

revista

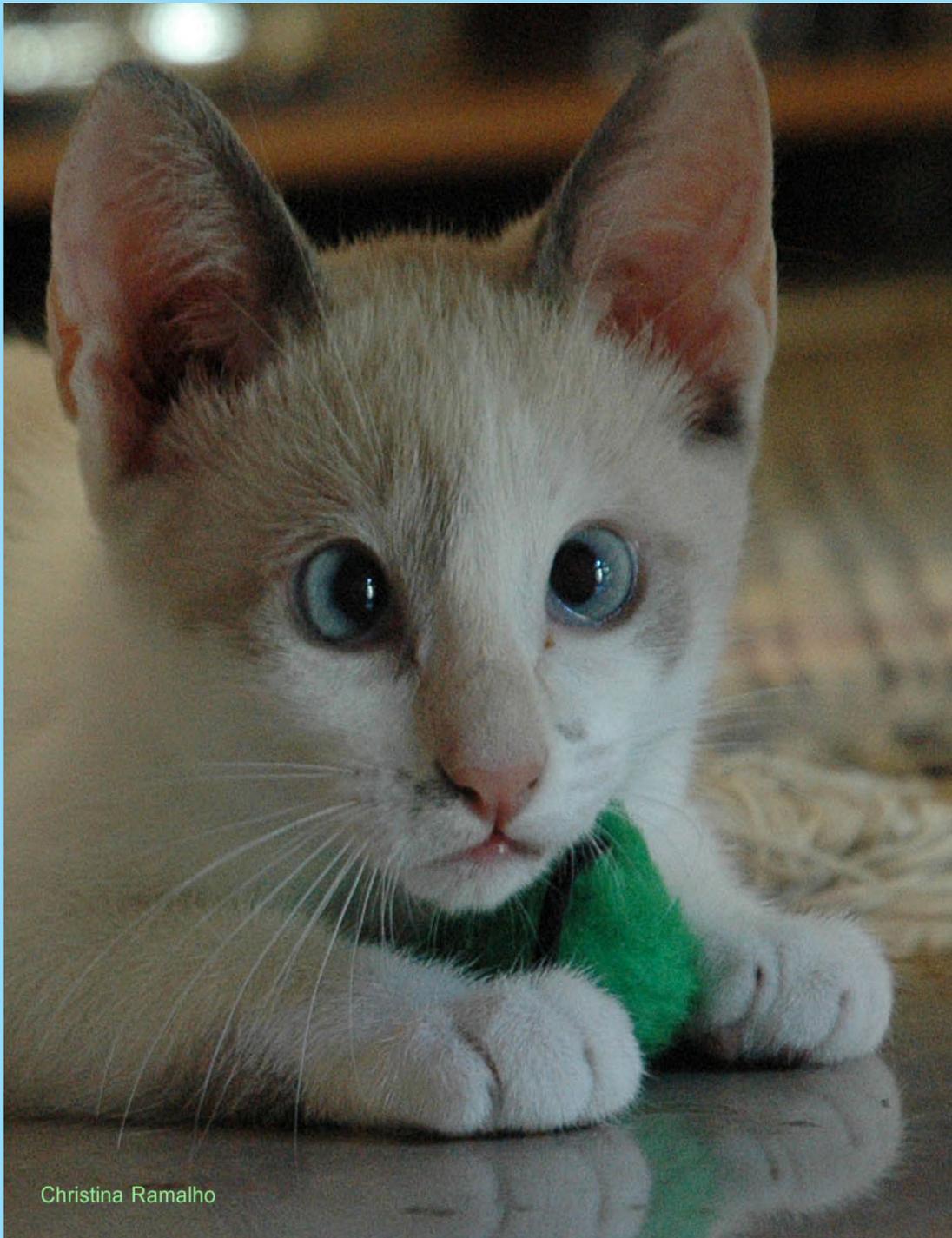
Parlante

ANO II - Nº 10 - 31 DE OUTUBRO DE 2013

**Cultura,
Literatura e
Educação**

**Os animais
merecem
respeito!**

Sophia - Christina Ramalho



Christina Ramalho

Índice

ÍNDICE

Editorial

Ensaio

Memórias cômicas de Brás Cubas 6

João Paulo

Os animais devem ser tratados como se estivessem n “A Arca de Noé”, de Vinícius de Moraes 9

Rosângela Trajano

Artigos

Sentidos poéticos da imagem mí(s)tica do gato 12

Nouraide Fernandes Rocha de Queiroz

As relações de gênero em *O quinze*: uma análise crítica das personagens Conceição e Vicente 30

Gracilene Felix Medeiros

A escritura feminina, uma trajetória marcada pelas relações de gênero 38

Nadilza Martins de Barros Moreira

Futurismo nas *memórias sentimentais de João Miramar*, de Oswald de Andrade 42

Verônica Barbosa de Oliveira

O sublime e o perverso da condição humana em 4 atos 58

Thiago Isaias Nóbrega de Lucena

Literatura de Cordel

Educação e cultura melhora qualquer figura 68

Rosa Regis

Crônicas

Crônica ao bom senso 79

Amanda Andrade Santos

Um certo galo... 80

Bernardete de Lurdes B. Ramalho

Poesias

Talvez nada esteja perdido 82

Caroline Lisboa

Poemas de Luiz Otávio Oliani 83

Luiz Otávio Oliani

Tempo na vida 90

Samuel de Souza Matos

Hera uma vez 91

Tânia Lima

Expediente

Editorial

Nesta edição de outubro, um salve especial ao centenário do poeta Vinícius de Moraes com o meu ensaio sobre o não uso de animais como cobaias. Neste mês, comemoramos também o dia do poeta, seguem os nossos votos de felicidades e muita inspiração aos poetas da Barbante, que tanto contribuem para dar um charme especial a nossa revista entre artigos e ensaios. E por falar em artigos, nesta edição apresentamos o trabalho de Verônica Barbosa, que faz um estudo sobre o futurismo na obra “Memórias sentimentais de João Miramar”, escrita por Oswald de Andrade; já Gracilene Félix nos presenteia com um artigo “As relações de gênero em ‘O quinze’”; e Nadilza Martins fala sobre “A escritura feminina, uma trajetória marcada pelas relações de gênero”. E ainda nos artigos, Nouraide Fernandes aborda o valor dos animais com o texto “Sentidos poéticos da imagem mí(s)tica do gato” e Thiago Lucena, com a sua primeira contribuição para a Barbante, faz uma observação psicossociológica sobre o filme “Cisne Negro”. Nos ensaios, o nosso querido escritor João Paulo resgata a obra “Memórias Póstumas de Brás Cubas” para falar sobre “Memórias cômicas em Brás Cubas”. Não queremos, ainda, deixar de parabenizar os amantes dos livros pelo Dia Nacional do livro com uma bela frase de Monteiro Lobato: “um país se faz com homens e livros.”

Boa leitura!

Rosângela Trajano

Editora



Christina Ramalho

Ensaaios

Memórias cômicas de Brás Cubas

João Paulo

Machado de Assis (1839-1908) foi um escritor brasileiro que soube acompanhar as mudanças filosóficas, culturais e literárias do século XIX. Isso é comprovado, entre outros, pela divisão que a crítica costuma fazer da sua obra ficcional em romântica e realista, sendo que nesta última ele fora o introdutor no Brasil com a publicação, em 1881, de *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Nesta obra, considerada um marco na literatura brasileira, ele revisita os meandros do homem cosmopolita burguês e dos seus artifícios para manter as aparências exigidas pela elite brasileira. Isto, a despeito do caráter de seriedade que suscita, foi tratado de forma cômica e satírica no romance.

Com efeito, o resultado dessa escrita - definida pelo próprio Brás Cubas como feita com “a pena da galhofa e tinta da melancolia” – foi uma narrativa revolucionária na qual ao se contar a trajetória da vida de um membro da elite do Brasil conta-se também, ou melhor, faz-se uma revisão da própria história do homem e da sua busca incessante na compressão da verdade.

Roberto Schwarz no seu clássico da crítica machadiana *Um mestre na periferia do Capitalismo* tece uma análise detalhada pelo viés da crítica sociológica (daí a defesa constante da estrutura do romance como revelador das estruturas sociais). Mostra-se de que forma as novas ideias vindas da Europa (os chamados “ismos”) influenciaram a mentalidade intelectual brasileira e a postura crítica de Machado de Assis. Na segunda metade do século XIX o Brasil via chegar inúmeras teorias e correntes científico-filosóficas (o positivismo, o determinismo, o evolucionismo, o socialismo, entre outros.); era “um bando de ideias novas”, na expressão do crítico sergipano Sílvio Romero. Isso explica a discussão reflexiva sobre essas ideias nas *Memórias*. Mas o tom que permeia o fluxo desse pensamento é o do humor, que no mais das vezes se materializa pela ironia sarcástica e corrosiva tão cara a Machado.

Assim, uma vez que o vocabulário cientificista invadia a vida das pessoas - palavras como *evolução*, *processo*, *progresso* predominavam em todos os setores do conhecimento - e prometia-se substituir a “patronagem oligárquica” por “espécies novas de autoridade”, fundadas na ciência e no mérito intelectual, alguns viam aí a solução para todos os problemas. Machado, entretanto, percebeu as ironias dessa situação e procurou explorá-las na sua produção crítica e literária. O ensaio machadiano *A nova geração* (1879) aponta para esse problema, que é a importação e apropriação dessa nova tendência cultural europeia. Machado, então, observa essa situação e procura analisá-la pelo viés da comicidade e da ironia na sua obra-prima *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881). Ele tinha um projeto literário que aparece nos seus textos de crítica e se consolida na sua ficção realista. Portanto, o funcionamento da vida intelectual é matéria literária das *Memórias*.

Ora, havia um desejo de mudança (só não se sabe o quê) que se traduzia no otimismo cego que se baseava nas teorias racionais cientificistas. A crença exagerada no progressismo junto com o atraso ambiente adquire “feição patética e um quê localista”, no dizer de Schwarz, uma vez que deixa de lado a realidade para que fosse possível esse otimismo e o “contentamento de si”. Machado duvidava da independência intelectual repentina, posto que, segundo ele, “não há por ora no nosso ambiente, a força necessária à invenção de doutrinas novas”. Então, essa assimilação de ideias modernas incompatíveis com a realidade brasileira instigou Machado a refletir sobre isso nas *Memórias póstumas*. Em outras palavras, a dualidade

progressismo-passadismo não dá conta da posição de Machado. Essa força não está a todo momento em toda a parte; o cenário cultural mundial não é homogêneo, e as suas desigualdades correspondem problemas diferentes conforme o lugar e a ocasião.

Em *Memórias póstumas* o narrador se utiliza do recurso metalinguístico para explicar o processo composicional da obra e para estabelecer uma relação dialógica e de maior aproximação com o leitor. Contudo, o narrador se mostra ousado, chegando a dar ordens ao leitor. Mais um recurso utilizado habilmente por Machado para, na estrutura do romance, explorar a estrutura social na qual uns poucos mandam e a maioria obedece. Esse dispositivo acaba assumindo, dessa forma, a função de desvelar a opressão e o domínio exercido pelas classes mais altas às mais baixas e, por isso, desprovidas de acesso direto aos bens que aquelas têm, donde a relação de dependência (clientelismo, apadrinhamento) e de troca de favores perpetuada e legada à contemporaneidade brasileira. Essa noção de opressão se coaduna com a ideia de comicidade proposta por Bergson. Para este, o riso do outro reprime o desvio do padrão de conduta exigida pelo seio social, isto é, o cômico serve para manter a sociedade coesa.

Por outro lado algo que chama a atenção é a escolha de um narrador em 1ª pessoa para que ele se revista de uma objetividade garantida graças à morte de Brás Cubas. Nesse caso, haveria uma suposta imparcialidade, já que ele não precisa mais mentir para manter as aparências exigidas pela vida humana, como se fosse uma espécie de duplicidade de foco narrativo (um, quando era vivo; e outro, quando morreu – narrador-personagem). É, pois, um narrador que possui um tom acentuado e contínuo de persuasão ao longo da narrativa. Brás Cubas procura desmascarar a hipocrisia conhecida em vida das relações sociais e de suas instituições, bem como de forma caricatural discutir a problemática da elite brasileira oligárquica, que tenta impor e se sobrepor às classes subalternas, num processo secular de aniquilação sociocultural e de exploração econômica. Daí provêm o universalismo da obra corroborado e reafirmado com a equiparação constante com monumentos e manifestações artísticas universais (a Bíblia, a obra de Shakespeare, mitologia greco-latina, etc.).

Ainda conforme Schartz ao desenvolver uma análise social em *Memórias póstumas* vislumbra-se nas entrelinhas dessa narrativa a sociedade brasileira escravagista e oligárquica do século XIX e os seus mecanismos arcaicos de manutenção do sistema agrário-exportador e latifundiário. Faz-se, portanto, necessária a utilização da análise crítica das “forças sociais” por trás desse processo tão bem empreendido pelo olhar reflexivo lançado por Machado mediante sua ficção. Isso, todavia, não impede que em alguns momentos na narrativa apareçam elementos de uma análise psicanalítica, ainda que de maneira sugerida. Veja-se, por exemplo, o caso do ex-escravo Prudêncio que adquire um escravo e o trata da mesma forma que foi quando escravo de Brás Cubas.

Percebe-se aí, além do desejo de copiar as classes hierarquicamente superiores para marcar a sua ascensão social sendo agora um homem livre, a forma pela qual ele dava vazão aos traumas psicológicos que surgiram por causa do tratamento desumano e violento recebido quando era escravo. De igual modo, só que de ascendência mais metafórica, tem-se o capítulo “O delírio”, que ironiza as misérias e o fracasso humanos, mas não deixa de entrever uma possível exposição de um estado patológico mental, isto é, partindo desta condição de insanidade de Brás Cubas e da humanidade que Machado explora com ironia e humor que lhes são característicos a condição humana.

Isto significa que existe uma desconfiança na razão como forma de acesso à verdade, crítica que Machado fez ao otimismo triunfalista e à crença cega ao racionalismo predominante em fins do século XIX. Nesse caso, a teoria sobre os chiste desenvolvida por Freud pode dar conta desses processos de vazão dos desejos reprimidos de forma cômica, ou seja, com a suspensão da força inibidora constituída pela moral repressora pode-se ter acesso ao inconsciente mediante gracejos. A evidenciação da dissimulação de Brás Cubas em vida, por conseguinte, acaba ganhando nuances de comicidade, uma vez que agora de uma visão privilegiada e pela isenção da morte ele rever cenas constitutivas do seu caráter e da sua conduta atrelada a veleidades.

Por fim, a imparcialidade é outro elemento que desponta na estória. Em *Memórias póstumas* ela é ironizada e criticada, visto que Machado defende que a objetividade defendida pelos realistas é inalcançável e só seria possível se o narrador estivesse contando a história de “fora” do mundo. Em suma, Machado questiona a validade e a amplitude desse elemento da narrativa para evidenciar que a multiplicidade de perspectivas que extrapola a ótica unitária de quem conta a história.

Em síntese, as manifestações da comicidade em *Memórias póstumas* se fizeram na sua maioria pelas situações resultantes da estrutura social brasileira do século XIX e das relações de subordinação e de exploração entre as classes sociais. O microcosmo da vida particular de Brás Cubas e seu comportamento errático e desmesurado para com as pessoas com o circundavam são a fonte do risível na obra, além de expandir a compreensão da natureza humana em constante confronto com o meio social.

A ironia machadiana transcende uma forma invertida do pensamento: ela é a essência da crítica mordaz e sutil com a qual a realidade é desvelada num rico exercício de recriação da maneira de conceber as relações humanas e a organização do indivíduo numa sociedade que se pretende, pelo menos em tese, caminhar para a igualdade e a justiça sociais. É por isso que a satirização é uma constante no romance como que para rebaixar comportamentos hipócritas típicos de uma condição sociopolítica burguesa. Com o cômico, Machado consegue fazer com que o leitor ao rir de Brás Cubas ria de si mesmo e reflita sobre o mundo que o cerca.

Referências

BERGSON, Henri. **O Riso: ensaio sobre a significação da comicidade**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007; Coleção Trópicos.

BOSI, Alfredo. **História Concisa da Literatura Brasileira**. 44. ed. São Paulo: Cultrix, 2007.

FREUD, Sigmund. **OS Chistes e Sua Relação com o Inconsciente**. Rio de Janeiro: Imago editora LTDA, 1977, volume VIII.

JOLLES, André. **Formas Simples**. São Paulo: Editora Cultrix, 1976.

SANT’ANNA, Affonso Romano. **Paródia, paráfrase e cia**. 7. ed. São Paulo: Ática, 2003. [Série Princípios]

SCHWARZ, Roberto. **Um mestre na periferia do Capitalismo: Machado de Assis**. 4. ed. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000.

GLEDSON, John. **Por um novo Machado de Assis: ensaios**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

Os animais devem ser tratados como se estivessem

n “A Arca de Noé”, de Vinícius de Moraes

Rosângela Trajano

Fizeram-me uma pergunta em sala de aula e eu preciso responder: você concorda que os animais sejam usados como cobaias pelos cientistas? Essa é a pergunta. Digo que não, um sonoro e bem forte não! Todo animal deve ser tratado com respeito à vida e aos bons costumes. Não importa se rato, barata ou aranha. Tudo tem vida. E o que tem vida merece viver. Nos últimos dias a mídia cobriu várias matérias sobre animais que são utilizados como cobaias, triste realidade. De repente, arrumando uns livros na minha estante eis que pego o livro “A arca de Noé”, de Vinícius de Moraes, e começo a ler.

Leio a poesia “A cachorrinha” e me pego a sonhar com uma vida melhor para os cachorros que vivem largados nas ruas, sem donos, sem comida, sem lar, sem ninguém, latindo no meio da madrugada como se pedissem um carinho. Tive vontade de chorar, mas segurei as lágrimas. Dizem que cientistas não choram, eu sou estudante de ciências e preciso aprender a não chorar por bobagens. Mas será bobagem pensar no abandono aos animais? Será bobagem pensar nos maus tratos aos animais? Por que matam tantos ratinhos em laboratórios? Por que usam coelhos para pesquisas científicas? Quando criança eu via muitos gatos correrem atrás de ratos e achava isso a coisa mais linda do mundo! Assisti muitas vezes ao filme Tom & Jerry, um gato que vive correndo atrás de um rato. Como me diverti com esse filme. Os animais podem ser rivais entre si, porque é um mundo onde se identificam e sobreviverá o mais forte e mais esperto, sem intervenção do homem. Mas, volto ao poema de Vinícius de Moraes e me lembro de que neste mês de outubro comemoramos o seu centenário, ou seja, se estivesse vivo completaria cem anos de vida. Cem anos para um homem é muita coisa! E para um animal que não vive mais do que trinta e poucos anos?

Retomei o poema “A cachorrinha”, li e reli sentada na minha pequena cama como se não tivesse mais coisas para fazer além de contemplar aquele poema belo e seu verso emocionante “Mas que amor de cachorrinha”. Alguns animais são tratados como pragas e assim que vistos levam pancadas e morrem, dizem que fazem mal a nossa saúde: baratas, aranhas, percevejos, escorpiões, cobras. Eu amo lagartixas! As lagartixas comem os mosquitos que costumam picar meu corpo à noite! Moro perto de uma floresta e nela encontramos todo tipo de animal que o homem ainda não destruiu: cobras, cigarras, grilos, coelhos, lebres, jacarés, abelhas, besouros, saguis e etc. Morar perto de uma pequena floresta não faz de mim um ser humano mais sensível aos animais, porém me faz saber que os animais têm o seu próprio espaço físico que eu cheguei depois deles, e por isso não devo roubar seus habitats. Duvido que algum de vocês conviva com dois jacarés! Eu convivo, porque perto de mim tem um enorme rio!

Lendo o livro “A arca de Noé” em meio a todo esse escândalo das pesquisas com os animais dá vontade de chamar Vinícius de Moraes para colocar todos os animais na sua arca e levá-los para o mundo da poesia onde uma cachorrinha é tratada com amor, um elefantinho é chamado de bichinho, e o poeta demonstra preocupação por ele ir tão apressado, como resposta recebe do elefante que está com medo do passarinho. Acho que, como na poesia, nos desenhos animados, nas histórias para crianças, os animais só deviam ter medo de outros animais, só isso. O bicho homem que é pensante investido de tanta ciência e tecnologia não devia esquecer o valor da vida e respeitar os direitos dos animais. Se eu fosse São Francisco voltaria a Terra para mostrar ao mundo como se deve amar os animais.

Não, eu não concordo que animais sejam usados como cobaias em laboratórios, porque sou da corrente de que, se há vida há alma, esses animaizinhos estão todos no céu, coitados, sendo cuidados pelos bons anjos. Apesar de, na Bíblia Sagrada, alguns participarem de interpretações de que os animais não têm alma, mas espírito e que não têm sentimentos, eu discordo dessas interpretações e penso sim que têm alguma espécie de alma ou espírito, seja lá o que for e, mais ainda, que têm sentimentos parecidos com os humanos, porque ficam tristes e alegres iguais a nós. Na Bíblia Sagrada (Salmo 32:09) “Não sejam como o cavalo ou o burro, que não têm entendimento mas precisam ser controlados com freios e rédeas; caso contrário não obedecem.” Sim, não obedecem porque não pensam e precisam da intervenção humana para fazerem coisas que o homem deseja, porque para viverem não precisam de freios ou cabrestos. Não entendem o que os homens querem, porque muitas vezes nem os homens conseguem entenderem a si mesmos falando o que não deveriam e fazendo o mal ao próximo, muitos homens sim estão precisando de freios. Como explicar a alegria de um cachorro ao ver seu dono voltar para casa depois de anos ausente? Quem vai me provar que este cachorro não sentiu saudades do seu dono? Saudades não está na alma? Chamam a isso de instinto animal, eu chamo de sentimentos, porque compartilho com a corrente que diz os animais estarem muito próximos dos humanos na questão da defesa pela sobrevivência.

Tudo o que tem vida sente dor, e eu não seria cruel ao ponto de ver um ratinho morrendo perto de mim devido a uma nova vacina que criei para salvar vidas humanas, quando eu não consigo ter respeito nem pela vida de um animal indefeso. Acho que antes de sermos cientistas devemos ser humanos e colocar o amor à vida acima de qualquer coisa. Estamos num mundo onde as ciências já são capazes de usar de novos recursos como cobaias, evitando que vidas sejam retiradas de forma abrupta e violenta. A cachorrinha de Vinícius de Moraes tinha uma barriguinha linda, eu tenho um passarinho que tem um canto belíssimo e me acorda todas as madrugadas para ouvir o canto da vida! Eu não quero morar em outro lugar do mundo senão neste em que estou agora, onde os meninos da minha rua respeitam os animais e na casa da minha madrinha Das Neves os cachorros têm lugar nas poltronas para assistirem televisão! Aqui, o cachorro Dudu também tem uma linda barriguinha! E no pequeno circo que vem nos visitar semestralmente eles não usam animais para nos divertirem, quem faz a graça são os palhaços e os mágicos que têm entendimento! No meu pequeno circo, os animais passeiam pelas arquibancadas para assistirem ao espetáculo dos humanos: gato, cachorro, papagaio! KKKKKK... au, au, au... piu, piu, piu... é assim a minha vida, sempre! Vozes e sons que se misturam dia e noite, noite e dia!

Referências:

MORAES, Vinícius. *A arca de Noé: poemas infantis*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

Bíblia Sagrada. Edições Paulinas, 1993.



Artigos

SENTIDOS POÉTICOS DA IMAGEM MÍ(S)TICA DO GATO¹

Nouraide Fernandes Rocha de Queiroz – UFRN

INTRODUÇÃO

Textos literários refletem a cultura de uma época e propiciam-nos a conservação e a lembrança de acontecimentos passados/presentes e, conseqüentemente, dados que se encontrem a eles associados. Para lançarmos um olhar mais atento à análise a que nos propusemos, observamos alguns dos poemas que compõem a antologia temática *Assinar a pele*, organizada pelo poeta João Luís Barreto Guimarães (2001). Obra que se configura ambiente favorável para a nossa abordagem, uma vez que, no campo das representações simbólicas, reúne diversas imagens mí(s)ticas associadas ao gato.

Iniciamos nossa abordagem com um breve entendimento acerca da elaboração semântica do signo identificado como símbolo para, em um segundo momento, verificarmos de que modo o universo dos bestiários constituiu-se em referente simbólico.

Do instinto que prende o humano ao animal àquilo que no ser humano o distingue nesse universo, encontramos vasto repertório para a criação de referentes simbólicos que ora ratificam as relações de semelhança entre homem e animal, ora dão destaque às diferenças.

Em seguida, partimos para a imagem mí(s)tica que nos instigou a elaborar este estudo: a do gato, compreendendo que entre os animais que integraram os bestiários e os que permaneceram na simbologia associada ao universo animal através dos tempos, o gato sempre foi um dos mais polissêmicos, uma vez que sua presença no seio da sociedade humana atravessou fronteiras distintas. Do divino ao demoníaco, ele transitou por várias esferas e gerou, por isso, imagens mí(s)ticas muitas vezes paradoxais, em que o uso da simbologia desse felino apresenta-se como forma de pensar e repensar a condição humano-existencial.

Finalmente, pretendemos, então, apreender algumas dessas imagens e a possível configuração de estereotípias simbólicas e a definição de uma tipologia que engloba as categorias: “gato lua”, “gato noturno”, “gato demoníaco”, “gato divino”, “gato mulher”, “gato erotismo”; “gato doméstico” e “gato de rua”.

¹ Este trabalho é parte da pesquisa desenvolvida para a dissertação de mestrado junto ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem, da Universidade Federal do Rio Grande do Norte.

1 OS SÍMBOLOS E A SIMBOLOGIA ANIMAL

Abordaremos de forma sintética alguns dos conceitos atribuídos aos símbolos, sobretudo, numa perspectiva da linguística, da literatura e da psicanálise. Assinalamos que esta última (a psicanálise) tem ligação direta com a simbologia, visto que é consabida a atuação dos símbolos no nível psicológico do ser humano, influenciando nos aspectos comportamentais e no estilo de vida de um indivíduo, de uma comunidade e de um povo.

Ressaltamos a relevância do símbolo como algo essencial no processo de comunicação que se faz presente em nosso dia a dia, propagado pelas mais diversas vertentes do saber humano. Possui valor evocativo, mágico ou mí(s)tico, e exerce importante influência, em determinados casos, também, porque inspira ações coletivas.

Tresidder afirma-nos que:

Alguns símbolos encapsulam as crenças mais antigas e fundamentais que os seres humanos tiveram sobre o cosmo, seu lugar nele, como se comportar e o que honrar ou reverenciar. [...] No começo, os símbolos mais importantes representavam tentativas de conferir ordem e significado à vida humana num universo misterioso. (TRESIDDER, 2003, p. 7/8).

Apreendemos, então, que alguns símbolos fazem parte de uma convenção universal, transpondo fronteiras e sendo reconhecidamente internacionais; outros são compreendidos dentro de um determinado contexto cultural.

No âmbito da psicanálise, vemos o pensamento junguiano o qual distingue dois tipos de símbolos: os *símbolos naturais* e os *símbolos culturais*. Aqueles (os naturais) derivam-se dos conteúdos inconscientes da psique, representando, assim, imensa quantidade de variações das imagens arquetípicas fundamentais – como, por exemplo, o sol, símbolo de luz, claridade; estes (os culturais) foram utilizados para expressar *verdades eternas*, e são ainda empregados em muitas religiões – a exemplo da cruz, símbolo do cristianismo. Conservam muito de sua magia original, segundo Jung podendo evocar reações emotivas profundas em algumas pessoas, e essa carga psíquica faz com que funcionem um pouco como os preconceitos. Em *A dinâmica dos símbolos*, Kast (1997) afirma que o símbolo é um sinal visível de uma realidade invisível ideal. Logo, nele, podemos observar níveis antagônicos: em algo externo, é possível revelar-se algo interno; em algo visível, algo invisível; em algo corporal, algo espiritual; em algo particular, algo geral.

No plano literário, consoante Massaud Moisés em seu *Dicionário de termos literários*, destacamos que o *símbolo* pode estar diretamente associado à significação de *imagem*:

Símbolo: vocábulo de ampla instabilidade semântica [...] exhibe conotações variáveis, discutíveis e infensas a todo esforço de precisão e rigor. [...] Da perspectiva literária, a imagem se relaciona ou se confunde com o símbolo, [...] a ponto de levar alguns críticos de poesia a cunhar expressões como ‘imagem figurativa’ e ‘imagem simbólica’. (MOISÉS, 1985, p. 282/3, grifos do autor).

Quanto à associação imagem/símbolo inferimos que na perspectiva semiótica todo o signo em que a convencionalidade predomina possui uma relação direta com o símbolo. Tomando como paradigma a paz mundial e a pomba da paz, enfatizamos que a convenção fez da imagem semelhante a uma pomba branca um símbolo da paz.

Uma vez que a questão do símbolo como um signo convencional acaba por nos reportar às funções

conhecidas como *referencial e poética*, já que o símbolo, ao mesmo tempo, agrega um referente e um valor conativo, teceremos algumas considerações acerca das funções da linguagem.

Jakobson (2005), em *Linguística e Comunicação*, ao abordar a questão da tradução, dá relevo a uma característica do símbolo que nos parece interessante:

A definição semiótica do significado de um símbolo, como sendo sua tradução em outros símbolos, tem uma aplicação eficaz no exame lingüístico da tradução intra e interlingual; e tal abordagem da tradução semântica concorda com a proposta de Shannon de definir a informação como ‘aquilo que fica invariável através de todas as operações reversíveis de codificação ou tradução’, numa palavra como a ‘classe de equivalência de todas essas traduções’. (JAKOBSON, 2005, p. 84, grifos do autor).

Observamos, pois, que, nessa visão, o símbolo possuiria um traço referencial que independe do tratamento verbal a ele dado. Talvez seja esse traço de permanência que nos faça associar determinadas formas simbólicas a um sentido cultural dado que pode, inclusive, não se legitimar no texto de onde o retiramos, lembrando que “a supremacia da função poética, em relação à referencial, não faz desaparecer a referência (a denotação), mas torna-a ambígua” (JAKOBSON apud TODOROV, 1977, p. 300).

O que isso quer dizer no âmbito desta pesquisa? Que a simbologia do gato está carregada de uma convencionalidade cultural anterior à própria construção significativa interna de um poema no qual sua imagem se presentifique. Assim, é necessário compreendermos referentes diversos que compuseram essa(s) convenção (convenções) – já que o simbolismo desse felino, dependendo da época, é dual e até antagônico – para que possamos dimensionar a simbologia do gato no texto em si e na relação do texto com a cultura.

Assinalamos a afirmação de Todorov, em *Teorias do Símbolo*, pois, quanto ao modo de percepção, “no caso do símbolo, há como que uma surpresa derivada de uma ilusão: julgava-se que a coisa existia simplesmente por si própria; depois, descobre-se que ela também tem um sentido (secundário)” (TODOROV, 1977, p. 205). O símbolo mantém o valor próprio e a opacidade a ele inerentes.

Desse modo, ressaltamos que o gato é, independente de sua presença na poesia, um símbolo complexo, cuja convencionalidade prende-se a referentes igualmente complexos. Considerando que “os animais sempre foram a base mais poderosa e importante do simbolismo. Nenhuma outra fonte no mundo natural proporcionou uma variedade tão rica de iconografias” (TRESIDDER, 2003, p. 27).

Observamos que das tribos primitivas às grandes civilizações, todas as culturas produziram mitos e todas têm em comum a presença do animal no seu imaginário, cuja riqueza simbólica, presente nas manifestações culturais da evolução humana, reflete a grande importância desses seres na vida do homem, que com eles sempre compartilhou a Terra.

Nas pinturas pré-históricas temos o testemunho do fascínio que os animais exercem sobre os humanos há milênios de anos. Animais, esses, que pelo homem foram e ainda são caçados; com os quais o homem também trabalha e devota-lhes até mesmo imensa adoração.

A caça tinha, em certos lugares, valor mágico-religioso. Paradoxalmente à caça, temos a criação de animais; o simbolismo evangélico do pastor revestido de aura mágica, simbolizando a vigília, a proteção, o cuidado, a busca pela ovelha desgarrada. Em função da sua característica nômade, era alguém sem raízes, representava, então, a alma, sempre de passagem neste mundo.

Desde a época dos bestiários, nos sonhos e nas visões os animais ocupam espaço de destaque.

Nas sociedades primitivas o mundo é que exercia o domínio sobre o homem, logo o culto aos animais e à natureza era algo intrínseco a essas sociedades. Porém à medida que o ser humano vai desenvolvendo e ampliando os seus conhecimentos, passa também a enfrentar a natureza. Com isso, ocorre a diminuição do respeito pelos mistérios naturais e da sua crença, configurando assim uma maior valorização das qualidades humanas. Consequentemente, os deuses passam por um processo de transição de conceitos zoomórficos para antropomórficos, abandonando a forma animal para assumir a forma humana.

Diante do exposto, a fim de compreendermos melhor a imagem simbólica do gato, sua carga semântica e algumas das suas leituras possíveis, passemos a observar, em termos gerais, a curiosa e complexa imagem felina.

2 O GATO

As civilizações primitivas tinham como principal atividade a agricultura. A colheita era armazenada e por isso atraía grande quantidade de roedores. Com eles apareceram também seu predador natural: o gato, que conquistou os humanos. Ambos passaram a conviver em parceria, a qual, segundo pesquisas realizadas nesse âmbito, data de tempos longínquos, cerca de 4 mil anos antes de Cristo.

A veneração dos egípcios pelos gatos implicava proibição da comercialização e da exportação desses felinos, porém mercadores jônicos passaram a contrabandear-los do Egito para a Ásia e Europa.

Foi por meio de embarcações, pelos mares, que o gato espalhou-se pelo mundo. Segundo Carlos C. Alberts (2008), professor e pesquisador da Universidade Estadual Paulista (UNESP), os povos romanos muito se interessaram por esses animais, fato que contribuiu bastante para a sua propagação pelo continente europeu. No ano de 1400, Roma tem no gato o substituto definitivo da fuinha, que era, até então, utilizada para o controle da população de ratos.

Houve época – especialmente na Idade Média – em que os gatos eram, na maioria das vezes, hostilizados, pois foram associados à feitiçaria e tidos como criaturas demoníacas. Os gatos pretos, principalmente eram perseguidos e queimados em fogueira. Isso acontecia também com os povos germânicos que eram adoradores da deusa Freya cujo culto fora considerado heresia e associado à adoração de maus espíritos. Imagens da deusa foram destruídas, mulheres que tinham gatos foram queimadas – vítimas da acusação de terem parte com o Satanás – e os felinos foram enforcados. Em consequência do enorme índice de matança desses animais, a peste negra assolou os povos, na Idade Média, pois quase não mais existiam os predadores naturais dos ratos, acarretando vasta população de roedores os quais se espalharam pela Europa, disseminando as doenças por eles transmitidas, a exemplo da peste bubônica.

A perseguição sofrida pelos felinos alimentou crenças e preconceitos que atravessam o tempo por meio de lendas e pelo medo que alguns humanos têm do desconhecido.

No âmbito comportamental, os gatos têm a característica de ser animais independentes. Os que coabitam com o homem não abrem mão da sua liberdade, não se deixam *domesticar*. Saem à hora que lhes convém, comem o que gostam, gozam da hospitalidade e das carícias dos humanos apenas quando lhes agradam. Ao contrário do cão, o gato é um animal essencialmente individualista, altivo, solitário e não se submete a seu dono.

Esse animal possui bigodes que são órgãos táteis muito sensíveis, assim como as suas patas, porém os sentidos mais desenvolvidos são a visão e a audição. A pupila em formato vertical tem grande poder de dilatação e contração, segundo a intensidade da luz.

Segundo Alberts (2008), os gatos, passam a ocupar cada vez mais o espaço doméstico, na atualidade, uma vez que são mais higiênicos e independentes do que os cães e que o seu comportamento para com o dono identifica-se com as relações humanas contemporâneas.

Conhecendo um pouco mais sobre a relação do humano com a figura felina, observamos que os gatos são grande fonte de inspiração em vários campos das artes. Na Antiguidade, os felinos eram pintados ou esculpidos com bastante frequência como imagens de poder e liderança, principalmente nos países do Oriente. No Egito, tais imagens representavam os gatos caçando, amamentando e mesmo brincando com crianças. No Ocidente, na direção oposta, a presença desse animal nas artes era mais rara, em decorrência da sua imagem negativa, disseminada pela Igreja Católica que o associava às forças do mal e ao paganismo.

Bem mais tarde, no séc. XVIII, em contrapartida a toda essa visão do gato como um ser maligno, encontramos-lo retratado em atos cruéis praticados contra ele, sugerindo-nos uma mudança quanto ao modo de percepção da figura felina, pois aparece como vítima da crueldade e não como disseminador do mal.

As obras artísticas, de modo geral, estão intrinsecamente relacionadas ao período de sua produção, logo, com o passar do tempo, com as mudanças processadas no modo de vida da sociedade, os artistas voltavam-se para temas relacionados com o cotidiano, conseqüentemente, passaram a retratar os gatos em cenas domésticas, que primavam pela beleza e harmonia. A imagem do gato passara a ser também relacionada ao feminino, à sensualidade, ao aconchego.

Continuando o nosso trajeto, chegamos ao séc. XX, período em que a popularidade do gato levou-o aos pincéis de artistas de tendências diversas, os quais se viram atraídos pela beleza ímpar e presença desse animal tão singular e ao mesmo tempo tão plural. Como exemplo desse período citamos Picasso, de quem dentre seus muitos quadros nos quais constatamos a presença do gato, ressaltamos a obra: “Dora Maar com Gato”.² Também os artistas Van Gogh, Leonardo da Vinci, Matisse, dentre outros, presenteiam-nos em suas obras com esta enigmática figura: o gato.

Na literatura, temos a presença do gato, desde a Antiguidade, constituindo tema para escritores como Homero, Plutarco, Ésope, Virgílio e Ovídio. Com o passar do tempo, as histórias foram sendo contadas e recontadas; outras tantas foram inventadas e reinventadas, uma vez que esses felinos tornaram-se objeto de apreciação e conquistaram muitos poetas e escritores, como também a sociedade em geral. Nesse sentido, constituíram temas explorados também por Charles Baudelaire, Appolinaire, Victor Hugo, Drummond, Vinícios de Moraes e muitos outros.

As características do gato, tais que o mistério, o individualismo, a ambiguidade, como também a sua relação com as forças ocultas foram bastante exploradas pelos escritores do séc. XIX. Os românticos sentiram-se atraídos pelo seu mistério e pela sua magia.

Allan Poe (1809 – 1849) traz “O gato preto” que evoca certa inquietação relacionada com o mal, em que ele parece desencadear forças obscuras, e no qual descortina elementos da religiosidade presentes em seu texto.

Ao longo dos tempos, alguns temas constantes persistem na forma como os escritores veem esse felino, associando-o à volúpia, à sexualidade, à mulher, à feitiçaria, ao sagrado, ao diabólico e ao mistério.

2 “Dora Maar com Gato” é um exemplar cubista e retrata a mais famosa amante e grande musa inspiradora de Picasso. Dora foi tão importante para ele que, como consta, ajudou o artista a pintar “Guernica”, obra-prima que denuncia o massacre do povo basco pelas tropas franquistas durante a Guerra Civil Espanhola. Na pintura, Dora Maar, com grandes unhas azuis que parecem garras de gato, está sentada numa cadeira com um gatinho preto em seu ombro. Detalhe importante: Dora não gostava de gatos, e a inclusão do felino desconhecido na obra – dizem alguns especialistas – é um símbolo do controle que Picasso exercia sobre essa mulher.” Texto extraído da internet. Disponível em: < <http://gatopreto.ciberarte.com.br> >. Acesso: 26 jan. 2009.

3 O GATO: METÁFORA DO HUMANO

A mulher possui muito da alma da gata. O gato tem em si muito do universo feminino, como também traz consigo um simbolismo masculino particular, sobretudo, por suas características de animal caçador, austero e independente, como podemos entender segundo Ronecker (1997), em sua obra *O simbolismo animal*.

Relembramos que, na pintura, Picasso incluíra um gato sobre o ombro da sua amante Dora Mar, na tela em que a retratou, com unhas semelhantes às garras desse felino, em cuja obra, acredita-se que o gato em questão seria metaforicamente o próprio Picasso, simbolizando a sua influência preponderante sobre a amada.

William Bougard (2006) escreveu *O gato por dentro*, obra em que conta como a sua convivência com gatos transformou a sua vida e o ajudou a conhecer-se e conhecer o próximo. Para ele, o gato, metaforicamente, representa o humano:

[...] gatos servem como familiares, companheiros psíquicos. [...] Os familiares de um velho escritor são suas memórias, cenas e personagens do seu passado, real ou imaginário. Um psicanalista diria que eu estou simplesmente projetando essas fantasias em meus gatos. Sim, de maneira bem simples e literal os gatos servem como telas sensitivas para atitudes bastante precisas quando escalados em papéis apropriados. Os papéis podem mudar e os gatos podem assumir vários papéis: minha mãe, minha esposa, [...], meu filho, Billy; meu pai; [...] e outros amigos. (BURROUGHS, 2006, p. 75).

Indo mais além, ele faz uso da imagem de um gato branco para discorrer sobre o humano e demonstrar o medo que temos, por vezes, de descortinar a nossa verdadeira identidade:

O gato branco simboliza a lua prateada que se intromete nos cantos e purifica o céu para o dia seguinte. O gato branco é o 'limpador', ou o animal que se limpa, descrito pela palavra em sânscrito *Margaras*, que significa 'o caçador que segue a trilha; o investigador; o rastreador ágil'. O gato branco é o caçador e o matador, e seu caminho é iluminado pela lua prateada. Todos os lugares e pessoas escondidos nas sombras são revelados sob essa luz suave e inexorável. Você não consegue afastar seu gato branco porque seu gato branco é você. Não pode esconder seu gato branco porque seu gato branco é você. (BURROUGHS, 2006, p. 75, grifos do autor).

Finalmente, após o percurso traçado, nesta escritura, na busca na contextualização do objeto que instigara o nosso estudo, aportemos nosso olhar investigativo na apreensão de algumas das imagens mí(s)ticas do gato.

4 O GATO: IMAGENS MÍ(S)TICAS

O gato, felino que ainda se constitui objeto de mitos e superstições. Dentre esses, destacamos o mito, presente no dito popular, de que esse animal era detentor de nove³ vidas. Na Idade Média, não mais se acreditava em suas nove vidas, mas sim em sete,⁴ crença difundida até os nossos dias.

3 Número mágico para os egípcios. No misticismo judaico, o número nove é o eremita do tarot; eis o número dos iniciados e dos profetas. Os profetas são solitários pois o seu destino é, na maioria, nunca serem ouvidos. Veem muito mais do que os outros. (MISTICISMO JUDÁICO, 2009).

4 Número também mágico, portador de enorme carga semântica. A soma de $3 + 4 = 7$ está presente em várias religiões. O 3, representado por um triângulo (a Santíssima Trindade, por exemplo), é o Espírito; o 4, representado por um quadrado (a representação dos elementos do mundo físico: terra, água, ar e fogo), é a

O comportamento independente e a sua admirável agilidade despertaram ideias de encantamentos e adivinhação, ligando-o, no imaginário popular, ao mistério e à magia, que fazem parte da história de vida de um povo, de uma comunidade, de cada indivíduo, numa aura mí(s)tica, na qual podemos conceber a imagem desse animal no campo mitológico, uma vez que

De modo geral, pode-se dizer que o mito, tal como é vivido pelas sociedades arcaicas, 1) constitui a História dos atos dos Entes Sobrenaturais; 2) que essa História é considerada absolutamente *verdadeira* (porque se refere a realidades) e *sagrada* (porque é a obra dos Entes Sobrenaturais); 3) porque o mito se refere sempre a uma ‘criação’, contando como algo veio à existência, ou como um padrão de comportamento, uma instituição, uma maneira de trabalhar foram estabelecidos; essa a razão pela qual os mitos constituem os paradigmas de todos os atos humanos significativos; 4) que, conhecendo o mito, conhece-se a ‘origem’ das coisas, chegando-se, conseqüentemente, a dominá-las e manipulá-las à vontade; não se trata de um conhecimento ‘exterior’, ‘abstrato’, mas de um conhecimento que é ‘vivido’ ritualmente, seja narrando cerimonialmente o mito, seja efetuando o ritual ao qual ele serve de justificação; 5) que de uma maneira ou de outra, ‘vive-se’ o mito, no sentido de que é impregnado pelo poder sagrado e exaltante dos eventos rememorados ou reatualizados. [...] Em suma, os mitos revelam que o mundo, o homem e a vida têm uma origem e uma história sobrenaturais e que essa história é significativa, preciosa e exemplar. (ELIADE, 2006, p. 22).

No âmbito da reflexão do universo de símbolos, destacamos a “história significativa, preciosa e exemplar” oriunda do culto aos animais, que desde tempos remotos fora bastante difundido pelo mundo. O gato foi um dos mais adorados, tanto em função da sua fecundidade quanto por seus hábitos noturnos.

Acreditava-se que o gato tinha o poder de fertilizar a terra e os homens. Crença atribuída ao antigo mito da fertilidade, ligado à deusa Bastet, difundido no Egito antigo, onde o gato era adorado na figura dessa deusa, geralmente representada com corpo de mulher e cabeça de gata. Simbolizava a luz, o calor, a energia e também era o símbolo da lua.

Bastet era representada nas formas de gata e também de Leoa (Sekhmet). Na primeira forma, a sua imagem está associada à Lua; na segunda, à luz solar. Bastet é esposa e irmã do deus Sol e a alma da Isis. Era representada com uma ninhada de gatinhos a seus pés para simbolizar a fertilidade, em uma mão carrega um sistro, instrumento de percussão, na outra, uma imagem da deusa leoa Sekhmet o seu lado perigoso.

A adoração aos gatos, no Egito antigo, era tão intensa que se uma casa incendiasse, os donos salvavam primeiro o gato da casa. Quando morriam eram pranteados, mumificados e enterrados. Junto com eles enterravam, do mesmo modo, mumificados, ratos para que lhes servissem de comida no além. Era atribuída aos gatos a função de conduzir as almas dos mortos, sendo, por isso, considerado também o guardião do outro mundo, e a sua imagem era utilizada como amuleto.

De modos diversos e em vários lugares, a imagem desse felino era difundida, propiciando-nos o que Ramalho (2008) denomina “Circularidade cultural das imagens míticas”, pois

[...] O mito somente se insere no real ou no mundo, na medida em que circula na coletividade

Matéria. O 7, é o Espírito na Terra, sustentado pelos quatro Elementos, ou a Matéria “vivificada pelo Espírito”. É o espírito encarnado. O 7 é um número místico por excelência, indica o processo de passagem do conhecido ao desconhecido; ele detém uma clara relevância, não apenas entre os ocultistas, mas também em todas as religiões, das mais antigas às mais modernas. (MISTICISMO JUDÁICO, 2009).

em forma de imagens (picturais, musicais, escultóricas, literárias, folclóricas, ritualísticas etc.) logo, sua existência, ainda que represente estruturas psíquicas do ser humano, é cultural. [...] na transferência da abstração à materialidade, o Mito recebe uma aderência co-criadora que atuará não sobre o Mito em si, potência significativa múltipla que é, mas sobre uma determinada versão ou imagem desse Mito. (RAMALHO, 2008, p. 258).

Ressaltamos que as ideias elementares presentes nos mitos serão sempre expressas segundo condicionamentos regionais, locais, étnicos etc., que promovem a veiculação ou a circulação dessas imagens nos meios sociais:

Semiologicamente falando, entendo, portanto, o Mito como uma potência de discurso oriunda da necessidade humano-existencial de atribuir sentidos às suas experiências particulares e coletivas que, transferida para o âmbito da manifestação discursiva – as imagens míticas –, torna-se independente da sua origem e passa a referenciar tanto o canal de expressão, que supostamente teria tomado o Mito como uma estrutura passível de representação discursiva como o canal de recepção que, na continuidade do processo de circularidade cultural das imagens míticas, assumirá a função de reproduzi-lo. (RAMALHO, 2008, p. 260).

Observamos, segundo a autora, “[...] a ideia da força plural do Mito e a sua relação com a projeção do universo simbólico no coletivo” (RAMALHO, 2008, p. 258).

Consoante o processo da circularidade cultural das imagens míticas, encontramos em pesquisas efetuadas, sobretudo, na internet,⁵ vasto conteúdo sobre o culto à imagem do gato em lugares diferentes e em perspectivas diversas, conduzindo-nos à percepção de que tais imagens vinculam-se a condicionamentos culturais inerentes ao contexto em que estão inseridas, segundo os quais, podemos inferir ao gato grandes cargas semânticas, associando-os ao feminino, ao masculino, à sexualidade, à sensualidade, ao divino, ao demoníaco, ao cosmo, etc.

A imagem desse felino sempre tem o seu lugar no imaginário e nas crenças dos povos, lugar esse que pode ser refletido por meio dos sentidos poéticos a ela atribuídos.

5 SENTIDOS POÉTICOS DA IMAGEM MÍ(S)TICA DO GATO

A natureza é um templo em que vivas pilastras
deixam sair às vezes obscuras palavras;
o homem a percorre através de florestas de símbolos
que o observam com olhares familiares.

Baudelaire

O gato, animal detentor de incrível capacidade de sobrevivência e cercado de uma aura mí(s)tica que lhe propicia a representação simbólica de forças da natureza, como também de aspectos gerais da condição humana, conduz-nos pelo campo dos símbolos, aos sentidos poéticos da sua imagem mí(s)tica e, em alguns

5 Recurso que se nos apresenta, nos dias atuais, como meio legítimo para encontrar imagens míticas do gato que permeiam pelas culturas, pois em termos de circulação de informação, a internet é hoje referência, mesmo que nem sempre a veracidade dos textos e sua seriedade sejam vistas com a mesma idoneidade das pesquisas registradas num livro sobre mito ou sobre culturas.

momentos, à sua apreensão como metáfora do humano.

Nessa perspectiva, contemplemos, dentre alguns dos poemas que compõem a antologia *Assinar a pele* (2001), organizada pelo poeta João Luís Barreto Guimarães, alguns dos sentidos poéticos dessas imagens, bem como algumas associações simbólicas possíveis, tais que: gato/erotismo; gato/mulher; gato/lua; gato/noite; gato/divino; gato/demônio; gato/lar; e gato/liberdade. Contudo temos em mente que os poemas configuram enigmas, cujas palavras têm múltiplos significados e que esses não podem ser apreendidos em sua totalidade.

Buscamos destacar em alguns poemas as possíveis associações entre o gato e o ser humano, sem sermos exaustivos nas análises, uma vez que o nosso objetivo não é realizar um compêndio de análises literárias, mas sim refletir sobre os vínculos que a poesia tem o poder de estabelecer, ao tomar como objeto lírico a imagem tão plural quanto a do gato.

Passemos, então, ao nosso percurso pelos poemas, na tentativa de descortinar alguns desses sentidos poéticos, a partir de uma identidade simbólica que nos permita agrupá-los.

5.1 Gato/erotismo

A associação simbólica gato/erotismo, pode ser coerentemente apreendida tomando-se como exemplo o poema *Le chat* (XXXIV) – *O gato* –, de Baudelaire, sobretudo, porque se faz pertinente considerarmos que a simbologia encontra-se fortemente presente na poesia baudelaireana. Autor que desenvolvera a teoria sinestésica e aceitara a teoria da linguagem universal, cujo vínculo ou semelhança estabelecida entre as coisas, ou os fatos correspondem a revelações metafísicas, donde podemos estabelecer a identificação com os símbolos, ligando as coisas materiais (a concretude) às coisas espirituais. Ressaltamos, ainda, a importância contida no fato de Baudelaire ter exercido destacada influência na incorporação do símbolo como elemento de força preponderante na expressão da linguagem poética.

O soneto “O gato” (XXXIV), de Baudelaire, possibilita-nos descortinar dentre os seus muitos sentidos, a imagem do gato ligada ao erotismo e à sensualidade. Apreensão essa que podemos captar logo na 1ª estrofe:

Vem cá, meu gato, aqui no meu regaço:
Guarda essas garras devagar,
E nos teus belos olhos de ágata e aço
Deixa-me aos poucos mergulhar

O aconchego do colo, o *regaço*, que também pode ser corroborado pela ágata que caracteriza os olhos, uma vez que essa traz em seu simbolismo a proteção e que também era considerada amuleto da sorte, afastando os tormentos, trazendo a calma desse aconchego, para o qual ele (o gato) é convidado a se entregar com as garras guardadas, ou seja, sem defesa, e permitir através dos seus *olhos (de ágata)* o mergulho do eu-lírico.

Aspectos observados também por meio dos *dedos*, que acariciam e da mão embriagada pelas delícias do afago ao *elétrico* dorso, que nos reporta ao *estremecimento* (de prazer), na 2ª estrofe do poema:

Quando meus dedos cobrem as carícias
Tua cabeça e o dócil torso,
E minha mão se embriaga nas delícias
De afagar-te o elétrico dorso,

Na 3ª estrofe, o erotismo e a sensualidade são retratados numa escritura sinestésica que apela ao olfato, ao tato, à visão. Com ênfase à visão e ao tato, como podemos entender pela referência ao *olhar* que se capta em: *belos olhos; vejo; olhar profundo*:

Em sonho a vejo. Seu olhar profundo
Como o teu, amável felino,
Qual dardo dilacera e fere fundo,

E, na última estrofe, ou seja, na chave do soneto, a imagem erótica, evocada sinestesticamente pelo *perfume* que envenena e *um fino ar sutil* que *dos pés à cabeça envolvem-lhe a carne*:

E, dos pés à cabeça, um fino
Ar sutil, um perfume que envenena
Envolvem-lhe a carne morena.

A evocação do erotismo, através do perfume que não é um perfume qualquer, mas sim o que envenena, que envolve a carne, e essa carne é morena, a cor que na Antiguidade era a cor feminina, a cor da terra e da fecundidade, em um poema que nos remete a aspectos ligados aos instintos; à libido.

5.2 Gato/mulher

A associação simbólica: gato/mulher é percebida no poema “Mulher e Gata”, de Verlaine, em que é possível ser estabelecida a associação entre a figura feminina e esse felino, autorizada desde o título, favorecendo-nos a categorização da imagem gato/mulher, corroborada por meio da presença do conectivo “e” ligando as duas personagens: em que uma “Fingia-se a outra adoçada”. Tal associação remete-nos à relação metafórica sobre a qual discorreremos, tomando como referência os estudos de Di Cicco, quanto às características desse felino associadas à figura da mulher; lembra-nos também que o cinema e os quadrinhos, por exemplo, trabalharam com essa associação, criando e dando vida à personagem *Mulher-Gato*.

Vejamos no fragmento do poema de Verlaine: o título; a 1ª estrofe; e a 3ª.

Mulher e Gata

Ela brincava com a gata
E era admirável ver as duas,
A branca mão e a branca pata,
Folgando à noite, na penumbra.

[...]

Fingia-se a outra adoçada
E retraía a garra afiada,
Mas o diabo nada perdia...

A associação gato/mulher pode também ser percebida na 3ª estrofe do poema exemplificado anteriormente, “O gato” (XXXIV), de Baudelaire:

Em sonho a vejo. Seu olhar profundo
Como o teu, amável felino,
Qual dardo dilacera e fere fundo,

Temos na imagem poética a identificação entre o gato e a mulher, referenciada por meio do espelhamento em que ambos são identificados através da semelhança evocada pelo olhar.

5.3 Gato/lua

Interessante se faz, neste estudo, separar o gato/lua do gato/noite, pois percebemos na lua um potencial simbólico específico que nos parece interessante destacar. A lua representa

Fertilidade, renovação cíclica, ressurreição, imortalidade, poder oculto, mutabilidade, intuição e as emoções – antiga ordenadora do tempo, das águas, do desenvolvimento das colheitas e da vida das mulheres. Os surgimentos e desaparecimentos da Lua, assim como suas surpreendentes alterações de forma, proporcionavam uma imagem cósmica impressionante dos ciclos terrenos de nascimento, desenvolvimento, declínio, morte e renascimento dos animais e vegetais. O alcance e a influência do culto e dos simbolismos lunares são parcialmente explicados pela imensa importância da Lua como fonte de luz para caçadas noturnas e como a mais antiga medida do tempo [...] Além de exercer influência sobre as marés, era amplamente infundida a crença de que a Lua controlava o destino humano [...] e os ritmos da vida de vegetais e animais em geral e das mulheres, por meio das periodicidades lunares do ciclo menstrual [...] além dos principais símbolos da fertilidade, como a lebre ou o coelho, os animais lunares incluem [...] outros animais noturnos como o gato e a raposa [...] a psicologia a relaciona à subjetividade, intuição e emoções – e as alterações de humor, que é um simbolismo recorrente. (TRESIDDER, 2003, p. 207-209).

Nessa associação, observamos o poema “O gato e a Lua”, de W. B. Yeats, em que, mais uma vez, temos o conectivo “e”, e no caso, ligando esses dois elementos, sintaticamente, estabelece uma relação de coordenação entre ambos, o que nos sugere semanticamente a inferência de algumas dessas representações simbólicas. Lembramos que o gato já teve extrema importância como animal caçador e a “imensa importância da Lua como fonte de luz para caçadas noturnas”.

Nesse poema, mais que uma relação de coordenação configurada pelo conectivo “e”, é estabelecida entre o gato e a lua uma relação de parentesco, conforme os versos 3 e 4 da 1ª estrofe e os versos 8 e 9 da 2ª estrofe:

O GATO E A LUA

[...]

E, parente próximo da lua, v. 3

Furtivamente, o gato olhava o céu. v. 4

[...]

Quando parentes próximos se encontram v. 8

Há lá coisa melhor do que dançar. v. 9

Também observamos, dos versos 19 ao 24; e nos versos 28 e 29, da 2ª estrofe, a comparação por meio das pupilas que passam de mudança em mudança, assim como a lua (mutante) em suas fases, reportando-nos ao ciclo da vida, à renovação, mutabilidade.

[...]
e a lua sagrada e elevada v. 19
Entrou agora numa nova fase. .
Saberá ele que as suas pupilas .
Passarão de mudança em mudança, .
E que de fases cheias a crescentes, .
De crescentes a cheias mudarão? .
[...]
E levanta para a lua mutante v. 28
Os olhos em mudança. v. 29

O poema apresenta o movimento na dança, dos versos 7 ao 13, da 2ª estrofe:

[...]
Danças, acaso, Minnaloushe, danças? v. 7
Quando parentes próximos se encontram .
Há lá coisa melhor do que dançar. .
Talvez a lua consiga aprender, .
Enfastiada desse tom cortês, .
Novo passo de dança. .
Minnaloushe desliza pela erva v. 13
[...]

Esse movimento permite-nos recorrer à imagem mítica da deusa gata Bastet, visto que esta é também a deusa da dança, da alegria, da vida, e está ligada ao simbolismo lunar.

5.4 Gato/noite

O gato, por ser animal de hábitos, geralmente, noturnos foi “considerado guardião das noites, dos mortos e dos mistérios da vida e da morte”. (TRESIDDER, 2003, p. 208). Também pelos seus hábitos noturnos, está ligado à lua.

Em o “O gato e a Lua”, de W. B. Yeats, encontramos aspectos que nos dão suporte para incluirmos esse poema também na categoria gato/noite, uma vez que a lua e a noite são imagens intrinsecamente ligadas e o gato que olha furtivamente o céu é “o negro Minnaloushe”. Desse modo, passível de simbolizar a lua em seu aspecto fúnebre, noite, escuridão, treva, morte. O negro gato desliza pela erva, sob o luar, demonstrando um dos seus hábitos noturnos.

No poema, a seguir, de Nietzsche, há também a associação do gato com a noite, a lua. Temos a presença da escuridão noturna uma vez que “É noite:” e “sobre os telhados de novo se perde o rosto redondo da Lua”.

Nietzsche

Friedrich Nietzsche

É noite: sobre os telhados de novo

Se perde o rosto redondo da Lua.
Ele, o mais ciumento de todos os gatos,
Olha enciumado para todos os amantes,
O pálido e gordo “Homem da Lua”.
Arrasta o seu cio furtivo pelos cantos mais escuros,
Espreguiça-se encosta-se a janelas entreabertas,
Como um frade lascivo e anafado anda
De noite, atrevido, por caminhos proibidos.

O poema possibilita-nos a referência à deusa Nix, deusa que personifica a noite que ora demonstra seus aspectos benéficos, simbolizando a beleza da noite; ora seus aspectos sombrios, cruéis, das trevas, da escuridão, donde podemos também inferir relação com a dualidade do ser humano.

A associação gato/noite nos é permitida ainda no poema “O gato e a Lua”, de W. B. Yeats, pois o gato que olha furtivamente o céu é “o negro Minnaloushe”, que pode simbolizar a lua em seu aspecto fúnebre, a noite, a escuridão a treva, a morte.

5.5 Gato/divino

O gato relacionado à claridade, à luz, aos claros faróis, às vivas opalas, podemos encontrar no poema “O gato” (LI), de Baudelaire.

A magia em seu aspecto positivo, pois se trata da magia da fada, num poema com luz, brilho, claros faróis, vivas opalas, relações semânticas estabelecidas são de positividade, claridade, do poder abarcado por um império. O questionamento no final da estrofe denota-nos a referência ao divino: “Será um deus” e a magia com conotação de bondade na alusão à figura da fada: “Será uma fada?”.

É a alma familiar da morada;
Ele julga, inspira, demarca
Tudo o que seu império abarca;
Será um deus, será uma fada?

A luz, a claridade apreendida nos versos 3 e 4 da 3ª estrofe:

[...]
Me enche qual verso numeroso
E como um filtro me ilumina

A sutileza e a grandiosidade destacadas nos versos 3 e 4 da 6ª estrofe, na parte I do poema:

Que a tua voz, ó misterioso
Gato de místico veludo,
Em que, como um anjo, tudo
É tão sutil quanto grandioso!

Interessante observar que o poema em epígrafe é formado por duas parte I e II, e que todas as estrofes possuem quantidade uniforme de versos, ou seja, todas são compostas por quatro versos, donde podemos

captar a sensação de equilíbrio, de estabilidade. Sensação, essa, que podemos entender de forma mais explícita no verso 4 da 4ª estrofe, na parte I, pois “Não é com palavra que fala”. O equilíbrio entre o embalo dos piores males a oferta dos êxtases, nos versos 1 e 2 dessa mesma estrofe:

Os piores males ela embala
E os êxtases todos oferta;
Para enunciar a frase certa,
Não é com palavras que fala.

Podemos inferir que uma análise aprofundada desse longo poema, composto por 10 estrofes, trará à baila, certamente, muitos elementos que podem corroborar a presença de aspectos que nos levam à compreensão de um todo constituído pela linguagem poética o qual representa a imagem do gato na esfera do divino.

5.6 Gato/demônio

O “Gato preto”, de Rainer Maria Rilke remete-nos, por meio do seu título, à forte carga semântica atribuída à imagem desse felino ligada à feitiçaria, ao mau agouro, aos maus presságios, apreendidos por meio de: “fantasma”; “um louco”; “às cegas”; “escuro”; “abismo”; “cela”, o aprisionamento de quem:

[...]
como um louco que, no seu paroxismo,
às cegas bate o pé no escuro, tropeça,
e a quem de súbito absorve o abismo
almofadado da cela, e tudo cessa.

O aprisionamento, o “abismo” que pode significar as forças tectônicas, reportando ao demoníaco, às trevas.

Em “Os gatos”, de Baudelaire, aparece o Érebo, em um poema cujos versos falam em “horror da treva e dos mistérios”; “Da esfinge que no além se funde à infinitude”.

Elementos do paganismo são visivelmente percebidos no poema “Os gatos”, de Baudelaire (p. 73, do anexo), sobretudo na figura de Érebo, da Esfinge:

[...]
Amigos da volúpia e devotos da ciência,
Buscam eles o horror da treva e dos mistérios;
Tomara-os Érebo por seus corcéis funéreos,
Se a submissão pudera opor-lhes à insolência.

Sonhando eles assumem a nobre atitude
Da esfinge que no além se funde à infinitude,
Como ao sabor de um sonho que jamais termina;

[...]

Érebo que, na mitologia, simboliza a “região das trevas, os infernos, por onde todos os mortos devem passar, nascido do Caos e da Noite” (VICTORIA, [s./d.], p. 56).

5.7 Gato/lar

“O gato”, de Appolinaire (p. 76, do anexo), aparece no ambiente doméstico, do lar, o eu-lírico tem nos elementos mulher, gato e livros algo indispensável, pois que “[...] sem eles não posso viver / Amigos seja qual for a estação”.

Na minha casa desejo ter
Uma mulher que imponha a sua razão
Um gato passeando por entre os livros
E porque sem eles não posso viver
Amigos seja qual for a estação

De modo coerente com essa categorização, inferimos que nos bestiários emblemáticos, esse poema encontra-se ilustrado com uma xilogravura na qual o gato está em uma mesa, entre um abajur e um vaso de flores, reportando-nos ao aconchego do lar.

Em “Gatos de apartamento”, de Thom Gunn, também encontramos a imagem do gato doméstico a brincar pela casa.

[...]

As meninas acordam, espreguiçam-se, e caminham para a porta.

Esfregam-se na minha perna e ronronam;

Uma, cheira-me o sapato

Enriquecido de um cheiro de lá fora,

A outra, rola-se pelo chão –

Barbeiro branco exposto, barriga em pêlo macio.

[...]

Percebemos, nesses poemas, a imagem do gato ligada a elementos e situações típicas do ambiente doméstico, do espaço interno, do clima familiar.

5.8 Gato/liberdade

O poema, de Fernando Pessoa, *Gato de rua*, – dentre os múltiplos sentidos que nos são permitidos inferir em conformidade com a análise a que se propõe o trabalho interpretativo –, no âmbito desta pesquisa, sugere-nos a relação com a figura felina e o espaço externo, público, o gato/liberdade sem máscaras, sem farsa, livre,

o que brinca na rua, apresentado logo no verso 1 da 1ª estrofe:

Gato que brincas na rua
[...]

O que é “Bom servo das leis fatais”, ou seja do inevitável, o que nos conduz a pressupor a negação ao que se lhe é imposto e não é fatal, sugerindo-nos a ideia de liberdade; o que tem “instintos gerais” e *sente só o que sente*, como vemos na 2ª estrofe.

[...]

Bom servo das leis fatais
Que regem pedras e gentes,
Que tens instintos gerais
E sentes só o que sentes.

Retomando a imagem do gato de rua, associado à liberdade, temos também o poema de Jorge Guillén: “Gatos de Roma”, em cujos versos há, notadamente, a temática social, histórica de uma época, “Gatos. Frente à História,/ sensíveis, sérios, sozinhos, inocentes.”, representando metaforicamente a condição humana num contexto socioeconômico e cultural permeado pelas adversidades. Contudo o texto também nos propicia a observação do gato no ambiente externo, da rua,

Os gatos,
Não vagabundos mas sem ter um dono,
ao sol adormecidos
em ruas sem passeios,
[...]
Os gatos
imortais de um modo tão humilde,
desafiam o tempo, [...]

Com esse breve panorama das associações simbólicas da imagem do gato na poesia felina, deixamos (in)conclusa a nossa abordagem, tendo em mente que os poemas configuram enigmas cujas palavras têm múltiplos significados e que esses não podem ser apreendidos em sua totalidade.

Finalmente, para abordar muito brevemente um exemplo de metáfora do humano na poesia felina, destacamos dentre os poemas da antologia *Assinar a pele*, fragmentos do poema “O gato” (LI), de Baudelaire, e o poema [Gato que brincas na rua], de Fernando Pessoa.

Em “O gato”, de Baudelaire, temos o espelhamento, pelo qual o eu lírico identifica-se com o gato, e que não é “um” qualquer, mas sim “este” que lhe é caro:

Se neste gato que me é caro,
Como por ímãs atraídos,
Os olhos ponho comovidos
E ali comigo me deparo,

No poema de Fernando Pessoa o eu-lírico aproxima-se do gato numa identificação, não por semelhança, mas sim por diferença, pois recorrendo ao recurso do espelhamento verificamos que este lhe permite que se veja, porém

não se reconhece naquilo que vê: “Eu vejo-me e estou sem mim, / Conheço-me e não sou eu.”

[...]
És feliz porque és assim,

Todo o nada que és é teu.

Eu vejo-me e estou sem mim,

Conheço-me e não sou eu.

Há no verso “Todo o nada que és é teu” as contradições, a dualidade dos opostos inerentes a todo o ser humano, opostos que regem toda a vida. “Todo” – ideia de algo completo, repleto, totalmente preenchido, só que esse “todo” é exatamente o “nada”, o vazio, o ser e não ser: “Eu vejo-me e não sou eu”.

Os sentidos poéticos das imagens mí(s)ticas do gato, embora aqui brevemente apresentados, assinalam a recorrência de um repertório simbólico diverso em si mesmo, mas coerente com a presença do gato na sociedade humana através dos tempos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O ser humano utiliza-se de diversos tipos de códigos para comunicar-se, exprimir sentimentos, opiniões e conhecimentos. Associados a esses códigos, verificamos o uso de vários tipos de linguagem, tais como: afetiva, cognitiva, dentre outras, das quais destacamos, especialmente, a linguagem simbólica. Essa utiliza um nome, uma imagem constituinte do símbolo o qual, representado por um objeto, por seres, etc., caracteriza-se por uma pluralidade de significados, que ultrapassa as evidências, o convencional. Assim sendo, o símbolo representa uma ideia, ou um conceito amplo, complexo.

O símbolo é também deflagrador de um trabalho de inúmeras possibilidades interpretativas, visto que ele é produto da obra e da imaginação humana e que possui função criadora e poética. Nessa perspectiva, vimos o homem inserido no universo, constituído pela linguagem, pela arte, pela religião e pelo mito, formadores do tecido simbólico em que se entrelaçam os fios aos quais está enredada a experiência humana.

Vastíssimo, portanto, é o campo de reflexões sobre a relação simbólica que se estabeleceu, através dos tempos, entre o universo humano e o animal. Nesse sentido vimos as relações possíveis de ser estabelecidas na apreensão das imagens mí(s)ticas, especialmente, a do gato, cuja natureza instintiva, aguçada ao extremo, certamente contribui para o constante apelo à sua imagem para se representar e se problematizar o humano. Sendo assim, se são inúmeras as relações entre os animais e o ser humano, no que se refere ao gato, essa diversidade se amplia. Além, todavia, de se ampliar, a simbologia do gato atravessa fronteiras de sentido e abarca em si contradições como o divino e o demoníaco, a liberdade e o aprisionamento, o erotismo e a castração, o feminino e o masculino.

Torna-se visível que a natureza ambivalente do animal no plano simbólico, que lhe permite significar quer o bem, quer o mal, põe em destaque os binômios antagônicos, a dualidade dos opostos que rege toda a existência da humanidade, propiciando-nos uma reflexão sobre a condição humana ou o que chamamos de

formas de representação do humano por meio do universo felino.

REFERÊNCIAS

- BURROUGHS, William. *O gato por dentro*. Trad. Edmundo Barreiros. Porto Alegre, RS: L e PM, 2006. v. 547.
- CAMPBELL, Joseph; MOYERS, Bill. *O poder do mito*. São Paulo: Palas Athena, 2001.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT Alain. *Dicionário dos Símbolos*. Lisboa: Teorema, 1994.
- COELHO, Nelly Novaes. *Literatura e Linguagem*. 4. ed. São Paulo: Quíron, 1986.
- ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- GUIMARÃES, João Luís Barreto (Org.). *Assinar a pele*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2001.
- JAKOBSON, Roman. *Huit questions de poétique*. Paris. Éditions du Seuil, 1977.
- JUNG, Carl. *O homem e seus símbolos*. 12. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, [200-?].
- KAST, Verena. *A dinâmica dos símbolos: fundamentos da psicoterapia Yunguiana*. São Paulo: Loyola, 1997.
- MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. 4. ed. São Paulo: Cultrix, 1985.
- MISTICISMO JUDAICO. Disponível em: <<http://novaera.omeuforum.net/magia-cabala-runas-taro-e-afins-f4/misticismo-judaico-t105.htm>> . Acesso em: 20 ago. 2009.
- PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- RAMALHO, Christina. O mito em tempos de hibridismo. *Cerrados*. Revista do Programa de Pós-Graduação em Literatura. Brasília: Universidade de Brasília, ano 12, n. 16, p. 113-133, 2003.
- RONECKER, Jean-Paul. *O simbolismo animal*. São Paulo: Paulus, 1997.
- TODOROV, Tzvetan. *Théories du symbole*. Paris: Seuil, 1977.
- TRIBUNA ANIMAL. O gato e a religião. In: *Textos sobre gatos*. Disponível em: <http://www.tribunaanimal.com/textos_gato_e_religiao.htm>. Acesso em: 10 out. 2007.
- VICTORIA, Luiz A. P. *Dicionário ilustrado da mitologia*. Ediouro, [s./d.].
- VOISENET, Jacques. Bêtes et hommes dans le monde medieval. Trad. Pedro Chambel. *Medievalista on line*, ano 3, n. 3, 2007. Disponível em: <www.fcsh.unl.pt/iem/medievalistarecensao>. Acesso em: 4 abr. 2008.

AS RELAÇÕES DE GÊNERO EM *O QUINZE*:

UMA ANÁLISE CRÍTICA DAS PERSONAGENS CONCEIÇÃO E VICENTE

Gracilene Felix Medeiros¹

graci_cead@hotmail.com

RESUMO

As relações de gênero modificaram a imagem científica em relação aos estudos sobre a História da Mulher. No entanto, o termo “gênero”, o qual deveria tratar das ações de homens e mulheres de maneira neutra, passou a ser sinônimo de estudo de mulher. Isso desvalorizou o termo dentro do meio acadêmico e gerou uma polissemia para o vocábulo. Além dessa interpretação errônea do termo “gênero”, também, encontramos a presença constante de estudos binários no que diz respeito ao estudo de gênero, como se a ação feminina estivesse ligada historicamente à ação masculina. Portanto, propomo-nos a discutir, no presente trabalho, as implicações do emprego do binarismo como um estudo do feminismo, o sentido primeiro da palavra gênero, tendo como base teórica o texto “Gênero: uma categoria útil de análise histórica” de Joan Scott, e a analisarmos esses tópicos no romance *O quinze* de Rachel de Queiroz.

Palavras-Chave: Binarismo; Gênero; Relações de gênero; *O Quinze*;

INTRODUÇÃO

O binarismo, dentro dos estudos voltados para homens e mulheres, é algo comum, porém, visto quase sempre como um problema a ser resolvido. Isso devido às diversas conotações que o vocábulo permite. Logo, não nos é estranho que o termo provoque tantos debates dentro dos estudos de gêneros.

A palavra gênero de acordo com o dicionário é

Um substantivo masculino, que significa agrupamento de indivíduos, objetos, etc., que tenham características comuns. Classe, ordem, qualidade. Modo, estilo. Reunião de espécies. Categoria que classifica os nomes em masculino, feminino e neutro. (FERREIRA, 2005, p. 452)

Percebemos que em seu significado a palavra “gênero” não denota sentidos históricos ou políticos em relação a homens e mulheres, como também, não diferencia sexo. No entanto, o uso da palavra “gênero” torna-se contínuo e constante na medida em que, as feministas utilizam o vocábulo “gênero” como um meio de englobar as questões de sexo dentro de um único nome.

No entanto, segundo Scott (1995), “Na gramática, o gênero é compreendido como uma forma de classificar fenômenos, um sistema socialmente consensual de distinções e não uma descrição objetiva de traços inerentes.” Assim, o sentido de gênero proposto pelo dicionário e pela gramática não anula o sentido binário que direcionou e separou ou correlacionou homens e mulheres durante toda a história.

¹ Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL) pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB)

A palavra gênero ganha destaque nas lutas feminista, principalmente, em relação às americanas, que visavam uma separação da classificação biológica do indivíduo do termo sexo, e, que o indivíduo fosse identificado por uma classificação social, portanto, adquiriria o gênero.

O problema com a definição de gênero vai além das implicações semânticas. Muitas historiadoras contestavam a necessidade de uma denominação social para direcionar os levantes feministas, enquanto elas deveriam buscar a origem das relações de gênero ou sexo na história da humanidade, por meio de uma investigação direta que procurasse a origem do patriarcado.

Dentro dessa perspectiva, Medeiros (2012) afirma que

Os primeiros resquícios de informação que temos sobre a relação da mulher com a religião, em uma das civilizações mais antigas (a civilização Minoica), fazem referência ao culto da deusa-mãe. [...] Percebemos que esta “inferiorização” sofrida pela mulher nos últimos séculos não vem desde os primórdios da humanidade, porém, foi se configurando ao longo dos tempos. (MEDEIROS, 2012, p. 132-133)

A necessidade de seguir os caminhos que levam a humanidade ao patriarcado é muito instigante, e por isso, tende a tirar as feministas historiadoras do foco principal do movimento, que é romper com o binarismo e ter um ser humano, não necessariamente, dois seres (homem e mulher). No entanto, segundo Medeiros (2012), a “inferiorização” da mulher se deu ao longo do tempo e que em um dado momento, as mulheres eram veneradas, em respeito à deusa-mãe.

Contudo, a busca por uma nova história na qual conste a função e presença das mulheres, não mudaria apenas a relação patriarcal em que vivemos, mas, mudaria a própria história da humanidade, pois, de acordo com Medeiros (2012),

Esse sistema controlou as organizações sociais por muitos séculos, seguindo por toda a nossa história. Na sociedade grega, por exemplo, a mulher era totalmente excluída do modelo que eles consideravam democrático, pois esta não era considerada cidadã, assim como, não eram cidadãos: as crianças, os escravos, os estrangeiros, ou seja, só era cidadão para sociedade grega os homens livres e gregos. O sistema patriarcal se estende por todo império romano e chega com toda força ao período medieval. (MEDEIROS, 2012, p. 133)

Observamos que o patriarcado se instalou em certo momento da história e desde então, mantém as mulheres em segundo plano, como fantasmas atrás de seus respectivos senhores, os homens. Contudo, vimos que no começo de nossas civilizações houve uma valorização do elo feminino com a deusa-mãe. Assim, as mulheres eram representação da própria deusa, logo, deveriam ser veneradas como a própria divindade.

Entretanto, sabemos que essa veneração das mulheres foi ofuscada por anos de exclusão, e infelizmente, não temos como precisar em que momento da história a mulher deixou de ser a representação da deusa-mãe e ficou em segundo plano, ou se a deusa foi substituída, por um deus, masculino e poderoso, o qual dizimou a deusa e suas representantes, no caso, nós mulheres.

Entretanto, o estudo de gênero dentro do aspecto histórico ganhou ares descritivos e não postulou uma estrutura teórica, capaz de construir e resgatar dados que realmente, expliquem ou justifiquem a posição de subordinação da mulher ao longo da história ou a perda de cultos primários, como o culto a deusa-mãe e sua capacidade de criação, a qual era exaltada.

O estudo histórico da relação de gênero o aproximou das outras esferas excludentes de nossa sociedade: raça e classe. Percebemos que essas esferas de forma geral, afastam-se do sentido mais amplo de gênero, no seguinte aspecto: a classe provém de estudos marxistas, já o gênero e a raça surgem sem estarem pautadas em um estudo específico.

Todavia, o estudo de gênero recai sobre teorias anteriores que passam novamente por um caráter mais descritivo do que por um caráter propriamente teórico. Assim, as historiadoras ou historiadores voltam ao ponto de partida estabelecendo um estudo teórico que descreve a relação do termo gênero com as relações entre os sexos. Logo, chegamos novamente ao binarismo.

1. A Cientificidade do Termo “Gênero” em Relação à Expressão: História das Mulheres

Constatamos que desenvolver e escrever algo sobre uma história das mulheres, em nosso mundo patriarcal, é uma tarefa bastante árdua, visto que para construir uma história das mulheres ou uma história das mulheres, partiríamos da necessidade de “desconstruir” a história como um todo ou de que as mulheres teriam uma história a parte da sociedade política e econômica, sendo sua história voltada para o sexo ou para o domínio do lar.

Nessa busca por a/uma história das mulheres, as historiadoras ou os historiadores dividiram-se em dois grupos com pesquisas diferenciadas em sua execução e em sua visão acerca dos movimentos que rodeiam as mulheres e uma outra que buscava uma prática teórica da história das mulheres. Esses grupos se dividiram em abordagens com características diferenciadas como: uma abordagem descritiva do fenômeno, o qual registra a presença das mulheres nos movimentos históricos da humanidade; e outra abordagem casual, que teoriza sobre a presença das mulheres nesses fenômenos históricos e sobre a relação de gênero dentro desses.

Segundo Scott (1995),

Na sua utilização recente mais simples, “gênero” é sinônimo de “mulheres”. [...] Nessas circunstâncias, o uso do termo “gênero” visa sugerir a erudição e a seriedade de um trabalho, pois “gênero” tem uma conotação mais objetiva e neutra do que “mulheres”. “Gênero” parece se ajustar à terminologia científica das ciências sociais, dissociando-se, assim, da política (supostamente ruidosa) do feminismo. (SCOTT, 1995, p. 75)

O termo “gênero” possui uma conotação neutra e mais científica, como é afirmado por Scott (1995), logo, esse termo proporciona a possibilidade de estabelecer, para os estudos das histórias das mulheres, um caráter mais acadêmico e mais confiável, e melhor daria aos estudos das histórias das mulheres maior visibilidade.

Assim, a palavra “gênero” passa a ter um direcionamento mais social do que biológico acerca das relações em torno sexo. Scott ainda diz que

“Gênero” é segundo esta definição, uma categoria social imposta sobre um corpo sexuado. Com a proliferação dos estudos sobre sexo e sexualidade, “gênero” tornou-se uma palavra

particularmente útil, pois oferece um meio de distinguir a prática sexual dos papéis sexuais atribuídos às mulheres e aos homens. (SCOTT, 1995, p. 75)

As mudanças sociais ditadas pelo conceito de “gênero” não surgem de imediato. Por isso, detemo-nos durante muito tempo em realizar um estudo da história das mulheres partindo de uma abordagem descritiva, a qual tem a capacidade de apresentar e descrever o fenômeno, todavia, ainda como ciência, não tem força para questionar ou mudar o fenômeno. Entretanto, essa abordagem é de extrema valia para os estudos daqueles que estão a quem na sociedade, pois, ela resgata para o eixo social todos os que estão a margem como: mulheres, crianças, entre outros.

No entanto, tanto a abordagem descritiva quanto a casual está pautada em três posições teóricas: a primeira tenta explicar a origem do patriarcado; a segunda possui uma visão sócio-econômica, fundamentando a teoria de “gênero” na falta de inclusão da mulher tanto na sociedade política quanto trabalhista e econômica; e a terceira, a qual enxerga as relações de gênero de forma pós-estruturalista.

2. A Presença Constante do Binarismo nas Relações de Gênero

O binarismo que traz os opostos homens x mulheres e que fora bastante contestado pelas relações de gênero, as quais buscavam no termo “gênero” uma unicidade dos sexos em relação ao âmbito social, sendo apenas, “gênero”, vem por meio das posições teóricas das abordagens do estudo de gênero se manifestar mais uma vez em meio aos estudos científicos.

Agora, além de termos as diferenças binárias vistas através do critério biológico, temos diferenças de caráter social, psicológico e econômico. Dessa maneira, o homem e a mulher podem ser vistos a partir de vários ângulos, como: do ponto de vista sexual, homem x mulher; do ponto de vista psicológico, o homem que detém o poder por meio da posse do falo e assim, tem a mulher como sua subordinada, psicológica e socialmente; ou do ponto de vista marxista e econômico, o homem é o sujeito e a mulher o objeto. Esta última definição também pode ser analisada de acordo com a linguagem fazendo referência às teorias lacanianas, o homem (sujeito agente) completa ou é direcionado à mulher (o seu objeto).

“Seja o que for, a formulação de Alexander² contribui para fixar a oposição binária entre masculino-feminino como a única relação possível e como um aspecto permanente da condição humana. Ela perpetua, mais do que põe em questão, [...]” (SCOTT, 1995, p. 83)

A oposição binária leva-nos, novamente, a um estado inicial de pesquisa, pois, ela estabelece pontos que tende a elencar valores para ambos os sexos e assim, conduzir um a ser superior ao outro. É perceptível que a mulher evoluiu, o século XX traz essa evolução, contudo, traz também uma preocupação com o estudo de gênero, esse que deveria ser assexuado, está diretamente ligado a estudos de mulher, a qual mesmo tendo evoluído ainda não é uma indivíduo.

2 Sally Alexander, estudiosa de Lacan que concluiu que “o antagonismo entre os sexos é um aspecto inevitável da aquisição da identidade sexual, [...]” (ALEXANDER, p. 135 apud SCOTT, 1995, p. 83)

Encontramos nesse momento alguns problemas que diminuem a abordagem científica, do “gênero”, pois este é além de um substituto para o termo mulheres, é também utilizado para sugerir que qualquer informação sobre as mulheres é necessariamente, informação sobre os homens, que um implica o estudo do outro.” (SCOTT, 1995, p. 75)

Então, partindo da concepção de “gênero” e voltando-nos para uma perspectiva histórica, perceberemos que o lugar da mulher na sociedade não é definido pelo o que faz, ou seja, o papel da mulher em sociedade não parte de sua ação social, mas, dos sentidos que suas ações trazem para sociedade.

Joan Scott adota duas partes para definir gênero: uma que entende o gênero como o resultado das ações sociais de ambos os sexos ou entre os sexos; e outra que o entende como uma forma de atribuir poder. A partir da primeira compreensão de gênero, Scott estabelece quatro elementos interrelacionados a essa concepção: primeiro, a constituição simbólica de pares contrários, que giram em torno da mulher como, manhã/noite; segundo, conceitos normativos que tentam dar significados a essas relações simbólicas do primeiro elemento; terceiro, é analisar a permanência intemporal, quase fixa, que há na representação binária do gênero, sem deixar de incluir nessa análise a concepção política e social desse fenômeno; e o quarto elemento é a identidade subjetiva do aspecto de gênero. (SCOTT, 1995, p. 87)

A partir da compreensão de “gênero” de Scott, entendemos que o processo binário está dentro da própria relação social de gênero e poder. Desta maneira, é interessante buscar um entendimento que vai além das relações de sexo para perceber o binarismo como parte do sistema, mas, não superior a ele, que assim como os homens, as mulheres também são participantes e constituintes da sociedade.

3. A Mulher: uma agente social em *O Quinze*

O Quinze de Rachel de Queiroz é uma romance que apresenta de forma intensa os problemas causados pela seca de 1915, daí o nome da obra ser *O quinze*. O texto aborda todas as temáticas do contexto sertanejo do nordeste brasileiro, falando sobre seca, migração, fome, pobreza, humilhações, abandono, machismo e luta feminina.

No entanto, a trama gira em torno de dois pontos diferentes, que são o sofrimento dos retirantes, que deixam suas casas em busca de dias melhores no Norte ou no Sul do país, e o sofrimento vivido por Conceição e Vicente, dois apaixonados, que sofrem separados por dois mundos diferentes: o dela cheio de idealismos e consciência social e o dele repleto de força, sem espaço para devaneios e conscientização.

O romance começa narrando já as consequências da seca de 1915, pois, o início da obra é marcado por dois dramas de diferentes aspectos, mas, um não anula o sofrimento do outro. A narrativa tem início com o sofrimento de Dona Inácia de partir de suas terras para escapar da seca na capital, com a neta Conceição. Todavia, o texto é escrito em uma espécie de zigue-zague, pois, à medida que vamos descobrindo a luta de Conceição para convencer sua avó a partir do sertão, conhecemos a dor de Chico Bento, que dispensado de seus trabalhos na fazenda onde morava e que recebe como última ordem, soltar o gado para que esse morresse sertão a fora.

Conceição convence a avó a ir com ela para capital, pois, ela precisava voltar e retomar seu trabalho de professora e não poderia deixar a avó a própria sorte. Nesse primeiro, momento já percebemos algo diferente na narrativa, Conceição trabalha e vive em casa de moças de família, porém, em resumo, ela mora só, isso no começo do século XX.

Conceição ia todos os anos passar as suas férias do trabalho na fazenda da avó, tanto para descansar como para ver Vicente. Ele era primo dela, os dois nutriam um sentimento especial, mas teimavam em não declará-lo. No entanto, toda família sabia que Vicente sentia por Conceição e ela por ele. Contudo, nesse ano, o sentimento ficou de lado diante de tanta dor.

Chico Bento, depois de soltar os animais da fazenda onde trabalhara, vai até Vicente para vender alguns animais que possuía para levantar algum dinheiro e sair do sertão. Vicente compra os animais de Chico e este vai para casa dar a notícia a sua mulher, a cunhada e aos cinco filhos.

Depois, ele ouvindo que o governo estava dando passagens para aqueles que queriam tentar a vida no Norte do país, dirige-se até um posto do governo, mas, recebe um não como resposta. Logo, ele decide ir até a cidade mais próxima na qual tivesse embarque para o Norte. Assim, ele sai com toda família a pé cortando o sertão.

Durante, a viagem de Chico Bento notamos a submissão da mulher em relação ao homem, pois, mesmo contra vontade Cordulina, mulher de Chico, segue o marido, levando toda a família. Pelo caminho, o sofrimento da seca vai deixando suas marcas. Primeiro, eles se deparam com retirantes famintos comendo uma carne podre, que fora encontrada na estrada. Mas, Chico piedoso divide sua comida para não ver gente comendo carniça como urubu.

A submissão feminina vai tornando-se mais nítida durante a viagem, primeiro mocinha, cunhada de Chico, decide ficar em uma casa trabalhando como empregada para não continuar a viagem. No entanto, o trabalho que poderia transformá-la em uma agente feminina de mudança social, é marcado pela libertinagem de Mocinha. Ela começa a trabalhar em uma estação de trem com a senhora que a contratou, porém, deixa o trabalho para ficar conversando com os fregueses, até que é mandada embora, e passa a se prostituir, engravida e depois, com o filho no colo torna-se pedinte.

Cordulina nunca mais verá sua irmã, por isso, sofre, mas, ela não pode sofrer, tem que suportar e seguir. Em Cordulina, encontramos todas as características de subordinação da mulher em relação ao homem, principalmente, no sertão, local essencialmente, machista.

A esposa de Chico segue o marido, perde a irmã, e ao longo da viagem vai perdendo os filhos. Um morre ao comer uma planta venenosa diante da fome, outro se perde e some com outros retirantes, enfim, ao término da viagem até a casa de um compadre, que tendo compaixão da situação de Chico, paga-lhe passagens de trem até a capital, restam-lhes apenas três filhos.

Enquanto Chico e sua família vivem suas desventuras, Conceição demonstra falta de fé em relação às promessas da avó para que chovesse. Como não choveu, dona Inácia parte com a neta para a capital. Os pais de Vicente, tios de Conceição, vão para uma casa na cidade com as filhas e Vicente fica na fazenda para lutar contra a fúria da natureza, tentando salvar seu rebanho.

A família de Vicente não o entende. Os seus pais esperavam que o filho fosse doutor como o irmão, que é bem querido por seus pais e visto com superioridade em relação a Vicente. Este nunca ligou para estudos, apenas queria ser vaqueiro e conduzir a fazenda. No entanto, sentia-se menosprezado diante do irmão.

Enfim, Conceição chega à capital e começa a trabalhar. Por causa da seca, muitos retirantes se dirigiram para a cidade e lá foi criado um campo de concentração para acolher os outros retirantes. Era um lugar imundo, miserável, onde a morte reinava e a dor já não tinha como ser descrita. Mediante esse drama, muitas mulheres da sociedade começam a ajudar os retirantes, dentre elas, Conceição.

Um dia, Conceição encontra a família de Chico Bento nesse lugar e como os conhecia do Quixadá, prontamente, põe-se a ajudá-los, levando comida e procurando alguém para lhes doar as passagens ou para o Sul ou para o Norte. Conceição explica que o ciclo da borracha já estava no fim e que muitas pessoas já não tinham como viver no Norte do país, portanto, sugere que eles partam para o Sul do país, onde tem mais oportunidade de trabalho.

Cordulina, em mais um momento de dor, diz a Chico que Conceição havia pedido para ficar com Manuel, pois, ele era seu afilhado e ela poderia lhe dar uma vida mais digna. Chico aceita. Conceição consegue as passagens para São Paulo, a família de Chico parte deixando Manuel com Conceição.

Vicente vai visitar Conceição na cidade e fica indignado ao saber que ela anda só pela cidade. Ao chegar em sua casa, Conceição vê Vicente, mas esta ouvira muita coisa a respeito do moço, como por exemplo, que ele dizia brincadeiras para mocinhas dos arredores de sua fazenda, por isso, trata mal o rapaz que sai dali indignado com a postura da prima.

Conceição percebe o abismo que há entre ela e Vicente. Então, ela constata que o primo é para ela uma bonita paisagem de se ver, porém, muito distante da sua realidade, porque, Conceição era uma mulher que lia, discutia sobre suas leituras, questionava-se, trabalhava, prestava serviços sociais, adotara uma criança, mesmo sendo ela solteira. Em resumo, ela era mulher, cidadã, mesmo que sua sociedade não a reconhecesse como tal, mas, ela se reconhecia.

Depois, de tantos sofrimentos, chegam as chuvas de dezembro. O sertão volta a ser como era, e nas suas férias Conceição foi para a fazenda da avó, que voltara para o Quixadá logo quando começou a chover. Conceição vai para as festas da igreja, lá vê suas primas casadas e cuidando dos filhos, agindo como deveria agir uma mulher para a sociedade da época. Ela reflete sobre sua postura, mas, eis, que de repente, ouve Manuel chamá-la de mãe e ela constata que não nasceu para casar, todavia, poderia se deleitar com os prazeres da maternidade de outras formas.

O quinze apresenta de maneira muito simples e natural as situações vividas no sertão. Os preconceitos, as regras sociais, o sofrimento, a seca, entretanto, é nas entrelinhas que o livro demonstra sua maior riqueza e nele podemos ver lutas contrárias de um homem e de uma mulher contra a sociedade vigente.

Vicente luta contra as cobranças de sua família que o vê com discriminação por ele não ter estudo, além disso, ele é um homem solteiro e luta contra as cobranças de um casamento forçado. Já Conceição, é o oposto, ela é um ser que mantém uma ação social e dessa forma, é vista como uma mulher diferente daquelas de sua época, no entanto, ela reconhece sua condição e reflete sobre isso, não encontrando problemas quando

é intitulada como tia, solteirona, etc.. Conceição e Vicente optam por suas condições de vida e sabem as consequências que enfrentarão. Todavia, eles se mantêm indiferentes à sociedade com suas vidas diferentes. Isso mostra que tanto o homem quanto a mulher são cobrados pela sociedade e que a posição de gênero deve dar conta das dificuldades vividas pelos dois de maneira harmoniosa, sem subordinar um sexo ao outro. Como vimos no texto, tanto Vicente como Conceição toma decisões difíceis para suas vidas, e uma delas é comum aos dois, a decisão de não casar e viverem felizes assim.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Compreendemos que a ideia de binarismo ainda perpetua-se dentro das relações de gênero. No entanto, percebemos a partir da análise do texto *O quinze* que tanto o homem quanto a mulher passam e tomam decisões que muitas vezes são contrárias às imposições sociais de uma época. Desta forma, eles prestam satisfação às suas comunidades e sofrem por suas decisões constantemente, por meio de críticas e retaliações.

O quinze corrobora com a teoria de Joan Scott, mostrando que o estudo de gênero é sim, uma categoria que permite uma análise histórica de uma sociedade e da própria humanidade. Neste caso, o gênero nos permitiu analisar as posturas de gêneros esperadas e combatidas no sertão nordestino, local de muito preconceito em relação à liberdade feminina e às suas escolhas. Isso é tão forte, que fica marcado quando o personagem Vicente, o qual também sofre preconceito por não ser como a família esperava, fica indignado ao saber que Conceição andava sozinha pela cidade. Logo, entendemos que uma mulher de família para a sociedade da época e atual não tem um direito básico da nossa Constituição “o direito de ir e vir”.

Portanto, as relações de gênero são relações sociais, que fazem referência a homens e mulheres. Essas relações não estão pautadas em termos binários, mas em elementos que se completam e que não podem ser dissociados com afirma Scott (1995).

REFERÊNCIAS

- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Dicionário Aurélio Júnior**: dicionário escolar da língua portuguesa. Coordenação Marina Baird Ferreira e Margarida dos Anjos. – Curitiba: Positivo, 2005, p. 452.
- MEDEIROS, Gracilene Felix. As relações de gênero intrínsecas nos movimentos messiânico-milenaristas: um estudo teórico do movimento Mucker através da figura de Jacobina. In: LEMOS, Fernanda (Org.). **Movimentos Messiânico-Milenaristas**. – João Pessoa: Editora Universitária da UFPB, 2012, p. 119-144.
- QUEIROZ, Rachel de. **O quinze**. – 92ª ed. – Rio de Janeiro: José Olympio, 2011.
- SCOTT, Joan Wallach. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. **Educação e Realidade**. Porto Alegre, vol. 20, nº 2, jul./dez.1995, p.71-99.

Nadilza Martins de Barros Moreira (UFPB)

“(...) Espero que no novo Código de Leis... Vocês se lembrem das mulheres e sejam mais generosos do que os seus antepassados. (...) Se não for dada especial atenção às mulheres, estamos resolvidas a nos rebelar e não nos consideraremos obrigadas a cumprir leis, diante das quais não temos nem voz, nem representação”.

(Carta de Abigail Adams para seu esposo, John Adams, em 31 de março de 1776)¹.

“A literatura é franqueada a todos. Recuso-me a permitir que você, por mais bedel que seja, me mande sair do gramado. Tranque suas bibliotecas, se quiser, mas não há portão, nem fechadura, nem trinco que você consiga colocar na liberdade da minha mente”.

(WOOLF, 1ª.ed. 1929. 2ª. ed.1985, p. 99)²

O ensaio em tela, *A escritura feminina, uma trajetória marcada pelas relações de gênero*, faz parte de um projeto mais amplo de investigação literária que desenvolvemos acerca do binômio Mulher e Literatura. Por uma questão de sistematização e metodologia de trabalho o apresentamos em separado, entretanto, quando acontece o enfrentamento dos textos, assim como das questões críticas e teóricas suscitadas, constatamos que, há uma interface contínua entre a história das mulheres e a história da literatura independentemente da nacionalidade e/ou de outras circunstâncias do momento histórico em que as mulheres escrevem suas histórias.

Estamos fazendo esse prefácio para situarmos não somente o ensaio em pauta, mas, ainda, para marcarmos o lugar da nossa reflexão enquanto pesquisadora focada nas questões entre Literatura e Feminismo na interface da escritura feminina com a vida e a obra de mulheres-escritoras. Nossos estudos críticos e teóricos, portanto, têm-se voltado, particularmente, para a autoria feminina, e, conseqüentemente, para questões concernentes ao estabelecimento de um Cânone que se comprometa em dar visibilidade e reconhecimento à produção ficcional de mulheres-escritoras incluindo-as tanto na seleção do livro didático, quanto nos currículos e programas em vigor nas escolas e universidades brasileiras em seus vários níveis.

O termo escritura vem sendo usado na crítica literária com diferentes acepções críticas e teóricas dialogando com diferentes tendências epistemológicas que, ao longo dos estudos, têm desenvolvido diferentes perspectivas conceituais acerca do significado de escritura tanto nos estudos sobre a linguagem, quanto em outros acerca do discurso literário.

O termo escritura nas suas origens críticas e teóricas pode nos remeter aos argumentos de Roland Barthes em *O Grau Zero da Escritura*, 1967. Segundo Barthes, “... não há neutralidade na escrita”, para ele toda escritura tem um estilo que nos informa acerca da nossa percepção de mundo. Afora o clássico, *O Grau Zero da Escritura*, Barthes tem outro estudo relevante sobre o termo escritura chamado, *Escritores e Autores (writers & authors) (Écrivains et écrivants)*. Neste estudo Barthes argumenta que há aqueles que escrevem acerca de coisas, cujo objetivo é levar o leitor além do texto, são os escritores; já os autores, estes, escrevem intransigentemente sobre a escrita em si mesma. Outro teórico que desenvolveu o conceito de escritura na crítica literária foi Jacques Derridá em *Of Grammatology*, 1976. Derridá desestabilizou a hierarquia tradicional entre a superioridade da escrita e a inferioridade da fala. Para Derridá ambos, fala e escrita, estão sujeitos a instabilidades, ambos, fala e escrita, ressentem-se de “presença”, ambos são indeterminados. Uma quarta maneira em que o termo escritura tem sido trabalhado é o introduzido com a teórica feminista francesa, Hélène Cixous. Cixous define a escritura feminina (*écriture féminine*) como sendo a escritura do corpo. Para Cixous a escritura feminina move-se além dos binarismos repressores do patriarcado.

Podemos dizer, portanto, que os estudos de Barthes, Derridá e Cixous são os precursores acerca de diferentes compreensões e aplicações sobre o termo escritura focalizando os estudos literários. Todavia, ao falarmos de “escritura feminina” abrimos outro leque de possibilidades e de significados que vão além dos conceitos estabelecidos pelos críticos e teóricos da tradição literária acerca de “escritura”.

Como pretendemos entender os múltiplos sentidos da “escritura feminina” motivada pela analogia entre a história da literatura e a história do feminismo pretendemos partir de diferentes abordagens para gerar novos significados. Nossa reflexão acerca do conceito de uma “escritura feminina” marcada pelas relações de gênero nos leva as considerações de Macedo e Amaral, 2005:

(...) o conceito de “escritura feminina” está ligado, por um lado, à necessidade de engendrar ou gerar retrospectivamente uma tradição feminina e, por outro lado, à problematização da especificidade e existência de marcas do feminino no discurso e na escrita de mulheres. Este conceito também traduz a existência de uma tradição alternativa à cultura literária homológica e patriarcal, ou seja uma ‘escrita do avesso’, isto é, “o inverter da tradição, ou a tradição vista do lado errado, quer seja de pernas-para-o-ar, quer às avessas” (Sousa Santos, 1977:22) mas sempre sublinhando a obliquidade em que se estrutura a relação que as mulheres mantêm com a linguagem, a cultura e o poder dominantes. (p. 52-53)³

Na gestação de uma matriz acerca da tradição feminina na literatura temos de nos ancorar em Virgínia Woolf e seu clássico, *Um teto para todos* de 1929. Em um dos ensaios que compõem este livro, Woolf discorre sobre o modo mais pertinente de abordar o tema, “A mulher e a ficção literária” e desenvolve considerações acerca do mesmo tema, isto é: ora Woolf problematiza as mulheres e a sua natureza, ora as mulheres e a ficção por elas escrita, ora as mulheres e a ficção que sobre elas é escrita, focalizando a prosaica questão que se tornou emblemática para os estudos feministas:

Uma mulher tem de ter dinheiro e um quarto que seja seu se quiser escrever ficção; e, isso como verão, deixa por solucionar a questão maior na verdadeira natureza da mulher, bem como a verdadeira natureza da ficção. (Woolf, 1985, p. 8)

Ao longo do seu argumento Woolf traça a gênese da escrita feminina confinada por dois limites, a necessidade de a mulher-escritora ter dinheiro e um espaço só seu, entretanto, ela, a mulher-escritora, transgredia as imposições ideológicas chamadas à época de “limitações do sexo feminino”, as quais circunscrevem a escrita feminina às fronteiras do trivial e do doméstico, colocando a questão nos seguintes termos: “este é um livro importante, assume o crítico, porque trata da guerra. Este é um livro trivial porque se ocupa dos sentimentos de uma mulher na sala de estar”. (Woolf, 1985, p.48-49)

Para exemplificar a busca de uma escritura feminina confinada pelos limites econômicos, territoriais e culturais vamos nos valer do livro *Lésbia*, de Maria Benedita Câmara Borman, publicado em 1890. Propomos iniciar as considerações acerca do livro *Lésbia* pensando o nome de pena da autora, DÉLIA, pois com esta marca de “batismo literário” inauguramos a questão que nos trouxe aqui: as marcas da escritura feminina.

DÉLIA, portanto, foi o nome adotado por Maria Benedita Câmara Borman em sua carreira literária durante as últimas décadas do século XIX. Talentosa, jovial e irônica, publicou vários livros além de crônicas, folhetins e contos breves nos principais jornais do Rio de Janeiro, entre 1880 e 1895. Escreveu em estilo elegante, que demonstra real talento e erudição, segundo seus admiradores, ou escreveu sobre temas chocantes, eróticos, segundo seus detratores e críticos.

O uso de pseudônimo é uma questão curiosa em relação às mulheres-escritoras. Até meados do século XIX elas usaram pseudônimos como uma forma de ocultarem suas identidades e sobreviverem ao inflexível julgamento moral e sociocultural reservado à mulher-escritora, além de ter sido uma eficaz estratégia para conseguirem a aprovação de um editor para publicação das suas produções literárias. Entretanto, a partir de meados do século XIX o pseudônimo literário feminino passa de um subterfúgio para marcar o nascimento da escritora, um poder derivado de um batismo privado, um segundo EU, um tipo de nascimento para a primazia da linguagem.⁴ Reflete um esforço para se livrar de – ou transformar – o patrimônio herdado, o peso da nomeação familiar, os nomes de poder e o poder das normas presentes em suas vidas.

No caso de Délia, segundo Norma Telles⁵, a escolha do nome literário não parece aleatório. Aponta para antiguidade clássica, para o mundo dos homens eruditos e dos gabinetes vedados às mulheres, e dessa maneira assinala uma ruptura com a divisão cultural do conhecimento que se difundiria na cultura através de uma linha divisória dos gêneros. Aos homens, todas as áreas do conhecimento e da produção cultural; às mulheres, um verniz de educação para uma conversa de salão, para reprodução e cuidado com os filhos. Uma vida sem história própria. Podemos acrescentar às considerações de Telles que, passando-se do individual para o coletivo a escolha do pseudônimo era e continua sendo uma posição política da autoria e esboça o traçado de uma genealogia própria, imaginária, uma genealogia feminina que teve início com a poeta Safo, passa pela personagem romana Délia e as denominadas Safos dos séculos subsequentes chegando até George Sand, a Safo que dominou Paris em meados do século XIX e de quem

Maria Benedita Câmara Borman disse ter demonstrado “o que pode o gênio em peito feminino.” Consideramos que, as evidências históricas até aqui mapeadas na trajetória das mulheres-escritoras são marcas de uma escritura feminina em duelo com as relações de gênero.

A literatura brasileira de autoria feminina no último quartel do século XIX sofria uma verdadeira revolução com a entrada das mulheres brancas, escolarizadas e de classe média e/ou alta em um território reservado ao masculino, isto é, a república das letras. Embora já houvesse uma amostra significativa de mulheres-escritoras em países como, França, EUA e Inglaterra, no Brasil as mulheres-escritoras ainda estavam muito tímidas para assumirem, publicamente, a profissão de escritoras.

A história da literatura brasileira a ser escrita nos mostra as mulheres-escritoras oitocentistas pedindo licença ao leitor e a sociedade burguesa para escreverem seus livros que são chamados estrategicamente de pensamentos esparsos, objetos de adoração comparando-os com o filho amado, entre outras denominações. A evidência dos sentimentos femininos conflitantes está estampada através dos prólogos dos livros de autoria feminina e dos discursos das escritoras. Os sentimentos expressados pelas mulheres-escritoras fins secular acerca das suas experiências com a escrita são de inadequação e de inferioridade, agregados a pedidos de desculpas das mesmas pelo ato de escrever, embora elas, as escritoras, demonstrassem plena consciência de que usurpavam um espaço que não lhes pertencia. Entretanto, mesmo sentindo-se incomodadas, elas queriam expor suas produções literárias e exporem-se ao julgamento do público leitor pedindo-lhes que fossem tolerantes e generosos com elas e com seus livros, aprovando, dessa maneira, uma dupla transgressão do feminino, ou seja, o ato de escrever e a ousadia de publicar um livro escrito por mulher e mulher brasileira, com uma educação acanhada e destituída do brilho exigido pelo fazer literário de autoria masculina. Foi assim com *Úrsula* de Maria Firmina dos Reis, com Narcisa Amália ao publicar seus poemas, *Nebulosas*, entre outras escritoras brasileiras oitocentistas: “Mesquinho e humilde livro é este que vos apresento, leitor. Sei que passará entre o indiferentismo glacial de uns e o riso mofador de outros, e ainda assim o dou a lume”. (REIS, 1988, p.13)⁶ Os prólogos das escritoras oitocentistas, portanto, podem ser considerados as marcas emblemáticas do que concebemos como a escritura feminina no embate das relações de gênero.

Lésbia é o que chamamos de um romance de artista, um gênero que enreda o contínuo processo através do qual a personagem progride em direção à criação de sua arte. Trata-se de uma estória que aborda o desenvolvimento, a formação e os problemas específicos do artista. Estas características estão anunciadas tanto no prólogo da autora, quanto no enredo propriamente dito como poderemos ver. Começamos com o prólogo cuja explicação autoral acerca da obra de arte centra-se na compreensão do fazer artístico e das excentricidades no que tange a concepção do enredo e da forma: “Com o livro, que é também uma obra de arte, dá-se o mesmo; pertencendo o assunto à fantasia do autor, pode ele ser alegre ou fúnebre, grandioso e mesmo banal, contanto que a forma seja correta, a ideia bem desenvolvida e a dedução lógica.” (*Lésbia*, 1998, p. 33) No desenvolvimento do enredo do romance em tela salta aos olhos as dificuldades enfrentadas pelas mulheres-escritoras, particularmente no caso das brasileiras. No elenco das dificuldades apontadas pela protagonista, Bela, para editar seus romances e poemas podemos observar que estas vão desde a relação comercial entre a escritora e o editor, até a sua condição a de ser mulher e brasileira:

Como o trabalho de impressão é ainda muito caro no Brasil, procurou Bela um editor que lhe publicasse uns romances e poemas, cedendo ela todos os seus direitos autorais. Esquecera que possuía dois grandes inconvenientes para qualquer empreendimento deste gênero – ser mulher e ser brasileira. (*Lésbia*, 1998, p. 33)

As personagens de *Lésbia* são representações da sociedade brasileira e da condição feminina no embate das relações de poder entre os sexos e o gênero se o pensarmos como um construto sociocultural, como comportamentos e valores enraizados no *modus operandi* de uma dada sociedade,

Em geral, incapazes de enunciar qualquer observação sobre literatura investiram as mulheres contra a moralidade de alguns personagens do romance, os quais, no entanto, poderiam servir-lhes de modelo em tudo e por tudo.

(*Lésbia*, 1998, p. 105)

No fragmento acima pode-se verificar que, as considerações da protagonista acerca da recepção feminina negativas ao seu romance, *Blandina*¹, denunciam um embate de gênero, de caráter moralista e difamatório, que vai além do mérito e/ou do demérito da obra em apreço. As considerações pontuadas pela protagonista focalizam um

1 Nome de uma cristã atirada aos leões durante as perseguições aos primeiros cristãos na Roma Antiga.

tema caro a escritura feminina, a inveja feminina, ou seja, aquelas mulheres que, impossibilitadas de escreverem e de publicarem por razões diversas, não conseguem romper com os papéis que lhes são destinados pelo *status quo* estabelecido pela ideologia do patriarcado. Isto é, o discurso da narradora dá visibilidade às críticas alimentadas pela manutenção da ordem social no sistema patriarcal através do embate das mulheres enfurecidas contra as mulheres transgressoras:

Não satisfeitas ainda, como que enfurecidas pelos brados da consciência não de todo calejada, passaram a vociferar contra a autora, querendo talvez repartir com ela um pouco do que lhes nodava as fontes. (*Lésbia*, 1998, p. 105)

Acreditamos que a trajetória da autoria feminina anda de mãos dadas com a história das mulheres na literatura, constatação que nos remete as duas autoras que abrem o nosso ensaio nas epígrafes cotejadas. Ou seja, Abigail Adams anunciou uma revolução feminina que aconteceria como consequência do descaso das autoridades governamentais às mulheres americanas; Virgínia Woolf, por sua vez, afirmou solenemente que, ninguém a poria para fora do gramado da Universidade de Oxford já que a literatura era franqueada a todos e, ainda assim, se o fizessem não conseguiriam por um freio na liberdade de sua mente. Entendemos, portanto, que ambas, Abigail Adams e Virgínia Woolf, a seu modo, inauguraram o que denominamos de uma escritura feminina alimentada pelo embate das relações de gênero no fazer da criação literária.

Muito obrigada.

REFERÊNCIAS:

- 1 ROGERS, Katharine M. (Ed). *The Meridian anthology of early American women writers: from Anne Bradstreet to Louisa May Alcott, 1650-1865*. New York: Meridien, 1991. p. 162.
- 2 WOOLF, Virgínia. *Um teto todo seu*. 1ª. Ed. 1929. Trad. De Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1985. p. 99.
- 3 MACEDO, Ana Gabriela e AMARAL, Ana Luísa (orgs). *Dicionário de crítica feminista*. Porto: Edições Afrontamento, 2005. p. 52-53. (Coleção Dicionários)
- 4 GILBERT, Sandra e GUBAR, Susan. *No man's land*. Vol.1. New Haven: Yale University Press, 1981.
- 5 BORMAN, Maria Benedita Câmara. *Lésbia*. Introdução Norma Telles. Florianópolis: Editora Mulheres, 1998. p.8.
- 6 REIS, Maria Firmina dos. *Úrsula: a escrava*. 1ed. 1859. Atualização do texto e posfácio de Eduardo de Assis Duarte. Florianópolis: Editora Mulheres; Belo Horizonte: PUC Minas, 2004. p. 13.

FUTURISMO NAS *MEMÓRIAS SENTIMENTAIS DE JOÃO MIRAMAR*, DE OSWALD DE ANDRADE

Verônica Barbosa de Oliveira¹

Prof^a Dr^a Wiebke Roben de Alencar Xavier²

Resumo: Este estudo tem o objetivo de demonstrar que as ideias de Oswald de Andrade na composição de seu romance modernista *Memórias Sentimentais de João Miramar* já estavam, em tese, na formulação no Futurismo de Marinetti. Para alguns críticos literários, o Modernismo brasileiro, conhecido a partir de 1922, recebeu fortes influências de algumas vanguardas europeias, precisamente do Futurismo, mas logo foram rejeitadas pelos próprios fundadores modernistas que não aceitavam tais rotulações e comparações oriundas dos estudos da época. Nesse sentido, tentaremos tecer considerações acerca dessa disparidade envolvendo esses dois movimentos literários que, sem dúvida, foram importantes para a composição de uma literatura com traços nacionais e internacionais.

Palavras-Chave: Oswald de Andrade; *Memórias Sentimentais de João Miramar*; Futurismo.

1. Considerações iniciais

A obra *Memórias Sentimentais de João Miramar* (1924), de Oswald de Andrade, é o primeiro romance do Modernismo brasileiro a possuir estrutura narrativa em forma de fragmentos. Fazendo um paralelo com obras tradicionais do século XIX, essa obra do século XX possui uma técnica narrativa que é tida como distinta, pois há a utilização da originalidade, dos capítulos como se fossem flashes, constituídos por meio de fragmentos da realidade.

Vale destacar que a criação estética da produção literária, na passagem do século XIX ao século XX, nas obras de Oswald de Andrade, dá lugar à linguagem coloquial, ao humor debochado e a temática de brasilidade.

Na história da literatura brasileira, Oswald de Andrade destaca-se como um dos principais autores modernistas a anunciar a ruptura com os ideais tradicionais, instigando assim a criação de uma literatura moderna e, principalmente, nacional. Entretanto, em 1911, após uma viagem à Europa, quando estava prestes

1 Mestranda pelo Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL), pela UFPB, área de concentração Literatura e Cultura. E atua como tutora a distancia da disciplina Literatura Brasileira III, pela UFPB Virtual. E-mail: veronicabarbosa22@hotmail.com. Tel: (83) 9622-8794.

2 Professora da Universidade Federal da Paraíba, Departamento de Letras Estrangeiras Modernas. Atua no curso de extensão, na graduação e pós-graduação em Letras, trabalhando principalmente com os seguintes temas: língua alemã, literatura e civilização no ensino de alemão língua estrangeira, relações transatlânticas Brasil-Europa, transfert culturel, histórias da literatura, iluminismo e romantismo. E-mail: wiebke.xavier@gmail.com

a escrever as suas primeiras obras literárias, tem a oportunidade de conhecer o movimento literário e artístico, o Futurismo, que tem como fundador a figura de Marinetti.

Entretanto, Oswald de Andrade, em meados de 1924, ao realizar uma segunda viagem à Europa tem a oportunidade de obter contato com representantes renomados dos movimentos vanguardistas europeus. Depois disso, lança fora do Brasil, o movimento poético “Pau-Brasil”, disseminado no Manifesto da Poesia Pau-Brasil (1925), encontrando expressão definidora no livro de poemas de mesmo nome Pau-Brasil, publicado no mesmo ano em Paris, e no Primeiro Caderno do Aluno de Poesia de Oswald de Andrade. Além disso, em 1928, este autor também consegue manter contato com outros escritores modernistas e lança a Revista de Antropofagia. No primeiro número, no mês de maio, publica o Manifesto Antropofágico, dando início assim a subcorrente do modernismo – a antropofagia. É importante destacar que, esse manifesto é uma continuação do movimento Pau-Brasil, por isso é rotulado como um “retorno”, “numa invocação da cultura e dos costumes primitivos, com o objetivo de ‘reintegrar’ o homem na livre expansão dos seus instintos vitais” (IANNONE, 1973, p. 11).

Acredita-se que, em 1912, Oswald de Andrade após sua vinda da Europa trouxe ao Brasil informações de novas expressões artísticas, como as de Paul Fort e as do ‘Manifesto Futurista’ do poeta italiano Filippo Tommaso Marinetti.

Portanto, a partir disso, cabe um questionamento, será que Oswald de Andrade se inspirou em alguma vanguarda europeia, nesse caso, o Futurismo, para produzir suas obras modernistas? Ademais, será que o Modernismo é mesmo uma variante das vanguardas europeias? Estas são algumas das questões que deverão impulsionar o trabalho ora proposto.

2. Modernismo versus Futurismo?

De acordo com Mônica Velloso (2011, p. 01), “o Modernismo brasileiro torna-se mais do que nunca tema polêmico em consonância com a efervescência de mudanças que se operam no horizonte social e historiográfico”. Nesse sentido, aproximadamente na virada do século XIX, devido às modificações científico-tecnológicas, o “par antigo/moderno”, um dos alicerces inteligíveis da cultura ocidental, inseriu novos “sentidos” e “combinações” e, ainda, os indivíduos que participavam ativamente da sociedade buscaram (re) definir o moderno (novo) perante o passado (antigo).

Ainda parafraseando Mônica Velloso (2011, p. 01), o Modernismo acolheu um conjunto de transformações que ocorreram nas artes em meados de 1870 e no princípio da Segunda Guerra Mundial, abrangendo inclusive

toda a Europa, Estados Unidos e países latino americanos. Dessa forma, a nova história cultural aperfeiçoava os seus instrumentos teóricos e, ao mesmo tempo, propiciava uma “re-conceituação da cultura”, do “passado”, da “memória”, e da “própria temporalidade histórica”. Assim, “esses fatores abriram um novo campo de indagações refinando e tornando mais complexo o entendimento sobre as nacionalidades”, especificamente, quando se tratavam dos seus laços de convívio.

Todavia, apesar de muitos críticos rotularem o Modernismo de “classicismo”, ou seja, movimento reacionário, isso acabou corroborando a ideia de que o desejo dos modernistas não era simplesmente “destruir” o antigo, mas constituir uma nova escola capaz de proporcionar uma “abertura”, que fosse “desvestida de dogmas” (AMARAL, 1969, p. 198).

Os acontecimentos na “Semana de Arte Moderna” surgiram a partir de alguns autores (as), que insatisfeitos (as) com a arte brasileira, julgavam-na “obsoleta”, “atrasada e marcada por um formalismo acadêmico ultrapassado”³. Graça Aranha foi um dos principais impulsionadores desse movimento, como ele mesmo afirma em um dos seus depoimentos, em Paris, no ano de 1913:

A nossa literatura está morrendo de academicismo. Não se renova. São os mesmos sonetos, os mesmos romances, os mesmos elogios, as mesmas descomposturas [...] É preciso reformar tudo aquilo. Dar vida àquele cemitério. Vocês são moços. São estudantes. Agitem a escola. Façam loucuras. Mas procurem espanar aquelas teias de aranha (ARANHA, *apud* BOPP, 1966, p.15).

A primeira fase do Modernismo no Brasil responsabilizou-se pela consolidação da “Semana de Arte Moderna” e, ainda, conseguiu abrir espaços vanguardistas para um público de leitores ou expectadores que ainda presenciavam à estética tardia do Parnasianismo. Nesse sentido, pode-se afirmar que algumas ideias eram comuns a todos os autores (as), visto que propagavam ao mesmo tempo uma crítica que fosse nacionalista e tratasse da realidade brasileira.

Para alguns estudiosos, as vanguardas europeias, dentre elas o Futurismo, influenciou marcadamente o Modernismo Brasileiro. Conforme Pierre Rivas (2005, p. 206), “o Modernismo brasileiro é naturalmente a modalidade específica do que chamamos precisamente de vanguardas”.

Entretanto, as preocupações modernistas começaram a surgir somente em 1920, quando os “novos”, conhecidos popularmente por futuristas, viviam em uma grande metrópole, como São Paulo, que possuía grande população italiana, e as ideias de Marinetti provocaria muita repercussão. Tudo indica que o nome da Semana de Arte Moderna foi mesmo selecionado por Graça Aranha, que talvez soubesse da programação do “Congresso do Espírito Moderno” para março de 1922, por isso antecipou a Semana de Arte Moderna para fevereiro.

3 KORFMANN, M; NOGUEIRA, M. *Vanguarda e experiência urbana*. Conf.: (IDEM, p. 64)

Na concepção de, Annateresa Fabris⁴, a noção de que o Futurismo foi “importado” por Oswald de Andrade em 1922, após seu regresso da Europa, deve ser “revista”, não só no que diz respeito à atuação de Almáquio Diniz em meados de 1909, mas também pela descoberta de fontes capazes de propiciar uma recepção anterior, “bastante próxima do lançamento de ‘Fundação e Manifesto do Futurismo’, publicado por *Le Figaro* em 20 de fevereiro de 1909”.

Tomando por base as ideias de Teles (1987, p. 277), acerca desse grande momento histórico no Brasil:

A Semana de Arte Moderna foi um duplo vértice histórico; convergência de ideias estéticas do passado, apuradas e substituídas pelas novas teorias europeias (futurismo, expressionismo, cubismo, dadaísmo e espiritonovismo); e também ponto de partida para as conquistas expressionais da literatura brasileira neste século.

Sendo importante destacar que a expressão “vanguarda” em literatura iniciou-se no Brasil somente a partir do Modernismo, mas as suas concepções de ruptura e de mudança permanecem até hoje. Vale salientar que o Futurismo, que tem como líder principal a figura de Marinetti, apresenta em sua composição artística e literária, vários manifestos acerca da literatura, ou seja, mais de trinta, dentre eles: “pintura, escultura, música, arte mecânica, mulher, moral, luxúria, etc., com suas conferências e suas polêmicas, além de ruídos e escândalos em torno de sua pessoa (inclusive no Brasil)”⁵. Entretanto, Marinetti obteve grande influência em quase todas as literaturas modernas, mesmo sendo totalmente descartadas, como podemos presenciar nos escritos dos primeiros modernistas brasileiros. Segundo Teles (1987), a atuação de Marinetti na história do Futurismo pode ser dividida em três fases: a de 1905 a 1909, com o princípio estético do verso livre; a 1909 a 1914, com a maior parte da composição dos manifestos e de luta pela imaginação sem fios e pelas palavras em liberdade; e a de 1919 em diante, com a fundação do fascismo, assim, o Futurismo se transformou em porta-voz do partido⁶.

Ainda conforme Teles (1987), tudo indica que, Marinetti, considerava Oswald de Andrade um dos grandes autores futuristas, pois no Manifesto de Paris, de 1924, ele ao fazer uma resenha ilustrando os principais futuristas do mundo, mencionou os da América do Sul, além dos hispano-americanos, os nomes de D’Almeida, Prado e de Andrade, que não sabemos se era exatamente Mário ou Oswald, mas provavelmente se referia mesmo a Oswald.

Todavia, o Futurismo foi denominado por alguns estudiosos, em linhas gerais, como se tratado de: um movimento estético mais de manifestos que de obras. Assim, mais pelos manifestos do

4 Annateresa Fabris, « *O futurismo como estética patológica: alguns aspectos de sua recepção no Brasil*, in Dossier thématique : Brésil, questions sur le modernisme .(c) Artelogie, n° 1, Septembre 2011. Disponível em: <http://cral.in2p3.fr/artelogie/spip.php?article67>. Acesso em: 24/05/13

5 IDEM, TELES, Gilberto Mendonça. (p. 84)

6 IDEM, TELES, Gilberto Mendonça. (p. 85-86)

que pelas obras o futurismo exaltou a vida moderna, procurou estabelecer o culto da máquina e da velocidade, pregando ao mesmo tempo a destruição do passado e dos meios tradicionais da expressão literária, no caso, a sintaxe: usando as palavras em liberdade, rompia a cadeia sintática e as relações passavam a se fazer através da analogia. (TELES, 1987, p. 86)

Portanto, o Futurismo obteve mais destaque com seus manifestos que proclamavam um “mundo novo”, do que propriamente com suas obras, que buscavam uma arte original e irreverente. Enquanto alguns criticavam Marinetti e seus companheiros, dizendo que o novo que eles anunciavam já não era mais novidade, mas sim velho, ou seja, ultrapassado, o Futurismo conseguia rebater essas críticas severas e aos poucos conquistava mais adeptos e continuadores em outros movimentos literários.

O Futurismo como ideia de manifestação que interessaria anteriormente à psiquiatria do que propriamente à arte torna-se corrente no ambiente da intelectualidade brasileira. Muitos autores se opunham ao movimento futurista, inclusive Jose Veríssimo e Mário Pinto Serva, que mesmo possuindo uma produção de nove anos distante desse período literário, são irrefutáveis no que diz respeito à visão do novo e, ainda, atribui aspectos contrários “ao movimento que contestava agressivamente os postulados tradicionais da arte” (FABRIS, 2011, s/n).

Um exemplo de uma das críticas de Veríssimo ao movimento futurista ocorreu no livro intitulado *poeti futuristi* (1912), em que o título já diz tudo a respeito do teor do conteúdo; “Mais uma extravagância literária”, “(*O Imparcial*, Rio de Janeiro, 5 de setembro de 1913)”. No entanto, Veríssimo, utilizando-se de critérios naturalistas e positivistas, fixou o Futurismo no campo das manifestações contemporâneas voltadas a “busca do novo”, “do original”. Os sintomas dessa patologia são mencionados no “Manifesto técnico da literatura futurista”, “que se reduz a cinco postulados: destruição da sintaxe, abolição do adjetivo, do advérbio e da pontuação e adoção do estilo nominal” (FABRIS, 2011, s/n).

Outra crítica contundente, a qual não poderia deixar de citar nesse trabalho ora proposto, quem fez foi o próprio Mário Pinto Serva, escrito ocasionalmente na Semana de Arte Moderna, que tem como título; “A teratologia futurista” (*Folha da Noite*, São Paulo, 15 de fevereiro de 1922), vejam como suas palavras demonstram bastante fúria e revolta a esse movimento artístico e literário:

Mais do que um problema de estética, o futurismo é um fenômeno de “*patologia mental*”, originado de um “*verdadeiro estado mórbido*”, do “*desequilíbrio de alguns cérebros*” que desejam impor-se perante a opinião pública “*sem estudo, sem trabalho paciente*”. “*Domínio da aberração*”, o futurismo é a negação da “*substância da arte eterna*”, é o “*plágio de expressões exteriores de escolas, de coisas esquecidas, antiquadas e longínquas*”, já que criar é “*privilégio de gênio*” e essa qualidade falta a suas “*contorções horrorosas*” (FABRIS, 2011, s/n).

Lima Barreto também foi um dos autores que insatisfeito com o Futurismo escreveu um pequeno ensaio denominado “O Futurismo” (1922), criticando severamente as ideias que estavam se proliferando no meio literário brasileiro. Logo no início de seu texto surge uma grande ironia, quando ele diz o seguinte: “São Paulo tem a virtude de descobrir o mel do pau em ninho de coruja. De quando em quando, êle (sic) nos manda umas novidades velhas de quarenta anos (...) o tal do Futurismo” (IDEM, p. 56). Aqui, é realizada uma crítica a Sérgio Buarque de Holanda que almejava implantar o Futurismo na grande metrópole de São Paulo, mas para Barreto o “novo” que é proclamado por todos como sendo uma novidade, termina sendo “velho”, que não tem mais sentido afirmar que é uma nova descoberta. Mais adiante, também faz uma crítica severa a Marinetti: “a originalidade dêsse (sic) senhor consiste em negar quando todos dizem sim; em avançar absurdos que ferem, não só o senso comum, mas tudo o que é base e fôrça (sic) da humanidade”⁷. Barreto deixa evidente em seu ensaio crítico que não está sendo hostil apenas com os que fundaram a revista *Klaxon*, mas também quanto ao surgimento do “Futurismo” no Brasil, que na sua concepção não passa de uma “brutalidade, grosseria e escatologia”.

Portanto, o Futurismo, foi um dos movimentos de vanguarda que representou a época de negação e rebeldia. Aliás, esse movimento foi o que mais impulsionou a agitação e a influência, “defendendo o culto ao perigo, à energia, ao movimento, à audácia, à velocidade, como fontes de lirismo” (COUTINHO, 1986, p. 241). Ademais, motivado pelo senso de reivindicação e mudança no campo literário, terminou sendo o movimento que mais se aproximou do dadaísmo e do super-realismo, e de outras tendências de vanguarda da época, como o cubismo e o ultraísmo⁸.

Afrânio Coutinho (1986, p. 241) faz uma observação muito pertinente no que diz respeito aos principais objetivos dos movimentos vanguardistas, eis o que é dito acerca desse tema:

Todos esses ‘ismos’ que infestaram a cena literária ocidental de 1910 a 1930, foram reações contra o esgotamento e o cansaço ante o peso da tradição literária ocidental. Eram janelas que se abriam para o futuro, preocupação que absorvia os espíritos. Eram atitudes violentas de destruição e negação do passado, que consideravam morto e inútil, tentativas de regresso à inocência primitiva ou infantil (...).

Em sua opinião, no princípio, além do movimento ser denominado por futurismo, todos aqueles que faziam parte dele eram também rotulados por futuristas, assim essa palavra passou a ganhar repercussão no Brasil a partir de 1915. Alguns anos depois, aproximadamente em 1921, Oswald de Andrade, em um “artigo retumbante”, ainda chamava Mário de Andrade de “O meu poeta futurista”. No entanto, essa palavra, usada logo no início por volta de 1920 e 1921 nos artigos de Menotti del Picchia e Oswald de Andrade, começou a

7 IDEM, BARRETO, L. *O Futurismo*. In: Feiras e Mafúas. São Paulo, 1922. (p. 56-57)

8 Afrânio Coutinho apresenta-nos essa questão crucial com base nas palavras de Guilherme de Torre, em literaturas Europeas de vanguardia, Madri, 1925.

“despertar a oposição dos corifeus do movimento, que não aceitavam a confusão com o de Marinetti, e reagiram contra o epíteto, empregando a seguir, sobretudo pelos adversários, com o intuito de ridículo” (COUTINHO, 1986, p. 251).

A pouquíssima simpatia ou familiaridade dos modernistas com o “futurismo” de Marinetti espelhasse na desatenção que lhe atribuíram na passagem, “debaixa da vaia”, em torno do ocorrido do Rio e São Paulo em 1926. De acordo com Coutinho (1986, p. 251), Mário de Andrade em uma de suas cartas declarou o seguinte sobre o manifesto de Marinetti: “Sem vivacidade nenhuma, maníaco, mau recitador, gritalhão e italianissimamente francesescabertini, repetindo sempre o mesmo que fala desde 1900 e por isso dando a impressão do sujeito que fala de cor”. Esta fala de Mário de Andrade expressa sua total indignação e fúria com a ideia de que a arte literária representava uma cópia do “futurismo” de Marinetti.

É interessante mencionar que o próprio Oswald de Andrade também se expressou contra o “futurismo” em uma de suas Cartas ao Jornal do Comércio de São Paulo em 1922. Logo no início da carta, é apresentada a sua real intenção: “A má fé de quatro patas exige que eu venha publicamente matar a palavra ‘futurismo’”. Nela, ele afirma, em linhas gerais, que aqueles que vêm acompanhando a sua campanha de renascimento estético em São Paulo ao lado dos espíritos altíssimos de Menotti del Picchia e Mário de Andrade, saberia que foi desmentido o significado de “futurismo” ao movimento deles, ou seja, o Modernismo. E que ao empregarem a palavra “futurismo” era com o sentido “largo e universal” que abrangia a revolução moderna das artes, ou com o sentido “paulista”, “de inovação dentro das nossas cerradas fileiras provincianas”. Em seguida, é realizada uma declaração bastante bombástica acerca do pertencimento dele e dos demais modernistas ao “futurismo”, eis suas palavras:

(...) não pode persistir a pecha idiota que alguns gazeteiros nos querem dar de que somos cangaceiros do sr. F. T. Marinetti. Não somos. O que podíamos ser... (antes da volta de Graça Aranha e antes da coincidência com os intelectuais e artistas do Rio)... era ‘futuristas de São Paulo’, personalíssimos e independentes não só dos dogmazinhos do marinetismo como mesmo de qualquer outro jugo mesquinho. Futuristas, apenas porque tendiam para um futuro construtor, em oposição à decadência dramática do passado de que não queríamos depender (...). Denominar-nos pois ainda de futuristas é renunciar à crítica pelo coice, à discussão pela cretinagem peluda. (COUTINHO, 1986, p. 251)⁹.

Como vimos no excerto da carta, Oswald de Andrade rejeita qualquer hipótese de que o Modernismo brasileiro apresenta ideias originárias do “futurismo”, de Marinetti, mas veremos a seguir que a sua obra modernista apresenta realmente alguns traços similares com o movimento de Marinetti, sendo, portanto, uma parte futurista dentro do próprio modernismo brasileiro.

⁹ IDEM, Oswald de Andrade, Carta ao Jornal do Comércio, São Paulo, 19 fev. 1922. *Apud* Augusto Fragoso, em “Breve História da Semana de Arte Moderna em 1922”. (in Jornal de Comércio, Rio de Janeiro, 17 fev. 1952).

3. Futurismo no romance modernista *Memórias Sentimentais de João Miramar*, de Oswald de Andrade?

Oswald de Andrade após seu regresso ao Brasil, de sua viagem à Europa, alguns anos depois, acredita-se que foi a partir daí que iniciou o livro *Memórias Sentimentais de João Miramar*.

Segundo Carlos Alberto Iannone, (1973, p. 10), no prefácio do livro *Memórias Sentimentais de João Miramar*, as poesias de Oswald de Andrade são caracterizadas “pela linguagem reduzida e elíptica, simbolista no que possui de poder sugestivo, pelo caráter epigramático, pelos versos livres e brancos, pelo emprego da imagem direta e pela presença do coloquial”.

Em *Memórias Sentimentais de João Miramar*, Oswald de Andrade utiliza-se de uma técnica inovadora, formada a partir de fragmentos, ou seja, por pequenos trechos, que no decorrer do enredo vão tomando sentido e contribuindo para o entendimento do leitor. Nessa obra, Oswald de Andrade faz uma crítica contundente a alguns indivíduos que compõem a sociedade burguesa, pois se rebela contra a mediocridade e o comportamento incoerente, provocando assim uma ruptura aos padrões estéticos, sociais e desiguais da época.

Antônio Candido¹⁰ em um longo ensaio, o qual está publicado na obra “Brigada Ligeira”, afirma que as três faces da ficção literária de Oswald de Andrade, classificam-se da seguinte maneira:

O primeiro momento corresponde à atitude católica e pós-parnasiana, assumida pelo autor antes de 1922 e corresponde a uma fixação de tal modo forte que as suas características irrompem vigorosamente [...]. Na segunda, tudo é diferente, desde a linguagem, nua e incisiva, toda concentrada na sátira social, até a despreensão da atitude literária, despreocupada em aformosear a vida. [...] Estas duas fases alcançam a síntese no Marco Zero (IDEM, p. 12-13).

Ainda, tomando por base as palavras de Antônio Candido, Oswald de Andrade foi um dos mais importantes ensaístas e panfletários da nossa literatura brasileira, valendo-se de sua capacidade poética ao tornar sugestiva a ideia, pela “violência corrosiva das afirmações, o humanismo e o fulgor dos tropos”. Assim, pode-se concluir que “a sua importância histórica de renovador e agitador (no mais alto sentido) foi decisiva para a formação da nossa literatura contemporânea” (IDEM, p. 14).

Oswald de Andrade utilizou inúmeras vezes em seus discursos à expressão “reacionários” com o intuito de evidenciar que os modernistas estavam contra o academismo. Eis o que ele afirma:

“... E sobretudo que se saiba que somos reacionários, porque nos domina e exalta uma grande aspiração de classicismo construtor. Queremos mal ao academicismo porque ele é o sufocador de todas as aspirações joviais e de todas as iniciativas possantes. Para vencê-lo destruimos. Daí o nosso gargalho salto de sarcasmo, de violência e de força. Somos “boxeurs” na arena. Não podemos refletir ainda atitudes de serenidade. Essa virá quando vier a vitória e o futurismo de hoje alcançara o seu ideal clássico (ANDRADE, 1922, *apud* ARACY AMARAL, p. 197).

10 No prefácio do livro *Memórias sentimentais de João Miramar*, Carlos Alberto Iannone cita essa passagem de Antônio Candido, mas não apresenta o nome do ensaio e nem o ano.

A obra *Memórias Sentimentais de João Miramar*, de Oswald de Andrade, apresenta em sua estrutura uma ruptura do passado com o presente, característica típica do Modernismo brasileiro e também do Futurismo. Sendo assim, é considerada por alguns críticos literários como uma das mais ousadas da literatura, pois se insere no contexto de transição de uma época anterior a uma outra totalmente oposta.

Esse romance publicado em 1924 é construído por 163 episódios (capítulos), os quais são numerados e apresentam títulos. Essas memórias de João Miramar são produzidas em diferentes estilos, tais como: cartas, poemas, citações, diálogos, convites, anúncios, relatos de viagem e discurso. Embora as memórias sejam relatadas a partir de dois momentos da vida do narrador, sendo da infância a fase adulta, mesmo assim a leitura se torna um pouco emblemática pelo fato de ser construída por meio de fragmentos, isto é, de pequenos capítulos. Logo nos primeiros episódios há a retratação da infância e da adolescência do protagonista João Miramar.

No primeiro episódio do livro, intitulado “O Pensieroso”, há um relato do protagonista João Miramar a sua mãe, ilustrando o momento de sua infância. “Mamãe chamava-me e conduzia-me para dentro do oratório de mãos grudadas” (IDEM, p. 23). Esta narração em primeira pessoa é um resquício demonstrando que o próprio protagonista João Miramar é também o narrador da história.

Em seguida, o protagonista narra no episódio intitulado “Gare do infinito”, a morte do pai. As suas palavras soam sutilmente como um eufemismo em ação ao contar os mínimos detalhes. Vejamos:

Papai estava doente na cama e vinha um carro e um homem e o carro ficava esperando no jardim. [...] No desabar do jantar noturno a voz toda preta de mamãe ia me buscar para rezar do Anjo que carregou meu pai (IDEM, p. 24).

Nesse excerto, vemos que o narrador/protagonista, utiliza-se também de algumas metáforas quando se refere ao anúncio da mãe sobre o falecimento do pai, pois o termo “a voz toda preta”, dar para entender: voz melancólica; carregada de muita dor... Além disso, como o próprio Oswald de Andrade era muito católico, talvez o personagem João Miramar também o seja, porque no início do livro há vestígios que comprovam a religiosidade da sua família, quando a mãe manda-o rezar no oratório, e ainda faz uso da expressão “rezar”.

A fim de ilustrar melhor a religiosidade da família de Oswald de Andrade, Maria Augusta Fonseca (2007, p. 38), diz o seguinte: “a casa dos Andrades é de rigorosa formação católica, cumpre severamente o que é dito pela Santa Madre Igreja”. Então, Oswald de Andrade baseando-se nos ensinamentos religiosos de seus familiares, consegue transparecer em suas obras através dos personagens o seu catolicismo.

Nos próximos episódios da obra, há a retratação da infância de João Miramar, quando foi ao circo, à escola, quando fez a primeira comunhão. Esses capítulos vão de 1 a 27, ele já órfão de pai, criado somente pela

mãe, passou toda a infância em São Paulo. Entretanto, seu grito de liberdade só foi adquirido quando ingressou em um colégio só de meninos, a partir daí conheceu amigos que o acompanharia ao longo dos anos, como José Chelinini e Gustavo Dalbert, o qual logo depois foi para a Europa. Antes disso, o protagonista tinha ido estudar em outra escola, mas não pôde continuar por muito tempo porque menino não podia estudar em escolas que tivessem meninas, ambos eram separados por escola ou por salas de aula. Ademais, em um dos momentos da época escolar, o protagonista evidencia a passagem do tempo, no capítulo intitulado “Butantã”, quando é contada a partir de uma carta da prima Nair, (internada em um colégio apenas de meninas), direcionada ao primo Pantico, que as meninas namoravam entre si, devido à falta de meninos. Veja, a seguir, como isso ocorre na carta:

As meninas de agora não são como as de outro tempo. Logo nascerão sabendo. Uma de seis anos não é inocente; já têm desde pequenas aqueles olharezinhos que mais tarde servirá para a malícia. Eu só comecei saber a vida aos dez anos. Hoje em dia com sete já se sabe tudo! (IDEM, p. 29-30).

Pode-se perceber logo acima que, esse romance mesmo sendo modernista, apresenta-nos alguns resquícios do Futurismo, como é possível notar através desses traços; a “exaltação da vida moderna”; “imagem veloz da modernidade e a destruição do passado” (TELES, 1987, p. 86). As características mencionadas anteriormente estão bastante explícitas quando o narrador expõe “as meninas de agora não são como as de outro tempo”. Assim, demonstra claramente em suas palavras a evolução da passagem do tempo de uma época passada a uma fase atual.

Um aspecto relevante dessa obra ocorre no momento que o narrador/protagonista tece algumas considerações acerca dele, a fim de que o leitor o conheça melhor, sendo justamente no capítulo denominado “Informações”. “Gustavo Dalbert numa noite de cabelo e cigarro disse-me que a arte era tudo mas a vida nada. Ele era músico e ia morar em Paris comigo, o amigo e jovem poeta João Miramar” (IDEM, p. 30). Após conhecer o protagonista do romance, podemos fazer uma breve associação com o próprio Oswald de Andrade, pois ambos são poetas e viajaram para Paris, indicando assim mais um traço autobiográfico.

Oswald de Andrade, inclusive, apresenta o protagonista como sendo um poeta que escreve vários poemas ao longo do enredo, todos compostos de versos livres, com as palavras “antipoéticas”, para esse autor, a matéria-prima que compunha o poema é um retrato da realidade, pois qualquer palavra cabe em um poema. Para ilustrar isso, vejamos a seguir, o poema “Mont-Cenis” (IDEM, p. 42):

O alpinista
de alpenstock
desceu
nos Alpes

Neste poema “Mont-Cenis”, percebemos que os versos foram improvisados, pois não há uma preocupação com a estrutura ou com a construção poética, os versos são inteiramente livres, sem a composição de nenhuma norma ou regra de escrita literária.

Nos capítulos 31 a 56, o personagem principal, João Miramar, após viajar por diversos países da Europa conhece várias cidades, mas permanece por mais tempo em Paris e Londres. Isso é um traço típico do próprio autor Oswald de Andrade, o qual também gostava de viajar para alguns países europeus. Inclusive, foi em uma de suas viagens a Paris, em 1912, que descobriu “as palavras em liberdade” do Manifesto Futurista¹¹. Tomando por base as palavras de Mario Carelli (1993, p. 200), “O Modernismo brasileiro, movimento capital de ruptura com a dependência cultural tradicional e de criação resolutamente brasileira, nasceu em Paris da boemia e das vanguardas”.

Assim, João Miramar, conhece diversos países europeus, como Barcelona, Alemanha, Milão, Veneza, Londres. Mas somente no capítulo intitulado “Primeiras Latitudes”, que o narrador/protagonista explicita o momento em que deixa o Brasil para se aventurar em outros continentes.

A costa brasileira depois de um pulo de farol sumiu como um peixe. O mar era um oleado azul. O sol afogado queimava arranha-céus de nuvens. [...] Os olhos hipócritas dos viajantes andavam longe dos livros – agora polichinelos sentados nas cadeiras vazias. [...] E até horas compridas quando os grumetes traziam o mar em baldes para cima da mesa de jogo, as rugas dum inglês *tour du monde* minuciosamente bebiam (IDEM, p. 36).

Entretanto, nos capítulos 57 a 63, João Miramar reencontra sua prima Célia, que é mais rica do que ele. Ambos se apaixonam e, logo após algum tempo de namoro, casam-se. Essa cena do enlace matrimonial é descrita dessa maneira: “O Forde levou-nos para a igreja e notário entre matos derrubados e a vasta promessa das primeiras culturas. [...] A lua substituiu o sol na guarita do mundo mas o dia continuou tendo havido entre nós apenas uma separação precavida de bens” (IDEM, p. 50). Quando os dois voltam da lua-de-mel, a vida de casado imediatamente aborrece o João Miramar, mesmo Célia o amando muito, desejava para si um marido que tivesse uma profissão notável na sociedade, fato que não presenciava nele. Todavia, Miramar, não tendo tanto dinheiro, começa a usufruir da riqueza proveniente das fazendas de café, que pertencem a sua esposa.

É possível notar outra novidade de Marinetti, nesse romance de Oswald de Andrade, que mesmo sendo denominado de Modernista, também buscava a destruição do passado. Nesse sentido, anunciar a destruição do passado cultural era cantar o novo, ou seja, o futuro, e ao fazer isso estava simplesmente hospedando os elementos da natureza: “a beleza da velocidade, as grandes multidões agitadas pelo prazer ou pela revolta”

¹¹ Carelli afirma que Oswald de Andrade era “impressionado com a coroação de Paul Fort como príncipe dos poetas na Closerie des Lilas”. Então ao apreciar esse “demolidor” da métrica, acabou descobrindo “as palavras em liberdade” do Manifesto Futurista.

(TELES, 1987, p. 87-88). Eis as palavras de João Miramar que podem ilustrar essa admiração pela “beleza da velocidade”:

– Mil outros trechos de mil outros escritores convencervos-ão, senhores, que o mundo de hoje anda não só pior que o mundo debochado de Péricles e Aspásia, mas pior que o mundo ignaro do Medievo trevoso e pior que o mundo das utopias científicas e revolucionárias da Revolução Francesa! Nessas intermitências de progresso e regresso, círculos de princípios que formam a base de novas babéis, novas confusões de línguas e novos rebanhos voltando a velhos apriscos, só uma lição nos assoberba, a lição severa da História! (IDEM, p. 54).

Nessa passagem acima desse romance, é possível presenciar “a destruição do tempo” quando o narrador assevera que o mundo de hoje anda não tanto pior que “mundo debochado de Péricles e Aspásia”, mas também no mundo do “Medievo trevoso” e da “Revolução Francesa”, portanto, mesmo com o avanço e o progresso de vários movimentos históricos e importantes para a nação, o narrador ainda demonstra que a única lição rígida que nos serve é a da História, isto é, o que já passou não retorna mais para a modernidade.

Todavia, o Futurismo almejava uma arte dinâmica, que simulando o ritmo da modernidade, abolisse tudo que representasse o tradicional na arte, como as frases longas, cheias de adjetivos e reflexões, presentes nos romances do século XIX, a fim de que os escritos do século XX fossem totalmente opostos aos que eram tidos como retrógrados, ou semelhantes ao passado.

Todavia, os dois movimentos literários, tanto o Futurismo quanto o Modernismo pregavam a utilização de versos livres em seus poemas, não se preocupavam com a rima e a métrica, como também não se baseavam em critérios pré-definidos, primavam apenas pela originalidade de ideias e uma arte que não fosse repleta de normas. Esse aspecto é nitidamente empregado em um dos poemas desta obra *Memórias Sentimentais de João Miramar*, como, por exemplo, nesse poema “Casa da Patarroxa” (IDEM, p. 50):

A noite
O sapo e o cachorro o galo e o grilo
Triste tris-tris-tris-te
Uberaba aba-aba
Ataque e o relógio taque-taque
Saias gordas e cigarros

Nesse poema acima, é nítida a liberdade de expressão artística de Oswald de Andrade para compor os seus versos livres, pois não utiliza nenhuma regra de escrita ou norma para produzi-lo, mas que tenta impressionar através do ritmo (taque-taque; aba-aba), é como se estivesse sendo movido pela música, pelo. O tom melancólico talvez queira expressar a passagem do tempo, quando menciona as palavras “noite”, “tristeza” e o toque do relógio.

É imprescindível salientar que os modernistas não produziram uma nova escola literária, pensando apenas em normas severas na produção de seus textos, mas que tentaram se opuser drasticamente aos padrões

teóricos e estéticos de outros movimentos literários, transmitindo a verdadeira face do país de maneira livre e sem compromisso.

No capítulo intitulado “As fazendas da Condessa”, Oswald de Andrade deixa transparecer uma crítica sutil ao Romantismo, quando diz o seguinte: [...] “gutturando opiniões lastimantes que a sem modeza das moças de hoje substituísse leituras de arte e sonhos de amor pelo fox-trot e pelo tennis” (IDEM, p. 80) [...]. Assim, o autor sugere que as mulheres abandonem a leitura de obras que retratem a fantasia, a idealização do amor (passado), para focalizar na objetividade da vida real e no futuro próspero. Portanto, na composição de suas obras literárias os autores modernistas precisavam abdicar tudo que não fosse conivente com o momento presente, ou seja, com as ideias tradicionais de outros movimentos literários.

O Manifesto Futurista também apresentava em uma de suas características “a exaltação da guerra, do militarismo (guerra como ‘única higiene do mundo’)”. (TELES, 1987, p. 86). E, nesse romance de Oswald de Andrade, no capítulo intitulado “Noite institucional” (IDEM, p. 62), podemos presenciar esse aspecto:

Esta guerra com o incêndio de Louvain e os que se lhe hão de acompanhar como clarões votivos e com a derrocada dos falsos valores – democracia, semitismo, antimilitarismo – veio reivindicar afinal a grandeza trágica da terra!

Nesse sentido, o narrador descreve a guerra como sendo um fato bom para o país, porque só assim acabará a hipocrisia presente nos “falsos valores da democracia, no semitismo e no antimilitarismo”. Portanto, Oswald de Andrade menciona a guerra como sendo uma única esperança de mudança para limpar o mundo dos valores burocráticos e da soberania popular.

Mais adiante, no capítulo denominado “Reserva”, o narrador/protagonista faz uma exaltação de seu país de origem, citando uma carta que foi escrita sobre o dia 21 de abril, mencionando o “nobre brasileiro Tiradentes”. Além disso, cita que “este mundo é um passatempo que nós temos essa verdade! Só temos que tratar do Futuro neste mundo não valhe nada a Beleza as Festas as Inclusões do mundo só o talento com o grande Rio branco e Ouro Preto, O padre Feijó, José Bonifácio, Rui Barbosa e outros que nem se sabe” (Idem, p. 86-87). Aqui, podemos perceber novamente “a abolição aos padrões do passado”, quando é dito que só devemos “tratar do Futuro neste mundo”, nesse caso, o passado já não tinha mais importância e, ainda, cita figuras, como o padre e alguns escritores, que segundo ele são talentosos.

Porém, a seguir, ocorre uma incoerência com o que foi dito anteriormente acerca do “Futuro” almejado, pois o narrador deixa claro no capítulo “Discurso análogo ao apagamento da luz durante o Fox-Trot pelo Dr. Mandarin Pedroso”, que: “Aqui não se leem romances de baixa palude literária nem versos futuristas! Só se lê Rui Barbosa. Não! Aqui, formam-se dignos filhos e filhas do grande ser que Bilac chamou na sua frase cinzenta e lapidar ‘Astuta e forte, a grande mãe das raças, Eva!’” (IDEM, p. 105) Percebe-se a partir dessas

palavras que o narrador quer ser um futurista brasileiro não com as mesmas características ou atitudes de Marinetti, mas com características próprias, isto é, nacionais, diferentes dos outros que buscavam apenas inovações do futurismo estrangeiro.

Nesse trecho da obra, o autor crítica severamente o Futurismo, quando menciona “aqui não se leem romances de baixa palude literária nem versos futuristas”. Mas, como vimos na leitura de uma carta de Oswald de Andrade destinada ao Jornal do Comércio de São Paulo em 1922, esse autor nega qualquer semelhança ou comparação do Modernismo brasileiro com o Futurismo de Marinetti, mas nessa obra *Memórias Sentimentais de João Miramar*, podemos perceber alguns vestígios com o que já fora anunciado anteriormente em outros países, inclusive na França.

De acordo com Pierre Rivas (2005, p. 206), “O futurismo é muito italiano, muito aberto, generoso. Ou seja, aceita os outros” – enquanto os outros movimentos, por exemplo, o Modernismo rejeita tudo que não pertence a seu movimento artístico literário. Como vimos, os escritores modernistas negam completamente a inspiração de suas obras as vanguardas europeias, como é o caso de Oswald de Andrade, que não aceita as raízes fincadas do futurismo na composição de sua produção literária.

No entanto, Pierre Rivas (2005), levanta uma questão muito importante no que diz respeito às reivindicações de paternidade das vanguardas em geral, vejamos:

Os russos, os portugueses e os brasileiros dizem a Marinetti ‘não temos nada a ver com o senhor, o que fazemos é de outra magnitude, nós construímos uma literatura nacional’. É a importância, ainda mais uma vez, do cubo-futurismo. Torna-se interseccionismo em Portugal, torna-se modernismo no Brasil, com questões nacionais, portanto, com recusa de paternidade (IDEM, p. 210).

Ainda, vendo esse problema por um lado mais teórico, segundo Pierre Rivas, há duas teorias que se enfrentam na teoria das vanguardas.

Para uns, as vanguardas nascem num lugar determinado, no caso Marinetti e a Itália, elas se desenvolvem por filiação e cissiparidade em vários locais, mas vê-se muito bem que esses lugares periféricos rejeitam essa filiação. A outra teoria, que é chamada de poligenetista, parece mais singular e é a seguinte: as vanguardas nascem simultaneamente, ao mesmo tempo em vários países diferentes e coexistem como tensão e como projeto, mas são independentes (IDEM, p. 211).

Em suma, por mais que os modernistas brasileiros tentem renegar as origens do Futurismo em suas obras artísticas literárias, mesmo assim não podemos deixar despercebidas as suas verdadeiras procedências das vanguardas europeias, a exemplo das ideias de Marinetti, pois a literatura moderna do Brasil também reivindicava transformações na arte e no campo literário.

Para ilustrar tudo o que foi dito anteriormente acerca da negação dos modernistas ao Futurismo de

Marinetti, eis uma entrevista de Cassiano Ricardo em 1952: “Marinetti, no Brasil, só podia ser um grande passadista, um mero artigo de importação. Nada de cópia dos ‘ismos’ europeus. Queríamos, eu e os do grupo, uma arte que, sem deixar de refletir o signo da época, fosse genuinamente brasileira”¹². Portanto, um dos objetivos principais dos modernistas era possuir um movimento próprio que não fosse rotulado pelos “ismos” de outros movimentos literários europeus, mas sim de um irreverente modelo artístico e literário que fosse tipicamente brasileiro, ou seja, diferenciado dos demais que já existiam na época.

4. Considerações finais

Ao término desse trabalho, pode-se concluir que Oswald de Andrade antes de produzir o seu romance *Memórias Sentimentais de João Miramar*, primeiramente, teve a oportunidade de entrar em contato com as ideias e os procedimentos das vanguardas europeias e, assim, gostou do que já havia de interessante em outros países, e resolveu trazer como novidade em suas obras literárias para o Brasil.

Em relação à viagem de Oswald de Andrade a Paris, Pierre Rivas (2005, p. 212), diz algo muito interessante e apropriado para esse trabalho: “os brasileiros vão a Paris, para descobrir, em Paris, que aquilo que os franceses buscam, eles o têm em casa. O movimento apesar disso é muito importante, pois é Paris que dá autorização”. Portanto, o que os brasileiros (autores/as) tinham no país, na maioria das vezes, julgavam-na indigna de estudo, “inferior”, “selvagem”, etc. Assim, a partir do conhecimento de outros países e da escrita de outros autores/as, os brasileiros perceberam que em seu país de origem também tinha o que era anunciado nas obras artísticas e literárias dos estrangeiros.

Por fim, neste romance *Memórias Sentimentais de João Miramar*, que mesmo sendo Modernista, foi possível presenciar no decorrer do enredo vários aspectos do Futurismo dentro do próprio Modernismo brasileiro, alguns apresentam relação direta com o Manifesto Futurista de Marinetti na sua radicalidade, outros com o Futurismo aplicado ao Brasil, como: “exaltação da vida moderna”; “imagem veloz da modernidade”; “versos livres”; “destruição do passado”; “exaltação da vida moderna” e “exaltação da guerra, do militarismo (guerra como ‘única higiene do mundo’)

5. Referências:

AMARAL, Aracy A. *As artes plásticas na Semana de 22*. São Paulo, Perspectiva, 1969.

ANDRADE, Oswald de. *Memórias Sentimentais de João Miramar*. 14. ed. São Paulo: Globo, 1973.

FABRIS, Annateresa. «*O futurismo como estética patológica: alguns aspectos de sua recepção no Brasil*, in *Dossier thématique : Brésil, questions sur le modernisme* .(c) *Artelogie*, n° 1, Septembre 2011.

Disponível em: <http://cral.in2p3.fr/artelogie/spip.php?article67>. Acesso em: 24/05/13

BARRETO, L. Ensaio crítico sobre *O Futurismo*. In: Feiras e Mafuás, São Paulo, 1922.

CARELLI, M. *Uma relação diferente (século XX)*. In: Culturas cruzadas. Msucâmbios cultrius entre Franya e Branl, S. P, Papiris, 1994 [trad. Do Francês, 1993]

COUTINHO, Afrânio. *Introdução à Literatura no Brasil*. Editora Civilização Brasileira S.A. 12ª edição. Rio de Janeiro, 1986.

12 Cf: Afrânio Coutino (1986, p. 250), que em seu livro *Introdução à Literatura no Brasil*, apresenta esse comentário de Cassiano Ricardo ao Diário Carioca do Rio de Janeiro, em 30 de março de 1952.

FONSECA, M, A. Oswald de Andrade: biografia. Ed. São Paulo: Globo 2007. Livro online. Disponível em: <http://books.google.com.br/books?id=kdnx37A8GyMC&pg=PA338&lpg=PA338&dq=Depoimento+d e+Oswald+de+Andrade+a+Brito,+em+Hist%C3%B3ria+do+Modernismo;+p.+26.&source=bl&ots=sfACi IVkK3&sig=R-> Acesso em: 28/05/13

KORFMANN, M; NOGUEIRA, M. *Vanguarda e experiência urbana*. 2003, p. 55-77. Disponível em: https://www.google.com.br/search?q=vanguarda+e+experiencia+urbana&rlz=1C1PRFA_enBR422BR423 &aq=f&oq=vanguarda+e+experiencia+urbana&aqs=chrome.0.57.8814j0&sourceid=chrome&ie=UTF-8. Acesso em: 17/04/2013

RIVAS, P. *Diálogos Interculturais*. São Paulo, Editora Hucitec, 2005, p. 206-214.

TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia e Modernismo brasileiro*. 10 ed. Rio de Janeiro: Record, 1987.

VELLOSO, M, P. *Introdução: Questões do modernismo brasileiro*. In: Dossier thématique : Brésil, questions sur le modernisme .

(c) Artelogie, n° 1, Septembre 2012. Disponível em: <http://cral.in2p3.fr/artelogie/spip.php?article72>. Acesso em: 17/04/2013.

O SUBLIME E O PERVERSO DA CONDIÇÃO HUMANA EM 4 ATOS

Thiago Isaias Nóbrega de Lucena¹

RESUMO

Este trabalho trata-se de uma observação apurada da obra cinematográfica contemporânea *Cisne Negro* dirigida por Darren Aronofsky (*Black Swan* Estados Unidos, 2010). Na observação são suscitados conhecimentos de ordem psicossociológicos na busca por revelar a profunda relação do enredo da obra com uma problemática intrínseca à condição humana: a perversão. Um tema que é alvo de inquietações, curiosidades e proibições desde as mais longínquas sociedades e que se atualiza apropriando-se de novas formas, porém, sem perder sua essência sempre remetida ao lado mais noturno da humana condição. O texto revela a problemática fazendo uso entre outras noções, da metáfora da metamorfose para problematizar o crísico processo de resiliência da personagem central da obra que recorre aos mais recônditos rincões do seu ser para renascer em sua mais obscura face e revelá-la com perfeição e arte ao grande público. O texto encontra-se dividido em quatro etapas chamadas de atos, como estratégia de aproximação à divisão do ballet original *O lago dos cisnes* que enreda toda a trama do filme observado.

Palavras-chave: Cinema, psique, resiliência, subjetividade

ATO I – NO LAÇO DAS SAPATILHAS

Na coxia a bailarina clássica prepara-se para calçar uma de suas primordiais ferramentas de trabalho: a sapatilha. O trabalho de enlaçar-las é um movimento que mescla sinuosidade, técnica e expectativa. Nesse momento há uma preocupação em concentrar-se e traçar mentalmente os últimos detalhes repassados nos inúmeros ensaios que antecederam ao espetáculo. No palco não há espaço para erros.

Neste texto faremos uso de algumas expressões e termos que fazem referência ao mundo do Ballet, em alguns momentos de forma metonímica por estarmos utilizando como operadores cognitivos uma consagrada peça de ballet e uma produção fílmica que se desenvolve nesse universo. Sobretudo, os termos e referências ao baile clássico serão recorridos como forma de metaforizar o percurso de estudo a que nos propomos: trazer a público em formato de texto polido a compilação de pensamentos e idéias antes caóticas e disformes. É isso que acontece no ballet:

1 Professor do Centro de Ciência e Tecnologia da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (C&T/UFRN). Professor da Faculdade Dom Heitor Sales (FAHS). Doutorando do Programa de Pós-graduação em Ciências Sociais/UFRN. Pesquisador do Grupo de Estudos da Complexidade (GRECOM).

por trás das cortinas do cenário principal encontram-se rotinas quase ininterruptas de sujeição do corpo para torná-lo belo e suave perante o público.

Optamos por separar os escritos em quatro partes para fazer alusão ao ballet *O Lago dos Cisnes* (1877) musicado pelo compositor russo Tchaikovsky que divide em quatro atos a lenda alemã da princesa Odette transformada em cisne pelo mago Rothbart que só terá o encanto quebrado através do amor do príncipe Siegfried. O ballet *O Lago dos Cisnes* é considerado uma das peças mais tradicionais e conhecidas do ballet clássico mundial e já foi interpretado pelas mais diversas companhias. Segundo a consagrada bailarina Margot Fonteyn é também um dos mais tecnicamente difíceis por exigir grande esforço físico e emocional dos bailarinos. Referindo-se às sequências de passos, ela descreve que

a coreografia é precisa, e as falhas dos bailarinos ficam mais expostas do que em qualquer outro balé. A cena do baile no castelo – papel de Odile – exige uma tremenda energia. O Lago dos Cisnes é o único balé que eu nunca tive energia suficiente para dançar duas vezes no mesmo dia. (FONTEYN, 2001, p. 27).

O filme *Cisne Negro* (*Black Swan* – EUA, 2010) gira em torno da preparação de uma nova versão para o consagrado ballet *O Lago dos Cisnes* e conta a história de Nina (protagonizada pela atriz Natalie Portman), uma dedicada bailarina profissional integrante de uma tradicional companhia de balé da cidade de Nova York. Ela prepara-se para substituir a veterana estrela da companhia Beth MacIntyre (Winona Ryder) que encontra-se em processo de aposentadoria forçada². A vida da personagem principal é tomada por cenas e situações prosaicas e sua rotina intercala-se entre os dolorosos e estafantes ensaios técnicos e a sua casa na qual recebe cuidados excessivos de sua mãe.

Responsável pela composição do novo espetáculo, o exigente diretor artístico Leroy (Vincent Cassel), necessita para o papel principal uma única bailarina que seja capaz de encarnar as duas versões do cisne que correspondem às personagens Odete (cisne branco) e Odile (cisne negro). A acirrada disputa é vencida pela delicada Nina que por seus traços suaves e beirando a frigeidez, segundo o diretor, é perfeita para interpretar o cisne branco. Entretanto, para que ele se convença da escolha de forma definitiva, ela tem que fazer aparecer a sensualidade, o mistério e a sedução do cisne negro. A partir daí o filme desdobra-se em um asfixiante passeio pelo mundo subjetivo e psíquico de Nina e suas mais recônditas pulsões de transgressão e seu assustador desejo de perfeição.

Ficha Técnica

Filme: Cisne Negro

Título Original: Black Swan

Elenco: Natalie Portman, Mila Kunis, Winona Ryder, Vincent Cassel, Barbara Hershey, Benjamin

² O sub-texto da personagem de Winona Rider revela também a efêmera passagem de uma bailarina pelos holofotes do balé. A carreira das bailarinas clássicas não é tão longa devido às exigências físicas e à busca constante por pessoas jovens que agreguem força, graciosidade e técnica.

Millepied

Direção: Darren Aronofsky

Duração: 108 min

Distribuidora: Fox Film

ATO II – DA COXIA AO HOLOFOTE: PASSOS DE UMA RESILIÊNCIA CRÍSICA E PERVERSA

Se fosse necessário realizar o habitual exercício dos críticos e analistas de cinema e tentar enquadrar em um gênero cinematográfico o filme *Cisne Negro* do diretor Darren Aronofsky, provavelmente minha perspectiva não seria avaliada com bons olhos pelos porta-vozes oficiais do cinema mundial responsáveis, na maioria das vezes, pela ascensão ou fracasso de uma produção. Isso porque, os sentimentos suscitados ao longo da película oscilam de forma tão inesperada, e até mesmo assustadora e violenta que, imputar um gênero ou categoria àquela produção seria quase que uma redução da sua complexa riqueza de detalhes. Se não me restasse outra alternativa, talvez ousasse nomeá-lo pelo híbrido termo “thriller psicodramático”; fosse pela observação das subjetivas e tenebrosas clivagens da protagonista no melhor sentido definido pela psicanalista austríaca Melanie Klein³ como sendo a defesa mais primitiva contra as angústias; fosse pela contemplação dos acontecimentos metódicos e angustiantes da vida de Nina, uma garota cerceada pela frustração e super-proteção de sua mãe combinada com sua exaustiva obsessão pela milimétrica perfeição.

Seguramente, a dificuldade de rotulação do filme foi um dos muitos pontos que despertaram o meu interesse sobre ele, pois assim como a história que o origina, trata-se de uma obra fugidia, vertiginosa e de difícil precisão. Sua dinâmica se dá numa mistura que nos impossibilita distinguir a verdade da imaginação, a realidade da ficção e os fatos das fantasias e delírios. O conjunto desses elementos acaba por isolar o filme das tais categorias e tipificações ao incorporar ao roteiro conhecido mundialmente, elementos originais e inesperados que o tornam original.

Sobretudo acredito que o longa-metragem dificilmente seria posto em uma prateleira pré-definida de uma página de downloads pela internet⁴ porque ele na verdade toca em uma mácula presente na condição humana desde que esta passou a instituir suas regras (ou facilitou a que muitas delas fossem criadas) traduzindo-as em leis, controles e vigilância. Refiro-me à perversão tomando como referência o significado presente no dicionário da língua francesa Littré, como sendo “a transformação do bem em mal, distúrbio, perturbação”. (p. 503). Revestidas por tais códigos de conduta, a religião e a ciência desprenderam historicamente esforços para combatê-la, dissimulá-la ou tentar ocultá-la a todo preço.

3 Neste mecanismo, há uma cisão tanto no nível do ego, como do objeto primário. O objeto visado pelas pulsões eróticas e destrutivas cinde-se num “bom” e “mau” objeto, que terão então destinos relativamente independentes no jogo das introjeções e das projeções. Existe ainda a clivagem do ego, característico das psicoses, no qual coexistem dois processos psíquicos de defesa em simultâneo: um voltado para a realidade, o outro negando a realidade em causa e colocando no seu lugar um produto do desejo. Surge face a uma angústia provocada pelas pulsões de morte e funciona essencialmente para separar estas pulsões das pulsões de vida.

4 Não faço referência às locadoras de vídeo em virtude de seu fadado desuso face à desleal ligeireza das novas tecnologias.

Seja gozo do mal ou paixão pelo soberano bem, a perversão é uma circunstância da espécie humana: o mundo animal está excluído dela, assim como do crime. Não somente é uma circunstância humana, presente em todas as culturas, como supõe a preexistência da fala, da linguagem, da arte, até mesmo de um discurso sobre a arte e o sexo... (ROUDINESCO, 2008, p. 11).

Por meio dessa circunstância da humanidade, de difícil cicatrização real ou imaginária, Nina chega ao espectador fazendo uso de outros dois temas universalmente inscritos: a animalidade e a metamorfose. Na realidade os dois temas não carecem de separação, uma vez que a metamorfose é atribuída fisiológica ou semiologicamente às duas condições, humana e animal. No filme *Cisne Negro*, a metamorfose se dá no corpo físico e na psique da personagem principal que convive com seus medos, inseguranças e automutilações reais ou imaginárias cuja representação fica a critério do espectador. Fazendo uso de termos do psicanalista e etólogo francês Boris Cyrulnik (2006, p. 08) em relação à personagem principal, “a escara do corpo serve de metáfora para a escara da alma”.

Embora conserve os traços de sua beleza angelical e quase porcelanados, a metamorfose de Nina é retratada diacrônica e abruptamente na grande tela e perturba até o mais desavisado espectador. Não apenas pela atuação da atriz, que por seu desempenho foi eleita pelos “autorizados do cinema comercial mundial”, a academia do Oscar, como ganhadora do cobiçado galardão, mas, sobretudo pela demonstração crua do assustador e belo espetáculo da transmutação de um ser em outro; do bem no mal; da perfeição numa imperfeição perfeita. Fazendo uso da noção de Resiliência como empregada por Cyrulnik (2004), assistimos aterrorizados ao conturbado processo de “retomada da [...] evolução psíquica” da personagem e sua “capacidade de suportar os hematomas da ferida [física e] psicológica com um impulso de reparação...” (p. 23 e 26). Mas, afinal, que processo de resiliência não é críscico? Especialmente se o metaforizarmos, como faz Boris Cyrulnik (2004), com as fases da metamorfose de uma rastejante lagarta que se torna a voraz e única testemunha de seu desfazer-se para (re)fazer-se um novo ser volante capaz de atingir novos céus e novas possibilidades libertadoras.

A metáfora da tessitura da resiliência permite dar uma imagem do processo da reconstrução de si mesmo. Mas há que ser claro: não existe reversibilidade possível depois de um trauma, o que há é uma peremptória obrigação de metamorfose. Uma ferida precoce ou uma grave comoção emocional deixam uma marca cerebral e afetiva que permanece oculta após a retomada do desenvolvimento. (CYRULNIK, 2004, p.124).

O cisne branco Nina consegue o papel principal, mas com uma condição: precisa também ser o cisne negro com atributos de sensualidade, mistério, sedução e maldade até então não apresentadas na heroína já acostumada com sua prosaica clausura em uma jaula imaginária de grades aparentemente intransponíveis. Nina precisa matar silenciosamente sua frágil figura para renascer maligna e sedutora.

O retorno à vida é feito em segredo, com o estranho prazer que o sentimento de *sursis* dá. O trauma fez explodir a personalidade anterior e, quando ninguém junta os pedaços para contê-los, o sujeito fica morto ou volta mal à vida. Mas, quando [...] quando o discurso cultural dá sentido à sua ferida, ele consegue retomar outro tipo de desenvolvimento. “Todo traumatizado é obrigado a mudar”, senão fica morto. (CYRULNIK, 2006, p.08).

Nina precisava realizar essa cicatrização reativa, nos termos de Freud para ir transpondo todo um universo que para sua mãe deveria permanecer infantil e constituído por tonalidades rosadas por ursos de pelúcia e pelo intermitente ressoar de uma caixinha de música. A mãe da personagem é uma mulher amarga que traduzia suas frustrações do passado em seu mórbido vestuário e no rancoroso discurso de que abandonou a carreira por haver engravidado de sua única filha. Em grande parte de suas aparições a figura materna é apresentada envolta em um pranto sempre abundante que remete os conhecedores da fábula e do ballet ao lago de lágrimas choradas pela mãe da princesa Odete que foi enfeitiçada e condenada a ser um cisne.

Mas a protagonista necessitava abrir suas asas e abandonar o aspecto frígido e demasiado meigo abstraído por meio da fala, dos modos e do vestuário infantilizados. Ela precisava ser mais que um encantador cisne de penas brancas e nessa busca marcada pela perversão, precisa realizar, mesmo que tardiamente, uma espécie de Édipo confuso, asfixiante e tenebroso no qual ela deve empreender além de sua própria morte (corpórea e psíquica), outros dois assassinatos: o primeiro deles seria o de sua antecessora a impulsiva Beth MacIntyre, veterana estrela da companhia que está em vias de aposentar-se ainda que contra sua vontade. Como parte do “plano”, brinda publicamente a substituição da companheira, apodera-se de seu antigo camarim e ainda usurpa e faz uso de seus objetos pessoais para sentir-se empossada em um trono que deveria pertencê-la de agora em diante. Nesse meio termo, Beth sofre um grave acidente no qual fratura seriamente as pernas para deleite do nosso perverso cisne em metamorfose. Para certificar-se da morte subjetiva de sua predecessora, faz uma visita e leva flores ao hospital e averigua analiticamente se os ossos das pernas que um dia reinaram no cenário principal estavam suficientemente trucidados para que a segurança passasse a ser parte da nova etapa mórbida e vitoriosa que estava por vir. Sobre isso, Roudinesco (2008, p.12) descreve: “Absoluto do bem ou loucura do mal, vício ou virtude, danação ou salvação: este é o universo fechado no qual o perverso circula deleitosamente, fascinado pela idéia de poder libertar-se do tempo e da morte”.

O próximo passo edipiano seria a morte de seu maior vínculo produtor de fragilidade, sua mãe. Fazer isso era mais que uma necessidade, era um objetivo que marcaria de uma vez por todas a sua saída da crisálida e a transmutação de suas asas brancas por uma plumagem de cor negra. O plano maligno da morte subjetiva da progenitora teria que obedecer a etapas transgressoras que, de preferência, ocorressem de uma só vez e isso implicaria quebrar as amarras imaginárias, sair da jaula, trocar o suéter rosa infantil por vestes sensuais, fazer uso de algum tipo de droga, se esbaldar em uma pista de dança com músicas nada clássicas e indecifráveis e, como golpe fulminante, ter sua primeira relação sexual (real ou imaginária) no próprio quarto e com uma parceira do mesmo sexo.

Nesse meio termo suas fissuras físicas parecem ganhar todo o seu corpo que assim como sua pisque, terá que falar uma nova língua, a da sedução maligna. As feridas de Nina também jogam com o espectador nessa mistura do aparentemente fantástico com o aparentemente real, uma vez que em determinados momentos nos faz pensar que são fruto de automutilações devido às pressões da estréia, o que nos faz perceber o quão estafante, competitiva e, sobretudo dolorosa é a rotina no mundo do que está por trás da leveza cênica das bailarinas. Contudo, as feridas exercem na verdade o papel metafórico de renascimento, de uma metamorfose derradeira e definitiva. Mutilar o corpo para então metamorfoseá-lo levava Nina a exercer sobre si mesma a soberania de um gozo que lhe destinava à glória, ou, como ela diz, à “perfeição”.

Uma ferida, inclusive uma ferida horrível, pode constituir um momento sagrado, já que se converte no instante da metamorfose na varinha mágica, na vassoura da bruxa que faz com que, a partir desse momento, haja sempre um antes e um depois. O banal desaparece quando se conhece o extremo. (CYRULNIK, 2004, p. 145).

Suas fagulhas de resiliência se espalhavam como penugem nova de uma ave que se prepara para alçar o seu primeiro vôo e o diretor da peça que faz as vezes de príncipe e feiticeiro age como se fosse o grande tutor dessa metamorfose dolorida e urgente. Ele a incita a permitir-se a perder o controle liberar suas pulsões e paixões e o faz especialmente por meio de uma frase que diz: “A única pessoa que se interpõe em teu caminho, é você mesma”, como uma forma bastante particular de abalar a ordem natural do mundo de Nina e convencê-la ao vício, tanto para desvirtuá-la e corrompê-la “... como para lhe evitar toda forma de confronto com a soberania do bem e da verdade”. (ROUDINESCO, 2008, p. 10).

A saída que nos permite reviver, seria então um passo, uma lenta metamorfose, uma prolongada mudança de identidade? Quando se está morto e percebe que a vida regressa, deixa-se de saber quem é. É preciso descobrir-se e colocar-se à prova para provar para si mesmo que tem direito à vida. CYRULNIK, 2004, p. 22.

A frase do diretor constitui-se como o elemento da desordem que, a depender de como chegue ao sujeito, pode leva-lo a novas ordens envoltas num processo sempre turbulento e incerto. É possível que tal desordem propicie ao sujeito o desalento completo que o levará a sucumbir às exigências da situação ou, ao contrário o faça partir para o desencadeamento de uma resposta criativa, nova, original.

ATO III – A TRANSFORMAÇÃO DO CORPO DE MISÉRIA NUM CORPO DE GLÓRIA

Alcançados alguns êxitos na montagem da performance, a nova batalha de Nina será agora contra a mais desleal das concorrentes potencializada por ela própria. Trata-se de Lilly (Mila Kunis), a perfeita transfiguração do cisne negro, correspondente à princesa Odile da fábula original. Lilly, depois de guiar Nina em sua viagem pelo submundo da descoberta dos prazeres mais carnis, foi escalada para ser sua suplente, única pessoa autorizada a substituí-la no grande espetáculo, caso se fizesse necessário. Esse foi o ponto motriz para a grande e sangrenta finalização da metamorfose de Nina, o que a faz mergulhar no grande pesadelo da infinita redefinição.

Não passa despercebido na composição das cenas a presença de espelhos propositalmente divididos para, no jogo de imagens refletir a possibilidade de dualidade do ser, seja referindo-se ao bem e o mal, seja fazendo referência à necessidade da condição humana de ritualizar o mundo e a vida para poetizá-la ou torná-la no mínimo suportável afastando-a da pura e prosaica função biológica de respirar e morrer um pouco a cada dia.

Agora era momento de flagelar-se para transformar o corpo miserável que se rompe em pedaços em um corpo glorioso. Essa era a grande oportunidade e ela dará sua vida por aproveitá-la em sua plenitude.

... a perversão é também criatividade, superação de si, grandeza. Nesse sentido, pode ser entendida como o acesso à mais elevada das liberdades, uma vez que autoriza aquele que a encarna a ser simultaneamente carrasco e vítima, senhor e escravo, bárbaro e civilizado. O fascínio exercido sobre nós pela perversão deve-se precisamente a que ela pode ser ora sublime, ora abjeta. (ROUDINESCO, 2008, p. 11).

É chegado o grande dia e o objetivo agora é mostrar para o público não mais as imagens profanas e abjetas suscitadas a todo momento durante o processo da troca da crisálida sombria e terrestre pelo vôo em direção ao ar e à luz. Nina agora realizará a difícil tarefa de conjugar definitivamente em um só corpo, dois mundos radicalmente diferentes obedecendo a uma relação de continuidade e cadência. Esta sim, a mais sublime figuração da resiliência, o ato de transformação dos golpes em obra de arte em meio a um entorno que provavelmente continuará tomado de provações. “O talento supremo consiste em expor a própria desgraça com humor. Quando esta metamorfose da representação se faz possível, o acontecimento doloroso haverá recorrido o mesmo itinerário que no teatro ou no desenho”. (CYRULNIK, p.199). A tarefa da personagem é dar uma versão poética ao seu desastre interior para sanar todas as dores da ferida alienante por meio da provocação dos mais variados sentimentos entre o público que assiste comovido ao seu espetáculo final.

Nos bastidores, seguia toda a dor e todo o gozo de matar os últimos obstáculos que se interpunham a Nina rumo à glória: a suplente Lilly e o maior de todos os rivais, ela mesma. A morte da possível substituta liberou de uma vez por todas as obscuras qualidades de seu cisne negro

interior, mas o espetáculo da metamorfose ainda pedia um ato final: o aniquilamento do próprio corpo físico para efetuar a definitiva passagem do desprezível ao excelso, ou seja, a morte em meio à plena felicidade de suas desgraças passadas. “Infligir-se um castigo significava querer educar o corpo, dominá-lo, mas também mortificá-lo para submetê-lo a uma ordem divina.” (ROUDINESCO, 2008, p. 30).

ATO IV – A LIBERADORA COREOGRAFIA FINAL

O prêmio máximo da noite do Oscar não foi concedido ao filme “Cisne Negro” talvez porque o cinema norte-americano ainda precise firmar-se na atual fase de produção de filmes de cunho psicologizante, com vistas a fazer a reconciliação entre corpo e mente pela via da cura de enfermidades e da resolução de problemas insolucionáveis. As atuais aclamadas produções têm seguido a regra e primado pelo aspecto da ordem, da moral e dos bons costumes ao exorcizarem espíritos malignos ou buscarem a correção para problemas da fala. Talvez essa seja uma alternativa norte-americana de tentar suprir seus atuais conflitos de identidade ferida de uma nação que se percebeu vulnerável.

Cisne Negro vai na contra-mão desses processos pacificadores. Opera na ordem do caos seminal, do fazer submergir o que as leis de conduta transformaram em crime e transgressão. Assim como figura na poesia do moçambicano Mia Couto (2010) que diz que “cada um descobre o seu anjo tendo um caso com o seu demônio”. (p. 227), o filme mergulha nas águas da (auto) destruição para trazer à tona o que há de mais belo e espetacular na essência perturbadora e abjeta do ser humano e consegue traduzir em imagens sequenciadas as diversas maneiras através das quais podemos senti-las sem a culpa que mora no coração dos mitos que a própria humanidade criou para dissimular o que não cessamos de perseguir em meio aos interditos religiosos ou profanos.

É justamente porque o lado perverso do humano é desejável que iniciou-se uma perseguição histórica por ocultá-lo, inclusive as suas demonstrações artísticas, para transformá-lo em crime, transgressão ou anomalia, a exemplo dos escritos do Marquês de Sade e dos personagens com problemas de identidade do cineasta Hitchcock, entre vários outros. “... pelo seu status psíquico, que remete à essência de uma clivagem, [a perversão] é igualmente uma necessidade social. Ao mesmo tempo em que preserva a norma, assegura à espécie humana a subsistência de seus prazeres e transgressões”. (ROUDINESCO, p.13).

Em relação a todos os motivos encadeados que ocasionaram a não premiação da obra com o Oscar de melhor filme, parafraseamos uma fala da personagem Nina a respeito de sua opinião sobre o final do ballet “O lago dos cisnes” de Tchaikovsky: “não é um final feliz, mas é realmente bonito”. Assusta porque nos damos conta do quão próximos estamos dessa linha limítrofe que separa o lado claro e escuro da nossa condição.

REFERÊNCIA

CISNE Negro. Direção: Darren Aronofsky: Fox Film, 2010. (108 min), NTSC, color. Título original: Black Swan.

COUTO, Mia. **Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

CYRULNIK, Boris. **Falar de amor à beira do abismo**. São Paulo: Martinsfontes, 2006.

_____. **Os patinhos feios**. São Paulo: Martinsfontes, 2004.

FONTEYN, Margot. **O Lago dos Cisnes**. São Paulo: Ática, 2001.

LITTRÉ, Émile. **Dictionnaire étymologique de la langue française**. Paris, 1995. Ed. 35.

ROUDINESCO, Elisabeth. **A parte obscura de nós mesmos: uma história dos perversos**. São Paulo: Zahar, 2008.

_____. **Dicionário de psicanálise**. São Paulo: Zahar, 2000.



Literatura de Cordel

EDUCAÇÃO E CULTURA

MELHORA QUALQUER FIGURA

Rosa Regis

Deus meu, dê-me inteligência

Para que eu possa escrever

Um cordel sobre a cultura

Que faça o povo entender

Que sem ela nosso mundo

Será um poço sem fundo

Onde iremos perecer.

Ao falar-se de cultura

Vem à mente a educação

Que, nós sabemos, sem ela,

Não haverá solução

Para um mundo desregrado

Que estará malfadado

Ao fim, à aniquilação.

.....

O saber já tem presença

Garantida no futuro,

Pois o desenvolvimento

Do País, vos asseguro,

Está ligado ao Saber,

Sinônimo do Conhecer

Que nos retira do escuro.

Mas, aqui, se questiona:

Qual seria a educação?

Qual escola? Qual aluno?

Qual tipo de formação?

Qual professor que seria

Capaz, que acompanharia

A tal Globalização?

O Século XX nos trouxe

Uma mudança cabal:

No campo socioeconômico,

No político e cultural;

A era da informática

Tornando a vida mais prática.

É algo sensacional.

O eletrizante 2000

Vem cheio de novidades:

Novo, rico, fascinante,

E com possibilidades

De um futuro promissor,

Mas a cautela é prior

Em meio às modernidades.

Educadores perplexos

Em meio à transformação

Da nossa sociedade,

Temem pela profissão.
E buscam novo horizonte
Que pelo menos aponte
Uma nova direção.

Nas cenas da educação
Atual, podemos ver
Alguns marcos ou pegadas
Do passado, e entender
Que o futuro educativo
Pode trazer em seu crivo
Herança, sem pretender.

A maneira de educar,
Seja a Tradicional
Ou seja na nova forma,
Fornecerão, como tal,
Cada uma, uma importância
Que trará, por culminância,
No futuro, algo legal.

Pois ambas têm em comum
A justa concepção
Que o processo educativo
Desenvolve o cidadão
De forma individual.
No entanto, o social
É uma nova evolução.

Do político ao ideológico,
Numa passagem ideal.
Sabe-se que ainda existem
Diferenças no global.
Entretanto, há pensares
Que unem-se por além-mares
De uma forma universal.

No final do século XX,
Com a globalização
Há novo impulso à ideia
Que trata da educação
Que contenha uma estrutura
Igualitária e segura
Na sua definição.

A educação à distância
É a grande novidade
Neste início de milênio,
Onde se vê, na verdade,
Que ao mais jovem compete
O domínio da Internet.
Esta é a realidade.

E o sistema de ensino
Tem que se informatizar,
Recursos tradicionais
Já não conseguem alcançar

O andar da Informática,
Que a vida torna mais prática
Dando tempo pro pensar.

Não basta estar consciente,
É preciso organizar-
Se. Eu sei, já foi falado,
Para poder transformar-
Se. As novas direções
Trazem modificações
Na educação popular.

A educação como ato
De real conhecimento,
Da apreensão do sujeito,
Traz, em si, o sentimento
Da real transformação
Social. Da apreensão
E do bom discernimento.

A crise de paradigmas
Levou a um novo pensar.
E a “Escola Cidadã”
Vem tentar equilibrar,
Onde prática e teoria,
Buscando uma nova via,
Vai tentar se sustentar.

O cidadão tem que ser
Formado para o mercado
Com evolução futurista
Onde quem manda é o Estado
Que só visa o social
Esquecendo o cultural
Que vê-se, assim, malfadado.

Malfado ao desrespeito
Da cultura como tal,
Onde a Informática oferece
Dados, de forma geral,
Sem que seja necessário
Se estudar, ao contrário.
É aí onde mora o mal.

Porém, direcionada
De forma a fazer crescer
O interesse, no jovem,
Na busca do Conhecer,
A Informática faz bem,
O faz ir bem mais além
No desejo de Saber.

E sendo o conhecimento,
Para toda a humanidade,
Um capital importante,
É essencial, em verdade,

Que ele não seja vendido.

Seja, pois, oferecido

Grátis pra sociedade.

Cabe à escola ter amor

Pelo saber que fará

O crescimento do jovem

Que ela encaminhará,

Fazendo-se criativa,

Inventiva e construtiva.

E o sucesso se dará.

Da inovação da Escola

Vai depender seu futuro;

E o mediador precisa

Ser capaz e ser seguro

Diante do estudante

Que está ali confiante

Em si, como um ser maduro.

A lógica da construção

Da Escola, terá que ser

Mudada, pra que, assim, possa,

Aos alunos atender,

Causando a satisfação

Destes, carentes que são

Do verdadeiro saber.

E para que tal ocorra
O professor necessita
Viver, hoje, intensamente
Dentro do que ele acredita.
É ter sensibilidade,
Consciência e lealdade.
Não apenas fazer fita.

Precisa passar pro aluno
O desejo de saber;
O prazer de descobrir,
De aprender, de conhecer;
De desejar construir,
Também de reconstruir,
Fazendo disso um lazer;

De aprender mais linguagens
E mais metodologias
Do que apenas conteúdos
Que logo são velharias.
De aprender a pensar
Pra poder reinventar
O futuro dos seus dias.

De aprender a fazer,
Juntamente com o irmão;
A conviver com o outro
Em qualquer situação.

E da interdependência,
Como da não violência,
Ter total percepção.

De aprender a usar,
Com responsabilidade:
A sua imaginação,
Sua criatividade,
Usando o sentido estético
Bem como o sentido ético,
E a espiritualidade.

Diante de tudo isto
Eu cheguei à conclusão:
Nada há mais importante
Que Cultura e Educação.
Pois elas fazem que o ser
Humano venha a crescer,
Basta determinação.

E o ser humano precisa
Ter em si a consciência
Do que é bom para si,
Para o outro e, com decência,
Agir. Ter convicção
De que o que faz - sua ação,
É boa, é de pertinência.

Sendo assim ele terá

Sempre uma boa postura

Diante do seu igual

Ou de qualquer criatura.

E para finalizar

Venho a todos afirmar:

EDUCAÇÃO E CULTURA

MELHORA QUALQUER FIGURA.

Natal/RN

2012

Copacabana- Christina Ramalho



Christina Ramalho

Crônicas

E diziam e ainda dizem: Índio é bicho!

Digo: Já não são mais donos de suas terras. Já não vivem suas raízes. Já não comem mais raízes

E diziam e ainda dizem: Nordeste é paraíba!

Digo: Já não falam mais seus sotaques. A mídia brasileira impõe como falar. O sudeste imperialista, ditando formas, regras e moda.

E diziam e ainda dizem: sou 100% negro.

Em nosso Brasil mestiço, verde e amarelo também é cor. Sua cor pouco importa. Que venham as cotas. E se escravos fomos ou ainda somos, que por direito venha o troco.

Que haja esperança em todos pra que se sintam irmãos sem medo. Imagino a dor do mulato, que não se faz branco, nem negro, pardo ou preto. Dizem: que identidade eu tenho? Se pra sonhar tenho que sair de mim ou ter muito dinheiro.

Não só diziam. Ainda dizem que o que se fala voa e voando bem alto a queda se fará feia. Dói na alma o preconceito que é um buraco. Esse pequeno ainda o é.

E diziam e ainda dizem: eita porra como dizem! Tenho que ser educado pra satisfazer os outros quando na verdade temos que satisfazer a nós mesmos. Educação não é não falar palavrão. É pôr em comunhão a natureza de sermos um só, querendo respeito e comunhão. Educação é se tornar semelhante ao próximo, sorrir em reciprocidade àquele que sorri sem dentes, seja de qualquer parte do país, nação, sendo ou não indigente.

Sorria sempre. Sorriem. Mas se quiser chorar que não seja por uma forma de doença, choremos por desabafo, por vergonha por tanta desunião. Que se faça presente a semelhança, a única forma de razão. Que sejamos de várias fôrmas sem dar nó, no ouro ou no pó, de barro ou de louça, de vidro ou cristal que nossa fé seja pequena, mas que ainda exista. E o amor?

Desse estamos longe. Se existir que perdure.

Tento amar, mas será que é amor?

Que não se troque essa palavra: “amor” por pena. Dessa nada se vale. O dó que tenho de quem tem má educação é o próprio medo que esse tem de amar em sua própria insatisfação.

Insatisfeitos, carentes entre os maus feitos estão os cheios de opiniões.

Alterados, largados, subestimados, amolados e calados diziam e ainda dizem brasileiros magoados: mim não saber falar, mim querer falar muitas línguas, mim não saber falar nenhuma língua.

E quem foi que disse que falamos uma única língua? Somos uma troca e o troco deveria ser... O que deveria ser o troco? Sinceramente, eu não sei.



Um certo galo...

Bernardete de Lurdes B. Ramalho

Ele era pequenino, devia ter seus 4 ou 5 anos. Lindo, em sua lourice e sorriso largo. Não era na verdade muito falante, mas, por sua vez, era bastante observador. Era tranquilo, sua traquinagem não oferecia perigo, talvez por sua própria natureza ou, quem sabe, seria ele um pouco medroso? O fato é que conviver com ele era fácil e adorável.

Tinha um físico mais para o roliço, o que vinha reforçar o seu gosto pelos bolinhos que sua avó fazia quando vinha visitá-la.

Certo dia, ao acordar, correu assustado para perguntar a sua vó que canto era aquele que estava ouvindo. Sua avó, rindo, explicou que era o canto do galo. E que ele costumava cantar três vezes ao dia. Pela manhã bem cedo, ao meio-dia e ao entardecer. Nunca tinha ouvido um galo cantar, pois nas cidades grandes isso não existe. Passou, então, a observar e a cada canto dizia “está cantando de novo”.

Os dias foram passando e a alegria de tê-lo em casa acabou, pois as férias chegaram ao fim, e ele já estava na escolinha. Tinha que voltar a sua rotina. Não se sentia alegria em seu rostinho quando se despediu, seus olhinhos estavam a ponto de derramar gotinhas por suas bochechas coradas.

Lá se foi dando acenos de dentro do carro.

Triste ele foi, e triste ficamos.

Chegando a casa, logo, logo recebeu a visita dos seus primos que tinham mais ou menos a sua idade.

Ele desandou a contar que tinha ido à casa dos seus avós e que lá tinha muitas coisas, como gramado, piscina, passarinhos, cachoeira e parecia que não queria esquecer nada, como se a saudade transbordasse nele.

De repente, um de seus primos perguntou curioso onde era afinal que sua avó morava, porque ele falava e falava, mas não dizia o nome do lugar.

Ele, então, parou pensativo e, como não lembrava o nome da cidadezinha, falou triunfante:

Ora primo, minha vó mora lá onde o galo canta!



Christina Ramalho

Poesias

Talvez nada esteja perdido,
talvez o amor esteja escondido...
Talvez você não queira enxergar
que dentro de você existe um coração bobo
e louco para amar

(Caroline Lisboa)

POEMAS DE LUIZ OTÁVIO OLIANI

HERANÇA

não deixo bens

aos que ficam

de mim

restará a palavra

(antes cinzel)

agora verso

a burilar os homens

MORTALIDADE

o tempo é bisturi

a percorrer entranhas

na cirurgia das horas

opera mágoas alivia dores

rende-se à finitude

DESCOBERTA

nada detém a vida

esvai-se o tempo

o tempo em mim

caramujo do imo

guardo porta-retratos

aqueço a memória:

a infância me foi roubada

IMO

nunca tive girassóis

em meus dedos

nem por isso

amaldiçoo a infância

rabisco cores

desenho letras

destruo lastros

abandono as cinzas

em meio à primavera

e fluo

MÃOS DESUNIDAS

não serei o poeta do passado

embora dele me alimente

canto o presente

que Drummond não vê

nada de serafins

cartas de suicida

- os homens aterraram

a palavra amor

num canteiro de obras

as mãos desunidas

traduzem: os espinhos

inda sufocam as flores

ALERTA

carpe diem

a morte não é convidada

para celebração alguma

jibóia à espera do bote

penetra os becos

à espreita dos sonhos

que viram pó

carpe diem

enquanto há tempo

os coveiros nem se importam

em repetir o seu ofício

RADIOGRAFIA

dentro de nós

o mundo

em silêncio

dentro de nós

eus

em duelo

dentro de nós

diabos

em aleluia

fora de nós

todos cegos

DO TEMPO DAS COISAS

na parede

a madureza

dos relógios

no aparador

as maçãs intactas

no quadro à parede

a morta

não comerá das frutas

não verá as horas:

o tempo também não lhe pertence

EPITÁFIO

aqui jaz Oliani

cujos versos mínimos

traduzem

o verbo contido

LUIZ OTÁVIO OLIANI nasceu a 12/04/1977 no Rio de Janeiro. É graduado em Letras e Direito. Como poeta, publicou: *“Fora de órbita”*, 2007; *“Espiral”*, 2009 e *“A eternidade dos dias”*, 2012. Recebeu mais de 65 prêmios. Consta em 59 antologias e em mais 350 publicações entre jornais, revistas e alternativos. Em 2011, foi citado como poeta contemporâneo por Carlos Nejar no livro *“História da Literatura Brasileira, da Carta de Caminha aos contemporâneos”*, SP, Leya, p.1003. Recebeu *Moção de Louvor e Reconhecimento da Câmara Municipal do Rio de Janeiro* (2011); o *Troféu Honra ao Mérito do Clube em Revista, como Poeta destaque de 2012*, na Rádio Bandeirantes, Rio, AM, 1360 (2013), entre outros. Participou do *CD Poemas musicados por Maury Sant’Ana*, música em poesia, volume 1. Tem poemas traduzidos para o inglês, francês, italiano e espanhol na Revista Ponto Doc número 7, edição de 2009,

Contato: oliani528@uol.com.br

TEMPO NA VIDA

Samuel de Souza Matos

Eu não me reconheço, eu não me reconheço

Tão distante de outra vida, eu desapareço

E o tempo já é a carne estremecida

Sempre que o nunca jamais é sempre

Se o sempre me reconhece, o nunca me enaltece

Como sua dama, divina, perfeita, linda

E o tempo já é a carne que enlouquece

Nunca que o sempre é pra sempre

Pois, se é a vida é assim,

Retalhada sob facetas de opinião

Onde o espaço preenchido é por razão,

Logo, logo morte será o fim...

(São Cristóvão, 15/04/2012)

Hera uma vez...
Eram duas vezes...
a mesma história sendo contada
sem ponto a-final
quando de repente aparece
no meio fio da contação
um cachorrinho vira-lata
abanando faceiro seu rabinho,
começava ali a realizar seu passeio matinal
nas páginas dos livros encantados
nos cafés
sobre os escombros da cidade abandonada.
Ele não sabia ladrar
mas aprendeu latim
não sabia fazer amizade
mal sabia rabiscar.
Um dia, resolveu entrar
para o convento
e foi ser pastor alemão

[Tânia Lima in Menores Contos do Mundo Animal]



Christina Ramalho

Expediente

Expediente

Revista Barbante
Ano II - Nº 10 - 31 de outubro de 2013
ISSN 2238-1414

Editores

Rosângela Trajano
Christina Ramalho

Revisão

Dos autores

Conselho editorial

Filipe Couto
Márcio de Lima Dantas
Rosa Regis
Sylvia Cyntrão

Ilustrações

Christina Ramalho

Webmaster/Webdesigner

Danda Trajano

Os textos assinados são de inteira responsabilidade
dos autores.

Caminito- Christina Ramalho



Porque todo animal merece amor.

