

N.19, 2023

LITERARTES

INFÂNCIA E MODERNISMO BRASILEIRO:
FIGURAÇÕES NA LITERATURA E OUTRAS
ARTES NOS LIMIARES DA SEMANA DE 22



EQUIPE EDITORIAL

Coordenação

Maria Zilda da Cunha | CNPQ/ Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Brasil

Editores da Décima Nona Edição

Dayse Oliveira Barbosa | Universidade de São Paulo, Brasil

Maria Zilda da Cunha | CNPQ/ Universidade de São Paulo, Brasil

Nathália Xavier Thomaz | CAPES/ Universidade de São Paulo, Brasil

Ricardo Iannace | FATEC/ Universidade de São Paulo, Brasil

Sandra Trabucco Valenzuela | FATEC/ Universidade de São Paulo, Brasil

Conselho Editorial

Lourdes Guimarães | Universidade de São Paulo, Brasil

Maria Auxiliadora Fontana Baseio | Universidade de Santo Amaro, Brasil

Maria Cristina Xavier de Oliveira | Universidade de São Paulo, Brasil

Maria dos Prazeres Santos Mendes | Universidade de São Paulo, Brasil

Maria Zilda da Cunha | CNPQ/ Universidade de São Paulo, Brasil

Ricardo Iannace | FATEC/ Universidade de São Paulo, Brasil

Rita de Cássia Dionísio | Universidade de Montes Claros, Brasil

Comissão Científica

Angela Balça | Universidade de Évora, Portugal

Diógenes Buenos Aires | Universidade Estadual do Piauí, Brasil

Eliane Debus | Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

José Jorge Letria | Associação dos Escritores Portugueses, Portugal

Pedro Serra | Universidade de Salamanca, Espanha

Rosangela Sarteschi | Universidade de São Paulo, Brasil

Sérgio Paulo Guimarães Sousa | Universidade do Minho, Portugal

Ricardo Iannace | FATEC/ Universidade de São Paulo, Brasil.

Rita de Cássia Dionísio | Universidade de Montes Claros, MG, Brasil.

Comissão de Publicação

Cristiano Camilo Lopes | Universidade Presbiteriana Mackenzie, Brasil

Cristina Casagrande de Figueiredo Semmelmann | Universidade de São Paulo, Brasil

Lourdes Guimarães | Universidade de São Paulo, Brasil

Maria Cristina Xavier de Oliveira | Universidade de São Paulo, Brasil

Nathália Xavier Thomaz | CAPES/ Universidade de São Paulo, Brasil

Regina Célia Ruiz | Universidade de São Paulo, Brasil

Sandra Trabucco Valenzuela | FATEC/ Universidade de São Paulo, Brasil

Preparação e Revisão da Décima Nona Edição

Cristina Casagrande de Figueiredo Semmelmann | Universidade de São Paulo, Brasil

Dayse Oliveira Barbosa | Universidade de São Paulo, Brasil

Fernanda Marques Granato | Universidade de São Paulo, Brasil

Lígia Regina Maximo Cavalari Menna | Universidade Paulista, Brasil

Nathália Xavier Thomaz | CAPES/ Universidade de São Paulo, Brasil

Projeto Gráfico

Bruno de Oliveira Romão | <https://www.instagram.com/ilustra.bruno/>

Edição de Arte

Bruno de Oliveira Romão | <https://www.instagram.com/ilustra.bruno/>

Criação do Logotipo

Silvana Mattievich

Ilustração da Capa

Rogério Neves | <https://rogerioneves.com/>

Capa

Bruno de Oliveira Romão | <https://www.instagram.com/ilustra.bruno/>

Tradutores

Cristina Casagrande de Figueiredo Semmelmann | Universidade de São Paulo, Brasil

Lígia Regina Maximo Cavalari Menna | Universidade Paulista, Brasil

Nathália Xavier Thomaz | CAPES/ Universidade de São Paulo, Brasil

Oscar Nestarez | Universidade de São Paulo, Brasil

Pareceristas da Décima Nona Edição

Ana Lúcia Machado da Silva | Universidade Paulista, Brasil

Cristina Casagrande de Figueiredo Semmelmann | Universidade de São Paulo, Brasil

Dayse Oliveira Barbosa | Universidade de São Paulo, Brasil

Fabianna Simão Bellizzi Carneiro | Universidade Federal de Goiás, Brasil

Flavia Reis | Universidade de São Paulo, Brasil

Lígia Regina Maximo Cavalari Menna | Universidade Paulista, Brasil

Márcio Silveira dos Santos | Universidade do Estado de Santa Catarina, Brasil

Maria das Graças Monteiro Castro | Universidade Federal de Goiás, Brasil

Maria Zilda da Cunha | CNPQ/ Universidade de São Paulo, Brasil

Nathália Xavier Thomaz | CAPES/ Universidade de São Paulo, Brasil

Oscar Nestarez | Universidade de São Paulo, Brasil

Paulo César Ribeiro Filho | Universidade de São Paulo, Brasil

Ricardo Iannace | FATEC/ Universidade de São Paulo, Brasil

Theodoro Casalotti Farhat | Universidad Complutense de Madrid, Espanha

Sandra Trabucco Valenzuela | FATEC/ Universidade de São Paulo, Brasil

Simone Camacho Gonzalez | Universidade Paulista, Brasil

ISSN: 2316-9826

SUMÁRIO

Editorial **7**

Dayse Oliveira Barbosa, Maria Zilda da Cunha, Nathália Xavier Thomaz, Ricardo Iannace, Sandra Trabucco Valenzuela

Entrevistas

Sérgio Matta, ilustrador de
A Vida Íntima de Laura, de Clarice Lispector.....13

Joel Rosa de Almeida

Paleta de vida e obra de Tarsila do Amaral:
entrevista com Nádya Battella Gotlib.....47

Ricardo Iannace

Artigos

As meninas de Clarice Lispector e
a tradução da infância em suas obras.....58

Rosângela Fernandes Eleutério

Modernismo brasileiro à italiana:
Brás, Bexiga e Barra Funda e La divina incrensa.....81

Helena Bonito Pereira

Poesia, visualidade e cubismo em “Água forte”,
poema de Manuel Bandeira.....99

Arnaldo Franco Júnior

Anita Malfatti e a reflexão sobre o espaço feminino na arte:
Uma análise do livro infantil *Aconteceu às 19:22*..... 122
Goimar Dantas de Souza

Oswald de Andrade e o Teatro Oficina: *O Rei da Vela em cena*.....144
Carolina Xavier de Oliveira Longatti

Varia

Autoria e Literatura Infantil em
O Diabo na noite de Natal, de Osman Lins159
Wesley Moreira de Andrade

Literatura e folclore: os paralelos
na construção da identidade nacional brasileira.....177
Dibo Mussi Neto e João Paulo Moda Paladino

Interações verbovisuais em *Maria Mole*, de André Neves.....189
Andressa Mayara Bezerra de Oliveira Lima e Diógenes Buenos Aires de Carvalho

Resenhas

Mário de Andrade para a jovem geração,
de Nelly Novaes Coelho 212
Paulo Cesar Ribeiro Filho

Nós também falamos português, de Avani Souza Silva:
uma viagem literária e cultural pelos mundos da língua portuguesa220
Paulo Cesar Ribeiro Filho

Lasar Segall: o pintor de almas..... 226
Dayse Oliveira Barbosa

EDITORIAL

Infância e juventude em calendário fronteiriço com a Semana de Arte Moderna

No ano de 2022, centenário da Semana de Arte Moderna, a Revista *Literartes* propôs, para a comemoração da importante efeméride, agenciar reflexões que contemplassem aspectos relativos à figuração da infância e da juventude no horizonte afortunado do modernismo brasileiro. Buscava-se contemplar, sobretudo, a literatura e outras artes, perscrutando os caminhos de renovação anunciados por aqueles que participaram diretamente do movimento e por artistas que, ao beberem na fonte dessa expressão estética, transformaram o panorama das artes brasileiras. Com efeito, a edição dedicada ao tema faz-se publicada, neste ano de 2023, com textos notadamente relevantes acerca do assunto.

De antemão, lança-se um parêntese por meio do qual se esboça certa explicação sumária à seguinte pergunta: *o que foi a Semana da Arte Moderna e que impacto causou na literatura para crianças e jovens?* Para a edificação de uma resposta, importa trazer a lume o fato de que, no início do século XX, profundas tensões e mutações no campo das ciências, da política, do pensamento e das artes ganhavam espaço – velocidade e multiplicidade seriam os atributos da vida urbana e moderna. O advento da revolução industrial trouxera modificações capitais no terreno da cultura e do trabalho; some-se a isso o surgimento de tecnologias para a época, culminando com suportes inovadores no universo das comunicações; inevitável foi o desenvolvimento de formas inéditas de acessar o mundo, bem como o emergir de nova consciência de linguagem. Além disso, o planeta assistia ao horror da Primeira Guerra Mundial.

Ao fim e ao cabo, são abalos na esfera das ideias, das tecnologias, da vida humana. Tudo afetava, sobremaneira, os mecanismos de expressão (a humanidade experimentava transes de paradigmas). Acrescentem-se a essas experiências as vanguardas europeias: futurismo, cubismo, expressionismo, dadaísmo, surrealismo, entre outros. Em território brasileiro, mirava-se o fim da monocultura do café e uma

alteração na estrutura (quase feudal) que aqui se instalara; a dicotomia entre a parte do litoral repleto de cultura burguesa (haja vista o incentivo a viagens ao exterior e os estudos realizados em universidades europeias) e a porção interiorana, inserida em um ambiente de maior atraso, a caracterizar a sociedade de então. Isso, de algum modo, motivará produções literárias como as de Lobato e Menotti del Picchia – *Jeca Tatu* e *Juca Mulato*, respectivamente.

Em 1912, Oswald de Andrade chega ao Brasil fascinado pelas vanguardas europeias e assevera que estaríamos, certamente, com 50 anos de atraso em relação ao restante do mundo. Em 1913, Lasar Segall expõe obras em São Paulo e Campinas. Sua pintura, marcadamente sob o impacto da Primeira Guerra Mundial, reflete a preocupação com injustiças sociais e o sofrimento humano. Em 1917, Anita Malfatti, recém-chegada do exterior, expõe 53 trabalhos, entre dezembro de 1917 e janeiro de 1918 – exposição polêmica que instaurou, fundamentalmente pela crítica de Lobato, um marco na história da arte moderna no Brasil. Sem dúvida, tais episódios se revelam seminais na concreção da Semana de 22, entre 11 e 17 de fevereiro, no Teatro Municipal de São Paulo.

A propósito da literatura infantil e juvenil, impossível não recordar – em calendário precedente e ulterior a fevereiro de 1922 – as crianças que, vez ou outra, assomam às paletas de Tarsila do Amaral, Lasar Segall, Vicente do Rego Monteiro e Candido Portinari. Cumpre afiançar que a ilustração, a música, o teatro e outras manifestações artísticas assimilam o discurso da Semana, desenvolvendo novas possibilidades construtivas e interpretativas.

Segundo a fundadora da área de Literatura Infantil e Juvenil na Universidade de São Paulo, Nelly Novaes Coelho, essa é uma época que assinala o confronto entre a tradição estético-literária oitocentista e o modernismo de 1922. Nelly negrita a produção inventiva de Monteiro Lobato, dotada de linguagem fluente, lúdica e fantasista. Se Lobato se revelou conservador em sua crítica a Anita Malfatti, ele soube – por outro lado – conjugar elementos do frescor modernista ao publicar *A menina do Narizinho Arrebitado* (1921) e posteriormente *O Sítio do Pica-Pau Amarelo* (1934). É fato que a veia criativa e o trabalho inovador de Lobato vêm ressoar em nomes como Clarice Lispector, Ligia Bojunga e Ziraldo.

A poesia com características modernistas conquista, pois, espaço na literatura infantil e juvenil. Manuel Bandeira, a exemplo, em “Trem de ferro” revela a valorização da camada sonora, a cadência rítmica e o jogo com o objeto, que se arquiteta no exercício da confecção do verso. Bandeira também traz à baila alumbramentos, registros de festas e brincadeiras de rua inerentes à meninice em Recife. Cecília Meireles, singularmente, sugere colorido à palavra, confiando a ela movimentos. Henriqueta Lisboa, Cassiano Ricardo, Sidônio Muralha, Vinicius de Moraes, Carlos Drummond de Andrade, Mario Quintana, Bartolomeu Campos Queirós, José Paulo Paes, Elias José, Sérgio Caparelli, Manoel de Barros, entre outros, agregam-se aos citados. São poetas que fazem reverberar de algum modo as propostas modernistas, ecoando estribilhos de Mário e Oswald de Andrade.

Este número da *Literartes* tanto considera quanto palmilha esse fabuloso circuito. O artigo “As meninas de Clarice Lispector e a tradução da infância em suas obras”, de Rosângela Fernandes Eleutério, revisita a condição da personagem mirim da escritora ucraniana, na cidade de Recife, por volta da década de 1930. Com idades entre oito e dez anos, a criança presente na ficção de Lispector vivencia o peso da responsabilidade social que é imposta ao sujeito feminino, avolumando na puberdade e na vida adulta. O artigo revela como as meninas – e sobretudo a própria Clarice – compreendiam suas vidas como pessoas autônomas e independentes.

O artigo “Modernismo brasileiro à italiana: *Brás, Bexiga e Barra Funda e La divina incrensa*”, de Helena Bonito Pereira, volta-se às produções de Antônio de Alcântara Machado e Juó Bananére (pseudônimo de Alexandre Ribeiro Marcondes Machado), respectivamente, evidenciando como a renovação da linguagem e da estética proposta pelos artistas modernistas possibilitou que cada um produzisse obras com inequívoca e curiosa mescla das línguas portuguesa e italiana, cunhando na literatura brasileira a marcante presença da imigração italiana, na cidade de São Paulo, ocorrida no início do século XX.

Arnaldo Franco Júnior, em “Poesia, visualidade e cubismo em ‘Água forte’, poema de Manuel Bandeira”, atém-se aos versos de “Água-forte”, tecendo relações que coadunam estruturação lírica, imagética e procedimentos cubistas com vistas ao pictórico. Por sua representação fragmentária e de multiperspectiva da imagem,

“Água-forte” vincula-se ao modernismo na medida em que referenda a técnica desenvolvida por Pablo Picasso, cifrando a natureza erótica e trabalhando com a relação vida e morte, tão cara a Manuel Bandeira.

“Anita Malfatti e a reflexão sobre o espaço feminino na arte: Uma análise do livro infantil *Aconteceu às 19:22*, de Anna Carolina Longano”, é título do texto de Goimar Dantas de Souza, que se propõe a demonstrar como aspectos biográficos da renomada pintora modernista de *A boba* (1915), resgatados na obra contemporânea de Longano, suscitam uma instigante reflexão sobre a presença feminina na arte, dialogando de modo envolvente com as crianças do século XXI.

No artigo “Oswald de Andrade e o Teatro Oficina: O Rei da Vela em cena”, Carolina Xavier de Oliveira Longatti discute a apreensão da obra dramaturgica de Oswald de Andrade pela montagem teatral de José Celso Martinez.

Na seção *Varia*, temos o artigo “Autoria e literatura infantil em *O Diabo na noite de Natal*”, em que Wesley Moreira de Andrade especula o conceito de autoria por meio da obra do escritor pernambucano Osman Lins, em seu livro *Guerra sem testemunhas* (o escritor, sua condição e a realidade social), e de Maurice Blanchot, nos ensaios publicados em *O livro por vir*. O estudo destaca a incursão osmaniana pela literatura infantil e como se apresenta a relação com o público, valendo-se de escrita e linguagem criativa que encantam, educam e engajam as crianças, estimulando o processo de leitura.

Em “Literatura e folclore: os paralelos na construção da identidade nacional brasileira”, artigo de Dibo Mussi Neto, a literatura e os estudos folclóricos são apontados como delineadores da identidade nacional brasileira. A união dos conceitos de folclore, cultura brasileira, literatura e oralidade é demonstrada por meio de uma análise do mito do Saci-Pererê, sublinhando a importância dos mitos na construção da identidade popular.

Em seguida, temos o texto “Interações verbovisuais em *Maria Mole*, de André Neves”, no qual Andressa Mayara Bezerra de Oliveira Lima e Diógenes Bueno abordam pela via intersemiótica a relação texto e imagem visando à recepção do público infantil, atentando a estratégias linguísticas e imagéticas. O estudo demonstra a complexidade da relação palavra e imagem, por meio da análise das ilustrações de André Neves.

As matérias presentes nas seções Resenhas e Entrevistas sintonizam, acertadamente, com a proposta deste número do periódico. O pesquisador Paulo César Ribeiro Filho produz duas resenhas críticas, quer sobre um livro memorável da saudosa professora Nelly Novaes Coelho, intitulado *Mário de Andrade para a jovem geração* (1970), quer acerca da obra recém-lançada da talentosa Avani Souza Silva, *Nós também falamos português: histórias contadas nos países de língua portuguesa* (2023) – o volume é ilustrado por Thales Fernando Pomb. A pesquisadora Dayse Oliveira Barbosa escreve sobre o livro *Lasar Segall: o pintor de almas* (2001), de Lia Zatz. Quanto às entrevistas, Joel Rosa de Almeida estabelece interlocução com Sérgio Matta, que ilustrou, nos anos 1970, a narrativa *A vida íntima de Laura*, de Clarice Lispector. Ricardo Iannace dialoga com Nádya Battella Gotlib, que se pronuncia a respeito da pintora de *A negra* (1923) e do livro substancioso que escreveu sobre a artista plástica, *Tarsila do Amaral, a modernista*, o qual se encontra na quinta edição (2022) revista e ampliada.

Por fim, a belíssima capa oferecida a esta *Literartes* foi criada pelo ilustrador Rogério Neves: intitula-se *Abaporu de Andrade*, utilizando a técnica de aquarela e lápis de cor. Engendra a releitura do óleo sobre tela *Abaporu* (1928), de Tarsila do Amaral, com uma homenagem à expressividade do “gigante” autor de *Macunaíma*.

Uma ótima leitura!

Dayse Oliveira Barbosa

Maria Zilda da Cunha

Nathália Xavier Thomaz

Ricardo Iannace

Sandra Trabucco Valenzuela



ENTREVISTAS

**SÉRGIO MATTA, ILUSTRADOR
DE *A VIDA ÍNTIMA DE LAURA*,
DE CLARICE LISPECTOR**

**SÉRGIO MATTA, ILLUSTRATOR OF
A VIDA ÍNTIMA DE LAURA,
BY CLARICE LISPECTOR**

*Joel Rosa de Almeida*¹

*Sérgio Matta*²

1 Doutorando na FFLCH/USP, autor de *A experimentação do grotesco em Clarice Lispector* (2005) pela Edusp/Nankin. joelrosa@usp.br

2 Artista plástico moderno e contemporâneo, desenhista e ilustrador de *A vida íntima de Laura*, de Clarice Lispector e outras obras da autora.

No final de agosto de 2022, viajei a São João da Boa Vista-SP, para entrevistar o ilustrador de *A vida íntima de Laura*, de Clarice Lispector: Sérgio Rubens Matta, conhecido como Sérgio Matta.

Em sua casa-ateliê, embebi-me de pinturas e esculturas do artista e lembrei-me das casas-museus de Neruda do Chile. Meu objetivo era produzir uma entrevista que mostrasse esse artista dedicado e precoce, que, em 1974, aos 25 anos de idade, para Lispector e seus leitores, criou as ilustrações desse livro infantil que até hoje fascina crianças e adultos. Após várias tratativas, Matta me concedeu a entrevista, cujo enfoque era o livro infantil e suas interfaces nas artes plásticas.

Nessa nossa conversa, há alguns achados. Além de analisarmos capa e contracapa e todas as seis ilustrações desse livro infantil em detalhes, há também o contato que Matta estabeleceu com Lispector e a amizade que gerou frutos, outras capas e ilustrações, numa época em que a autora se voltou às traduções para alcançar ganho financeiro digno.

Fig. 1. Clarice folheando *A vida íntima de Laura*



Fonte: MONTERO, 2021, p.46

Além da erudição do artista, Matta nos conduziu as suas influências dos gibis, dos HQs dos anos 70 e fez comentários tecnicamente precisos e enriquecedores sobre arte. Bebeu-se da fonte da arte moderna, das investidas nas artes plásticas contemporâneas e da sua especialidade na litografia e na *assemblage*, técnicas nas quais Matta se tornou especialista, e hoje têm sido solapadas pelos efeitos da era tecnológica. Durante a entrevista, como o artista já não possuía mais a primeira edição

de *A vida íntima de Laura*, retornei às mãos do autor o seu volume. Em entrevista para TVE-RIO, em 1976, recentemente descoberta por Montero (2021, p.39-49), Lispector folheia lentamente e com carinho esse seu livro infantil e, em consequência, as ilustrações de Matta. Na preparação da edição da entrevista, retornei também às mãos de Matta o livro *A galinha ruiva*, publicação rara da Melhoramentos dos idos de 1940. E ele se emocionou.

1. Vamos iniciar a entrevista com senhor Sérgio Matta, que está aqui conosco, na cidade de São João da Boa Vista, em sua casa-ateliê, hoje é 27 de agosto de 2022, à tarde. Quando o senhor conheceu Clarice Lispector?

Era residente interno da Clínica Particular do Pitanguy. Eu escrevia artigos médicos e ilustrava os artigos. Foi nesse momento em que Clarice me conheceu, na antessala do consultório do meu chefe. Ela viu que era uma biblioteca da Clínica. Em Botafogo, era o Centro Cultural, o cérebro pulsante de parte da clínica em si, das atividades culturais ligadas à cirurgia plástica do professor que regia e administrava isso tudo. Na realidade, cheguei ao Rio, comecei pela 38ª enfermaria, onde morei nela. Era o primeiro de três anos de formação. Era a 38ª enfermaria de cirurgia plástica reconstrutora ligada à Universidade Católica do Rio de Janeiro.

2. Voltando um pouco, nesse período o senhor desempenhava um trabalho também como desenhista das técnicas de cirurgia plástica, mas para ser um desenhista o senhor teve uma formação nas artes gráficas e plásticas, o senhor poderia falar um pouco dessa formação? Era algo nato ou o senhor estudou artes plásticas, como foi isso?

Não, sou autodidata, começou já na infância o primeiro desenho que fiz foi uma girafa com pés de galinha [risadas] aos cinco/seis anos de idade, tenho essa ilustração.

3. Bem surrealista?

Total, sempre gostei de desenho porque sou de família de artesãos, meu pai fazia cópias maravilhosas de postais e coisas assim. Tenho também uma mãe que era exímia bordadeira, a mãe da minha mãe, essa vó espanhola, era uma costureira.

4. Qual era o nome dela?

Henriqueta Aguillar, de nome espanhol, casou-se com o meu avô descendente de italianos. Entrou para a família Frolidi. Já conhecia minha avó Aguillar Frolidi porque a minha mãe é Frolidi.

5. E esse desenvolver-se para as artes gráficas e plásticas? O senhor tem essa dupla natureza, que é o lado racional do médico, e também a artística, estética, vinda das artes plásticas. Como ela se processou, na sua formação? Como que isso veio à tona na sua infância, na juventude?

Estou tentando falar isso até me corrigindo, porque a força da minha formação é da minha família, é um instinto familiar pelo fato de eu ser artesão e ser competente, e pelo amor às artes, principalmente a artesanaria, aos artesanatos.

6. Algo que acontece na família, é o cotidiano familiar...

Particularmente nessa família minha por parte da minha mãe. Na parte do meu pai, ele tinha habilidades como pintor, como copista de trabalhos acadêmicos, mas a parte da minha mãe, o pai dela, meu avô Frolidi, já nascido aqui no Brasil, é de uma família de alfaiates. Muitos dos irmãos do meu avô que se estabeleceram aqui são alfaiates. Os filhos vieram enquanto

profissionais. Sempre convivi com os tecidos, com as estampas. Quando era criança, minha mãe me dava um trapo estampado de flores e dormia com aquele trapo em cima da minha cabeça.

7. A arte estava no seu dia a dia...

Muito no dia a dia, também era um artesão competente, que teve uma época que havia uma coleção da Coca-Cola da Disney, cujos bichinhos pintava e vendia. Ganhei dinheiro na infância vendendo personagens da Disney.

8. Estava trabalhando já com moda...

Com moda, travestindo coisas. Mas tive alguns contatos mágicos mesmo com a Disney. Cheguei da fazenda para a casa dela, tinha um álbum de figurinhas coladas montado da Branca de Neve e os Sete Anões. Figurinhas que se compravam em saquinhos separados e se colava. Tinha algumas figurinhas, usava tanto as do saquinho como outras que trocava com outros meninos. Ali começou minha vida com imagens gráficas e a Disney fortíssima. Só fui ver Pinóquio direito, na vida adulta, mas a Branca de Neve entrou muito cedo, através do álbum e o meu encantamento com aquilo.

9. No caso da sua vida adulta, mais como artista plástico, o senhor foi descoberto pela Maria Bonomi; há uma formação, o senhor estudou em alguma escola formal? O senhor se desenvolveu nas artes junto com esses colegas artistas que o senhor conviveu no Rio?

Fui desenhando, estabeleci um traço com tinta nanquim, através de uma escola particular. É a Escola Panamericana de Artes, à distância. Tenho os fascículos ainda que recebíamos pelo correio. Desenvolvi algumas técnicas e fiz o curso. Lá tive o contato com o pincel e o traço a nanquim. Ali flui

meu primeiro traço. Sempre fui muito bom. Através desse traço comecei a fazer as ilustrações dos boletins de cirurgia plástica, porque era responsável pelas publicações iniciais. As dez publicações iniciais da clínica de cirurgia plástica foram eu quem administrei. Entravam algumas ilustrações, alguns trabalhos publicados dessa revista, desse boletim, eram de minha autoria junto com outros autores e do professor Pitanguy.

10. Quando o senhor conheceu Clarice? Precisamos situar historicamente que Clarice teve um acidente de incêndio, em seu apartamento, em 1967, e precisou de cirurgias reparatórias com o Dr. Ivo Pitanguy. Então foi nesse momento em que se encontram?

A cronologia exata daqueles dias e seus fatos foram os seguintes: meu primeiro contato diretamente foi no apartamento onde estava internada, aguardando o momento cirúrgico. Ao passar a visita de praxe aos pacientes do dia, encontrei Clarice recostada na cabeceira do leito, lendo. Recebeu-me tranquilamente com um sorriso amistoso, porém denotando um pouco de apreensão. Respondeu-me resignada às protocolares perguntas pré-cirúrgicas protocolares. O centro cirúrgico já a aguardava para o procedimento a ser realizado pelo Professor. Eram necessárias pequenas correções de sequelas cicatriciais que vinham dificultando bastante o seu manusear. Foi no primeiro dia de seu pós-operatório que o destino veio ao nosso encontro: ao passar a visita habitual encontrei-a sorridente, mostrando-me a mão operada envolta com ataduras leves. Foi dela a iniciativa de tornar o encontro um fato informal, deixando-me à vontade. Quis saber sobre minhas atividades ali, no Centro de Estudos da Clínica, que ela havia presenciado, observando minhas atividades múltiplas como redator e ilustrador médico. Já no dia seguinte, com a ousadia dos ingênuos, atrevi-me a mostrar-lhe alguns dos meus poeminhos. Entre eles estava o conto “Gerânios”, com o qual ganhara um concurso literário do “Correio Feminino”, no Caderno 2 do *Correio Po-*

pular de Campinas, em 1969. Seus olhos se iluminaram ao ver minha própria ilustração e disse, assim, meio brejeira: “*quer dizer que o senhor não só escreve literatura médica como também poética! E é um artista ilustrador... Pois, então.*” Contei-lhe das minhas famílias Matta e Froidi, uma associação bem paulista de imigrantes açorianos, italianos e espanhóis. Todos com habilidades nas atividades artesanais. A artesanaria seria um dom geneticamente herdado. A partir desse momento nossa amizade passou a fluir. Éramos felizes, respirando um mesmo ar propiciatório às realizações que viriam a seguir. Uma sintonia discreta e frutífera.

As reparações da cirurgia das necessidades cicatriciais da Clarice foram feitas só no final da vida dela, porque os dez anos iniciais ou um pouco mais, de 67 ao início dos anos 70, parece que foi outro cirurgião plástico. O acidente queimou as mãos dela, queimou o rosto. Em um segundo momento, também revi Clarice, na biblioteca da Clínica do Pitanguy. Tinha uma porta que dava para o consultório particular dele. E ela viu a minha atividade da biblioteca, enquanto ilustrador e redator dos textos científicos, incluindo-se algum assunto sobre ilustração que ela ouviu. Um a três dias depois passaria a visita dos pacientes que seriam operados naquele dia e Clarice estava internada, aguardando a cirurgia corretiva de algumas cicatrizes das mãos.

11. Para melhorar a parte estética?

Para melhorar a articulação, porque ela tinha dificuldade de datilografar. Meu primeiro contato, que deveria ter trazido espanto, na realidade foi algo tranquilo, funcional da minha parte e para ela também.

12. O senhor era muito jovem na época?

Tinha com certeza 25 anos.

13. Bem jovem, prodígio e dedicado.

Não, prodígio não era. Só fui um bom aluno de tudo que fiz. Sempre fui um aluno dedicado e esse já era o segundo ano meu na Escola do Pintaguy. Eram meus primeiros dias, dentro da Clínica Particular do Pitanguy. Porque ele me chamou pela minha competência de fazer os trabalhos científicos iniciados e ninguém conseguia terminar. Reescrevi dez artigos que são os iniciais do Boletim de Cirurgia Plástica.

14. Mas uma competência que o senhor possuía, a escrita dos trabalhos científicos do Dr. Pitanguy?

Isso, ele me chamou para ficar mais perto dele. Chamou-me para a 38ª, quando o primeiro ano na Clínica Múltipla de Cirurgia Reconstructora para a Clínica Particular dele, passagem do primeiro de três anos. Do primeiro pulei para o terceiro, para essa Clínica Particular. Foi quando conheci Clarice.

15. O senhor foi convidado para fazer a ilustração do livro infantil *A vida íntima de Laura*; como se deu esse convite?

A vida íntima de Laura é o terceiro ou quarto trabalho que fiz para Clarice. Naquele período, *A vida íntima de Laura* era como um refresco, tanto para ela quanto para mim. Tanto que desenhei esse livro, dentro da Clínica do Pintaguy. Tinha uma mesa de trabalho em cima da lavanderia e desenhava nela. Meu quarto era em cima da lavanderia. Acordava de manhã com o quarto interior balançando porque ficava em cima do motor de gases do Centro Cirúrgico. Ali desenhei *A vida íntima de Laura*, de Clarice Lispector.

16. Como se deu o processo de criação de *A vida íntima de Laura*, detalhadamente, a capa, a contracapa, e as seis ilustrações?

Após ter lido, como fazia ilustrações e traços a nanquim, coloridos etc. via Disney e a minha vivência com as personagens da Disney e de outros livros, tive também um livro de infância que se chamava *A galinha ruiva*, inicialmente e que foi muito importante, porque eu nem era alfabetizado. Lembro que essa galinha da ilustração serviu para criar a personagem Laura de Clarice, as ilustrações da galinha que parecem ilustrações russas. O traço russo tem muito a ver com o meu traço na época que era fanático por gibis.

17. Digamos que era uma memória afetiva a partir de textos ilustrados com os quais o senhor teve contato quando criança?

Textos e cópias. Copiava aqueles desenhos, então para conseguir os contornos usava aquele que tinha aprendido do pincel e a nanquim com excelência. Agora vejo à distância era com excelência. Tanto que, a partir do primeiro, fui chamado para Clínica do Pintaguy, porque este estava editando um livro de cirurgia de mama e o doutor Pitanguy tinha um detalhe da cirurgia dele que ninguém conseguia fazer. Na hora que ele retirava a parte polpuda da mama para permitir a formação de uma mama nova, isso é redução mamária, e uma delas era chamada de “quilha”, ele ia cortando com o bisturi até formar uma quilha dentro da mama e depois ele aproximava as partes do jeito que sobrava, mas, no começo da retirada da parte da mama que interessava incluía uma quilha, consegui fazer um desenho dela. Ele ficou tão encantado com aquilo que me puxou para Clínica, não só pela confecção dos artigos. Ele queria que eu desenhasse *transcirurgicamente*.

18. Gostaria de saber se Clarice e o senhor travaram algum contato, se ela recebeu influências da sua pintura ou, se não, sendo que Clarice pintou em pinho de riga, pintou na madeira, pintava até com esmalte, era uma artista amadora na pintura, pintava quadros abstratos e alguns figurativos, vocês conversavam sobre pintura nessa época?

Conversávamos muito sobre pintura porque ela tinha quadros no apartamento. Tinha contato com vários pintores da Clínica do Pitanguy, que era forrada de quadros nas paredes com obras de vários pintores, inclusive alguns que Clarice conhecia. Já a pintura de Clarice em si é absolutamente dela, das influências que ela teve ao longo da vida. Muita gente, no exterior, através da vida dela inteira. Aqueles quadros da Clarice a via pintar na casa dela.

19. E são pinturas tensas, no mundo das sombras, algo grotesco, são pinturas que delas vão para um lado mais tenebroso.

Depende de como interpreta. Interpreto as pinturas da Clarice antes disso, penso na técnica de Clarice, acho uma técnica muito boa, livre, artesanalmente livre, *metiére* dela de pintar, com os recursos que ela tinha nas mãos. Agora a significação dos quadros dela, deixo para outras pessoas fazerem, não tenho competência para isso. Mesmo porque a técnica dela incluía muita tinta escura, tanto que eu tenho um texto sobre a análise de um dos quadros dela, que é baseado em uma carta que ela escreveu, que o próprio Carlos Mendes de Souza, português estudioso dos quadros dela, maravilhoso esse livro em que ele mostra essa carta.

20. Clarice Lispector: Pinturas.

E nessa pintura, que é de uma borboleta, uma caixa amarela que sai, Clarice ficou muito assustada consigo mesma, ao pintar esse quadro, tanto que ela diz: *“aquela pintura me dá medo”*. Porque ela deve ter feito uma catarse de si mesma, vou mais além, aquele quadro é uma forma de catarse, do ponto de vista da psicanálise particularmente junguiana. Ela demonstra algo onírico, talvez até uma *succubus* que pulou para fora sob a forma de mariposa e sabemos que em psiquiatria, que esses sonhos, até de acordo com a visão de Nise da Silveira, podem conter algum embasamento

físico e orgânico e podemos fazer correlação com a sua morte precoce. Um mundo de sombras como você mesmo disse, as coisas povoam as sombras. A sombra é grávida de possibilidades. A luz é só a ponta do iceberg, as coisas que não estão na luz estão no limbo intermediário administrado ou estão na base do iceberg, lá na profundidade marítima onde acontecem, onde há outras vidas que sobrevivem junto com aquele gelo cristalizado. O gelo cristalizado é da desordem do inconsciente, que tem a participação do ambiente em que ele se encontra. Também há a questão do judaísmo ou cristianismo, que podem ter feito Clarice nadar, circular, ficar tão à vontade em meio às sombras.

21. Esse mar de símbolos sombrios estava presente em sua obra e também, no caso de Clarice, ela era muito solitária mesmo estando próxima das pessoas, mesmo tendo muitos amigos. Penso que a questão da solidão em Clarice é um capítulo à parte e, nos momentos tensos, ela a sublimava em sua arte, tanto na literatura quanto na pintura. Algo que também o senhor tem em sua trajetória. Agora passamos para a segunda parte da entrevista, porque vamos entrar em *A vida íntima de Laura*, a começar pela dedicatória que ela fez a cinco pessoas, cinco crianças. O senhor poderia falar de alguma dessas crianças, sobre essa dedicatória que está na 1ª edição e depois nas outras edições aparecem também, porque é uma dedicatória da própria Clarice Lispector?

Posso sim, Joel. Acho que é um ponto seminal dessa história que estamos vivendo. A Nicole Algranti, que é sobrinha dela, aparece nessa dedicatória, trata-se de um sobrenome de alguém da família dela.

22. Mas naquela época ela era uma criança?

Sim, nessa época, Nicole Algranti, que agora é uma cineasta, era uma

criança. A primeira criança de cima para baixo, depois vem a Andréa Azulay, é aquele que eu illustrei alguma coisa dela.

23. Muito conhecida, porque é a filha do psicanalista com quem Clarice travou um contato muito próximo com Clarice, através de cartas e também convivia muito com ele e com o qual chegou a fazer terapia.

Porque Clarice me falou: “*Sérgio, vou dedicar esse livro [A vida íntima de Laura] só para crianças, o próximo dedico para você*”. Ela me falou: “*Você tem alguma criança que eu possa dedicar*”? Eu falei sim, tenho uma prima de quatro anos de idade, que é Fátima Frolidi, de Ribeirão Preto. E ela dedicou para Fátima Frolidi, que é a quarta criança e depois a Fabiana Colassanti, e outra.

24. Que é a filha da Marina Colassanti e do Affonso Romando de Sant’Anna e há um menino que é o filho do Alberto Dines. É muito sensível a Clarice dedicar um livro infantil a todas essas crianças, muito maternal?

Muito amoroso, que veio a se tornar uma coisa até didática, as crianças que leram o livro, as pessoas que leram o livro não sabem que eram crianças naquela época.

25. Não mesmo, porque só o nome era muito frio, pensam hoje que são adultos.

Mas nós sabemos, e agora com a riqueza da Fátima Frolidi, que está viva, maravilhosa, a minha prima que tem a primeira edição, a Clarice deu inicialmente para mim o livro, ela fez uma dedicatória e deu para Fátima Frolidi, o livro com dedicatória autografada existe.

26. Já incentivando uma criança a ler?

Na dedicatória ela chamava Fátima de criança “*gostosa e perfeita*”. Na própria dedicatória, Clarice fala isso. Existe uma coisa mais pedagógica que isso?

27. Que é esse elogio!

Nunca vi um negócio desses.

28. Notamos que há tipos de fontes diferenciados na capa. Inclusive um que era muito usado nas escolas, que chamávamos na época de infância, tipo “bolacha”, com florzinhas belas multicoloridas, na palavra “Laura”. Por que o senhor escolheu essa fonte tão popular com resultado tão delicado? E fale, por gentileza, um pouco sobre essa diferenciação de fontes do título da obra?

Não, as expressões “Clarice Lispector” e “A vida íntima de” foram feitas pela gráfica, pela José Olympio. Eu compus a partir da palavra “Laura”. Essa palavra é desenhada pela minha mão, não é uma fonte, é um desenho meu.

29. É uma fonte sua desenhada, criada?

É uma fonte minha desenhada, faz parte da imagem a fonte, faz parte da argumentação, não queria colocar flor no ambiente. Pedi branco, a capa queria branca, acho que ela também. E a flor é porque estava acostumado a fazer essas coisas, porque desenhei a vida inteira, desenhava coisas infantis.

30. Ficou muito delicado, combinou com a própria galinha Laura.

Preciso falar alguma coisa? Ainda falando da capa, preciso falar da Laura física?

31. Já vou perguntar, há um detalhe interessante na cabeça do extraterrestre Xext, o senhor me adiantou que não é uma flor de outro planeta, é uma antena meio próxima de uma flor de outro planeta. Fale, por gentileza, desse detalhe de composição da figura do extraterrestre, que está abraçando Laura, ele vem um pouco mais à frente, chama muito a atenção na capa?

Gosto muito desse detalhe pelo seguinte, não fui eu que inventei não, a Luluzinha e o Bolinha dos gibis tinham um extraterrestre, que se chamava Mino, tenho a impressão de que esse Mino tinha essa antena na cabeça. Essa antena é mais um detalhe estético e de composição, porque se percebe que é uma composição madura dessa capa, esteticamente produzida para ser colorida. Então nessa flor transformada em um átomo na ponta desse pelo, há três pelos na cabeça, o único pelo é a haste de uma flor. Isso mostra que esse ser tem uma relação com o meio ambiente, tem uma relação através dessa coisa mais importante do nosso meio ambiente, que é uma flor, que é a natureza. É um requinte da natureza a flor, eu transformei um átomo numa flor.

32. É esse detalhe do átomo que esquecera, que é muito importante?

Estão aqui, “as órbitas”, são três órbitas aqui.

33. É um átomo, que leva um pouco esse texto infantil de Clarice para a ficção científica. Na minha análise, trata-se de um segundo final a história do Xext, desse extraterrestre. Ela tirou muito proveito dele, esse finalzinho de *A vida íntima de Laura*.

Tenho afeto, tive uma galinha que se chamava “Cocota” na adolescência, na época do ginásio. Tive uma galinha que era um pintinho comprado na feira, minha vó me deu, foi criado dentro de uma caixa e ela só

voltava para a caixa na hora de dormir. Acabou sendo comida, quando ela parou de botar ovos.

34. Isso tem a ver com a história de Clarice.

Não sei se eu contei essa história para Clarice [risos].

35. Vamos para a contracapa, que é um desenho muito delicado, muito sensível, uma sombra que parece um ninho. Como podemos interpretar essa sombra escura no chão, meio estilizada, há algum sentido simbólico nesse ninho todo estilizado?

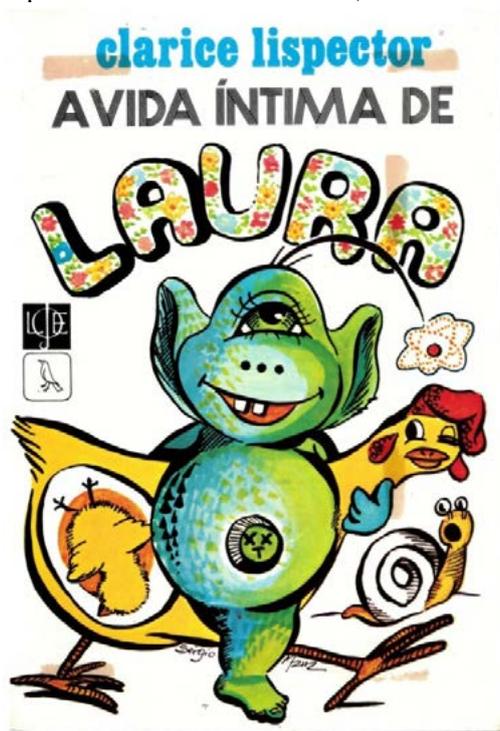
Não, não é um ninho, é a sombra da lua que contorna a galinha e projeta a sombra no chão, essa sombra é absolutamente um vício, um cacoete das ilustrações da época.

36. Interessante, mas é uma galinha muito maternal, muito amorosa.

Isso sim, ela foi crescendo durante o texto a Laura, a maternidade completa.

37. A capa (Fig.1) é mais divertida?

Fig.2- Capa de *A vida íntima de Laura*, de Clarice Lispector



Fonte: LISPECTOR, Clarice. *A vida íntima de Laura*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1974.

Vamos falar sobre a capa de volta. Vou virar a página e voltar na galinha da capa. Ela tá dando uma piscada para nós, espectadores ou leitores, como que a dizer: “*Olha o que é que eu estou dando para vocês*”. E está deixando mostrar, uma visão do raio x do super-homem chamado ilustrador, está mostrando o ovo dentro com o pintinho de ponta-cabeça, que está na posição fetal, não sei se é assim que o pinto fica dentro da galinha.

38. Clarice chama Hermany de “filho” no narrador do texto, e não de “filhote”. Então está tudo certo.

Então isso é uma gravidez, não é uma incubação, ato de chocar, esta galinha está grávida. Ela não está choca.

39. Animalidade e humanidade se misturam? [risos]

Fig.3- Contracapa de *A vida íntima de Laura*, de Clarice Lispector



Fonte: LISPECTOR, Clarice. *A vida íntima de Laura*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1974.

E para o horror do vizinho, que é o caramujo, a coisa está acontecendo, ele nem sabia que seria fotografado, que seria capturado.

40. O caramujo está bem boquiaberto.

Está espantado.

41. Na contracapa (Fig.2), há um tom mais terno, mais neorromântico da mãe com o filho?

A mãe com forma de ovo, ela tem uma forma de ovo, um ovo com asas.

42. A composição de cores foi muito bem realizada.

Eram as cores da época do super-homem, as cores dos gibis da época.

43. Muito vivas. Nas ilustrações, seis no livro, optou-se por duas cores, além do branco, que é o papel, pelo laranja e pelo preto. Gostaria que o senhor falasse um pouco sobre essa opção de cores. Gostaria que o senhor falasse do Sérgio ilustrador, falasse das cristas do galo e da galinha, Luís e Laura, parecem penteados, um pouco dessa animização. Por que a primeira ilustração é do galo, do Luís. A sua Laura se assemelha a uma madame nesse penteado, nessa crista que parece um penteado?

Com certeza, acho que eu estava vivendo com várias madames naquela época em que tive com ela, vivia penteada. Ela sempre foi uma *starlight*, uma figura do mundo chique da época, que era mulher de diplomata, porque ela deve ter frequentado lugares incríveis. Tanto que no obituário de Clarice há o poema “Visão de Clarice”, de Drummond, que saiu no jornal *O Globo*, no dia que Clarice faleceu, tenho uma cópia desse obituário. Drummond fala da Clarice dos salões, das escadarias. A Clarice dos salões e das escadarias era uma Clarice que precisava de penteados. Enquanto a formação de cirurgião convivia com essas figuras da sociedade carioca, inclusive Carmem Mayrink Veiga era uma pessoa da “alta sociedade” mesmo. E as cores foram absolutamente escolhidas pelo meu paladar mesmo. Gosto do preto e do laranja, tinha que escolher o preto e mais uma cor. Ou escolhia o amarelo, que seria desbotado, assim, pensando nos gibis que conhecia na época, já sabia que o laranja era o que dava melhor resultado, é um amadurecimento gráfico para mim, em *off* eu já sabia disso.

44. E tem mais vivacidade?

Era um contraste perfeito! É a mesma coisa que Van Gogh usa para o azul e o amarelo.

45. Voltando um pouco à capa e às ideias, gostaria que falasse um pouco do humor nessas figuras, isso tem a ver com HQ, tem a ver com alguns ilustradores da época. Não sei se o senhor já conviveu com o Alcir, cujas ilustrações são muito engraçadas, principalmente nos livros do José Paulo Paes, o próprio Ziraldo, cujas ilustrações há muito humor. Como que as suas também aparecem com humor, era algo da época? O humor tem algo de revolucionário?

Acho que a minha principal influência nessa época era o Ziraldo, com certeza. Mas não o humor, talvez mais o traço do Ziraldo.

46. O Ziraldo tem o estilo dele, mas o senhor criou o seu humor.

Porque eu vinha do mundo do Disney e dos gibis, lia todos os gibis da época, enquanto adolescente e menino pré-universitário. Depois ainda entrei em contato com o Asterix, mas já estava formado, tanto que Asterix parece com esses HQs também, só que é multicolor.

47. Com relação ao gênero, o senhor optou por não sublinhar muito a sequenciação narrativa; obviamente, há a gestação e o nascimento do Hermany, mas percebi que são retratos de personagens. Como o senhor vê essa questão dos retratos como gênero da pintura? De esse gênero se deslocar para a HQ e termos as ilustrações como retratos, ajuda a criança a entender o texto? O senhor poderia ter feito algo mais abstrato ou trabalhar só com símbolos, mas ficou mais tranquila essa solução de ir pela mediação da personagem?

De novo, era o mundo das ilustrações dos gibis e almanaques que eu lia na época, entra uma cultura minha atual. A palavra “caricatura” se refere à “carga”. Uma caricatura retoma o termo “charge” em francês, que é a mesma

coisa que “carga”, o artista põe a carga em algum traço da personagem, que é importante para o estabelecimento da relação daquela personagem que está desenhando. O produto intermediário é aquela pessoa que está lendo, “vendo” a imagem. Uma caricatura é algo que chega muito forte, que chega diretamente nas pessoas, nem sabia que era um caricaturista nessa época porque não era, mas essa transformação dos personagens em caricaturas de galinha, caricatura de extraterrestre, etc. são coisas que já tinha dentro de mim, foi só transformar. Devo ter desenhado essa galinha antes.

48. É um movimento narrativo também?

Há esse livro da minha infância que é *A galinha ruiva*. Foi um livro importantíssimo na minha vida, se olhar a única ilustração que tivemos aceso. Uma edição desse volume da Melhoramentos, dos idos de 1940. Você verá muito meu traço lá naquela ilustração que entrou na minha vida por volta de quatro ou cinco anos de idade. Por acaso é um conto russo de uma coleção cujo título é “Horas felizes” daquela época. Essa galinha é crítica e politicamente correta, porque é socialista, é uma história socialista (Fig.4).

49. Há um detalhe da sequenciação narrativa de uma ilustração da galinha Laura com essa minhoca. Nessa cena, em vez de Laura abocanhar a minhoca, parece estar conversando com ela, inclinada e carinhosa, com toda a sua plumagem majestosa. Havia uma preocupação na época de não agredir a criança na imagem com cenas muito fortes e, neste caso, se Laura abocanhasse a minhoca, seria algo forte, excessivo? Porque na literatura infantil há dois grandes princípios, o criativo, que é a linguagem poética, e o pedagógico, esses dois princípios são causa de embate o tempo todo para Clarice. O senhor buscou essa leveza para não chocar o leitor criança?

Não, eu não busquei, fiz sem nem perceber isso.

50. Foi inconsciente?

Inconsciente o espanto da minhoca óbvio, está se sentindo atacada e a galinha está se divertindo. Laura está divertindo, ela não vai comer a minhoca, na minha interpretação.

51. É uma descoberta?

Sim, ela está achando um outro ser. Ela tá enxergando o outro, vendo o outro ser vivo como ela. E está encantada, é o aspecto do encantamento.

52. Uma relação com o outro, uma alteridade.

Uma alteridade, isso, agora você percebe que nessa ilustração particularmente, ela é uma galinha de “pescoço pelado”? Lembra que Clarice fala do “pescoço feio”? Fala de uma galinha feia que tem o pescoço feio, essa ilustração mostra o pescoço das galinhas de pescoço pelado, que eram as melhores poedeiras da minha época de infância. Ela sabia que galinha de pescoço pelado botava mais ovos que as outras.

53. O senhor foi um leitor bem atento de *A vida íntima de Laura*?

Fui, porque tinha uma vivência da galinha. Da galinha afetiva, inclusive na obra.

54. O seu traço é bem marcado e preciso, ondulado, moderno e jocoso. O senhor fez alguma escola, algumas aulas para aprender a técnica?

Minha escola era um estúdio e se chamava Walt Disney.

55. Walt Disney, toda essa força estética que relaciona a sua obra com Walt Disney?

A transformação do personagem em animal, como se chama isso?

56. Figuratividade, zoografia?

Essa zoografia antropomorfizada à procura de reações humanas e a colocar gestos e comportamentos humanos em um animal, o bicho Mickey Mouse praticamente foi um dos primeiros. Já Victor Hugo desenhou uma galinha importantíssima, que é meio bruxa. Você quer ver?

57. Podemos, após a entrevista. Quem é Laura? Uma galinha corajosa, que se tornou uma mãe carinhosa. Ela fala um pouco disso na entrevista com Lerner. O senhor fez Laura gráfica, iconográfica, o desenho da Laura, e foi um dos primeiros leitores que leu o texto. Então o senhor tem uma visão mais completa da Laura, quem é essa Laura? Laura se aproxima do *alter ego* da Clarice Lispector?

Não, é a galinha da minha infância, *A galinha ruiva* da minha infância, em um outro contexto, que já não me lembrava mais da história até hoje, até dos cacoetes da história eu lembro: “*quem quer ajudar a plantar esse milho?*”; “*Eu é que não*”: “*Eu é que não*”. “*Portanto, vocês que não me ajudaram agora eu vou comer sozinha o bolo de fubá*”. Esse é o fim da história. Então há essa galinha severa, trabalhadora, perspicaz. Mas ela foi se transformando ao longo das personagens do Walt Disney e outros também daquela época.

58. Ela foi se subjetivando e se animizando e se aproxima de uma figura humana.

Quando Clarice me propôs isso, para mim foi sopa no mel. Sabia tudo sobre galinha. Confesso que não conhecia a fundo Clarice na época para dar qualquer tipo de conotação de Clarice para esses desenhos, mas posso dizer isso agora, sei da *íidiche mama*, da gravidez, a simbologia grandiosa do ovo para Clarice, mas eu não sabia nada disso na época.

Fig.4. Teor socialista de *A galinha ruiva*



Fonte: (A GALINHA ruiva, p.4)

59. E Clarice não escreveu só esse livro sobre galinhas, há um outro livro infantil, *Quase de verdade, e outros contos*.

Agora você está me perguntando, isso vem do meu inconsciente, acho essa relação com a galinha, com o sacrifício da galinha, já é um cristianismo, o sacrifício em função da ceia, o sacrifício do cordeiro, em função da ceia da comunidade, a quinta-feira santa, o sangue.

60. Não foi por acaso esse encontro para vocês criarem Laura, foi algo especial?

Aconteceu de forma inconsciente para ela, porque fui circunstancial na vida dela, fui um ilustrador que ela abordou. No mundo de solidão que ela estava vivendo era uma paz para fora do ninho, ela tirou uma coisa terrível, que era uma cicatriz, e conquistou uma pessoa relacionada à arte cirúrgica para o meio dela, para o mundo pessoal dela.

61. O senhor fez outras capas e desenhos para Clarice, uma capa para uma obra que ela traduziu, da autora Agatha Christie. Poderia falar um pouco desses e outros trabalhos pelo âmbito da criação literária e tradução de Clarice? Quais foram e como foi seu processo de criação desses outros trabalhos?

O único trabalho fora a Clarice são esses da Azulay, que eu já falei. A outra coisa importantíssima foi que ela ficou responsável pela ilustração de uma coleção que tinha saído, acho que pela Nova Fronteira, da Mary Westmacott, que era o pseudônimo de Agatha Christie, ela traduziu esse texto. Vou te dar uma cópia desse livro dessa coleção para você.

62. Muito obrigado. Como foram feitas essas capas?

Foi aquilo, fiz na Clínica do Pitanguy também, acho que dez capas.

63. Sobrava um tempinho extra ali na Clínica?

Fazia o desenho do Pitanguy e os desenhos de Clarice. Através das noites e as capas foram absolutamente gráficas. Há uma carta que perdi em uma enchente na Rodoviária de Ribeirão Preto: nessa carta, o editor inglês

de Agatha Christie enviou para Clarice um elogio à capa. Perdi essa carta nesse acidente.

64. Parabéns, porque é uma grande escritora inglesa e ser parabenizado por um editor inglês é um grande feito. O senhor tem um tratamento da linguagem pictórica, gráfica e literária. Um detalhe importante que não analisamos ainda é a parte “carnavalesca”. Esse ladrão parece uma figura fantasiosa. Acredito que seja até por conta de não ser um ladrão muito agressivo para criança, como Laura e a minhoca, também há o “carnavalesco”, toda essa plumagem da galinha lembra fantasia carnavalesca. O texto da Clarice vai muito também para crônica e aparece também simbolicamente “a camisa dez” no seu desenho e no texto da Clarice. Laura desejava ser comida por Pelé. Então há esse diálogo da linguagem literária com a gráfica, o senhor faz esse casamento. Poderia falar um pouco dessas duas linguagens que se encontram? Há uma intersecção difícil entre elas, que é difícil ter uma sintonia entre autor e ilustrador, nessa primeira edição?

Posso contextualizar? Rio de Janeiro, anos 70, carnaval a toda, com todas as alegorias que você pode imaginar. Eu, absolutamente carnavalesco, fascinado por carnaval, fui até com Liza Minelli para o desfile da Escola de samba da avenida, nesse mesmo período, ela e aquele bailarino da época que se chamava Lennie Dale. Adoro carnaval, ao fazer ilustrações absolutamente rígidas na Clínica, transformava uma linguagem não rígida das ilustrações médicas da época.

65. Tentando ser libertário?

Fazendo espontaneamente do meu jeito, pessoas gostando do jeito que fazia porque ninguém conseguia ilustrar do jeito que ilustrava, de forma

simplificada o traço. As coisas eram matizadas, eram feitas a lápis complicado. Fui o primeiro a colocar em linhas simples o desenho. Você usou a palavra “carnavalesco”, sou um ser dionisiaco. Gosto muito, me entrego à figura do fauno, mas isso sempre foi algo natural em mim.

66. Na minha visão, há uma linguagem infantoadulto no livro de Clarice, que agrada o leitor criança e o adulto também.

É um adulto contando uma história para uma criança.

67. Isso, há também um humor ácido.

Não, é um humor judaico.

68. Um humor muito forte.

É como se fosse Clarice contando uma história para o filho dela.

69. Clarice rompe, provoca rupturas no texto.

Ela se rompe.

70. Agora o senhor pode falar de *A hora da estrela*, do personagem que é o grande mistério, do prenome e das siglas do sobrenome, porque Clarice é sempre misteriosa. Como essa personagem do Rodrigo S.M. impactou na sua vida?

São três pontos com vibrações diferentes, a primeira informação prática é quando Clarice dedicou o livro para as cinco crianças. Ela falou: “*Sérgio, não vou dedicar para você nesse momento, porque só estou dedicando esse*

livro para as crianças. Mas uma próxima obra vou incluir". Não me lembro disso, não me caiu essa ficha, caiu para outras pessoas, não para mim. Tudo bem, aí estava no exterior, ela já havia morrido. Fiquei longe de Clarice um ano depois da morte dela, depois do último contato que tive com ela.

71. O senhor expôs na França?

Expus na França, estava lá especificamente quando uma paciente do Pitanguy, que é minha amiga, havia me enviado pelo correio *A hora da estrela*. Enquanto ela fez essa dedicatória ela estava fazendo *A hora da estrela*, só que ninguém sabia [sobre o nome da personagem Rodrigo S.M.], nem eu sabia sobre isso, mas era do nosso convívio. Ela pode ter "pescado" o nome "Rodrigo" de "Rodrigo S.M." da minha vó espanhola, no lugarejo na Espanha que se chama *Ciudad Rodrigo*. Do lado de Rodrigo, da muralha românica *Ciudad Rodrigo*, você enxerga o lugarejo onde minha vó nasceu, já fui lá, peguei as certidões, mas falei dessa minha vó por causa do sotaque, como era meu caipirismo interiorano de São Paulo, composto também de várias influências da minha família, principalmente provindo dessa vó espanhola Henriqueta, demos, Clarice e eu, até risadas dessas coisas. Ela falou da língua presa dela e ficou por aí. Só que quando falei da minha vó, comentei da história que esta era da *Ciudad Rodrigo*, já sabia naquela época, então esse "anjo" que estava ali naquele momento, tanto que ela falou: "*Ah, Rodrigo, entendeu?*" Talvez ela tivesse pensado, prestando atenção no meu nome, porque ela já tinha atentado ao meu nome na época, ela só fez uma "transliteração", como chama isso? Um jogo de letras, em vez de S.R.M., ela colocou Rodrigo S.M.

72. Um trocadilho. Sérgio Matta, S.M.

Agora a personagem Rodrigo S.M. fortíssimo, maravilhoso, tanto que ela fala de "Macabéa", provindo de "macabé", que significa "cadáver". Quan-

do ela fala dessa protagonista, povo brasileiro, “morto-vivo”, agora ela com a máscara de Rodrigo S.M. é outra face mais complexa. É Clarice/Rodrigo S.M., ela coloca Rodrigo S.M. todas as mágoas que ela tinha no momento, mágoas sintetizadas em relação à sociedade, em relação a si própria, aos cuidados dela própria, porque o protagonista Rodrigo S.M. nem faz a barba e se expõe, faz um preâmbulo próprio e se desnuda logo na apresentação de *A hora da estrela*. Ele fala quem é, quando se oferece aos grandes mestres da música, fala de si mesmo, oferece o livro aos músicos, à arte. Nós convivemos com música, com *A tempestade*, de Beethoven, que ela me ensinou.

73. Inclusive algo que é um acontecimento genuíno e de um humor ácido para as crianças, o fato de vocês terem ido a um restaurante, comer galinha ao molho pardo, após o lançamento de *A vida íntima de Laura*?

Isso foi um momento de respirar, de brincar, como posso imaginar que Clarice entraria no meu carro, que era um Corcel velho que o meu pai tinha me dado, e termos ido a uma lanchonete, na Cinelândia, que está até hoje lá ao lado do Teatro Municipal, comer galinha ao molho pardo, porque ela disse que desejava comer comigo.

74. Não era uma relação pontual, era uma relação de convivência, reencontros de amizade. E isso foi...

Uma convivência de amizade, uma coisa amorosa, maternal. Será que era uma coisa maternal?

75. O senhor era muito jovem e esse momento era um desabrochar dessas relações? Foi enriquecedora essa relação com Clarice, tudo o que ela proporcionou, como artista, como ser humano? Essa relação permitiu

que o senhor repensasse muito mais as suas questões interiores? Foi algo que marcou e o acompanha até hoje?

A relação com ela mudou a minha vida, porque a partir dali já não era eu mesmo. Só conheci a fundo Clarice do meio literário, com aprofundamento, tempos depois.

76. O senhor mudou a forma de olhar o mundo?

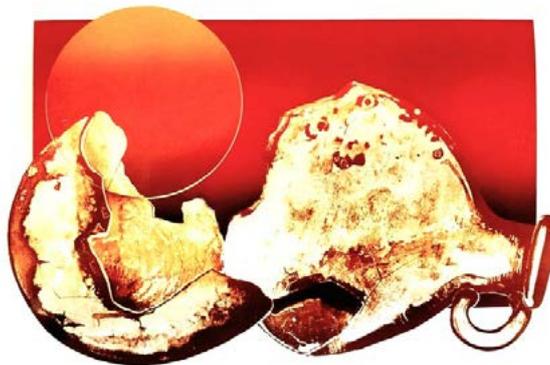
A forma de olhar o mundo, as atitudes que tomei, na minha vida, em relação à cirurgia. A entrega de certa forma ao artista que tinha dentro de mim, potencializei, diminui a parte médica, de cirurgião plástico e dei força ao lado artístico, tanto que fiz uma carreira artística em artes plásticas que palpita até hoje.

77. As telas do Sérgio Matta artista plástico são figuras circulares, inclusive dialogando com o “ovo” primordial. O seu gênero em especial, pelo menos o que o senhor me mostrou, são muitas obras no gênero da natureza-morta. Tendo o senhor se especializado na técnica da litografia também e *assemblage*, algo que o dadaísmo e o surrealismo abraçaram. O senhor poderia agora falar sobre sua vida como artista plástico, tendo esse “pontapé” inicial de Clarice, que lhe deu um novo olhar sobre o mundo?

Quando eu vim do exterior imediatamente após a formação que tive na França, nos Estados Unidos e na Itália, em vez de ficar no Rio, decidi ir a São Paulo. Não conseguia sobreviver no Rio financeiramente. Chegando a São Paulo, além de não conseguir prosseguir como médico porque havia divergências entre as escolas de cirurgia plástica do Rio e de São Paulo, depois de muito tempo, tive certa adesão ao meu trabalho na Unicamp na área do desenho. Mas como você está falando da transformação de sentidos da carrei-

ra, para sobreviver em São Paulo, cheguei a uma gráfica sem nem saber o que era uma litografia. Em uma gráfica de litografias, chamada Glatt, grande ateliê litográfico onde todo mundo trabalhava. E comecei a fazer algumas coisas até relativamente boas, até o momento em que estava gravando uma pedra litograficamente, com produtos específicos que posso aplicar sobre a pedra e raspar em seguida, estava trabalhando em uma grande pedra, com uma imagem forte, anatomicamente forte, com um significado um pouco místico de libertação espiritual, estava lá espantado. Maria Bonomi passou, porque ela era uma dessas artistas dessa sociedade de artistas gráficos de São Paulo, onde fiquei 30 anos trabalhando. Ela passou, gostou da imagem e a partir daí Sérgio Matta já era respeitado como artista. Depois desenvolvi realmente toda essa arte voltada para o naturalismo, seria, não sei se naturezas-mortas, prefiro o termo em inglês *still life*, que quer dizer calma, quieta, parada. Uma natureza morta parada ou paralisada, porque ela continua pulsante, é isso que tem na minha obra.

Fig.5. *O ovo primordial*, de Sérgio Matta



Fonte: MATTA, 1982.

78. O objeto é vivo?

O objeto é vivo, quando ele é seco, tal como galhos, obviamente seco. É decorativo, mas os elementos dançam entre si, porque sou muito ligado à música, meus elementos têm que dançar, na sua composição.

79. Parece que eles se abraçam?

A minha composição é dançante. Então é mais uma coreografia, entra o carnavalesco. Muito importante o carnavalesco na minha obra e figuras coloridas. Também uso *tuch*, palavra alemã, uso *tuch* de forma aguada ou em traço ou em traços de nanquim, pincel em traços pelo elemento máximo de gravura litográfica, que é o bastão litográfico, feito de sebo de carneiro e pigmento preto. Van Gogh inventou essa técnica. Você aplica a ideia de um traço na pedra com pigmento, essa tinta *tuch*, em forma de líquido ou bastão. Eles pregam em uma pedra e há os elementos ou complementos gráficos, as formas de raspar, lixar, etc. Para puxar a imagem para fora. Então se passa um artesão gráfico em cima da pedra.

80. O senhor se tornou um especialista nessa técnica?

Acho que sou muito bom nessa técnica, que não existe mais, porque não há mais pedra, não há mais funcionário que coloque uma pedra na prensa, é uma arte que está morrendo e a gente começou sempre usando uns chapados cenográficos no fundo, placas de zinco para substituir a pedra, em vez de perder uma pedra para fazer um chapado, passamos já pelo nível intuitivo, avisando as pessoas em torno de mim, já avisei: “vai acabar a litografia”. Comecei a fazer as imagens em chapa de zinco, por causa da agilidade das imagens, pelo lado comercial.

81. Antes de o senhor finalizar, gostaria de agradecer, muito obrigado pela grande entrevista, que será muito proveitosa aos nossos pesquisadores. Creio que houve um encontro de almas, Clarice e o senhor, que se encontraram para um grande trabalho artístico, *A vida íntima de Laura*. E isso tudo parece que floresceu e transformou sua vida como artista, o senhor pode finalizar falando desses momentos.

Por um lado, gostaria de agradecer essa oportunidade, você tem sido um anjo a resgatar essa história. Está me dando essa oportunidade de falar sobre isso, que eu já estava desanimado, achando que era uma “matéria morta”, sepultada. Está sendo um renascer para mim. Sou muito grato a você por conta disso. Por outro lado, ainda me falta falar sobre Clarice em si, Clarice, de uma certa forma, mais do que figura familiar, é mentora de uma postura em relação à arte. Não é que eu deixei de ser médico para ser artista plástico, passei a enxergar o meu lado de artista plástico com a minha essência, com todas as dificuldades de um artista plástico pode ter ao colocar de forma adequada na mídia seu produto. Por acaso tive um certo sucesso, mas fui perseguindo o que esta me solicitava e cheguei a um PH ótimo através do computador, não posso negar que lá quando comecei a me libertar, passei um período muito doente, mas antes já estava me libertando da pedra litográfica e da chapa de zinco. Comecei a fazer trabalhos de forma mínima e nem sabia que era a forma de *screen*, a forma do tamanho da impressora, já pensando na reprodução dos produtos através da fotografia. Passei a usar o fenômeno fotográfico, que vem com o scanner, como mídia artística. Produzo uma matéria, um produto pensando que aquilo ficará embaixo de um suporte que pressiona livremente, assim tem que ter volume mínimo. Produzo atualmente, em função da realidade, *a imagem digigráfica*. Antes de tudo é o nosso meio digital que permitiu nos encontrarmos. Você é um anjo, pedra de toque nesse momento da minha vida. Tenho que agradecer isso. Agora o que vem é a égide Clarice. Mulher que transformou a minha vida, como deve estar transformada a vida de *n* pessoas do mundo inteiro, principalmente de pessoas brasileiras. A leitura de Clarice é um mergulho, e ela sempre fala sobre esse mergulho.

82. Mergulho cego.

Há um grego que se chama Leocó, poeta e escritor grego que fala sobre

esse mergulho cego. Não há uma alternativa em arte, ou você mergulha nela ou você fica à margem. Isso talvez tivesse chegado por minha própria conta, se Clarice não tivesse aparecido, mas ela apareceu... O encontro que existe entre as artes e a força palpitante que há nessas artes, quer dizer artérias que tecem entre as artes, Clarice é uma médica ambulante, tira os trombos das artérias, limpa-as para que o sangue circule. Muito obrigado.

83. Gostaria de agradecer a abertura da sua casa-ateliê, em São João da Boa Vista, no sábado, quando o senhor nos agracia com sua relação com Clarice, estou falando aqui e o senhor passa em mãos a dedicatória de Água viva, que é uma grande obra, muito estranha mas muito forte e lerei a dedicatória ao senhor, feita pela própria autora: “A Doutor Matta/ desejando-lhe felicidades/ Clarice Lispector/ escrevi com a mão operada. / 16 de abril de 1974.” Parabéns por essa entrevista, muito obrigado, sei que será um grande material a nossos pesquisadores.

SM: Muito obrigado.

REFERÊNCIAS

- A GALINHA ruiva. 5. ed. São Paulo: Melhoramentos, Coleção Horas Felizes.
- LISPECTOR, Clarice. *A vida íntima de Laura*. Rio de Janeiro: José Olympio, Sabiá, 1974.
- LISPECTOR, Clarice. *Entrevista em casa 1976*: Imagens raras. Entrevista para o programa “Os Mágicos” da TV educativa no ano de 1976. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=91YsrgTdhDQ>. Acesso em: 07 fev. 2023.
- MONTERO, Teresa. *A procura da própria coisa*: uma biografia de Clarice Lispector. Rio de Janeiro: Rocco, 2021.
- MATTA, Sérgio. *O ovo primordial*. Litografia sobre papel Fabriano de alta gramatura. São Paulo: Ateliê Glatt SP, 1982, 70x50cm.

**PALETA DE VIDA E OBRA
DE TARSILA DO AMARAL:
ENTREVISTA COM NÁDIA BATTELLA GOTLIB**

**LIFE AND WORK PALLETE FROM TARSILA DO AMARAL:
INTERVIEW WITH NÁDIA BATTELLA GOTLIB**

Ricardo Iannace¹

¹ Ricardo Iannace é professor do Programa de Pós-Graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa na Universidade de São Paulo. Autor, entre outros, de *Murilo Rubião e as arquiteturas do fantástico* (Edusp, 2016).

PALAVRAS-CHAVE: Entrevista; Nádía Gotlib; Tarsila do Amaral; Modernismo

KEYWORDS: Interview; Nádía Gotlib; Tarsila do Amaral; Modernism

Nádia Battella Gotlib é professora aposentada de literatura brasileira da Universidade de São Paulo e autora de, entre outros: *Clarice, uma vida que se conta*. 7 ed. rev. e ampl. São Paulo: Edusp, 2013; *Clarice Fotobiografia*. 3 ed. São Paulo: Edusp/Imprensa Oficial do estado de São Paulo, 2014; *Tarsila do Amaral, a modernista*. 5 ed. rev. e ampl. São Paulo: SESC-SP, 2022.

A professora, biógrafa e ensaísta — referência internacional nos estudos de Clarice Lispector—, cujas pesquisas são notórias no âmbito da literatura feminina, bem como no tocante ao gênero conto e à epistolografia, concede a Ricardo Iannace uma entrevista generosa acerca de seu livro *Tarsila do Amaral, a modernista*. A matéria, que ora se oferece como versão revista, foi originalmente realizada pelo Google Meet e transcrita para integrar esta seção da *Literartes*.

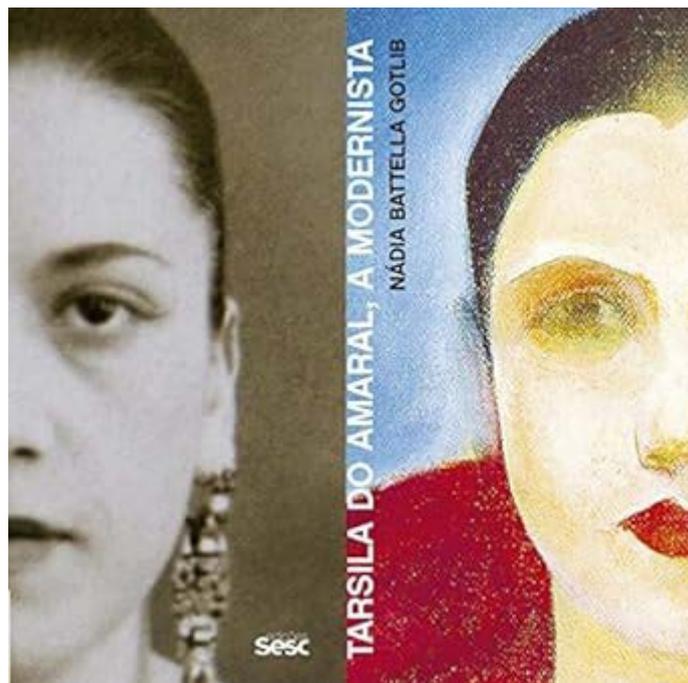


Figura 1: Capa do livro *Tarsila do Amaral, A modernista* de Nádia Battella Gotlib, publicado pela editora Sesc em 2018

1. Nádia, conte-nos como nasceu sua obra sobre Tarsila do Amaral. A propósito, acredito que poucos saibam que a publicação remonta aos anos 1980, com outro título e uma estrutura compacta.

Sim, o livro se chamou *Tarsila do Amaral*: a musa radiante. Foi uma encomenda de Luiz Schwarcz, quando ele trabalhava na editora Brasiliense. Saiu por uma coleção chamada Encanto Radical, voltada, sobretudo, a biografias curtas de personalidades do mundo cultural. Assim nascia um primeiro esboço sobre Tarsila – isso em 1983. À época, eu já trabalhava na docência com escritores nacionais, pois comecei a dar aulas na área de literatura brasileira da Universidade de São Paulo em 1979; antes, atuava no mesmo departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da FFLCH-USP como professora de literatura portuguesa. Portanto, um dos motivos para eu me decidir desenvolver estudos sobre Tarsila deveu-se ao fato de, nessa ocasião, eu oferecer cursos de graduação sobre o modernismo. Lembro que a exigência para a publicação era que o texto fosse brevíssimo. Tratava-se de uma edição com fins bastante comerciais – o que, em parte, não era ruim, porque isso viabilizou a venda com valor acessível para um grande número de pessoas. Por outro lado, devido ao baixo custo, não houve a possibilidade de reprodução de imagens com o mínimo de apuro gráfico. Resolvi, então, ampliar essa pesquisa com vistas a uma nova edição ilustrada. E surgiu a edição pela editora SESC São Paulo. Nesse intervalo entre a primeira e a segunda produção, eu tive a chance de consultar um arquivo muito importante. E aí entra a participação de Laura Taddei Brandini.

2. Recordo-me dessa época. Laura, hoje professora de literatura francesa e teorias da tradução na Universidade Estadual de Londrina, era sua aluna de Iniciação Científica nas Letras da USP.

Juntas, realizamos pesquisa com herdeiros da Tarsila do Amaral. Um

sobrinho-neto dela nos passou um material precioso: cartas manuscritas e desenhos do Blaise Cendrars; desenho de um vaso de flor criado por Marie Laurencin; bilhetes que Tarsila recebia de amigos, bem como rascunhos de textos que ela enviava a artistas modernistas que conheceu na Europa. Eram, portanto, muitas peças. Eu e Laura chegamos a fazer um inventário dessa matéria, que até então não existia. Na nova edição, pela Editora Sesc, desenvolvi as propostas do livro anterior, acrescentei um capítulo final, realizei algumas atualizações.

Fiz esse segundo livro movida também pelo fato de que não havia publicações de Tarsila com reproduções fiéis das cores de suas telas. Falta-va certo cuidado técnico que permitisse, por exemplo, distinguir o verde do marrom... Resumindo, meu primeiro desejo incidia em fazer um livro realmente com ilustrações em cores. Uma segunda intenção era a de apresentar não apenas a Tarsila artista plástica, até porque contamos como uma obra fundamental nesse sentido, que é o livro da Aracy Amaral, em dois volumes, intitulado *Tarsila do Amaral: sua obra e seu tempo*. Como havia essa publicação de Aracy disponível para o público, eu queria passar para os alunos um exercício de leitura, era isso que estava em minha mente. Ou seja, pensava em escrever um livro que também buscasse esclarecer, didaticamente, em que consistia a proposta, por exemplo, do Pau-Brasil e a proposta da Antropofagia, em diferentes linguagens. Quer dizer, procurava demonstrar como havia um repertório comum que poderia ser traduzido em termos de linguagem própria das artes plásticas e em termos de linguagem literária. Então foi por isso que, na hora de organizar os vários capítulos, eu introduzi análises de poemas.

3. Um exercício de leitura de viés comparativo.

Nesse sentido, eu me detive, entre outras, numa tela de Tarsila pela qual eu tenho especial predileção, que é *Carnaval em Madureira*, que exhibe

uma Torre Eiffel. Aliás, depois descobri que existiu mesmo uma torre ‘similar’ à Torre Eiffel construída em bairro do Rio de Janeiro durante o Carnaval de 1924. Ao analisar a tela, aproveitava o ensejo para ler o poema *Nossa Senhora dos Cordões*, de Oswald de Andrade, em que ele faz uma espécie de paródia do discurso popular carnavalesco, mas com repertório retórico erudito. O autor Oswald utiliza a cultura erudita e o português castiço que se aprende na escola – o chamado português das pessoas que obtiveram educação ilustrada e ‘clichezada’ –, e mistura essa linguagem à linguagem popular, que recebe tais clichês da retórica culta. Dessa mescla resulta um tom irônico, mas um irônico simpático, vale dizer. Oswald não estava esculhambando nenhum lado nem outro. Ele estava apenas, a partir dessa proposta, tentando resgatar uma cultura popular que até então tinha sido abafada pela cultura acadêmica.

Vale lembrar que o modernismo tentou certa revolução ao se opor à cultura parnasiana, aquela que burilava muito os versos. Como bem disse Sérgio Milliet, o modernismo substituiu as rosas pelos cactos... Acho que essa frase dá muito bem a noção do que foi essa revolução Modernista. Há um termo de que também gosto muito, que é de Antonio Candido – o termo é “desrecale”. Apesar de todas as críticas que estão surgindo em relação ao modernismo, que era de elite, que a mulher ficara à margem, que o grupo era endinheirado, que não considerava o outro mundo, o das minorias, penso que é preciso examinar com certo cuidado tais considerações, pois o modernismo lançou também o seu olhar para essa cultura marginalizada. Talvez não com o foco que hoje a gente esperaria, depois da importância com que contemporaneamente se examina a cultura negra, os afrodescendentes. Quer dizer, o seu olhar era datado: um olhar de 1922. Mas houve um fenômeno do “desrecale” em relação ao índio, ao negro e ao pobre no campo da literatura e das artes plásticas.

4. **Sim, Nádía, e esses três saltam às telas de Tarsila.**

São três temas que estão muito patentes nas artes plásticas da Tarsila do Amaral. No *Pau-Brasil*, por exemplo, em 1923 temos a pintura *A negra*. Tarsila usou o desenho da negra, inclusive, para registrar a capa do livro do Blaise Cendrars na França, capa que acabou funcionando também como elemento de divulgação do nosso modernismo na Europa. Quer dizer, houve um movimento de duas mãos: de lá para cá e de lá para lá. O livro chama-se *Feuilles de Route. I - Le Formose*. A Tarsila só acordou para essa literatura modernista depois da Semana de Arte Moderna. Ela chegou ao Brasil quatro meses depois, de modo que não participou da Semana. Depois, sim, ela fez parte do Grupo dos Cinco, formado com ela e Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Anita Malfatti e Menotti del Picchia. E embarcou no vácuo da semana de 22, que serviu como impulso para a sua produção estética, levando essas artes plásticas para a Europa. Ou seja, não houve apenas a assimilação no Brasil do que acontecia na Europa, a exemplo do cubismo e outros “ismos”. Tarsila também levou a nossa arte para lá. E uma dessas manifestações é seu desenho no referido livro de Blaise Cendrars, um diário de viagem que incorpora na sua construção a participação ativa da linguagem plástica da Tarsila sob a forma do desenho. Penso que a concepção um tanto infantil de tais desenhos de Tarsila – que parecem desenhos de criança do jardim da infância, com barquinho, palmeirinha, etc. –, na verdade, constitui uma forma eficaz de resgatar nossa infância cultural a partir do reconhecimento da importância da cultura indígena. Já na antropofagia o índio ganha massa física na figura do antropófago, aquele que come gente, o Abaporu. O pau-brasil e a antropofagia nos levaram de novo às nossas raízes. São dois momentos especiais que quis abordar no livro.

5. Do mesmo modo que tratou da personalidade feminina de Tarsila.

Sim, procurei me deter nesse traço biográfico de Tarsila, o da Tarsila mulher, que eu acho também muito importante. Nessa vertente, que envol-

ve a questão de gênero, podemos observar uma Tarsila que lutou conforme suas possibilidades e com muita força para que seus direitos de escolha fossem respeitados. Trabalhou muito para ser aquilo que foi. E não apenas no campo da atividade artística, também no âmbito da sua história afetiva, sentimental. Ela soube escolher os homens da sua vida. E é interessante que cada etapa emocional e sentimental de Tarsila corresponde a um período bem específico de sua vida. A crítica já afirmou que tal divisão seria produto de um esquematismo rigoroso. Trata-se, sim, de um esquematismo rigoroso, mas – eu diria – não é redutor. Entendo que seja fiel a sua própria história. Houve, sim, coincidências. Primeiramente, ela seguiu a tradição familiar da aristocracia rica, quatrocentona, de fazendeiros do interior, donos de extenso território, de Piracicaba até Campinas, região composta por mais de 100 fazendas que pertenciam ao avô, Sr. Juca. Enfim, Tarsila vinha dessa tradição, o que lhe rendeu direitos de ir à Europa e voltar tantas vezes quantas quis – e isso representou uma enorme vantagem para sua formação artística. Quer dizer, isso permitiu o contato muito próximo com os artistas europeus. Entretanto, cito apenas um: Pablo Picasso. E se casou com um primo, conforme a tradição patriarcal machista da classe alta de São Paulo. O casamento não foi adiante: o primo teve dificuldade em compreender os anseios profissionais de Tarsila. Ela queria estudar, viajar. A separação conjugal com o primo causou reação negativa no âmbito familiar. A família não aceitou.

Já o segundo casamento com Oswald de Andrade, no ano de 1926, foi ato de livre escolha. Mas para se casar com o Oswald de Andrade, novo escarcéu: a família não aceitou processo judicial de separação e houve necessidade de se pedir anulação do casamento com o primo. Quanto a Oswald, ele não foi aceito na família por ser considerado homem muito solto, avançado demais, fora do padrão. E a separação com Oswald abalou também a família de Tarsila. Depois de poucos anos de casados, ele foge com Pagu, de modo que Tarsila perde Oswald não por vontade dela, mas por vontade dele.

Ocorre que no começo dos anos 1930 ela conhece José Osório, que era

certamente uma personalidade muito interessante. Era marxista e psicanalista. José Osório teve uma importância grande na formação de equipes que tratavam de doentes mentais, inclusive Nise da Silveira foi muito influenciada por ele. Era bastante conhecido no Rio de Janeiro, escreveu vários livros. Portanto, era uma pessoa intelectualmente muito bem dotada e com muita ação – ação política e ação intelectual no campo da psicanálise.

6. Tarsila chega a realizar viagem para o exterior com José Osório, não é mesmo?

Tarsila viajou com ele para Rússia, onde também estudou. Quando retorna ao Brasil, traz vários cartazes da Rússia. Há até um estudo dela sobre esses cartazes. Depois passou em Paris, pintou parede numa comunidade para trabalhadores. E no Brasil foi presa durante a perseguição política a grupos de esquerda. Teve, enfim, uma atividade muito ligada a esse ideário no período em que viveu com João Osório. É evidente que a família, mais uma vez, não aceitou, porque não podia aceitar alguém de esquerda.

E por último Tarsila conheceu outro homem, o escritor e jornalista Luiz Martins. A família novamente se opôs: Luiz Martins era quase 20 anos mais novo que Tarsila, era um mocinho perto dela, à época uma mulher muito madura. Acontece que Luiz Martins depois se apaixonou por uma prima da mãe da Tarsila, e acabou se separando de Tarsila e casando com a moça, Anna Maria.

Há, aí, outro fato intrigante, que é a correspondência de Tarsila com os dois, ou seja, tanto com Anna, que será a futura esposa de Luiz, quanto com o próprio Luiz Martins. E veja que interessante: Luiz Martins era quase 20 anos mais novo que Tarsila, e Anna Maria era 17 anos mais nova que Luiz. Diante dessa notória diferença de idade, a família, que era a mesma, porque ela era prima da mãe de Tarsila, também não aceitou o casamento de Luiz com Anna – até porque ele estava se separando da Tarsila. A relação ficou inter-

rompida por algum tempo, o que atesta a rigidez de costumes dessa família.

Em suma, houve vários embates. Penso que o fato de ela ter vencido essas etapas, isto é, as quatro separações conjugais, bem como o fato de ela ter lutado contra a família pela preservação do seu próprio desejo, tudo isso expressa perseverança. E a essas experiências se alia a vontade intensa de se dedicar profissionalmente às artes.

Por fim, eu queria registrar outro fato da vida de Tarsila, que é o seguinte: ela teve só uma filha, que morreu, a Dulce; e teve só uma neta, que também faleceu quando adolescente. Portanto, teve impasses muito tristes no campo familiar. Mas em momento algum ela, pelo menos aparentemente, titubeou, nem mesmo quando se separou de Luiz Martins, o que mostra a força de sua personalidade.

Vivemos num país racista em que até hoje é difícil ser negro. Assistimos à luta justa de movimentos pela afirmação dos direitos dos afrodescendentes. Tarsila, apesar de ter tido facilidades – era branca, culta, bonita e era também, segundo Mário de Andrade, “feliz” –, estudou muito para alcançar o reconhecimento que hoje é notório. E lutou contra preconceitos conservadores para se firmar na vida enquanto mulher para construir sua vida profissional, sentimental e afetiva.

Talvez esses meus apontamentos sumários possam colaborar para uma reflexão a respeito da importância de Tarsila para o movimento de emancipação da mulher e para seu papel no campo da cultura artística brasileira.



ARTIGOS

AS MENINAS DE CLARICE LISPECTOR E A TRADUÇÃO DA INFÂNCIA EM SUAS OBRAS

CLARICE LISPECTOR'S GIRLS AND THE
TRANSLATION OF CHILDHOOD IN HER WORKS

Rosangela Fernandes Eleutério¹

¹ Doutora em Estudos da Tradução pelo Programa de Pós-Graduação em Estudo da Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis - SC.

RESUMO: O artigo tem por objetivo apresentar as personagens femininas infantis presentes nos textos de Clarice Lispector para compreender a infância das meninas dos anos 1920 - 1980 sob a ótica literária e histórica do Brasil durante esse período. A metodologia utilizada para a pesquisa foi uma revisão dos textos literários onde as protagonistas são meninas entre oito e dez anos, situadas em Recife, cidade onde a escritora viveu durante a infância. Para uma compreensão mais aprofundada da construção literária de Lispector, alguns teóricos são considerados como Alberto Manguel (2016), Maurice Blanchot (1969), Giorgio Agamben (2005, 2007, 2017). Georges Bataille (2016) e Judith Butler (2017) contribuem para uma compreensão filosófica sobre a escrita de si e a importância do resgate da memória, enquanto Philippe Ariès (1973) faz algumas observações históricas sobre o contexto da época. O artigo tem como resultado um panorama sobre como as meninas, sobretudo a própria Clarice Lispector, entendiam suas vidas como indivíduos autônomos e independentes. Os contos possuem elementos poéticos que mostram o pesar da responsabilidade social impostos às meninas e mulheres, desde o início da puberdade até a idade adulta.

PALAVRAS CHAVES: Clarice Lispector; Protagonistas Infantis; Meninas; Família.

ABSTRACT: The article aims at presenting the female characters present in Clarice Lispector's texts to understand the childhood of girls in the 1920s - 1980s from the literary and historical perspective of Brazil in that period. The methodology used for the research was a review of literary texts where the protagonists are girls between eight and ten years old, located in Recife, the city where the writer lived during her childhood. For a deeper understanding of Lispector's literary construction, some theorists are considered as Alberto Manguel (2016), Maurice Blanchot (1969), Giorgio Agamben (2005, 2007, 2017). Georges Bataille (2016) and Judith Butler (2017) contribute to a philosophical understanding of self-writing and the importance of recovering memory, while Philippe Ariès (1973) makes some historical observations about the context of the time. The article results in an overview of how the girls, especially Clarice Lispector herself, understood their lives as autonomous and independent individuals. The stories have poetic elements that show the burden of social responsibility imposed on girls and women, from the beginning of puberty to adulthood.

KEYWORDS: Clarice Lispector; Child protagonists; Girls; Family.

INTRODUÇÃO

As meninas de Clarice Lispector e a tradução da infância em suas obras tem como pano de fundo uma concepção de infância, um modo de uma mulher adulta (escritora) olhar para a criança que foi e, por meio de uma linguagem/poética literária, embalar essa criança, criar para ela outra (s) narrativa(s), menos dolorosas que a realidade vivida. Na produção literária de Clarice Lispector, as personagens meninas são protagonistas nos dois romances, *Perto do coração selvagem* e *O lustre*, e em alguns contos como “Tentação”, “Restos de Carnaval”, “Felicidade Clandestina”, “Os desastres de Sofia”, “Cem anos de perdão” e “A legião estrangeira”. Em cada um deles desenvolve-se um pensamento filosófico sobre crescer em um corpo de menina e as expectativas da sociedade dos anos 1920-1980 sobre como as mulheres devem ser e se comportar, regras que ainda perpetuam em muitos espaços sociais conservadores. Aqui contextualiza-se a história de cada personagem e como elas são representadas observando a perspectiva crítica literária clariceana e como a própria Clarice Lispector traduzia a infância.

O nascimento de Clarice Lispector era esperado como a promessa de um milagre, pois sua mãe havia contraído uma doença e na época acreditava-se, que uma gravidez poderia curá-la, algo que não aconteceu. E sim, o nascimento é um milagre e com ela não foi diferente, mas as circunstâncias de seu nascimento, primeira infância e desenvolvimento até a puberdade, em Recife dos anos 1920-1932, foram traumáticas. Especialmente para a menina, que aos poucos ia compreendendo a vida sob uma perspectiva de dor, sofrimento e carência, ao ver a mãe definhar em uma cadeira de rodas, enquanto ela era pequena demais para contribuir nos afazeres domésticos e cuidados com a mãe.

As impressões da infância de Clarice Lispector em Recife em meados do século XX são as que mais aparecem em seus contos e, por essa razão, são consideradas autobiográficas, uma maneira de poetizar a realidade, que naquela época poderia ser insuportável sem o recurso da fantasia. Veremos as personagens meninas, crianças e como ela traduziu a infância em diferentes contos e em seus livros voltados para os públicos infantil e adultos. O primeiro princípio que ela instiga em seus textos

sobre a infância é a curiosidade, que Alberto Manguel (2016) define em duas razões especiais destacadas: o desejo de experimentar algo novo e a concepção do futuro como um remate de “todas as histórias possíveis” (2016, p. 26). Essa curiosidade levará ao estímulo da imaginação, dos questionamentos, da formação da linguagem, da argumentação e libertação dos discursos impostos diariamente permitindo que leitores sejam autônomos ao fazerem suas escolhas. A literatura infantil da escritora não está voltada somente para si, mas também para as infâncias alheias, de seus filhos e personagens.

Os livros infantis de Clarice Lispector tiveram origem no pedido de um de seus filhos que vendo a mãe sempre com a máquina de escrever ao colo, pediu que lhe escrevesse um livro. O primeiro foi o *Mistério do coelho pensante*, originalmente escrito em inglês, no período em que a família morou nos Estados Unidos. Seus livros infantis, de alguma forma, traduzem o que o conceito de “infância” significava para a escritora. De acordo com a pesquisa de Moser, “sobre a infância de Clarice Lispector pairava a terrível e incessante visão de sua mãe, paralisada, num país desconcertantemente estrangeiro, incapaz de se mover ou de falar, presa numa cadeira de balanço, morrendo de modo lento e penoso” (2009, p. 97). Essa pode ser uma das razões pelas quais suas narrativas, inclusive as infantis, abordam temas sobre as inclemências da realidade.

Clarice Lispector escreveu cinco livros voltados para o público infantil, que não são menos complexos que aqueles escritos para os adultos. Os livros são: *O mistério do coelho pensante* (1967), *A mulher que matou os peixes* (1968), *A vida íntima de Laura* (1974), *Quase de verdade* (1978 - obra póstuma), *Doze lendas brasileiras* (1987 - obra póstuma). Muitas das peculiaridades que marcam sua estilística nos contos, romances e crônicas, estão presentes nos livros infantis. Algumas das principais características dos textos, como a poesia, os questionamentos filosóficos e as temáticas sensíveis podem parecer desafiantes para os adultos ao comunicar-se com crianças. Porém através dessas narrativas, torna-se possível estabelecer um diálogo sensível e honesto sobre temas existenciais com seu jovem ouvinte. Os livros de Lispector contemplam o estilo que Leonardo Arroyo quando este afirma fazer parte da literatura infantil: “deve ser concreto, com uma economia verbal capaz de tornar visual a cena e o tema focalizados. [...] o tema é secundário” (2011, p. 34).

Para Blanchot (1969), tanto a obra de arte como a literária, permitem um distanciamento do individualismo, pois ignora a busca da diferença. É uma solidão que une, abrange e domina as questões diárias partindo sempre de um ponto individual e crítico. Para o teórico, o escritor nunca poderá ter sua obra concluída, pois parte de sua construção depende da leitura e da interpretação do Outro. Essa leitura lhe dará formas que o próprio escritor pode desconhecer. A repercussão de uma obra artística ultrapassa as linhas do tempo e se remodela em cada novo período, em cada nova geração de leitores. Portanto, a arte literária é sempre atemporal, pois a cada releitura propõe-se uma nova reflexão a seus leitores e isso dependerá do entendimento que esses leitores farão do passado e presente.

Com base na perspectiva apontada por Blanchot (1969), os textos de Clarice Lispector são constituídos desta interpretação do Outro, que é algo incessante, pois ao se deparar com o diferente, o desconhecido, é possível o reconhecimento e o entendimento no olhar desse Outro e surge a questão angustiante da existência humana: reconhecer no Outro o próprio ser. E o Eu está em constante mutação, movimento de ideias, interpretações, emoções, reavaliações, e tudo isso aflora na criança muito cedo, quando começa a compreender-se como ser humano.

A obra literária é considerada interminável, incessante. Os ecos de suas histórias interrompem o silêncio, a linguagem se faz imagem, se faz imaginação, profundidade falante, plenitude que é vazio (BLANCHOT, 1969); sobretudo, lança o escritor em um estado de silêncio que é sua fonte de sentido, onde buscará sua voz íntima e particular de trazer a perspectiva de novas realidades, novos personagens, novas compreensões do mundo. Um poder que lhe dará o direito de escolha de calar, mas uma vez que decida erguer sua voz, o silêncio imponente que sua obra levanta não se calará através do tempo. Um paradoxo que revela que o silêncio ao qual o escritor se lança é a força da obra que escreve. É a fonte, a origem e o retrato de sua percepção sensível e particular, mas que pode influenciar pessoas através dos tempos. A obra literária é um legado que ecoará sem tempo determinado.

Blanchot (1969) também escreve sobre a necessidade interior de escrever. Aqui pode-se situar Clarice Lispector como uma escritora de singular incomunicabilidade que produziu livros que são interpretados e reinterpretados sob o viés literário, filo-

sófico, psicológico, biográfico e linguístico. Seus títulos nem sempre falam por si e a cada leitor de forma única e individual e suas releituras sempre mostram aspectos que revelam narrativas onde a variedade de possibilidades é infinita, porém, segundo as teorias de Blanchot, eles também são incompletos já que dependem do leitor para dar sentido a eles e permitem novas e constantes interpretações e conseqüentemente a possibilidade de uma reescrita.

Agamben em *Infância e história* (2007) faz um tratado sobre o conceito de “experiência” e de como ela está sendo vivenciada pela sociedade. O filósofo aborda o mesmo em seu livro *A linguagem e a morte* (2006), onde a morte, o indizível, a negatividade, a voz, a linguagem e o pensamento se articulam para formar conceitos profundos, que dão vida, corpo e propósito aos personagens clariceanos. Cada escolha de Clarice Lispector, que compõe sua obra, pode ser considerada “intraduzível”, pois lê-la é mergulhar na escuridão das profundezas oceânicas e que só pouco a pouco é possível desmistificar. Ler os textos da escritora é um exercício de sentar-se ao lado de uma mulher e tentar ver o que ela vê. Porque o que a escritora viu ainda continua sendo um mistério impenetrável, por isso os leitores podem mover seus olhares para tantas interpretações possíveis. E por essas razões, adentrar um livro escrito por Clarice Lispector não é apenas ler, mas vivenciar uma experiência única, íntima e particular para cada leitor. Logo esse leitor terá o seu próprio mistério, o seu próprio *eu* impenetrável. E assim forma-se uma corrente de seres peculiares, pensantes e intelectualmente interessantes por possuírem experiências próprias que a leitura proporciona.

A literatura é um conceito difícil de ser definido. Segundo Ezra Pound, “literatura é linguagem carregada de significado” (2006, p. 32). Por ela pode-se aprimorar a linguagem, a fala, o desenvolvimento cognitivo e a capacidade de comunicação. Um exemplo possível é olhar para os demais personagens que compõem um texto clariceano, ou seja, tentar se aproximar da perspectiva do antagonista, do Outro, daquele personagem a quem a narradora se refere, como por exemplo os personagens criados pela autora como o professor do conto “Os desastres de Sofia” e a menina, dona do livro, em “Cem anos de perdão”. Pela literatura se desenvolve a autonomia do leitor em tirar conclusões, fazer reflexões e acessar certa diversidade de mundos possíveis, observar as imperfeições e frustrações das pessoas ao redor com olhar empático.

Agamben (2007) observa que a primeira frustração da criança é a incapacidade de magia. Ela (a criança) precisa acreditar na fantasia e na mágica para atribuir sentido às suas vivências e a constatação de que isso não é real a frustra. Segundo Agamben, “o que podemos alcançar por nossos méritos e esforço não pode nos tornar realmente felizes. Só a magia pode fazê-lo” (2007, p. 23), fato que revela uma inclinação infantil para o fantástico, e que nos acompanha na idade adulta. Eis a razão da leitura literária ser fundamental para a construção da sensibilidade leitora da criança, logo na mais tenra idade.

Um livro literário não termina quando acaba a história. Ela ressoa na consciência, na lembrança e nas aprendizagens que o leitor foi capaz de captar quando realizou a leitura pela primeira vez. Às vezes, no futuro, poderá retomar o livro, relê-lo e apreciá-lo sob outra perspectiva. Ao voltar a um livro já lido, se deparará com outra história, porque o sentido não está no enredo em si, mas sim na bagagem interior que o leitor carrega que o levará a uma compreensão particular desse novo encontro com a narrativa. Por exemplo, citando novamente “Os desastres de Sofia”, o leitor tem acesso a todas as emoções e pensamentos da personagem menina, mas qual seria a perspectiva do professor em sala de aula e como ele se autocontrola? Qual seria a perspectiva da menina ao exercer a maldade de negar o empréstimo do livro em “Felicidade Clandestina”?

Clarice Lispector além de escrever e refletir a condição da menina, mostrou em suas narrativas como as pessoas reagem às ações de suas personagens. A tradução da infância pela autora passa por diferentes estágios no decorrer de seus contos. Por essa razão, analisa-se brevemente cada um deles, para que essa tradução feita pela escritora não seja voltada somente para si, mas também para as infâncias alheias, de seus filhos e personagens.

“Felicidade Clandestina”, conto que dá nome ao livro no qual foi publicado e o primeiro que constitui a obra, é baseado em um episódio biográfico da infância de Lispector, que aparece nas biografias tanto de Moser (2009) quanto de Gotlib (2013). O episódio, segundo os biógrafos, narra a experiência da escritora com a literatura de Monteiro Lobato e sua fascinação pelas personagens. A menina protagonista tem conhecimento de que uma de suas colegas de escola, cujo pai é dono de uma livraria,

tem o livro *Reinações de Narizinho* e pede à colega que o empreste. Sem ter dinheiro para comprar o livro que tanto deseja, a narradora “ressalta pormenores de sadismo da menina rica que adia o empréstimo do livro” (GOTLIB, 2013, p. 110). O conto se desenlaça na tortura que a menina rica impunha à outra por conhecer seu intenso desejo em ler o livro, até que a mãe da antagonista, surpreendida pela crueldade da filha, a obriga a emprestar o livro para a colega por tempo indeterminado.

Clarice Lispector não está tão distante desse ideal quando alia os termos felicidade e clandestinidade, pois se supõe que a felicidade está relacionada ao segredo, ao não merecimento, à margem. No conto, a menina que possui um livro que a narradora tanto deseja ler, *As reinações de Narizinho*, usa o interesse da colega para humilhá-la, fazendo com que ela fosse a sua casa todos os dias suplicar pelo livro e, em resposta, sempre dizia que não estava com ele. Dessa forma, a menina leitora vivia um carrossel de sentimentos onde girava entre a expectativa e a decepção, a alegria e a tristeza. Os textos de Clarice Lispector são geralmente reconhecidos pela duplicidade das emoções, o bem não existe sem o mal e para tudo há uma consequência.

SER MENINA NA LITERATURA CLARICEANA

Em “Felicidade Clandestina” Lispector dota a personagem de uma sensualidade precoce, como se ler fosse um caso de amor e prazer subversivo ou até mesmo com sabor sexual. A leitura é uma experiência sensorial única para cada leitor e não pode ser vivenciada exatamente da mesma maneira por outros leitores. Cada um tem sua própria e particular relação com o escritor, o narrador e o texto, um caso de intimidade, cumplicidade e entendimento. A “felicidade” que a vingança provoca também não deve ser duradoura. Em toda obra de Clarice Lispector, em nenhum deles a maldade, o egoísmo e a crueldade não prevalecem. Aparecem como contraponto, mas o objetivo é sempre uma ascensão existencial de suas personagens. Nas narrativas não há maldade, e sim muita complexidade, e embora, às vezes, haja por parte das personagens atitudes cruéis, esses atos têm um significado e um propósito maior em relação a outros personagens e para a composição ficcional.

O conto citado finaliza com uma metáfora enfatizada por Gotlib (2013), por ser essa uma das características principais das personagens meninas dos contos de Lispector: “Não era mais uma menina com um livro: era uma mulher com seu amante” (LISPECTOR, 1998, p. 12 *apud* GOTLIB, 2013, p. 113). Essa metáfora, carregada de conotação sexual e sedutora, apresenta ao leitor uma menina sensualizada, que desmistifica o ideal moderno da criança como ser puro e inocente. E se tratando de uma menina, a narrativa ganha um aspecto de subversão. Há de se considerar que o conto foi escrito por Lispector na idade adulta, sendo assim a escritora, com seu olhar maduro de mulher, que analisa a emoção daquele momento e cria essa metáfora. Gotlib explica esse conto como um ritual de passagem de menina para mulher e amplifica esse texto numa interpretação muito mais abrangente (2013, p. 113).

Logo nesse conto autobiográfico, nota-se que Lispector via a si mesma na infância como uma menina transgressora, com segredos inconfessáveis, algo natural no desabrochar púbere, mas que para uma menina dos anos 1929 ou 1930, aproximadamente, aparecia como uma grande forma de júbilo pecaminoso e, por isso mesmo, prazeroso por ser secreto, clandestino. Moser e Gotlib trazem pesquisas históricas dos fatos levantados acerca do episódio narrado no conto “Felicidade Clandestina”, porém na versão clariceana essa personagem não tem nome, apenas é descrita pelos seus aspectos físicos e hábitos “de chupar balas fazendo barulho”. A ênfase da narrativa está no desejo pelo livro inatingível e o desprezo pela pessoa que se impõe entre a menina e o livro, como uma espécie de vingança. O olhar da protagonista para a outra menina manifesta desprezo e seu conto uma espécie de vingança poética através da criação literária.

O mesmo acontece com o conto “Restos de Carnaval”, onde Lispector narra um episódio de quando, aos oito anos, iria pela primeira vez ao carnaval de rua em frente sua casa. Iria fantasiada de rosa, restos de papel crepom que sobrou da fantasia que a mãe de uma de suas amigas comprou para sua filha e caridosamente decidiu fazer uma igual para a protagonista. Nesse meio tempo, quando já vestida com a fantasia, mas sem maquiagem, a mãe piorou de saúde e ela teve que correr para a farmácia mais próxima, fantasiada, mas sem maquiagem: “Fui correndo vestida de rosa - mas o rosto ainda nu não tinha a máscara de moça que cobriria minha tão exposta vida

infantil - fui correndo, correndo, perplexa, atônita, entre serpentinas, confetes e gritos de carnaval. A alegria dos outros me espantava” (LISPECTOR, 1998, p. 28). Essa mesma história é contada nas biografias de Clarice Lispector, mas, partindo do princípio ficcional, é uma narrativa poética onde a protagonista manifesta toda sua alegria em ir pela primeira vez em um baile fantasiada e maquiada, seguido de uma tristeza ao não poder desfrutar da festa pela consciência de que a mãe estava doente.

Na biografia escrita por Moser não há muitas referências sobre o conto em si, ele apenas contextualiza: “Restos do carnaval” é a história da menina fantasiada de rosa cujo carnaval foi arruinado por uma crise na saúde da mãe” (MOSER, 2009, p. 269). Porém, estende-se um pouco mais sobre Clarice como escritora autobiográfica. Gotlib tampouco se aprofunda no conto em si, talvez por seu caráter autobiográfico ser óbvio demais; entretanto, menciona que “A menina de Recife tem desejos encarnados nas fantasias de Carnaval em que se descobre mulher para o menino” (GOTLIB, 2013, p. 114). Nesse conto autobiográfico revela, Gotlib revela que Lispector tinha um amigo, Leopoldo Nachbin, que veio a se tornar um grande matemático, mas que na infância foi muito próximo da escritora e cúmplice de travessuras. Um amigo que talvez naquele momento sensível lhe tenha feito falta. Esse episódio, quando descrito por Clarice Lispector, propõe uma reflexão sobre a sensibilidade e a seletividade das emoções da personagem.

A escritora, em seus contos, coloca as protagonistas infantis como ressentidas da infância, que têm pressa em tornarem-se adultas, como se isso as fossem libertar de algo essencial que a infância as privava. No conto, “Restos de Carnaval”, ainda que esse dia tenha algumas imagens de lembranças felizes, quando se torna uma mulher adulta relembando esses episódios da infância, o coração fica escuro ao constatar que mesmo lhe “agregando tão pouco à alegria, ela era de tal modo sedenta que um quase nada já a tornava uma menina feliz” (LISPECTOR, 1998, p. 25-26). Como a narradora descreve no conto, muitas coisas que lhe aconteceram são tão piores que estas, e ela já perdoou, “No entanto, essa nunca lhe foi possível entender: o jogo de dados de um destino é irracional? É impiedoso” (1998, p. 26). Ou ainda quando ela estava de papel crepom, mas ainda sem maquiagem, sua mãe piorou e lhe mandaram à farmácia buscar um remédio, aquela desventura a amargurou e destruiu um momento que era seu, de felicidade genuína.

O conto “Tentação”, publicado no livro *A legião estrangeira* e em *Felicidade Clandestina*, não se trata de um texto com traços autobiográficos explícitos, mas a protagonista demonstra grandes semelhanças com a narradora. Diferente dos contos anteriores, esse se passa em Grajaú, bairro do Rio de Janeiro, para onde Clarice Lispector se mudou já na mocidade. Segundo Olga Borelli (1981), em seus passeios com a escritora pelo Rio de Janeiro, Lispector encantou-se com um cachorro numa loja de animais. A personagem do conto “Tentação” apresenta características eróticas e subversivas, assim como as anteriores. A personagem é descrita como uma menina ruiva, que se sente solitária e etnicamente diferente de todos os moradores de sua cidade (ou país, não fica explícito). Sente a necessidade de encontrar algo ou alguém semelhante a si: “Foi quando aproximou a sua outra metade nesse mundo, um irmão em Grajaú” (LISPECTOR, 1998, p. 61). O cachorro que se assemelha à menina pela cor da pelagem, cria na personagem a esperança de encontrar total compreensão “reunificando as partes clivadas e incompreendidas do ego que pode se exprimir então pela fantasia de ter um gêmeo” (KRISTEVA, 2002, p. 131). A relação que a menina estabelece com o animal é uma idealização da companhia perfeita.

Agamben (2007) explica a confusão que a narradora pode fazer sobre os sentimentos e comportamentos de suas personagens, pois aquilo que em uma primeira leitura pode parecer perverso, erótico e até mesmo carregado de sadismo infantil, remete justamente ao contrário, transfere para a ideia de pertencimento, de fazer parte de algo ou ter uma ligação mais profunda com alguém. No conto “Tentação” a criança pode estar expressando um desconforto consigo mesma e não com os outros. A ideia de ter aquele cachorro a tornava menos sozinha; ela cria um lugar imaginário onde um nasceu para pertencer ao outro.

Ao recorrer às personagens infantis de Lispector e à sua biografia, torna-se inevitável notar a semelhança e a repetição de episódios ou elementos: alguns que aparecem de forma enfática, outros de forma aleatória, apenas mencionada. A decepção com o seu cachorro não justifica a escrita do conto “Tentação”. Há, no conto, possibilidades maiores para análise, mas vida e obra estão de alguma forma interligadas, principalmente aos fatos que aconteceram à Lispector antes dos dez anos de idade.

Gotlib faz outra observação sobre a infância de Lispector que remete a essa

solidão infantil, que pode ser um estopim criativo para o conto. Clarice Lispector era uma menina solitária e tinha o hábito de ficar na frente de sua casa convidando as outras crianças para brincarem com ela. “Cem anos de perdão”, que versa sobre a menina que roubava rosas, é mais um exemplo dessas lembranças que Lispector traz da infância, e nela há três elementos que são recorrentes em suas obras: as rosas, famosas pelo fascínio que exerciam na escritora, o aspecto místico, que também a atraíam e o casarão, onde a família Lispector morou quando chegaram ao Brasil. Na década de 1920-30, Recife ainda era uma cidade segura onde as crianças podiam caminhar sozinhas pelas ruas e comer frutas colhidas diretamente das árvores, em qualquer lugar onde desse.

Logo no início do conto, ela explica o que roubar significa e logo é possível compreender o título: ladrão que rouba ladrão tem “cem anos de perdão”, em uma Recife já fortemente marcada pela desigualdade social. Ela começa da seguinte forma: “Quem nunca roubou não vai me entender. E quem nunca roubou rosas, então é que jamais poderá me entender. Eu, em pequena, roubava rosas” (LISPECTOR, 1998. p. 60). O desejo da posse da rosa, da transgressão e da aventura esconde a triste realidade da pobreza em Recife, mas mostra também, a capacidade que as crianças têm de imaginar e escapar da realidade. Entretanto, a fantasia de Clarice Lispector é audaz e chega à idade adulta a lembrança que esse prazer de roubar rosas dos jardins alheios lhe causava. A interpretação que a narradora adulta faz da própria infância é definida por traços da malícia, artimanhas e sensualidade que uma criança, no seu estado infantil, ainda não tem consciência de possuir. Só quando adulta, olhando para o passado, é possível compreender em sua íntegra, pois a mulher já experimentou todas as emoções que dão suporte para identificar o que havia em criança.

“Os desastres de Sofia” é uma narrativa instigante por conter episódios de análise do Outro de forma bastante crua e por revelar o percurso de uma menina de nove anos que começa descobrir, pela observação, a intimidade secreta do seu professor, um homem adulto. A criança entra em conflito consigo mesma por acreditar que todos os adultos são fortes e sábios, enquanto as crianças ainda estão em formação. Ao confrontar o olhar de outra pessoa, a personagem adquire maior autoconhecimento e embora a descoberta do olhar que lhe é devolvido, sempre de repulsa, seja assusta-

dor para a criança, é descobrir-se a si e seu papel no mundo que torna sua existência angustiante, quase insuportável.

O conto trata de uma menina precoce que sente atração e curiosidade por seu professor. “Desastre” é o termo utilizado para explicar como uma criança pode parecer inoportuna e cansativa, sendo que na verdade ela carrega em si um mundo interior complexo, com intuições que a guiam para seu futuro de mulher. Tânia Kaufmann, irmã de Clarice Lispector, conta em depoimento que, quando menina, Clarice “já possuía uma percepção sensível e se mantinha alerta como se comportavam as pessoas” (GOTLIB, 2013, p. 80). Essa observação e sensibilidade em captar a “atmosfera íntima” das pessoas é uma das habilidades que traçam um perfil geral nos textos clariceanos, e em “Os desastres de Sofia” é colocado de forma que o tema afronte seu professor e depois seja afrontada por ele, ambos se comunicando em um nível silencioso, íntimo e superior à compreensão de possíveis espectadores. Aliás, não é possível ser um leitor expectador das narrativas de Clarice Lispector, é necessário esse “pacto” com a leitura e o compromisso de chegar ao cerne de um mistério sombrio, pessoal e de compreensão da leitura e de si através daquilo que lê.

“A legião estrangeira” é um conto sobre uma mulher adulta que observa a infância de outra menina, uma menina oposta ao que ela foi, mas que caminha para o mesmo destino. Ofélia tem oito anos, é filha de um casal soberbo e são vizinhos da narradora. A criança começa a visitar a mulher, mas passa todo seu tempo criticando-a. Uma menina que não se permite ser criança nem se comportar como uma, mas que um determinado dia é surpreendida por um pintinho na cozinha. Esse encontro desarma a menina e o mesmo que se passa em “O desastre de Sofia” ocorre em “A legião estrangeira”: uma metamorfose, a de ver a vida nascendo.

“Uma história de tanto amor” é um dos raros contos de Lispector que começa com “era uma vez”. Esse conto traz em sua linguagem um tom maternal, um olhar para a criança ingênua, mas ainda rebelde, que ao saber que sua família comeu sua galinha de estimação revolta-se contra todos. Esse conto dá os indícios cristãos de “pecado” e sentimentos como ciúmes, desejo e apetite: na infância por comidas e na idade adulta por sexo.

“Preciosidade” – conto publicado no livro *Laços de Família* conta a história de

uma menina de quinze anos, entre a infância e a idade adulta, que ao ir para a escola é perseguida e abusada sexualmente por homens desconhecidos. Esse episódio desencadeia um complexo sentido de inferioridade que se estende a toda subjetividade do ser mulher e viver em um mundo dominado por homens e suas leis. A violência sofrida pela personagem é causa de vergonha para ela, que prefere manter em segredo o abuso, ao expor-se na busca por justiça e reparação. Algo doloroso que perpetua ainda hoje: a mulher culpada. Sempre a culpa, até mesmo quando se é vítima. E o fardo da vergonha, da humilhação e depreciação de si mesma.

Em alguns contos memorialísticos de Lispector, a infância é narrada como se a escritora houvesse “perdoado” as crianças depois de tornar-se mãe. Eis os exemplos: “Come, meu filho”, conto que narra uma refeição onde o filho faz muitas perguntas para as quais a mãe não tem resposta. Sendo assim, ela pede para que ele apenas coma. Em “Menino a bico de pena” a mãe cuida com muito zelo do bebê que adora, em cada detalhe de seu cuidado parece estar desenhando o filho, anotando cada gesto para que nada se perca, como se a criança fosse sua obra de arte; uma criança escrita “a bico de pena”, com esmero de uma artista.

Ao desenhar “o seu menino” nota em cada detalhe que ele é igual a todos os outros meninos e que aquele instante é apenas dela, já que nem a própria criança se lembrará desses momentos. Pensa no devir daquele bebê, ao qual gerou e sente prazer em cuidar. O conto “Uma Esperança” também trata de um momento entre a mãe e seus filhos, quando uma Esperança (inseto) é encontrada dentro de casa. Fala da emoção e alegria familiar de um momento simples. As crianças, segundo Agamben, encontram-se em uma espécie de limbo, que por definição é “a maior punição – a carência da visão de Deus – se converte assim em natural alegria: incuravelmente perdidos, eles demoram sem dor no abandono divino” (2017, p. 14), pois para a criança não há ideia do pecado e o amor de um suposto Deus é totalmente desconhecido. Ao tornarem-se adultas, a liberdade da autenticidade lhes é corrompida e passam a se ajustarem aos sistemas sociais que lhes são impostos.

Em “O ovo e a galinha” não se têm personagens infantis, mas trata de nascer, proteger, negar proteção e uma infinidade de assuntos complexos que o cuidado com o frágil exige. Parte-se da perspectiva de que o nascimento e o cuidado mater-

nal são frágeis tanto para quem nasce como para quem traz ao mundo outra vida. A maternidade, ensinada como “benção de Deus”, pode ser também fonte de profunda angústia, aprisionamento e desespero para algumas mulheres. Há outra dualidade que não pode ser ignorada, pois é algo que compõe boa parte dos temas de Clarice: a criança, a maternidade, nascimento e morte, ou seja, a vida cíclica e irremediável do qual todo ser feminino participa ativamente.

Dois romances e uma novela contam com protagonistas infantis que se tornam mulheres adultas e, por se tratar de romance, é possível acompanhar o crescimento delas e quem essas meninas se tornam na maturidade. O primeiro livro, *Perto do coração selvagem* (1943), conta a história da protagonista Joana, da sua infância solitária de menina órfã até sua vida adulta. Narração centrada na experiência interior e na introspecção, onde Clarice Lispector trata sobre a vida de uma perspectiva inteiramente voltada para a condição do “eu” em relação ao “Outro” e ao mundo que nos cerca. E, em seguida, vem *O Lustre* (1946), narrativa que discorre sobre a infância dos personagens, permeia questões sobre as relações de poder (no âmbito psicológico) entre masculino e feminino, a tirania paterna, a indiferença materna e a submissão e ânsia feminina pela atenção e reconhecimento de uma menina, chamada Virgínia, por seu irmão mais velho. Há uma linha tênue que separa o amor fraternal e o desejo sexual que a personagem Virgínia nutre, sem mesmo ter consciência, pelo seu irmão Daniel. O desenvolvimento da subjetividade feminina, narrada por Clarice Lispector nesta obra, revela o caráter castrador e intimidador ao qual as mulheres são submetidas desde a infância, muitas vezes levando-as à depressão, solidão e dificuldade de manter relacionamentos, pois sentem-se subjugadas aos “caprichos” masculinos.

Os dois romances começam com as protagonistas durante a infância e narram como essas personagens, baseadas em suas experiências, principalmente aquelas psíquicas, se desenvolvem até a idade adulta. Sobretudo mostram como cada um dos experimentos as afetam e contribuem para moldar suas personalidades e como, quando mulheres, as emoções e interpretações que na infância causaram dor moldaram suas personalidades. O primeiro romance, *Perto do coração selvagem*, embora tenha impressionado a crítica, revela uma escrita ainda principiante, enquanto em *O lustre*, a memória e os simbolismos são mais evidentes. Um deles tem relação com a

infância de Lispector e mostra os primeiros sinais de autoficção e autobiografias em seus textos. Em Recife a separação ricos e pobres era tão óbvia que a inocência infantil da escritora se transformou em brincadeira de faz de conta, porém, a realidade que deu origem a essa fantasia é algo muito mais cruel.

A hora da estrela (1977) apresenta Macabéa, que não é uma menina, mas uma jovem mulher. Porém, é possível discorrer sobre sua vulnerabilidade, que a transforma quase na imagem de uma criança. Uma moça nordestina desamparada no Rio de Janeiro, que somente “brilha” no momento de sua morte. Esse foi o último livro publicado por Clarice Lispector e que carrega em si toda a trajetória literária da escritora. Independente do gosto do leitor, é possível constatar que Macabéa é o “resultado” do abandono, da negligência, da carência afetiva e da pobreza, que subjuga mulheres como seres marginais em uma sociedade patriarcal. A poética deste livro se inicia logo na escolha do título, pois quando todos acham lindo o céu estrelado, não pensam ou se esquecem que apenas as estrelas mortas brilham. O que veem é um cadáver cósmico que só brilha na hora de sua morte, assim como acontece com Macabéa.

MEMÓRIA, HISTÓRIA, INFÂNCIA E FAMÍLIA: MUTAÇÕES SUBJETIVAS E LITERÁRIAS

Clarice Lispector cresceu no Brasil desde seus primeiros meses de vida. E a pergunta é: como deve ter sido esse início da vida de Lispector antes de chegar ao Brasil? Considerando que sua família estava imigrando, será que suas necessidades básicas foram supridas durante a viagem? A imigração em si, a insegurança da família e a instabilidade podem ter ocasionado várias sequelas na psique de todos os membros da família, coisa que a escritora e suas irmãs teriam que lidar por toda vida. Ela desconhecia o país de origem de sua família, portanto, reconhecia-se, escrevia, estudava e se apropriava da cultura brasileira como qualquer criança neste país. Porém, o estigma do estrangeiro estava presente na sua origem, na história de sua família, na intimidade do seu lar, principalmente na solidão de sua infância, convivendo com a mãe catatônica em uma cadeira de rodas e as irmãs sempre ocupadas com os afaze-

res domésticos, que mal tinham tempo de prestar atenção na irmãzinha que crescia alegre em torno do caos e da resistência daqueles sobreviventes que refaziam suas vidas com muito sacrifício.

O contexto de memorialista de Clarice Lispector em suas narrativas faz parte de uma percepção invisível através de suas personagens, que ainda “à sombra” do assolamento do trauma familiar que seus pais e irmãos enfrentaram, assiste de forma crítica e analista toda a existência humana a seu redor, inclusive sua própria desenvoltura no mundo, da infância até a idade adulta. Cury (2006, p. 304) afirma que “o relato de memórias é compreensivelmente estratégia narrativa recorrente na literatura brasileira contemporânea”. E que “estas ficções propõem em si mesmas uma abordagem não mais centralizada na soberania de culturas nacionais, nem tampouco no universalismo da cultura humana, indicando chaves para a leitura de um mundo em constante mudança” (CURY, 2006, p. 304).

Agamben parte de outra percepção que se pode ter das experiências que empobrecem os seres humanos, como por exemplo, os homens que voltam da guerra emudecidos, também aquelas que aniquilam a força moral como a fome. O filósofo fala das experiências “não compartilháveis”, as traumáticas. É isso que ele chama de “destruição da experiência” (2005, p. 21). Esse é um aspecto marcante nas biografias de Clarice Lispector, pois tudo o que se sabe sobre a família é sobre ascendência, fuga e recomeço, porém os detalhes que vivenciaram durante a Guerra na Ucrânia e as truculências que sobreviveram pouco são mencionadas.

Atualmente sabe-se que a destruição da experiência é algo catastrófico, pois são elas que compõem a história, a memória e a cultura de uma família, de um povo, de uma nação, de uma cultura e de uma língua. Sem a memória da experiência não há evolução, pois o passado está constantemente se repetindo. Em nosso cotidiano notamos uma desconexão entre os indivíduos sempre imersos em “realidades” virtuais que não podem ser traduzível em experiência, nem em arte, e tampouco cultura. O imediatismo, pela satisfação dos desejos, não permite que as pessoas reflitam sobre o passado e assim parece que o mundo está sempre se reiniciando. Dessa forma, pode-se entender que Clarice Lispector aplicou a experiência da escrita e da imaginação como forma de viver e as metáforas que usa para se expressar são parte das

experiências interiores “intraduzíveis”. Sendo assim, a escritora pode ser interpretada como uma talentosa produtora de emoções.

Nas primeiras décadas do século XX, época em que Lispector vivenciou suas experiências infantis está distante das concepções francesas da Idade Média, porém as circunstâncias de imigração e ausência materna pode ter interferido na formação da escritora como mulher, como por exemplo, ter sido solitária, observadora e questionadora ainda muito jovem. Nota-se pelas biografias de Lispector que ela não era uma criança abandonada, pelo contrário, suas irmãs e seu pai a protegiam e cuidavam, apesar das dificuldades financeiras que lidavam. Apesar de serem humildes, o pai fez o possível para que todas as filhas estudassem e tivessem diplomas acadêmicos.

Os aspectos históricos sobre infância sustentada por Ariès e que refletem de várias formas na compreensão da vivência infantil de Clarice Lispector é a compreensão de como o pudor e a inocência eram entendidos nas décadas 1920/1930. “Uma das leis não escritas de nossa moral contemporânea, a mais imperiosa e a mais respeitada de todas, exige que diante das crianças os adultos se abstenham de qualquer alusão, sobretudo jocosa, a assuntos sexuais” (1978, p. 125). Embora essa regra seja seguida por muitas famílias e, sobretudo nas mais conservadoras, pelos relatos biográficos de Lispector, esse respeito era mantido intacto, mas isso, nem na época da escritora, tampouco atualmente, impede as crianças da curiosidade precoce e a busca independente para a compreensão desses assuntos, principalmente na idade em que a puberdade se inicia. Para Manguel (2016, p. 21), a curiosidade é inata, natural a todo e qualquer ser humano e justamente quando se faz perguntas para as quais não se recebem respostas concretas, essa curiosidade se intensifica.

Para Clarice Lispector não foi diferente. Embora cercada de proteção dentro de uma sociedade conservadora e limitante, a menina recorria aos livros e à observação das pessoas para compreender a realidade à sua volta, além de sempre fazer muitas perguntas a suas irmãs e professores. A convivência com outras crianças sempre foi um campo de exploração para novos conhecimentos e assim “as explorações”, citadas por Manguel, eram tão naturais à Lispector quanto é para qualquer criança. A relação entre conceitos opostos permeia os contos de Clarice Lispector e fazem parte da *poesis* da escritora. A partir deles há sempre um elemento questionável, subjetivo

e relativamente amargo. As sinestésias e as metáforas de suas descrições causam o efeito poético dos seus textos. A temática do amor também é recorrente na obra clariceana, assim como a erotização da infância. O título “Felicidade clandestina” trata justamente sobre o amor que é secreto, não pode ser compartilhado e só tem sentido entre o amante e o amado, ou seja, a leitora e seu livro. Essa compreensão da clandestinidade de algo que deveria ser natural e possível para todos os seres humanos.

Em “Os desastres de Sofia” a narradora partindo de suas percepções de mundo em sua idade de apenas nove anos, inicia uma jornada em uma experiência interior. “A expressão de experiência interior deve, de algum modo, corresponder a seu movimento, não pode ser uma seca tradução verbal, executável em ordem” (BATAILLE, 2016, p. 36). A luta que a protagonista enfrenta consigo é ornamentada de questionamentos e reflexões, na maioria das vezes paradoxais, como se houvesse um abismo entre infância e maturidade, algo que ainda não compreende. Em sua concepção, fazer com que o professor reaja às suas provocações de aluna intolerável em sala de aula, daria a ele a oportunidade de demonstrar sua autoridade, que pela ordem natural, o professor deveria obedecer e não ser refém das brincadeiras intoleráveis das crianças.

Os contos autoficcionais podem ser entendidos sob a ótica de Judith Butler (2017, p. 33), que considera a experiência de narrar a si mesmo como uma experiência de purgar a dor que ficou no passado, porém que permanece na memória com algum sentimento de culpa. Notamos que a principal relação entre os contos citados é a intertextualidade, pois os mesmos elementos se repetem tecendo uma sequência que poderia ser adaptada para uma segunda narrativa, interligando os fatos e correlacionando as experiências infantis da escritora, porém, em todos os textos, os fatos não são tão profundos quanto a poesia que as narrativas carregam e que caracterizam a construção literária de Lispector como um todo.

A memória de uma narradora adulta que conta fatos da infância está sob o viés literário, que mistura biografia, ficção e poesia, o que caracteriza os contos como prosa poética. Essa correlação entre história e poesia é explicada por Butler como “a forma como essas questões mudam de acordo com o contexto” (2017, p. 13). Butler explica justamente a falta de piedade das narradoras consigo mesmas na forma de narrar a própria infância de maneira impiedosa atribuindo às personagens características de

mulheres adultas, como por exemplo, a sensualidade que exerce com os objetos de desejos, a vilania que aplica ao professor em “Os desastres de Sofia”, o fascínio pelo roubo em “Cem anos de perdão”, a vingança ao descrever a aparência de sua colega em “Felicidade Clandestina”, a insatisfação com seu corpo infantil em todos os contos, como se a mocidade fosse sua libertação e sobretudo a paixão carnal em possuir um cachorro, que pertencia a outra pessoa, em “Tentação”.

Relatar a si mesma, ainda sob o viés poético da ficção, faz da escritora uma “teórica social” (BUTLER, 2017, p. 18). As personagens sempre estão em busca de compreensão de si perante o Outro e de sua relação entre ser como indivíduo singular e seu efeito sob o olhar de quem a observa. Para Butler “não existe um conceito de sujeito que possa servir como fundamento para a ação moral e a responsabilização moral” (2017, 18), mas na ficção essa “responsabilização” não se aplica, ao contrário, torna-se matéria-prima para a construção do Eu poético e filosófico, que observa sob uma perspectiva amadurecida, embora ainda muito subjetiva de si mesma.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os textos de Clarice Lispector, embora voltados para o público adulto, trazem diversas personagens infantis e relatos de episódios, que são considerados autoficcionais pela semelhança entre a ficção e as biografias escritas sobre a autora. A diferença está na abordagem que Lispector faz da própria infância ao usar o fluxo de pensamento memorialístico e ao mesmo tempo autocrítico. Uma mulher que ao se tornar adulta revive o passado e extrai de suas lembranças não apenas os fatos em si, mas os impactos e emoções que essas vivências lhe causaram. Todos os contos aqui exemplificados têm em comum a intertextualidade, pois todas as meninas têm a mesma idade, entre oito e dez anos, todas sofrem com a doença e posteriormente com a morte da mãe, todas têm irmãs e todas moram em Recife, exceto no conto “Tentação” onde a intertextualidade está relacionada aos aspectos físicos da personagem e ao sentimento de solidão.

Essas informações podem ser encontradas nas biografias de Clarice Lispector

onde a própria escritora relata esses mesmos acontecimentos em entrevistas, por exemplo. Os livros infantis, embora não tenham sido explanados neste trabalho, também possuem relatos pessoais de Lispector. Os filhos da escritora tiveram um coelho quando eram pequenos, Clarice Lispector matou os peixes de seus filhos acidentalmente quando esqueceu de alimentá-los e não gostava de galinhas, por achar as aves inferiores aos demais animais. Nesses três livros, Lispector narra em primeira pessoa fatos, mas com uma linguagem maternal, suave, porém não menos reflexiva. O desafio de crescer como menina é o fio condutor de todas as narrativas. A escritora traça o percurso entre ser uma menina púbere, a expectativa pela mocidade e enfim a decepção que a idade da mulher madura provoca, algo que é evidente no conto “A legião estrangeira”.

Clarice Lispector não é necessariamente uma escritora feminista, mas sim feminina, por trazer em sua obra toda a complexidade que constitui a intimidade de ser mulher desde a infância até a maturidade. Questiona a existência, as expectativas sociais, as insatisfações com a própria aparência, desafia as regras impostas para o comportamento das meninas, se surpreende e se decepciona com cada descoberta. Abrange todo o processo de crescimento sob o viés do olhar feminino sempre rememorando, recriando e incentivando os leitores a seguirem uma linha de raciocínio que não se limita apenas na condição da mulher, mas também dos homens e de como eles desempenham seus papéis sociais marcando a diferença entre ambos. Uma escrita atual, pois quarenta e seis anos após sua morte, as mulheres ainda lutam por seu espaço e igualdade de gênero, sempre confrontando a sociedade que tentam impor expectativas sobre seus corpos desde o nascimento.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. *A comunidade que vem*. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2017. Tradução Cláudio Oliveira.
- AGAMBEN, Giorgio. *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005. Tradução de Henrique Burigo.
- AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. São Paulo: Editora Boitempo, 2007. Tradução de Selvino José Assmann.
- AIRÈS, Philippe. *História social da criança e da família*. Tradução de Dora Flaksman. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1978.
- ARROYO, Leonardo. *Literatura Infantil Brasileira*. São Paulo: Editora Unesp, 2011.
- BATAILLE, George. *A experiência interior: seguida de Método e Postscriptum* 1953. Tradução Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2016.
- BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- BORELLI, Olga. *Clarice Lispector: Esboço de um possível retrato*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1981.
- BUTLER, Judith. *Relatar a si mesmo: Crítica da violência ética*. Tradução Rogério Bettoni. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2017.
- CURY, Maria Zilda Ferreira. "Memórias da imigração". In *Palavra e Imagem, memória e escritura*. (Org.) Márcio Seligmann-Silva (Org.). Chapecó: Editora Argos, 2006.
- GOTLIB, Nádya Battella. *Clarice: Uma vida que se conta*. São Paulo: Ática, 1995.
- KONDER, Leandro. *O espírito poético da educação*. In: NEVES, Margarida de Souza; LÔBO, Yolanda Lima; MIGNOT, Ana Chrystina Venancio. *Cecília Meirelles: A poética da educação*. Rio de Janeiro: Editora Loyola, 2001.
- KRISTEVA, Julia. *O Gênio Feminino: A vida, a loucura, as palavras*. Tomo I Hannah Arendt. Tradução Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2002.
- LISPECTOR, Clarice. *Doze Lendas Brasileiras*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1998
- LISPECTOR, Clarice. *A Hora da Estrela*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1999.
- LISPECTOR, Clarice. *A Legião Estrangeira*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1998.
- LISPECTOR, Clarice. *A Mulher que Matou os Peixes*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2017.
- LISPECTOR, Clarice. *A Vida Íntima de Laura* Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2017.

LISPECTOR, Clarice. *Felicidade Clandestina*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1998.

LISPECTOR, Clarice. *O Lustre*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1999.

LISPECTOR, Clarice. *O mistério do Coelho Pensante*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2017.

LISPECTOR, Clarice. *Perto do Coração Selvagem*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1998.

LISPECTOR, Clarice. *Quase de verdade*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2017.

MANGUEL, Alberto. *Uma história natural da curiosidade*. Tradução de Paulo Geiger.
São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

MOSER, Benjamin. *Clarice, uma biografia*. Tradução José Geraldo Couto. São Paulo:
Cosac Naify, 2009.

POUND, Ezra. *ABC da Literatura*. São Paulo: Editora Cultrix, 2014.

MODERNISMO BRASILEIRO À ITALIANA: *BRÁS, BEXIGA E BARRA FUNDA E LA DIVINA INCRENCA*

ITALIAN-STYLE BRAZILIAN MODERNISM: *BRÁS, BEXIGA
E BARRA FUNDA AND LA DIVINA INCRENCA*

Helena Bonito Pereira¹

¹ Doutora e Mestre em Letras Modernas (Língua e Literatura Francesa) pela Universidade de São Paulo, fez estágio pós-doutoral na Universidade da Califórnia em Riverside (USA). Além de tradutora e crítica literária, atua como Professora Visitante no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Pará (UFPA). Foi professora visitante na Università degli Studi di Perugia (Itália, 2018 e 2019). Foi Professora Titular e docente permanente no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Presbiteriana Mackenzie (UPM).

RESUMO: Este trabalho estabelece aproximações entre as narrativas *Brás, Bexiga e Barra Funda*, de Alcântara Machado (1927), e os poemas paródicos de *La divina increnca* (1924), obra publicada por Juó Bananére, pseudônimo de Alexandre Ribeiro Marcondes Machado, inspiradas no cotidiano na cidade de São Paulo no início do século passado. Ambos exerceram (não só) atividades em jornais e revistas durante a efervescência do modernismo que trouxe incontáveis inovações à literatura brasileira. Curiosamente, ambos vinham de conhecidas famílias paulistas, sem nenhum vínculo direto com a comunidade italiana que se instalava aos poucos na cidade, e pela qual sentiam uma espécie de fascínio, em especial por sua linguagem e seu modo de expressão. A espontaneidade das personagens que povoam o pequeno núcleo em bairros paulistanos inspirou a obra de Alcântara Machado. Por sua vez, Juó Bananére encantou-se com a saborosa mescla entre a língua portuguesa e a italiana, ouvida nos bairros próximos, o que o levou a reescrever paródias e sátiras de poemas românticos e parnasianos da literatura brasileira, e de outros tempos e de outras literaturas, como sonetos de Camões ou Edgar Allan Poe.

PALAVRAS-CHAVE: *Brás, Bexiga e Barra Funda*; Alcântara Machado; *La divina increnca*; Juó Bananére

ABSTRACT: This work establishes approximations between the narratives *Brás, Bexiga e Barra Funda*, by Alcântara Machado (1927), and the parodic poems of *La divina increnca* (1924), a work published by Juó Bananére, pseudonym of Alexandre Ribeiro Marcondes Machado, inspired by everyday life in the city of São Paulo at the beginning of the last century. Both worked (not only) in newspapers and magazines during the effervescence of modernism that brought countless innovations to Brazilian literature. Interestingly, both came from well-known families from São Paulo, with no direct link to the Italian community that was gradually settling in the city, and for which they felt a kind of fascination, especially for its language and mode of expression. The spontaneity of the characters that populate the small nucleus in São Paulo neighborhoods inspired the work of Alcântara Machado. In turn, Juó Bananére was enchanted by the delicious mix between the Portuguese and Italian languages, heard in nearby neighborhoods, which led him to rewrite parodies and satires of romantic and parnasian poems from Brazilian literature, and from other times and other literature, such as sonnets by Camões or Edgar Allan Poe.

KEYWORDS: *Brás, Bexiga e Barra Funda*; Alcântara Machado; *La divina increnca*; Juó Bananére

As peculiaridades de duas obras modernistas inspiradas no contexto urbano de São Paulo nos anos 1920, *Brás, Bexiga e Barra Funda*, de António de Alcântara Machado, e *La divina incrensa*, de Juó Bananére (pseudônimo de Alexandre Ribeiro Marcondes Machado), constituem o objeto de discussão deste texto.

Brás... mostra personagens em movimento no espaço dos bairros que lhe emprestam o título, no frenesi da produção fabril no alvorecer do século XX, com a empregabilidade que assegurava alimentação e moradia aos trabalhadores, boa parte deles imigrantes europeus, visto que a libertação dos escravizados não se fez acompanhar de ações para sua inclusão socioeconômica. No início do século passado a massa populacional aumentava pela chegada, no porto de Santos, de navios abarrotados de imigrantes. Muitos deles eram recrutados, nas hospedarias do Brás, para trabalhar, em condições duríssimas, nas fazendas de café no interior do Estado; outros tantos permaneceram na cidade de São Paulo, dedicando-se a empregos em atividades comerciais ou na incipiente indústria e vivendo nos bairros proletários, como Brás, Bexiga e Barra Funda e em outros bairros nas proximidades, como Bom Retiro e Casa Verde.

A precariedade das condições de vida dos trabalhadores, em razão dos salários degradantes, não impediu que despontasse aos poucos uma aura de progresso e encantamento, pois a riqueza que se multiplicava, ainda que em poucas mãos, constituía um enorme atrativo para imigrantes de boa parte da Europa, com destaque para os oriundos da Itália. A quantidade de imigrantes italianos superava largamente as de outras nacionalidades, de acordo com Leite (1966), que aponta cerca de pouco mais de 2 milhões de italianos dentre os 5 milhões de estrangeiros que entraram no país nos decênios finais do século XIX e no início do século passado.

Uma das consequências de tal afluxo foi a frequência do emprego da língua italiana e de seus dialetos nesses bairros, criando marcas profundas na língua portuguesa, à qual acrescentaram vocabulário, expressões e frases, além de uma pronúncia carregada de sotaques característicos. Surgiu assim o que se popularizou como “por-

tuguês macarrônico”, falado pelos “intalianinhos”², termo igualmente popularizado na urbe que crescia e se diversificava.

De um lado, Ant3nio de Alc3ntara Machado captou intensamente o estabelecimento do conv3vio entre brasileiros e italianos na perspectiva socioecon3mica e cultural; de outro, Alexandre Marcondes Machado explorou esse novo linguajar em poemas e textos curtos que foram publicados em peri3dicos irreverentes, bem ao estilo do primeiro modernismo, e reunidos posteriormente em *La divina increnca*.

A “REVOLUÇ3O MODERNISTA”

O enriquecimento de uma min3scula parcela da populaç3o, que tinha acesso às novidades europeias do turbulento in3cio do s3culo passado, deu origem a um mecenato voltado para as artes e a literatura. Apesar do conservadorismo das classes propriet3rias, os artistas e escritores obtiveram algum apoio para suas iniciativas e suas publicaç3es. Esse foi um dos fatores que conduziram nossas letras e artes à eclos3o da Semana de Arte Moderna, trazendo à imprensa e ao p3blico a rebeldia e as transgress3es dos escritores, artistas e jornalistas que viviam em S3o Paulo e que se dedicavam a inovaç3es est3ticas em longa preparaç3o, anos antes do evento, e continuaram a cultiv3-las, em meio a pol3micas, no decorrer dos anos 20.

“A revoluç3o modernista” foi o t3tulo escolhido por M3rio da Silva Brito para denominar esse per3odo da historiografia liter3ria brasileira, como registra a monumental obra de refer3ncia *A literatura no Brasil*, publicada pela primeira vez por Afr3nio Coutinho em 1968. Silva Brito exp3e com riqueza de detalhes os antecedentes da Semana de Arte Moderna, sua realizaç3o e seus desdobramentos (BRITO *in* COUTINHO, 1986, p. 46).

Longe de ter sido um evento improvisado, a Semana resultou do amadureci-

2 Grifo nosso. O termo “intalianinho”, largamente difundido em S3o Paulo na 3poca, foi incorporado em textos liter3rios e humor3sticos de Ju3 Banan3re, Voltolino (Lemmo Lemmi) e outros jornalistas da 3poca, cujas publicaç3es irreverentes apimentavam os peri3dicos modernistas nos primeiros dec3nios do s3culo passado.

mento (pleno de embates e contradições) de um grupo de jovens intelectuais radicados em São Paulo, ansiosos por “atualizar” a vida literária e cultural do país, colocando-a em compasso com os conhecidos movimentos de vanguarda que se multiplicavam em metrópoles europeias afetadas, nesse período, pela primeira guerra mundial e suas consequências em forma de migrações de artistas e intelectuais, parte deles em direção a Paris, de onde se irradiou a voga modernista.

Sem retornar aos já amplamente documentados episódios, cumpre destacar que os princípios dessa renovação circulavam em jornais de grande alcance na época, como *O Jornal do Commercio* e o *Correio Paulistano*. Neste último, a publicação do artigo “Na maré das reformas”, em 24/01/1921, expôs claramente os princípios norteadores da movimentação estética que se encontrava em gestação:

- a. Rompimento com o passado, ou seja, a repulsa às concepções românticas, parnasianas e realistas;
- b. a independência mental brasileira [...];
- c. uma nova técnica para a representação da vida, em vista de que os processos antigos ou conhecidos não apreendem mais os problemas contemporâneos;
- d. outra expressão verbal para a criação literária, que não é mais a mera transcrição naturalista, mas recriação artística, transposição para o plano da arte das realidades vitais;
- e. e, finalmente, a reação ao *status quo*, o combate em favor dos postulados que apresentava, objetivo da desejada reforma. (BRITO, in COUTINHO, 1986, p. 13)

Tratava-se de alterar em profundidade, subverter ou abolir os padrões estéticos dos movimentos literários e artísticos do século XIX, que persistiam no universo acadêmico, com inegável predomínio do realismo-naturalismo na prosa e do parnasianismo na poesia.

Tais princípios se concretizaram sob o ímpeto do estilo original, irreverente e vivaz presente em poemas, narrativas e textos diversos da lavra de Oswald de Andrade, Mário de Andrade, Menotti del Picchia, Raul Bopp e outros. No breve período entre 1922 e 1928, a “nova técnica para a representação da vida”, a “recriação artística” e a “reação ao *status quo*”, presentes em *Os condenados*, *Memórias sentimentais de João*

Miramar, *Serafim Ponte Grande*, de Oswald, além de *Pauliceia desvairada* e *Macunaíma*, de Mário, comprovam a mobilização dos modernistas rumo ao cumprimento de seus objetivos. Alguns periódicos (de duração efêmera) praticamente anteciparam o advento do modernismo, como o *Pirralho*, fundado por Oswald de Andrade em 1911, e outros tantos o sustentaram, como a revista *Terra roxa... e outras terras*, fundada por Antônio de Alcântara Machado e Antônio Couto de Barros em 1926, e a *Revista de Antropofagia*, em 1928, sob a direção de Antônio de Alcântara Machado e Raul Bopp (BRITO *in* COUTINHO, 1986, p. 28-34).

A intensa atuação jornalística de Alcântara Machado levou-o a fundar também a revista *Nova*, com Paulo Prado e Mário de Andrade e a colaborar em periódicos tradicionais, como os *Diários Associados*, veículo de ampla circulação, assinando “rodapés” para apresentar jovens escritores. Alternando a produção crítica com a ficção, ele publicou alguns de seus contos, porém sua carreira de ficcionista permaneceu sempre em segundo plano. Com grande inserção nos meios intelectuais e políticos, envolveu-se na luta contra a ditadura de Getúlio Vargas e elegeu-se deputado constitucionista, porém não chegou a tomar posse: uma doença repentina e uma intervenção cirúrgica malsucedida levaram ao seu falecimento aos 34 anos. Havia publicado em livro apenas *Brás...* e *Laranja da China* (BARBOSA, 1988, p. 22-24).

Alexandre Marcondes Machado estudou na Escola Politécnica de São Paulo, então situada em um imponente prédio no bairro do Bom Retiro, o que propiciou seu contato com a massa de imigrantes italianos residentes nas imediações. Formou-se engenheiro e alcançou sucesso na profissão em que se diplomou. Apesar de “dotado de sólida cultura, de talento e de uma promissora inclinação para as Letras”, como ressaltou Mário Leite, seu amigo na vida universitária (1966, p. 9), não desenvolveu todo o seu potencial criativo, pois seu espírito irreverente o levou a restringir sua carreira literária aos espaços da paródia e da sátira. Publicou semanalmente poemas e textos curtos na coluna “Diário de abaixo o piques”, uma das mais lidas do já referido *Pirralho*. Atuou também como colunista no jornal *O Estado de São Paulo*, porém uma prolongada doença o deixou acamado por mais de um ano, causando sua morte precoce em 1932.

BRÁS, BEXIGA E BARRA FUNDA

A primeira obra em prosa publicada por Alcântara Machado foi *Pathé Baby*, em 1926, mas um ano antes, ao publicar o conto “Carmela”, ele inseriu uma observação entre parênteses: “Para um possível livro de contos: ‘Ítalo-Paulistas’ (LARA, 1988, p. 16) publicado em 1927 com o título que conhecemos.

Alcântara Machado inseriu uma espécie de prefácio, a que denominou “Artigo de fundo”. Esse texto antecede os 11 contos, apresentando uma verdadeira “profissão de fé” do autor, que afirma enfaticamente sua intenção de transcrever fatos diversos, em uma crônica urbana jornalística, na qual não pretende incluir comentários nem aprofundamento:

Assim como quem nasce homem de bem deve ter a frente altiva, quem nasce jornal deve ter artigo de fundo. [...]

Brás, Bexiga e Barra Funda é o órgão dos ítalo-brasileiros de São Paulo.

[...]

Brás, Bexiga e Barra Funda, como membro da imprensa livre que é, tenta fixar tão somente alguns aspectos da vida trabalhadeira, íntima e quotidiana, desses novos mestiços nacionais e nacionalistas. É um jornal. Mais nada. Notícia. Só. Não tem partido nem ideal. Não comenta. Não discute. Não aprofunda.

Principalmente não aprofunda. Em suas colunas não se encontra uma única linha de doutrina. Tudo são fatos diversos. Acontecimentos de crônica urbana. Episódios de rua. (ALCÂNTARA MACHADO, 1988, p. 79)

A leitura da obra revela que ele cumpriu seu propósito de dar voz aos ítalo-brasileiros de São Paulo, porém sua intenção de apenas apresentar “fatos diversos” em uma “crônica urbana” não se cumpre, ou melhor, ultrapassa suas intenções, apresentando uma visão arguta da mescla de nacionalidades entre personagens populares de origem diversa, em especial as menos favorecidas desses agrupamentos humanos, pelas quais ele nutre apreço e simpatia. Essa suposta visão “sem doutrina” não inviabiliza sua adesão, na prática, aos propósitos renovadores da escrita modernista, exatamente como haviam sido publicados no *Correio Paulistano*. O apuro estilístico

de Alcântara Machado, ao mesmo tempo leve e desprezioso, é a concretização de um modo de narrar compatível com as inovações anunciadas pela Semana de Arte Moderna, na esteira das transgressões das vanguardas europeias. Não deixa de ser surpreendente que essa proposta estética renovadora seja atrelada a uma temática de natureza socioeconômica, em representações ficcionais que ultrapassam intenções e propósitos, acabando por denunciar desigualdade e discriminação no Brasil de seu tempo, que permanecem, com ligeiras alterações, até nossos dias.

Além da inserção de vocábulos e expressões do linguajar espontâneo das vozes da rua, o narrador mira um segmento específico: o imigrante italiano que se instalara recentemente nos bairros que emprestam o nome à obra e em bairros vizinhos, com Bom Retiro e Belém. Contrariando o seu propósito de apenas narrar notícias, Alcântara Machado lança mão de recursos que dão ênfase à linguagem coloquial, reproduzindo uma espécie de dialeto ítalo-paulista, em que dois idiomas se mesclam nas dificuldades de expressão da primeira geração de imigrantes, em confronto com a fala dos “mamalucos” [*sic*] termo que ele emprega no “Artigo de Fundo” para referir-se à mestiçagem entre portugueses e indígenas, através da qual “nasceram os primeiros mamalucos” posteriormente à mestiçagem com cativos que vieram da África, da qual “nasceram os segundos mamalucos”. Finalmente, “do consórcio da gente imigrante com o ambiente [...] nasceram os novos mamalucos. Nasceram os *intalianhos*”. (ALCÂNTARA MACHADO, 1988, p. 77-78. Grifo do autor). Essa cidade revelava então sua incapacidade para reconhecer sua vocação multicultural, em um desconhecimento recoberto de preconceitos, que só começou a se desfazer muito depois, com a conquista de voz própria por parte das diferentes etnias que compõem a atual metrópole e o país.

Seguindo as concepções transgressoras próprias do modernismo, Alcântara Machado rompe com a estrutura convencional do texto escrito, ao inserir sinais gráficos, caracteres em caixa alta, negrito, reticências, onomatopeias. Um recurso frequente é a reprodução de outros discursos, como a incorporação, com destaque visual, de fragmentos de carta, convite de casamento, anúncio comercial. Essa profusão de elementos visuais e efeitos tipográficos ilustra a vocação intertextual do escritor paulista e de parte da produção literária do período.

Os imigrantes italianos do final do século XIX e início do século XX eram provenientes, em sua quase totalidade, de regiões empobrecidas de seu país ou vitimadas por catástrofes como seca, enchente ou tragédias ecológicas similares. O *intalianinho* era um imigrante pobre que passou a viver nos bairros operários recém-povoados em São Paulo, trabalhando na indústria ou em serviços: operário, caixeiro ou entregador de loja, barbeiro, comerciante, ou, em versão feminina, operária, costureira, mãe de família (muito rigorosa, conforme o padrão italiano da época). Faziam parte de famílias numerosas que conviviam entre si nas modestas habitações, em ruas movimentadas pelas brincadeiras das crianças e pelo transporte público que se consolidava, acompanhando o aumento populacional.

Essa urbe dinâmica está representada em *Brás, Bexiga e Barra Funda* por um estilo em que se consagra com “a variação de tipos e tons [que] quebra a uniformidade tipográfica das páginas e delimita pequenas porções de textos, fragmentos. A representação do universo urbano, desse modo, deixa de ser meramente física, e passa a ter por objeto a dinâmica mesmo que a vida paulistana mais se tornava apta para oferecer” (CAPELLA, 1990, p. 31).

Em meio à leveza irônica de seu estilo, Alcântara Machado insere componentes temáticos que traduzem questões de fundo, como o preconceito, o desejo de enriquecimento e ascensão social, os conflitos entre honestidade e desonestidade, a facilidade ou dificuldade das pessoas para recorrerem a ações escusas com o objetivo de “subir na vida”.

Dois dos contos ilustram, em especial, as faces estilística e temática de *Brás, Bexiga e Barra Funda*: “A sociedade” e “Armazém Progresso de São Paulo”, em que a fina ironia do narrador revela ao leitor a superação de preconceitos quando há compensação financeira.

A frase inicial do conto “A sociedade” expõe a intolerância que uma personagem endinheirada nutre contra os imigrantes: “ – Filha minha não casa com filho de *carcamano*³. A esposa do Conselheiro José Bonifácio de Matos e Arruda disse isso e

3 Grifo nosso. “*carcamano*” era um adjetivo extremamente preconceituoso, aplicado de modo pejorativo aos comerciantes de origem italiana, em uma corruptela de “Calcam [carcam]” a mão na balança, para aumentar o preço das mercadorias vendidas a granel.

foi brigar com o italiano das batatas. (ALCÂNTARA MACHADO, 1988, p. 96). Teresa Rita, a filha em questão, envolve-se com Adriano Melli, um rapaz de origem italiana que, exceção à regra, vem de uma família já enriquecida, a ponto de seu pai também ser detentor de uma honraria que era atribuída pelo consulado italiano a determinadas personalidades de destaque na colônia peninsular no Brasil. O antigo “italiano das batatas”, enriquecido por suas habilidades no comércio, tornou-se o “*Cav. Uff.*” Salvatore Melli. Ciente da posição do “Conselheiro”, representante da elite cafeeira já quase falida, Melli lhe propõe uma sociedade:

- O doutor...

- Eu não sou doutor.

- *Parlo* assim para facilitar. *Non* é para ofender. *Primo* o doutor pense bem. E *poi* me dê sua resposta. *Domani, doppo domani*, na outra semana, quando quiser. *Io resto* à sua disposição. *Ma* pense bem! [...]

- É. Eu já pensei nisso. Mas sem capital o senhor compreende que é impossível...

- *Per Bacco*, doutor! *Ma io* tenho o capital. O capital *sono io*”. (ALCÂNTARA MACHADO, 1988, p. 98)

Adiante, depois de alguns circunlóquios, o conselheiro aceita a proposta e Salvatore informa que a sociedade terá como gerente seu filho. Decidida a sociedade, algumas elipses indicam, ironicamente, o aceite do pedido de casamento: “A outra proposta foi feita de fraque, e veio seis meses depois” (ALCÂNTARA MACHADO, 1988, p. 99), estampando-se a seguir o convite de casamento, tal como se fazia na época.

No parágrafo final do conto, o narrador explicita superação do preconceito por parte do “*Cav. Uff.*” Salvatore Melli, pois a prosperidade econômica, em contraste com a decadência da família do conselheiro, lhe assegurou também o prestígio social: “No chá do noivado o *Cav. Uff.* Melli na frente de toda a gente recordou à mãe de sua futura nora os bons tempinhos em que lhe vendia cebolas e batatas, Olio di Lucca e bacalhau português, quase sempre fiado e até sem caderneta” (ALCÂNTARA MACHADO, 1988, p. 100). A atitude de Salvatore Melli, dono de armazém outrora discriminado, revela sua consciência de que, sem o capital conquistado com trabalho, continuaria desprezado pela elite, e que a ação dos

imigrantes fazia o capital mudar de mãos, vindo ao encontro da solução procurada pela oligarquia rural decadente.

Os imigrantes, ainda que trabalhassem arduamente, sabiam que seria impossível alcançar a ascensão econômica apenas com a renda auferida em poucos salários ou com os lucros do pequeno comércio. Enriquecimentos ocorrem com talento especial para negócios e, muitas vezes, pelo emprego de modos pouco ortodoxos, como a corrupção em serviços públicos.

Em “Armazém Progresso de São Paulo”, o ambicioso e inescrupuloso casal protagonista planeja cuidadosamente a própria ascensão econômica, objetivo que concentra todas as suas forças e inviabiliza qualquer sentimento ou atenção ao próprio filho. O menino surge nas palavras da empregada, quando chama a mãe: “ – Dona Bianca! Venha depressa que o Dino quer avançar nas comidas!” (ALCÂNTARA MACHADO, 1988, p. 118)

O estabelecimento “começou com uma porta no lado par da rua da Abolição. Agora tinha quatro do lado ímpar” (ALCÂNTARA MACHADO, 1988, p. 117). Natale Pienotto e sua esposa, dona Bianca, trabalham no balcão, criam um restaurante e um “jogo de bocce” nos fundos. Ansioso por levar à falência seu concorrente, Natale descobre – em conversa com José Esperidião, um fiscal da “Comissão do Abastecimento” – que o preço da cebola terá uma alta estratosférica. Ambos se entendem, como está implícito nas palavras de Natale:

– Mais um copo, Seu Doutor.

José Esperidião aceitava o título e a cerveja.

[...]

Natale abriu outra Antártica.

– Cebola até o final do mês está valendo três vezes mais. [...]

– Se o senhor me promete ficar quieto – compreende – e o negócio dá certo, o doutor leva também as suas vantagens...

Esperidião já sabia disso. (p. 120).

Negócio fechado por meio de um acerto desleal entre o comerciante e o fiscal para eliminar um concorrente, o conto termina à noite, quando a mãe coloca o menino na caminhinha de ferro e percebe que “ele ficou com uma perna fora da cobertura. Toda cheia de feridas”. (ALCÂNTARA MACHADO, 1888, p. 120). Desse modo, o narrador

expõe, sem manifestar sua opinião, as prioridades e as incoerências desse casal e em especial dessa personagem, que pode ser considerada uma mãe “atípica” num contexto em que a maternidade era exercida de modo rigoroso, mas com atenção e cuidados:

Dona Bianca deitou-se sem apagar a luz. Olhou muito para o Dino que dormia de boca aberta. Olhou muito para o SANTO ANTONIO DI PADOVA COL GESÙ BAMBINO bem no meio da parede amarela. Mais uma vez olhou muito para o Dino, que mudara de posição. E fechou os olhos para se ver no palacete mais caro da Avenida Paulista. (ALCÂNTARA MACHADO, 1988, p. 120).

Quase excepcional, dentro do movimento modernista, é a atenção dedicada por Alcântara Machado a personagens infantis, os já referidos *intalianinhos*. Dois dos contos têm por título nomes de crianças. O primeiro deles é Gaetaninho, o menino que, jogando futebol despreocupadamente em plena via pública, é atropelado por um bonde. Em meio à tragédia, o ritual da morte adquire uma conotação social relevante, pois os enterros, com o cortejo a pé, atraíam atenção e respeito pelos passantes nas ruas. Outro conto com protagonista infantil é Lisetta, sobre a menina pobre que, andando de bonde com a mãe, fica fascinada por um brinquedo ostentado por uma menina rica. A expressão de desejo que ilumina o olhar da protagonista provoca o desprezo da outra menina. A mãe de Lisetta, constrangida por essa situação e frustrada com a própria pobreza que não lhe permitiria comprar algo parecido para a filha, repreende-a ferozmente, aplicando-lhe uma surra ao chegar em casa.

Outro conto tem por protagonista um italianinho de origem humilde, filho de trabalhadores na fazenda de um casal rico e sem filhos. O título do conto indica, em prolepse, que um destino diferente poderá descortinar-se diante do garoto, que mostra vivacidade e espontaneidade, mas também pouco respeito por tudo à sua volta. Assim, em “Notas biográficas do novo deputado”. Com a morte de seu pai na fazenda, “Gennarino” é acolhido pelo casal, que se encanta com ele a ponto de modificar seu nome para Januário, passando a cogitar uma alteração no próprio testamento para beneficiá-lo. Trata-se de episódio bastante raro, porém o título sugere que o preconceito racial, inexistente nesse casal, porém ainda muito forte na sociedade, não impede sua superação por força do dinheiro e da posição social.

Outras personagens infantis, quase invisíveis, revelam o olhar terno e compassivo que o escritor paulista dedicava às crianças. Em “O monstro de rodas”, o narrador reporta, em um texto detalhado, porém entrecortado por elipses, o enterro de uma criança que fora atropelada pelo automóvel de um indivíduo rico. O conto apresenta metonimicamente a personagem, ao iniciar-se com “o caixãozinho cor-de-rosa com listas prateadas”, sem que se saiba seu nome. Chegam aos leitores a dor da mãe, que chorava copiosamente, e a frase de uma das jovens que ajudara a carregar o caixão no enterro: “ - Que linda que ela era!” (ALCÂNTARA MACHADO, 1988, p. 114-115).

LA DIVINA INCRENCA

Em 1924, Juó Bananére publicou *La Divina Increnca*, coletânea de poemas e outros escritos anteriormente divulgados em sua coluna “Diário do abaixo o piques”, no *Pirralho*. Trata-se de textos escritos em “português macarrônico”, como se definia, de modo pejorativo nesse período, a mescla entre a fala estereotipada dos imigrantes italianos e a língua portuguesa a que eram obrigados a se adaptar. Como são textos paródicos e satíricos, torna-se oportuno apresentar breve conceituação sobre esses recursos estilísticos mobilizados pela ironia.

Antes de estabelecer a distinção entre tais recursos e de identificar seus diferentes objetivos, Linda Hutcheon (2000, p. 27-30) define a ironia como parte de um processo comunicativo que nasce nas relações entre significados. A ironia é o componente fundamental para o funcionamento da paródia e da sátira, e a diferença essencial entre ambas reside no objetivo de cada uma: para a primeira, o alvo é “intramural”, ou seja, o texto paródico inspira-se em ou remete a outra criação textual ou artística. Já o texto satírico tem um alvo externo ou “extramural”, pois dirige-se a alguém do grupo social em que se origina ou ao qual se destina o texto. Ainda de acordo com a pesquisadora canadense, “a ironia parece ser o principal mecanismo retórico para despertar a consciência do leitor (HUTCHEON, 2000, p. 46-47).

La divina increnca compõe-se de 38 poemas em que predominam os sonetos, dentre outros formatos, seguidos de um texto teatral de um ato e de quatro crônicas,

todos no mais irreverente estilo “macarrônico”. Compreensível para leitores da época – considerando, inclusive, que esse público era formado por pessoas em condições econômicas relativamente confortáveis – esse estilo, permeado de fragmentos, torna-se quase incompreensível para o leitor de hoje. Outra dificuldade para sua compreensão refere-se ao contexto, em razão das numerosas alusões a personagens da vida política da cidade de São Paulo e do Brasil.

Mário Leite, antigo companheiro de turma de Alexandre Marcondes Machado na Escola Politécnica, então situada no bairro do Bom Retiro, nas proximidades do Brás, relata, no prefácio da 2ª edição (em 1966):

[...] ele, eu e outros colegas, no percurso de ruas desse bairro, ouvíamos frequentemente, dos magotes de “bambini” louros e morenos, originários de casais do norte, centro e sul da Península, vivos, álacres, em partidas de bola, de peteca ou de amarelinha, de mistura com meninos da terra, sem faltar um ou outro pretinho, essa algaravia carregada de frases populares locais, entremeadas de expressões em italiano, entrecruzando-se com chamamentos e ralhos, vindos das portas e dos interiores, ou com os gritos dos pregoeiros. (1966, p. 9)

Aos olhos de hoje, impõe-se uma questão étnica: quem são os meninos? Além dos “bambini”, destacam-se os “meninos da terra” supostamente os que compõem a massa do povo brasileiro, remotamente mesclados entre portugueses ou outros europeus, indígenas e africanos e que correspondem aos “mamalucos” informados por Alcântara Machado em *Brás...* Todavia, registra-se apenas “um ou outro pretinho”, indicação de que eram outros os bairros em que vivia a população de ex-escravizados. Involuntariamente, Leite denuncia que a segregação na cidade atingia suas diversas camadas étnicas, que se distribuíam em determinados espaços.

Quanto à inspiração de Alexandre Machado para seus textos, Mário Leite (1966, p. 7-8) ressalta que o autor, “conhecedor do idioma peninsular, erudito no trato do nosso”, não deixaria de aproveitar essa “mescla languageira”

Do convívio de italianos com paulistas, tal como se dá em todas as regiões onde se intensifique a entrada de estrangeiros, teria que surgir o anedotário, glosado quase sempre no modo de falar dos que chegam. [...]

A veia gracejadora do brasileiro não poderia se arrefecer no contato do seu povo com o italiano.

Assim, Machado transportou para o texto escrito, com irreverência e originalidade, os vocábulos e expressões empregados por figuras populares nas ruas do Bom Retiro, Belém e adjacências. Sua ironia muitas vezes resultava em sátira contra os poderosos: governantes, militares e outras figuras públicas, mantendo sempre o estilo “macarrônico”.

Para este estudo em torno de literatura, interessam particularmente os nove poemas paródicos que têm por alvo escritores brasileiros. Em franca contraposição ao realismo-naturalismo predominante na prosa e ao parnasianismo na poesia, Alexandre Machado elegeu poemas de Machado de Assis, Álvares de Azevedo, Casimiro de Abreu, Gonçalves Dias, Olavo Bilac e Raimundo Correia. Além desses escritores, estrangeiros como Camões e Edgar Allan Poe são alvo de paródias, bem como La Fontaine, cujas fábulas, bastante populares na época, inspiram longos e hilariantes textos.

O poema que abre a coletânea, “Círculo vizziozo”, conta com breve dedicatória “macarrônica”: “Prú: Maxado di Assisi”. Um dos poemas machadianos mais conhecidos, “Círculo vicioso” inicia-se com o lamento do “inquieto vaga-lume” que desejaria ser uma estrela, que, por sua vez, desejaria ser a lua, e esta, por sua vez, o sol, que desejaria ser “um simples vaga-lume”, em séria crítica às ambições humanas. Observe-se, por exemplo, a estrofe inicial e a final do poema machadiano:

Bailando no ar, gemia inquieto vaga-lume:
— “Quem me dera que fosse aquela loura estrela,
Que arde no eterno azul, como uma eterna vela!”
Mas a estrela, fitando a lua, com ciúme

[...]

— “Pesa-me esta brilhante auréola de nume...
Enfara-me esta azul e desmedida umbela...
Por que não nasci eu um simples vaga-lume?” (MACHADO DE ASSIS, s/d)

Na veia satírica de Juó Bananére transforma-se em
O Hermeze un di aparló :
— Se io èra aquilla rosa che està pindurada
Nu gabello da mia anamurada,
Uh ! che bó !
[...]
Ma o Garonello disse
també Triste come un giaburtì :
— Che bó si io fosse o Dudù ! (BANANÉRE, 1926, p. 7)

Hermes da Fonseca celebrizou-se, lamentavelmente, pela violenta repressão à “Revolta da vacina”, à “Revolta da chibata” e à Guerra do Contestado. Foi presidente da república brasileira (1911-1914) graças a uma eleição fraudada. Referido por Bananére como “Hermeze” ou “Dudù”, o poder que conquistou e manteve, empregando métodos extremamente violentos, era ambicionado por outros militares, em especial o “Garonello” assim denominado pelo poeta um militar desse tempo, o Coronel Piedade O início singelo do poema alude ao fato de Hermes ter sido o único presidente a casar-se durante o mandato. A metáfora da ambição desmedida, elegantemente enunciada por Machado de Assis, transforma-se numa visada satírica contra poderosos que reprimiam o povo brasileiro.

Foram alvo de paródias diversos poemas românticos altamente difundidos, inclusive até nossos dias. Alguns dos mais célebres são “Canção do exílio”, de Gonçalves Dias, “Meus oito anos”, de Casimiro de Abreu, e “Lembrança de morrer”, de Álvares de Azevedo.

O poema romântico “Canção do exílio” está entre os mais parodiados da literatura brasileira ao longo do século passado, em versões de Oswald de Andrade, Murilo Mendes, José Paulo Paes e outros. Não poderia faltar nesse grupo Juó Bananére, em paródia que subverte a idealização saudosista e a supervalorização da vida na simplicidade do campo, ao empregar termos ou expressões em registro que evoca a língua italiana, seja pela flexão equivocada do plural (*as molecada; das bananêra, dus bambuzà*) seja pela sonoridade gutural, como em “brutta insgugliambaçó”. O mundo idealizado da criança educada e sensível dos versos românticos cede espaço a indisciplina e a brincadeiras grosseiras. O primeiro ia, satisfeito, “Correndo pelas campinas / À roda das cachoeiras,

/ Atrás das asas ligeiras / Das borboletas azuis!” (ABREU, s.d.), ao passo que o outro se divertia em transgressões “Che sbornia, che pagodèra, / Che pandiga, che arrelia, / A genti sempre afazia / No largo d’Abaxo o Piques. // Passava os dia i as notte / Brincando di scondi-scondi, / I atrepàno nus bondi, / Bulino c’os conduttore”. (BANANÉRE, 1926, p. 33)

“Lembrança de morrer”, de Álvares de Azevedo, que representa à perfeição o romantismo pleno de sofrimento interior, invencível desprazer pela vida e a atração pela morte, transferiu-se para o poema “Tristezza”, com o subtítulo de “Gançó da morte”. Os versos finais do poeta romântico cuja imaginação antecipa a própria morte: “Descansem o meu leito solitário / Na floresta dos homens esquecida / À sombra de uma cruz, e escrevam nela: Foi poeta – sonhou – e amou na vida” (AZEVEDO, 1996) transformam-se nos versos desafiadoramente prosaicos de Juó Bananére “Discance migna cóva là nu Piques, / N’un lugàro sulitario i triste, / Imbaxo d’una cruz, i scrivan’ella ; / — Fui poeta, barbière i giurnaliste !” (1926, p. 47)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Vertente marcante na literatura brasileira desde sua eclosão na “Semana de Arte Moderna”, em 1922, o modernismo configurou-se a partir de uma planejada subversão à poesia, à prosa e à crítica que o precederam. As duas obras comentadas neste artigo, *Brás, Bexiga e Barra Funda* e *La divina increnca*, têm em suas raízes a presença do imigrante italiano em São Paulo e recriam, cada qual a seu modo, as transgressões estéticas e temáticas **tão caras aos modernistas**.

Brás, Bexiga e Barra Funda capturou um momento privilegiado da cidade de São Paulo, quando a mão de obra estrangeira veio substituir a exploração escravista, expurgada poucas décadas antes. Destaque entre os imigrantes, as comunidades italianas adquiriram papel central nos bairros então periféricos, imprimindo-lhes sua rotina, seus costumes e, principalmente, provocando alterações na língua portuguesa. Hoje se considera indiscutível a relevância de escritores, intelectuais e artistas radicados em São Paulo para o advento do modernismo, bem como a relevância desses grupos étnicos para a configuração da cidade.

REFERÊNCIAS

- ABREU, Casimiro J. “Meus oito anos”. Disponível em <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/wk000472.pdf>. Acesso em 30.set.2023.
- ALCÂNTARA MACHADO, A. *Novelas paulistanas*. Brás, Bexiga e Barra Funda; Mana Maria; Contos avulsos / Antônio de Alcântara Machado. BARBOSA, Francisco de Assis (Org.) Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1988.
- ASSIS, J. M. Machado de. “Círculo vicioso”. Disponível em <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/wk000472.pdf>. Acesso em 18.set.2023.
- AZEVEDO, M. Álvares de. «Lira dos Vinte Anos». São Paulo: Martins Fontes, 1996. Disponível em http://objdigital.bn.br/Acervo_Digital/Livros_eletronicos/Lira%20dos%20Vinte%20Anos.pdf. Acesso em 26.set.2023.
- BANANÉRE, JUÓ (Alexandre Ribeiro Marcondes Machado). *La divina increnca*. São Paulo: Livraria Globo; Irmãos Marrano, 1926.
- BRITO, Mário da Silva. “A revolução modernista”. COUTINHO, Afrânio (Org.) *A literatura no Brasil*. Vol. 5. 3ª ed., revista e atualizada. Rio de Janeiro: José Olympio; Universidade Federal Fluminense, 1986.
- CAPELLA, Carlos E. “Anos 20, a São Paulo de Brás, Bexiga e Barra Funda”. *Remate de males*. Campinas, n. 10, 1990, p. 27-34.
- HUTCHEON, Linda. *Teoria e política da ironia*. Trad. Júlio Jeha. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000.

POESIA, VISUALIDADE E CUBISMO EM “ÁGUA FORTE”, POEMA DE MANUEL BANDEIRA

POETRY, VISUALITY AND CUBISM IN
“ÁGUA FORTE”, POEM BY MANUEL BANDEIRA

Arnaldo Franco Junior¹

¹ Doutor em Letras pela FFLCH-USP; Professor do Departamento de Estudos Linguísticos e Literários da Universidade Estadual Paulista – Unesp, campus de São José do Rio Preto – SP.

RESUMO: Análise e interpretação do poema “Água-forte”, de Manuel Bandeira, sob o prisma das relações entre poesia, visualidade e procedimentos cubistas de composição pictórica da imagem. “Água-forte” tem um forte vínculo com o modernismo devido à representação fragmentária e multiperspectivada da imagem que registra. Neste poema, a técnica cubista produz um ciframento sutil da natureza erótica e dos nexos entre vida e morte inerentes à imagem que fascina o poeta.

PALAVRAS-CHAVE: Água-forte; Cubismo; Manuel Bandeira. Poesia; Visualidade.

ABSTRACT: Analysis and interpretation of the poem “Água-forte”, by Manuel Bandeira, from the point of view of the relationships between poetry, visuality and cubist procedures for the pictorial composition of the image. “Água-forte” is strongly attached to modernism due to the fragmentary and multi-perspective representation of the depicted image. In that poem, the cubist technique produces a subtle cipher of the erotic nature and of the links between life and death inherent to the image which fascinates the poet.

KEYWORDS: Água-forte; Cubism; Manuel Bandeira. Poetry; Visuality.

INTRODUÇÃO

O poema “Água-forte” faz parte do conjunto de poemas que Manuel Bandeira publicou em 1940, na primeira edição de suas *Poesias Completas*, sob o título de *Lira dos Cinquenta Anos*. Este conjunto de poemas condensa uma produção madura do poeta, em que o domínio da técnica se articula com a depuração formal e, simultaneamente, com uma contenção da expressão lírica do eu vinculada à exacerbação da consciência da morte. Consciência, esta, muitas vezes expressa nos poemas por meio de uma relação projetivo-identificatória estabelecida entre o eu-lírico e o objeto de sua contemplação. Observe-se um exemplo:

Velha chácara

A casa era por aqui...
Onde? Procuro-a e não acho.
Ouço uma voz que esqueci:
É a voz deste mesmo riacho.

Ah quanto tempo passou!
(Foram mais de cinquenta anos)
Tantos que a morte levou!
(E a vida... nos desenganos...)

A usura fez tábuas rasas
Da velha chácara triste:
Não existe mais a casa...

— Mas o menino ainda existe. (BANDEIRA, 1985, p. 267).

No fragmento do artigo “Três fases da poesia de Manuel Bandeira”, publicado como “Nota preliminar” à *Lira dos Cinquenta Anos* no volume *Poesia Completa e Prosa* (1985), da editora Nova Aguilar, Wilson Castelo Branco observa que a solidão ganha ênfase na trajetória da poesia de Bandeira, convertendo-se em um forte elemento constitutivo de sua poética. Segundo o crítico, depois de *Libertinagem* (1930), “paira sobre a obra o signo da solidão” (BRANCO, 1985, p. 243):

Até *Libertinagem*, as poesias têm um cunho acentuado de partido, de paixão. Surgem alguns motivos de fuga, como por exemplo o encontrado em “Vou-me embora pra Pasárgada”. Mas o tom peculiar dos três primeiros livros se revela sectarista.

Nos dois livros finais, o poeta não sente necessidade de acomodar sua lira ao ritmo da arte circunstante. Por isso mesmo, *Estrela da Manhã* e a *Lira dos Cinquent’Anos* contêm as produções mais pessoais de Manuel Bandeira. Embora não seja uma poesia fechada, sem dúvida é ela de elite. E nesse sentido, apesar do retraimento do autor, encontra-se subentendida uma grande nostalgia de comunhão com os homens. **Seus temas se exteriorizam, não para que os leitores sintam o que lhes é do agrado sentir, mas sim para que parte destes leitores entre na intimidade do poeta.** (BRANCO, 1985, p. 244 – grifos nossos).

Este convite ao leitor para que adentre na intimidade do poeta se faz presente em “Água-forte”, em que há um notável “apagamento” do eu-lírico em favor do objeto de sua contemplação e, a partir da descrição poética deste objeto, efetiva-se a relação projetivo-identificatória por meio da qual se notará que, ao cantar o objeto contemplado, o eu-lírico canta, também, a si mesmo por efeito do reconhecimento de uma condição existencial comum a ambos. Vejamos, então, o poema:

Água-forte

O preto no branco,
O pente na pele:
Pássaro espalmado
No céu quase branco.

Em meio do pente,
A concha bivalve
Num mar de escarlata.
Concha, rosa ou tâmara?

No escuro recesso,
As fontes da vida
A sangrar inúteis
Por duas feridas.

Tudo bem oculto
Sob as aparências
Da água-forte simples:
De face, de flanco,
O preto no branco. (BANDEIRA, 1985, p. 253).

A relação estabelecida entre o título e o corpo do poema dá uma pista de que o objeto da contemplação é uma imagem pictórica composta com base numa técnica específica, a água-forte, voltada para a produção de gravuras. Insinua-se, portanto, já aqui o vínculo entre poesia e visualidade que marcará o poema, e que pressupõe uma relação entre aquele que contempla a imagem, o eu-lírico, e o objeto de sua contemplação, a própria imagem. Antes de prosseguirmos, porém, com a abordagem das relações entre poesia e visualidade no poema, convém analisá-lo em seus elementos constitutivos fundamentais.

ANÁLISE DE BASE DO POEMA “ÁGUA-FORTE”

Começamos a abordagem de “Água-forte” pela identificação dos elementos formais e temáticos de base que o constituem. Trata-se de um poema composto por quatro estrofe, dispostas na seguinte ordem: três quartetos e uma quintilha. Trata-se de estrofes simples, pois todos os versos têm metro de cinco sílabas poéticas ou redondilha menor – uma das unidades métricas da chamada medida velha, de forte vínculo com a tradição musical da poesia e com o cancionero popular. Dadas as características de estrofação, pode-se dizer que se trata de um rondó cuja forma original (02 quartetos + 01 quintilha) foi acrescida de um quarteto – inovação formal característica do horizonte de plena liberdade de invenção artística reivindicado pelos artistas modernistas. Observe-se

Água-forte

O/ pre/ to/ no/ bran/ co,
O/ pen/ te/ na/ pe/ le:
Pás/ sa/ ro_es/ pal/ ma/ do
No/ céu/ qua/ se/ bran/ co.

Em/ mei/ o/ do/ pen/ te,
A/ con/ cha/ bi/ val/ ve
Num/ mar/ de_es/ car/ la/ ta.
Con/ cha, / ro/ sa_ou/ tâ/ ma/ ra?

No_es/ cu/ ro/ re/ ces/ so,
As/ fon/ tes/ da/ vi/ da
A/ san/ grar/ i/ nú/ teis
Por/ du/ as/ fe/ ri/ das.

Tu/ do/ bem/ o/ cul/ to
Sob/ as/ a/ pa/ rên/ cias
Da_á/ gua-/ for/ te/ sim/ ples:
De/ fa/ ce, / de/ flan/ co,
O/ pre/ to/ no/ bran/ co.

Com base na identificação da métrica do poema, podemos observar que o seu esquema rítmico dominante é E. R. 5 (2, 5), ritmo binário bastante típico da redondilha menor. Há quatro versos marcados pela oscilação rítmica, com E. R. 5 (1, 3, 5). São eles: o 3º verso da 1ª estrofe, o 4º verso da 2ª estrofe, o 1º e o 3º versos da 4ª estrofe. No caso do 1º verso da 4ª estrofe, admite-se, dada a oscilação rítmica, a possibilidade de E. R. 5 (1, 2, 5). Note-se que isso não altera radicalmente o ritmo regular dominante no poema. Demarcamos, abaixo, o esquema rítmico do poema, incluindo a dupla possibilidade rítmica apresentada pelo 1º verso da 4ª estrofe:

Água-forte

O/ **pre**/ to/ no/ **bran**/ co,
O/ **pen**/ te/ na/ **pe**/ le:
Pás/ sa/ **ro_es**/ pal/ **ma**/ do
No/ **céu**/ qua/ se/ **bran**/ co.

Em/ **mei**/ o/ do/ **pen**/ te,
A/ **con**/ cha/ bi/ **val**/ ve
Num/ **mar**/ de_es/ car/ **la**/ ta.
Con/ cha, / ro/ sa_ou/ **tâ**/ ma/ ra?

No_es/ **cu**/ ro/ re/ **ces**/ so,
 As/ **fon**/ tes/ da/ **vi**/ da
 A/ **san**/ grar/ i/ **nú**/ teis
 Por/ **du**/ as/ fe/ **ri**/ das.

Tu/ do/ **bem**/ o/ **cul**/ to // **Tu**/ **do**/ bem/ o/ **cul**/ to
 Sob/ **as**/ a/ pa/ **rên**/ cias
Da_á/ gua-/ **for**/ te/ **sim**/ ples:
 De/ **fa**/ ce, / de/ **flan**/ co,
 O/ **pre**/ to/ no/ **bran**/ co.

No tocante às rimas, temos, no todo do poema, o predomínio de rimas mistas ou misturadas. Vejamos, então, estrofe por estrofe.

Na primeira estrofe, temos rimas interpoladas (**A**), consoantes perfeitas (rimam consoantes e vogais), gramaticalmente pobres (adjetivo rimando com adjetivo) e graves (rima entre paroxítonas. Além disso, temos, rimas isoladas ou órfãs (**B**; **C**):

O preto no **branco**, **A**
 O pente na pele: **B**
 Pássaro espalmado **C**
 No céu quase **branco**. **A**

Na segunda estrofe, temos rimas isoladas ou órfãs (**D**; **E**) nos dois primeiros versos e, nos dois últimos, rimas emparelhadas (**F**), toantes ou assonantes (rimam as vogais “a”), gramaticalmente ricas (adjetivo rimando com substantivo) e rima grave/esdrúxula (rima entre paroxítona e proparoxítona). A repetição de “concha” no terceiro e quarto versos da estrofe cria uma rima interna imperfeita, gramaticalmente pobre e grave. Considerado o todo da estrofe, predominam as rimas mistas ou misturadas.

Em meio do pente, **D**
 A **concha** bivalve **E**
 Num mar de escarlata. **F**
Concha, rosa ou tâmara? **F**

Na terceira estrofe, temos rimas isoladas ou órfãs (**H**; **J**) no primeiro e terceiro versos e alternadas (**I**) no segundo e quarto versos. As rimas (**I**) são, também, con-

soantes imperfeitas (rimam consoantes e vogais, mas há um **-s** isolado), gramaticalmente pobres (rimam substantivo e substantivo) e graves (rima entre paroxítonas). Novamente, o todo da estrofe apresenta rimas mistas ou misturadas.

No escuro recesso, **H**
 As fontes da **vida** **I**
 A sangrar inúteis **J**
 Por duas **feridas**. **I**

Na quarta estrofe, temos rimas isoladas ou órfãs (**K; L; M**). As rimas (**A**) nos quarto e quinto versos são emparelhadas, consoantes imperfeitas (rimam consoantes e vogais, mas há um **-fl** e um **-br** que não são homófonos), gramaticalmente ricas (rimam substantivo e adjetivo) e graves (rimam paroxítonas). Reitera-se no todo da estrofe a presença de rimas misturadas ou mistas.

Tudo bem oculto **K**
 Sob as aparências **L**
 Da água-forte simples: **M**
 De face, de **flanco**, **A**
 O preto no **branco**. **A**

Se, por um lado, o poema é composto por uma métrica perfeita de redondilhas menores e apresenta um ritmo predominantemente regular em que as sílabas tônicas demarcadas são a segunda e a quinta, por outro, as rimas misturadas rompem com a regularidade e, por isso, demarcam um traço moderno do poema, aproximando-o da fala. Note-se que o eu-lírico descreve o que vê, e as rimas mistas ou misturadas que caracterizam o todo do poema concorrem para a criação de uma aproximação entre poesia e prosa.

Passemos, agora, aos planos temático e figurativo.

Enigmático numa primeira leitura, o poema tem as suas chaves de interpretação nos seguintes versos: “O pente na pele” (2º verso da primeira estrofe), “Em meio do pente / A concha bivalve” (1º e 2º versos da segunda estrofe) e nos quatro versos que compõem a terceira estrofe: “No escuro recesso / As fontes da vida / A sangrar inúteis / Por duas feridas” (BANDEIRA, 1985, p. 253). Os termos “pente” e “concha

“bivalve” são fundamentais para que o leitor perceba qual é o objeto contemplado pelo eu-lírico: uma vagina. A palavra “pente” inclui em seu campo semântico a referência à pentelheira que constitui o púbis. Bandeira faz uso deste sentido antigo do termo para, simultaneamente, revelar e obscurecer a natureza da imagem observada pelo eu-lírico de seu poema. O adjetivo “bivalve” – o que tem duas valvas² – reforça, em sua vinculação com a palavra “concha”, a identificação do objeto contemplado como uma vagina. Uma vez de posse do sentido desses termos, o leitor se habilita a reconhecer no “escuro recesso” o útero e nas “fontes da vida” os ovários, reiterando a natureza da imagem plástica representada mediante o recurso da técnica da água-forte.

No plano figurativo, a metáfora e o eufemismo são as figuras de linguagem dominantes no poema, articulando-se com a antítese, a repetição, a aliteração. Vejamos:

Na primeira estrofe, temos no 1º e 2º versos um predomínio da antítese no contraste preto X branco, paralelamente reiterado no contraste pente X pele. Os dois pontos no final do 2º verso evidenciam que o 3º e o 4º versos também se marcam pelo mesmo contraste cromático ao traduzirem, já na qualidade de imagem contemplada, a oposição inicialmente captada pelo que podemos deduzir como a cor preta da tinta e o fundo branco do papel. Nestes dois últimos versos do quarteto, afirma-se a metaforização do púbis feminino como pássaro em voo emoldurado por uma pele-céu quase branca: “O preto no branco, / O pente na pele: / Pássaro espalmado / No céu quase branco.” (BANDEIRA, 1985, p. 253). Há eufemismo no uso de “pente” para referir-se à pentelheira do púbis, aliteração (repetição de sons consonantais de “p”, “b”, “r”), assonância (ênfase nos sons vocálicos de “a” aberto e “o” convertido sonoramente em “u” fechado) e, por fim, repetição do termo “branco”.

Na segunda estrofe, a metaforização da vagina é enfatizada e se articula com o eufemismo do termo “pente”, repetido para reiterar a referência ao púbis, e a hi-

2 No *Dicionário Caldas Aulete Digital*, encontramos as seguintes definições de “valva”: “1. Anat. Zool. A peça ou cada uma das peças que compõem a concha dos moluscos. 2. Bot. Segmento destacável resultante da abertura de um fruto maduro, como p. ex., de um legume que se abra em duas valvas. 3. Anat. Estrutura que faz com que os líquidos, no organismo, esp. o sangue, escoem em um único sentido (valva aórtica)”.

pérbole de “mar de escarlata”. A “concha bivalve” situa-se, segundo a descrição do eu-lírico, no “meio do pente” e “num mar de escarlata” – imagem cuja ambiguidade pode gerar mais de uma interpretação, admitindo uma referência à menstruação ou uma referência à variabilidade de tons escarlates da vagina: “Em meio do pente / A concha bivalve / Num mar de escarlata / Concha, rosa ou tâmara?” (BANDEIRA, 1985, p. 253). Observe-se que o último verso reforça a metáfora ao enumerar três possíveis associações entre a forma da vagina e a forma de uma concha, uma rosa, uma tâmara.

Na terceira estrofe, há um mergulho na interioridade da vagina e a metáfora se articula com o eufemismo para referir-se ao útero (“escuro recesso”) e aos ovários (“fontes da vida”; “feridas”): “No escuro recesso, / As fontes da vida / A sangrar inúteis / Por duas feridas” (BANDEIRA, 1985, p. 253). A aliteração, criada por meio da repetição enfática dos sons de –s sibilante, cria um efeito de sussurro, palavra dita à meia voz para comunicar algo delicado, íntimo.

Na quarta estrofe, o eu-lírico retoma a antítese para demarcar o contraste cromático preto X branco, reiterando a sutileza da imagem plástica da vagina construída por meio da técnica da água-forte. Há aí, também, uma repetição do 1º verso da primeira estrofe, que fecha a descrição da imagem contemplada, marcando, com isso, um retorno do eu-lírico à exterioridade do objeto observado: “Tudo bem oculto / Sob as aparências / Da água-forte simples / De face, de flanco, / O preto no branco.” (BANDEIRA, 1985, p. 253).

A leitura analítico-interpretativa desenvolvida até aqui já indicou que “Água-forte” tem traços modernistas e faz um jogo entre a imagem que ele, poema, constrói e a técnica de representação cubista. Desde o título, percebe-se no poema uma explícita articulação entre a poesia e as artes plásticas, duas artes consideradas irmãs desde a Antiguidade Clássica. A leitura que desenvolveremos a seguir valoriza tal associação, demonstrando que o poeta utiliza da visualidade própria da técnica de representação cubista para, por meio da escrita, criar imagens que seduzem e impressionam quem as lê e vê.

PERCURSOS DO OLHAR

Segundo Davi Arrigucci Jr., o processo poético de Manuel Bandeira caracteriza-se por uma progressiva e aguda depuração, seja no que diz respeito à seleção lexical, à escolha formal dos versos ou à construção da imagem que os poemas evocam:

A compreensão da *atitude humilde*, fundamento do estilo maduro de Manuel Bandeira, é dos problemas mais complexos de sua obra. Traduzida num desejo de despojamento e redução ao essencial, tanto nos temas quanto na linguagem, ela nos desconcerta com sua simplicidade difícil de entender, “cristalizada” desde *Libertinagem* (1930), mas já anunciada em poemas anteriores. [...]

Trata-se, antes de mais nada, de uma postura depurada do espírito. E também de uma disposição para agir e significar, que acaba implicando um modo específico de conceber o poético e fazer concretamente o poema. Uma atitude estilística, enfim, em que o modo de ser se converte num modo de ver a vida e a poesia, numa concepção do fazer — fundação de uma poética. É este o termo que, na sua acepção original, parece caber à noção que Bandeira tem do fazer poético: uma atividade do espírito, em momentos de súbita iluminação, concretizada em obras feitas de palavras. E trata-se de uma poética centrada num paradoxo: o da busca de uma simplicidade em que brilha oculto o sublime. (ARRIGUCCI Jr., 1983, p. 106-107).

A opção de Bandeira pelas palavras essenciais reduz o caráter discursivo dos seus poemas e amplia a carga semântico-simbólica de suas palavras. Em *Itinerário de Pasárgada*, ao referir-se à crítica publicada no jornal *Imparcial*, em que João Ribeiro analisa o seu livro de estreia, o poeta faz um registro revelador da função da depuração em sua poética:

Mas a crítica mais desvanecedora, por inesperada, foi a de João Ribeiro no *Imparcial*. Não tratou naquele dia senão do meu livro e deu ao artigo o título “A Poesia Nova”. Começava assim: “Eis aqui um excelente e verdadeiro poeta. Por que verdadeiro e excelente? Eis também uma questão de resposta difícil.” Mais adiante dizia: “A *Cinza das Horas*, pequenino volume, é neste momento um grande livro. De tal arte nos havíamos estragado o gosto com o abuso das convenções, dos artifícios e das nigromancias mais esdrúxulas, que

esta volta à simplicidade e ao natural é uma consolação reparadora e saudável.” Transcrevendo a “Canção de Maria”, comentava: “... soa aos meus ouvidos como se fossem voltas e redondilhas camonianas. Têm a mesma suavidade e frescor que ainda conservam as do extraordinário lírico português.” Temperava esses elogios, tão cordiais, com **uma advertência onde havia uma lição admirável e que muito me valeu**: “Na Cinza das Horas há ainda uma ou outra rara poesia que parece um funesto tributo às manias reinantes. É, todavia, exceção rara, sendo quase tudo de uma arte primorosa, daquela melodia ingênita que Carlyle atribuía a todas as coisas do coração. Os elementos de sua arte são simples como as coisas eternas: céu, água e uma voz errante bastam aos seus quadros: És como um lírio / Nascido ao pôr-do-sol à beira d’água / Numa paisagem triste, onde cantava um sino... // João Ribeiro não transcreveu a quadra completa, que era assim: “És como um lírio / Nascido ao pôr-do-sol à beira d’água / Numa paisagem triste, onde cantava um sino / A de nascer inconsolável mágoa...” // Era como se o mestre dissesse: “Neste poema de oito versos o que importa como poesia são as palavras que transcrevi: o resto é enchimento, é matéria morta, que deve ser alijada.” **Meditei na lição e até hoje em toda poesia que escrevo me lembro dela e procuro só pronunciar as palavras essenciais**”. (BANDEIRA, 1984, p. 58 - 59 - itálicos no original; grifos nossos).

Elevada, em alguns poemas, à potência do símbolo, a palavra de Bandeira instiga-nos a propor novas leituras de seus poemas – caso, p. ex., de “Água-forte”, que foi objeto de uma exegese por parte do poeta Ledo Ivo (IVO, 1955).

A leitura de Ledo Ivo, embora cuidadosa, oferece-nos uma interpretação dirigida, capaz de nos levar a pensar o poema da seguinte maneira:

- I) o tema do poema é a menstruação;
- II) o poema lamenta a fecundidade inaproveitada que se revela na menstruação;
- III) este lamento reafirma a tradição cultural que aproxima menstruação e maldição, resultado da condenação divina que pesa, segundo a herança

judaico-cristã, sobre a mulher³. A menstruação é tanto mais maldita porque constitui-se num sangramento inútil;

- IV) por inversão, apenas a menstruação contida, refreada pela maternidade, constitui-se num valor positivo porque não é perda inútil de sangue e suspende, em função de uma nova vida, o estigma mensal feminino;
- V) o tema abordado por Bandeira não é muito digno de figurar entre as artes, notadamente a poesia, mas foi de tal forma obscurecido pelo poeta que chega a passar despercebido pelos leitores comuns.

O trabalho de Ledo Ivo é interessante porque, junto com uma exegese coerente de “Água-forte”, apresenta uma interpretação que se caracteriza por uma visão um tanto moralista de estética e, por vezes, surpreende-nos pela mão pesada no trato com a obra de arte e com seu criador.

Acreditamos que o poema pode ser lido de outro modo, com olhos mais livres, porque julgamos que ele celebra o sexo da mulher, não se prendendo tematicamente a apenas uma de suas funções vitais, embora também a cante.

A construção da imagem e da percepção neste poema se dá a partir do olhar, num percurso que vai do exterior para o interior. Este percurso está intimamente ligado a um processo criador cujo objetivo é, segundo Davi Arrigucci Jr., desentranhar do cotidiano e da aparente banalidade uma efusividade poética eivada pelo lirismo:

As relações entre o Eu e as circunstâncias se tornam o eixo de uma questão poética: a da construção do poema, em que mudam os fatos e muda o sujeito, na alquimia da linguagem sempre em busca de um despojamento, que, na verdade, corresponde a uma inserção do poeta na existência real, no mundo misturado do cotidiano. Ao contrário do que se poderia pensar, o poeta, ao construir o poema, não estará

3 No livro do *Gênesis*, pertencente ao *Velho Testamento da Bíblia*, após ter sido seduzida pela serpente, comido o fruto da árvore do conhecimento do bem e do mal e dado o fruto proibido para que Adão também o comesse, Eva é punida por Iahweh Deus: “À mulher, ele disse: “Multiplicarei as dores de tuas gravidezes, / na dor darás à luz filhos. / Teu desejo te impelirá ao teu marido / e ele te dominará.” (Bíblia de Jerusalém, 1987, p. 35). Eis, aí, uma das origens da anatematização da mulher como ser ligado ao Mal.

poetizando o cotidiano. [...] Não se trata absolutamente de elevar o que se capta no plano comum do dia a dia, mas de *desentranhar* aqui o poético, junto às circunstâncias em que o Eu se acha situado (ARRIGUCCI Jr., 1983, p. 108 – itálico do autor).

Em “Água-forte”, o caminho percorrido pelo olhar assemelha-se àquele identificado por Arrigucci Jr. no ensaio sobre o poema “Maçã”, capítulo que abre o seu livro *Humildade, paixão e morte* (1990).

Fotograficamente falando, o percurso do olhar no poema apresenta três movimentos:

- a) **Grande plano** sobre o objeto;
- b) Close-up num detalhe deste objeto;

c) Blow-up: o plano torna-se ainda maior do que no início, fazendo com que o objeto inicialmente observado e destacado se integre num conjunto, que passa a dominar o campo de visão.

No primeiro destes movimentos (grande plano), o eu-lírico está diante do objeto – uma gravura à água-forte –, da qual ele apreende o contraste cromático, passando em seguida à percepção de uma relação opositiva na própria imagem nascida do conflito preto X branco: “O preto no branco, / O pente na pele:”. A mirada do eu-lírico restringe-se, aí, à exterioridade, estando bem separados o sujeito e o objeto da visão. Em “Água-forte”, o olhar ocupa o lugar da voz como canal de percepção e de expressão lírica: o eu-lírico é fundamentalmente um sujeito que vê. Vem daí a sua ênfase descritiva na construção da imagem e o quase-apagamento de sua presença no poema.

A separação inicial entre o sujeito e o objeto da visão tem a função de marcar a distância existente entre ambos, sugerindo, em princípio, uma completa ausência de identificação entre uma e outra instâncias.

Num segundo momento, a imagem observada é transfigurada pela apreensão poética daquele que vê: da imagem contemplada à palavra que a representa opera-se uma tradução, o 2º e o 3º versos da primeira estrofe traduzem imagetivamente os dois primeiros: “Pássaro espalmado / No céu quase branco.” (BANDEIRA, 1985, p. 253).

Na primeira estrofe, constrói-se apenas uma vaga ideia do objeto contemplado/pintado pelo eu-lírico. Sua forma mais imediata é a de um pássaro com as asas

abertas, destacado contra um céu de tonalidade clara. Sua forma remete geometricamente a um triângulo, formado por cada uma das asas e pelo peito pronunciado, cifrado no adjetivo “espalmado”; a direção de seu voo é frontal para o observador. A cor da penugem deste “Pássaro” é preta e, note-se: da oposição tinta preta X papel branco, inerente tanto à água-forte quanto à materialidade do poema, passou-se à oposição plumagem preta X pele quase branca. Não há dúvida: trata-se de um púbis.

No segundo movimento, o eu-lírico observador dá um *close-up* na imagem, ampliando a intimidade de um detalhe: “Em meio do pente, / A concha bivalve”. Neste *close-up*, a posição da concha e sua forma nos revelam, por efeito de associação, o sexo feminino. Nos versos seguintes, a continuidade da descrição imbuí-se de subjetividade – o que indica a existência de uma relação mais estreita entre aquele que vê e o objeto que é visto: “Num mar de escarlata. / Concha, rosa ou tâmara?”

No *close-up*, o olhar capta a cor do detalhe – o vermelho –, e, de modo sutilmente cubista, propõe três diferentes aproximações associativas (metafóricas). As três palavras que metaforizam o sexo da mulher implicam diferentes posições e ângulos de visão, a saber:

a) “Concha” – sugere uma apreensão frontal do objeto, que faz dos lábios vaginais as suas partes constituintes;

b) “rosa” – pode ser lida como a anterior, mas permite ir além: marca uma posição do objeto, cujas pétalas não são percebidas como tais senão numa mirada onde o olhar veja de cima;

c) “tâmara” – sugere a visão do contorno mais externo que adquire a conjunção bilabial genital feminina; é, na verdade, uma linha ondulada (além de, por efeito de associação metafórica, sugerir o clitóris).

Além disso, há, nos três substantivos enumerados para descrever poeticamente o objeto contemplado, uma sugestão dos movimentos de abrir e fechar próprios deste objeto – dado que estabelece um paralelismo entre o movimento do olhar e os movimentos eróticos do sexo feminino. Em “Água-forte”, o olhar metaforiza um envolvimento erótico, mas de um erotismo profundo em que a percepção-contemplação do fluxo da vida se irmana à percepção da morte como destino inexorável.

Discordamos de determinados aspectos da interpretação de Ledo Ivo, que

em sua exegese restringe o termo “mar” a simples sinônimo de quantidade imensa de líquido. A palavra surge no poema num trecho em que ainda não foi dado pelo eu-lírico o mergulho na interioridade do objeto para que leiamos em “mar” uma referência restrita à abundância do sangue menstrual.

Não nos esqueçamos de que o mar tem como característica a ondulação de suas águas, o que nos faz identificar, por efeito de sugestão, o “mar de escarlata” do sétimo verso como uma referência às ondulações suaves dos grandes e pequenos lábios vaginais. Por outro lado, podemos nos apegar à natureza cromática do que está sendo descrito, objeto intensamente encarnado. De ambos os modos, nesta segunda estrofe permanecemos, ainda, nos domínios da aparência, da exterioridade daquilo que se dá a ver ao eu-lírico – da descrição, portanto.

Na terceira estrofe, o mergulho do eu-lírico na interioridade do objeto contemplado continua: “No escuro recesso, / As fontes da vida / A sangrar inúteis / Por duas feridas.” (BANDEIRA, 1985, p. 253). Como faz no poema “Maçã”, também integrante de *Lira dos Cinquent’Anos*, o eu-lírico busca na concha as duas partes mais recônditas. Temos, então, o útero e os ovários metaforizados, respectivamente, no “escuro recesso” e nas “fontes da vida”. Aqui, sim, há sentido em se falar em menstruação. Entretanto, o eu-lírico não está lamentando o sangramento “inútil” por participar de um enfoque utilitário e reprodutivista do corpo feminino. Há, na verdade, uma completa identificação, como tantas outras em outros poemas do autor, entre o sujeito que contempla e o objeto de seu olhar. É como se este último traduzisse perfeitamente em imagem toda uma situação existencial do primeiro – traço importante na poética de Bandeira. Observe-se, a título de exemplo, o poema “Gesso”, de *O Ritmo Dissoluto* (1924):

Gesso

Esta minha estatuazinha de gesso, quando nova
 — O gesso muito branco, as linhas muito puras, —
 Mal sugeriria imagem de vida
 (Embora a figura chorasse).
 Há muitos anos tenho-a comigo.
 O tempo envelheceu-a, carcomeu-a, manchou-a de pátina amarelo-suja.

Os meus olhos, de tanto olharem,
Impregnaram-na da minha humanidade irônica de tísico.

Um dia mão estúpida
Inadvertidamente a derrubou e partiu.
Então ajoelhei com raiva, recolhi aqueles tristes fragmentos, re-
compus a [figurinha que chorava.
E o tempo sobre as feridas escureceu ainda mais o sujo mordente
da pátina...

Hoje este gessozinho comercial
É tocante e vive, e me fez agora refletir
Que só é verdadeiramente vivo o que já sofreu. (BANDEIRA, 1985,
p. 193-194).

E podemos, também a título de exemplo, lembrar das duas primeiras estrofes do poema “Boi morto”, de *Opus 10* (1952): “Como em turvas águas de enchente, / Me sinto a meio submergido / Entre destroços do presente / Dividido, subdividido, / Onde rola, enorme, o boi morto, // Boi morto, boi morto, boi morto.” (BANDEIRA, 1985, p. 297), em que a morte sela o laço projetivo-identificatório entre o eu-lírico que vê e o cadáver do boi que é visto.

Voltemos ao poema “Água-forte”. O eu-lírico lamenta o esvair-se em sangue, sim, mas porque esta imagem pode ser aplicada sem o menor constrangimento à sua própria vida, identificada, em última análise, com a do próprio poeta. Vida, esta, sempre a esvair-se, frágil, num fluxo sentido como inútil porque resultará em morte. A imagem que emerge desta terceira estrofe condensa indissociavelmente vida e morte. A melancolia aflora porque há uma percepção da transitoriedade da vida, coisa que ocorre por meio da fusão-identificação que o olhar realiza entre o sujeito e o objeto da visão.

Finalmente, no terceiro movimento (*blow-up*), o eu-lírico retorna à posição inicial de seu olhar, embora já transformado porque, no outro visto, viu a si mesmo. Este terceiro movimento tem como função encobrir, por meio do *blow-up*, o que por momentos fora desvelado: “Tudo bem oculto / Sob as aparências / Da água-forte simples: / De face, de flanco, / O preto no branco.” (BANDEIRA, 1985, p. 253).

A aparência do desenho gravado à água-forte recobre a intimidade devassada pelo olhar atento e íntimo, cujo trabalho acentua, nos termos de Arrigucci Jr. (1990), o caráter desentranhador da poesia de Manuel Bandeira e, ao mesmo tempo, revela a paradoxal condição do fenômeno erótico, que, segundo Georges Bataille (1962), deve dizer não-dizendo, deve mostrar ocultando, num jogo lúdico com os limites do Proibido e de sua Transgressão:

O erotismo do homem difere da sexualidade animal justamente no ponto em que ele põe a vida interior em questão. O erotismo é na consciência do homem aquilo que põe nele o ser em questão. [...] // Em se tratando de erotismo [...], a sua *experiência interior* lúcida era impossível num tempo em que não aparecia às claras o jogo de balança do interdito e da transgressão que ordena a possibilidade de um e de outro. Não basta saber que existe esse jogo. O conhecimento do erotismo [...] exige uma experiência pessoal, igual e contraditória, do interdito e da transgressão. [...] // Com a vida do homem, estamos diretamente na experiência interior. Os elementos exteriores por nós reconhecidos se reduzem, enfim, à sua interioridade. O que, do meu ponto de vista, caracteriza as passagens da descontinuidade à continuidade no erotismo se deve ao conhecimento da morte que desde o começo liga, no espírito do homem, a ruptura da descontinuidade — e o deslizamento que continua em direção a uma continuidade possível — à morte. Esses elementos, nós os distinguimos de fora, mas se não tivéssemos primeiramente a experiência de dentro, sua significação nos escaparia. (BATAILLE, 1987, p. 20; 24; 68).

A CONSTRUÇÃO CUBISTA DO OBJETO CONTEMPLADO

O Cubismo difere das proposições de construção pictórica acadêmicas por opor à subordinação vinculada pela tensão contrastiva entre figura e fundo – objeto que ocupa o primeiro plano do quadro e aquilo que lhe serve de “cenário”, respectivamente –, as relações coordenadas de uma apreensão simultânea e multifacetada dos objetos representados. Segundo Léon Degand,

Os cubistas, depois de ter “tratado a natureza conforme a esfe-

ra, o cone e o cilindro”, segundo o princípio de Cézanne, durante a primeira fase do seu movimento, libertaram-se desta geometria no espaço, no curso da segunda fase, reduzindo todas as suas imagens a figuras que são, antes, do domínio da geometria plana.

Caberia aos mesmos cubistas e aos futuristas trazer outra renovação à ótica pictural tradicional: **multiplicaram e variaram os pontos-de-vista.**

Os primeiros, por uma simples razão plástica, propuseram diversos aspectos de um mesmo objeto, sobre a mesma tela, ao passo que a pintura tradicional sé oferece um. Uma garrafa, por exemplo, é pintada como se fosse vista de frente, salvo a abertura do gargalo, que, em vez de ser representada por uma [abertura] oval, segundo a perspectiva, e representada por um círculo, como se fosse vista de cima. Mais tarde, Picasso pintará rostos, vistos metade de frente e metade de perfil. (DEGAND, 1949, p. 33 – grifos nossos).

Em termos de uma gramática da pintura, o Cubismo é regido pela parataxe ao passo que o academicismo perspectivado de base renascentista se identifica com a subordinação. No primeiro, todas as faces do objeto representado são igualmente importantes, não havendo a principal, oposta naturalmente às secundárias. No segundo, há uma figura principal e tudo o mais lhe é acessório.

Na “Introdução” ao livro *Estrela da vida inteira*, de Manuel Bandeira, Gilda e Antonio Candido de Melo e Souza apontam para o caráter moderno de “Água-forte”, dentre outros poemas do autor:

[...] a “Canção das duas índias” não é a pausa plástica, não representa a única transposição para a palavra dos processos característicos da pintura. Seria fácil descobrir noutros poemas uma série de reminiscências pictóricas, de que apenas algumas nos interessarão aqui. No retrato feminino de “Peregrinação”, por exemplo, é de Picasso ou de Braque que imediatamente nos lembramos, vendo o poeta apreender a realidade exterior fracionada, numa pluralidade de ângulos: // Quando olhada de face, era um abril. / Quando olhada de lado, era um agosto. / Duas mulheres numa: tinha o rosto / Gordo de frente, magro de perfil. // É como se a nitidez cortante da percepção cubista satisfizesse aquela parte do seu temperamento que, oposta à face fantástica e ilógica, ansiava pela ordem e pela clareza visual. **“Maçã”, “Água-forte”, “Carta de brasão” são poesias construídas**

segundo a mesma técnica de oposição marcante de cores ou de superfícies, de espaços plenos e espaços vazios alternando-se secamente, sem o recurso tradicional das passagens: // O preto no branco / O pente na pele: // ou // Escudo vermelho nele uma Bandeira / Quadrada de ouro / E nele um leão rompente / Azul, armado. (MELO e SOUZA, 1983, p. 13 – grifos nossos).

Já Davi Arrigucci Jr., em “Ensaio sobre “Maçã (Do sublime oculto)”, afirma:

Por diversos lados, a poesia pode lembrar aqui a pintura [...]. Essa modulação pelo olhar sugere que **o resultado** – a sensação de quem observa um quadro – **pode depender de procedimentos análogos aos da pintura** (ARRIGUCCI Jr., 1990, p. 22 – grifos nossos).

Investiguemos estes procedimentos, buscando uma melhor compreensão da analogia poesia-pintura que caracteriza o poema.

Na primeira estrofe, podemos falar na relação de tensão estabelecida entre figura e fundo. A técnica cubista não dispensa necessariamente a técnica da figura e fundo, apenas relativiza a sua importância e violenta os seus cânones acadêmicos: “O preto no branco, / O pente na pele: / Pássaro espalmado / No céu quase branco.” (BANDEIRA, 1985, p. 253). A visão aqui, como já dito, é frontal. O eu-lírico contemplador está de frente para a imagem produzida à água-forte. O púbis feminino dá-se a ver a partir da tensão contrastiva das cores preta, que delinea a figura, e branca, que faz fundo à mesma. No segundo verso, esta tensão se mantém por meio da forma da figura (pente), que se destaca contra o fundo (pele). Por fim, no próprio nível sonoro o acento reforça a antítese **preto X branco**, enfatizando nas duas palavras as sílabas iniciais, marcadas pela aliteração. A metaforização realizada nos 3º e 4º versos privilegia a forma do objeto observado: o pente-pássaro destaca-se em voo, tendo ao fundo a claridade do céu-pele. Além disso, mais um traço se insinua na riqueza desta imagem: uma correspondência entre o peito da ave em voo aberto e a forma pronunciada e côncava do monte de vênus que enforma o púbis feminino.

A segunda estrofe corta abruptamente a primeira face do objeto, opondo-lhe uma outra: “Em meio do pente, / A concha bivalve / Num mar de escarlata. / Concha, rosa ou tâmara?” (BANDEIRA, 1985, p. 253). Nesta estrofe, a visão já não é frontal – “de

face” –, mas lateral: “de flanco”. No meio do púbis, a vagina, captada no vivo contraste cromático entre a vibração escarlata (cor quente) e a dupla opositiva preto-e-branco (cores frias).

É importante retomar, a propósito das relações cromáticas contrastivas, o título do poema. A técnica da água-forte consiste num traçado, realizado com a utilização de uma base, numa placa de metal que receberá, posteriormente, um banho de ácido. Do choque ácido X base sobre a matriz de metal, resultará o desenho gravado, pronto para a impressão. O processo contrastivo das imagens evocadas pelo poema é, de certa forma, o mesmo: dos choques das várias facetas que recortam visualmente o objeto na medida mesma em que o constroem, o leitor frui uma visão mais rica porque multifacetada.

Na terceira estrofe, o eu-lírico dá a ver o *de dentro* do objeto: “No escuro recesso, / As fontes da vida / A sangrar inúteis / Por duas feridas.” (BANDEIRA, 1985, p. 253). É neste recorte, o mais interno e íntimo de todos, que se realiza a fusão-identificação entre o sujeito e o objeto da visão. Cria-se, aí, a sensação de olhar um quadro, um espelho, no qual o eu-lírico se projeta ao reconhecer, na forma vista, os contornos de sua própria vida interior, de sua experiência subjetiva.

Na quarta estrofe, a imagem, emoldurada, é novamente vista em grande plano frontal como algo imerso numa totalidade, retornando à condição inocente de coisa – quadro, gravura – cuja periculosidade é apenas latente, arte: “Tudo bem oculto / Sob as aparências / Da água-forte simples: / De face, de flanco, / O preto no branco.” (BANDEIRA, 1985, p. 253). Este retorno ao ponto de partida – note-se, uma vez mais, que o primeiro e o último versos do poema são iguais – visa reintegrar as três faces fragmentárias e recortadas do objeto num único conjunto ou, para falar em termos pictóricos, num único plano. O mesmo procedimento cubista que destacou detalhes íntimos da figura por meio dos recortes efetuados pelo olhar, agora devolve a figura ao fundo, como se, através desse movimento, tentasse dissolvê-la, ocultando o drama íntimo que ela evoca para não o tornar óbvio e chocante (não é, entretanto, a menstruação o que choca, mas a morte, mais especificamente a fragilidade da vida diante da morte).

A SUPERAÇÃO DO BINARISMO COMO FONTE DA ARTE E DA VIDA

Por meio de “Água-forte”, Manuel Bandeira realiza uma reflexão sobre o próprio nascimento da arte (poesia e pintura). O vínculo arte-vida marca-se pela correspondência entre a irrupção fascinante da imagem do sexo feminino e a percepção de que nele confluem as forças da vida e da morte sintetizadas no sangue.

Observe-se que o poema é composto predominantemente num ritmo binário que assinala, no plano sonoro, o contraste cromático responsável pelo nascimento da imagem. A alternância regular de sílabas fortes e fracas predomina nas redondilhas em que a imagem remete ao sexo feminino. São eles:

a) “No **céu** quase **branco**” – que caracteriza o grande plano que marca o primeiro movimento do olhar;

b) “**Concha, rosa** ou **tâmara**” – que marca o *close-up* e a construção cubista da imagem (articulação fragmentária de distintas perspectivas de representação do objeto);

c) “**Da água-forte simples**” – que marca o *blow-up* responsável pela integração do objeto num conjunto que passa a ocultá-lo ou, por efeito de sugestão pictórica, a filigraná-lo.

Do mesmo modo, o contraste binário preto X branco, que é dominante no poema, é “quebrado” pela irrupção do vermelho em seus diversos matizes.

O paralelismo e a correspondência entre os planos sonoro e visual sugerem que a arte, tal como a vida, nasce da superação do binarismo. Arte e vida nascem da transformação, através de uma síntese harmônica, dos conflitos binários em algo que os supera enquanto obra/ser, embora não os suprima.

O traço modernista mais enfático do poema reside na exploração da visualidade decorrente de uma descrição poética constituída pela técnica cubista de composição, que coordena, no plano bidimensional do papel-tela, diversos ângulos perspectivados da imagem lírico-pictórica representada que o poeta nos faz ver ao lermos o poema.

REFERÊNCIAS

- ARRIGUCCI, Jr., Davi. O humilde cotidiano de Manuel Bandeira. In: SCHWARZ, Roberto. (Org.). *Os pobres na literatura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983. p. 106-108.
- ARRIGUCCI, Jr., Davi. Ensaio sobre “Maçã” (Do Sublime oculto). In: *Humildade, paixão e morte – A poesia de Manuel Bandeira*. São Paulo: Cia. das Letras, 1990. p. 22.
- BANDEIRA, Manuel. *Estela da vida inteira*. 10 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1983.
- BANDEIRA, Manuel. *Itinerário de Pasárgada*. 3 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira/INL, 1984. p. 58-59.
- BANDEIRA, Manuel. Velha chácara. In: *Poesia completa e prosa*. 4 ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1985, p. 267.
- BANDEIRA, Manuel. Gesso. In: *Poesia completa e prosa*. 4 ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1985, p. 193-194.
- BANDEIRA, Manuel. Boi morto. In: *Poesia completa e prosa*. 4 ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1985, p. 297.
- BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Lisboa: Moraes, 1962. p. 20; 24; 68.
- BÍBLIA. Genesis.1. As origens do mundo e da humanidade. In: *Bíblia de Jerusalém*. São Paulo: Edições Paulinas, 1987. p. 35
- BRANCO, Wilson Castelo. Nota preliminar à *Lira dos Cinquent’Anos*. In: BANDEIRA, Manuel. *Poesia completa e prosa*. 4 ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1985, p. 243-244.
- DEGAND, Léon. *Do figurativismo ao abstracionismo*. São Paulo: MASP, 1949. p. 33.
- IVO, Ledo. *O preto no branco – Exegese de um poema de Manuel Bandeira*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1955.
- MELO e SOUZA, Gilda e Antonio Candido de. Introdução. In: BANDEIRA, Manuel. *Estela da vida inteira*. 10 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1983. p. 13.
- VALVA. In: *Dicionário Caldas Aulete Digital*. Disponível em: <https://www.aulete.com.br/valva>. Acesso em 27 set. 2023.

**ANITA Malfatti e a Reflexão
sobre o Espaço Feminino na Arte:
uma Análise do Livro Infantil
*Aconteceu às 19:22***

**ANITA Malfatti and the Reflection on Women's
Place in Art: An Analysis of the Children's
Book *Aconteceu às 19:22***

Goimar Dantas de Souza¹

¹ Doutoranda em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa (USP), membro do Grupo de Pesquisa Produções Literárias e Culturais para Crianças e Jovens (FFLCH-USP-CNPQ). Jornalista, roteirista e escritora. Para mais informações, acesse: www.goimardantas.com.br.

RESUMO: Este artigo investiga o modo como a pintora Anita Malfatti, uma das expoentes da Semana de Arte Moderna de 1922, ressurge no texto dramaturgico para crianças, publicado em livro, *Aconteceu às 19:22*, de Anna Carolina Longano. Cem anos após o evento modernista, Malfatti e a menina Annita, uma estudante de 8 anos do século XXI, rompem a barreira do tempo, encontram-se, e originam uma reflexão sobre o espaço das mulheres na arte.

PALAVRAS-CHAVE: Semana de Arte Moderna; Anita Malfatti; Anna Carolina Longano; teatro; pintura.

ABSTRACT: This paper investigates the way in which the painter Anita Malfatti, one of the exponents of the Modern Art Week of 1922, resurfaces in the dramaturgical text for children, published in book form, "Aconteceu às 19:22" by Anna Carolina Longano. One hundred years after the modernist event, Malfatti and the girl Annita, an 8-year-old student of the 21st century, break the barrier of time, meet, and originate a poignant and sensitive reflection on the space of women in art.

KEYWORDS: Modern Art Week; Anita Malfatti; Anna Carolina Longano; theater; painting.

INTRODUÇÃO

O diálogo profícuo interartes possibilita um sem-número de trabalhos de naturezas diversas. São obras calcadas nas interlocuções intersemióticas observadas em artistas cuja necessidade de expressão explode em constelações capazes de render criações voltadas a públicos distintos. Neste artigo, discorreremos, em especial, sobre como um evento ocorrido há um século, a Semana de Arte Moderna de 1922, serviu de centelha para que a escritora, atriz, professora e pesquisadora Anna Carolina Longano – bacharel em Artes Cênicas pela Escola de Comunicações e Artes (ECA) da USP, mestra pelo Programa de Mudança Social e Participação Política da Escola de Artes, Ciências e Humanidades (EACH) da USP, no qual também realiza seu doutorado – trouxesse à luz o seu *Aconteceu às 19:22*, dramaturgia infantil feminista transposta para livro.

A obra foi publicada de forma independente pela produtora artística Cia. Ruído Rosa, cocriada por Longano e por Vítor Freire – também bacharel em Artes Cênicas pela ECA –, que assina a edição do livro. A ideia do texto nasceu a partir de um edital público do governo federal, de setembro de 2018 – o Prêmio de Incentivo à Publicação Literária, cujo tema era *100 Anos da Semana de Arte Moderna de 1922*, que teve como vencedor o texto de Longano.

O projeto ainda foi selecionado no edital do Programa de Ação Cultural (ProAC) Expresso Lei Aldir Blanc (LAB), do governo do Estado de São Paulo, no final de 2020, com o qual a autora recebeu o Prêmio por Histórico de Realização em Literatura, tanto devido à criação do livro que analisaremos, quanto pela escrita de outras dramaturgias, como *Dia de Mudança*, voltada para crianças, e *Sussurros: o que aconteceu antes do grito*, que aborda o protagonismo da imperatriz Leopoldina nos bastidores da Independência do Brasil, direcionada ao público adulto. O Prêmio possibilitou a Longano, além da publicação de *Aconteceu às 19:22*, a realização do evento de lançamento da obra e a distribuição gratuita de metade da tiragem – doada para fábricas de cultura, bibliotecas e escolas do Estado. Conforme evidencia a autora:

Chamamos de dramaturgia infantil feminista porque é um posicionamento político-social, mas também artístico-estético (...). É uma

dramaturgia feita para crianças, mas traz não só temáticas, pautas e lutas feministas como ferramenta para a produção do texto, como também questões que surgem no feminismo como um campo de estudo, do qual eu parto para a criação desse trabalho².

A obra se utiliza da abrangente moldura das artes para trazer à tona temas como feminismo, o papel da mulher nas artes, opressão de gênero e mudanças entre as épocas nas quais se situam as protagonistas: a pintora Anita Catarina Malfatti (1889-1964) e a menina Annita, cujo nome é uma homenagem à artista modernista e, em 2022, aos 8 anos de idade, enfrenta as críticas de um colega de classe em razão dos aspectos pouco tradicionais de um de seus desenhos.

Por meio desse gancho do enredo, a obra propõe uma pertinente intertextualidade com o polêmico artigo “A propósito da exposição Malfatti”, publicado por Monteiro Lobato no *Estadinho*, a edição vespertina do jornal *O Estado de S. Paulo*, em 20 de dezembro de 1917, que, no entanto, passou à História com o título “Paranoia ou Mistificação?”. No texto, o escritor critica com veemência a exposição realizada na capital paulista pela pintora. Na realidade, o artigo condenava a estética das artes modernas, como um todo, mas a exposição de Anita acabou servindo como alvo principal da saraivada de argumentos e preconceitos de Lobato.

Para realizar essa análise, recorreremos, em especial, aos textos das historiadoras da arte Marta Rossetti Batista e Aracy Amaral, autoras, respectivamente, de *Anita Malfatti no tempo e no espaço – Biografia e estudo de obra*; e *Artes Plásticas na Semana de 22*; bem como *História do Modernismo Brasileiro – Antecedentes da Semana de Arte Moderna*, de Mário da Silva Brito.

Consideramos o trabalho de Longano um cruzamento que congrega um sistema plural de linguagens, reunindo pontos de convergência em torno da relação entre narrativas sígnicas distintas e que, nesse texto, dialogam de maneira proficiente.

2 CAPUTO, Gabriela – Dramaturgia mostra Anita Malfatti e a Semana de 22 para crianças – Livro de doutoranda da USP traz conversa entre duas pessoas separadas por 100 anos, mas unidas pela arte. *Jornal da USP*, 2021. Disponível em: <https://jornal.usp.br/cultura/dramaturgia-mostra-anita-malfatti-e-a-semana-de-22-para-criancas/>. Acesso em 25 set. 2022.

A partir da história e da obra da pintora Anita Malfatti, entremeada por sua fundamental participação na Semana de 22, Longano mescla realidade e fantasia, tecendo uma trama marcada pelo trânsito entre pintura, teatro e literatura. Lembremos que o texto sobre a obra de Malfatti nasce como peça teatral que foi transposta para livro, em evidente flerte da autora com a literatura e suas possibilidades de circulação e recepção. Essa riqueza dialógica abre possibilidades instigantes de pesquisas e análises, conforme vemos em Nitrini:

Um bom procedimento consiste em estudar a obra em todos os seus momentos e antecedentes, nas suas relações com a história política e a história das artes, enfim, a totalidade de seu ser ou da síntese histórico-estética. (...) deter-se em similaridades de procedimento não constitui uma limitação do método, mas um passo acertado num estudo com visada teórica mais abrangente sobre a relação entre literatura e pintura. (NITRINI, 2000, p. 22-260).

De acordo com o texto da biografia da autora, exposta na segunda orelha da obra objeto desta investigação, todas as suas peças trazem meninas e mulheres como protagonistas. Longano explica que seu objetivo é: “(...) pesquisar sobre as mulheres brasileiras do passado, escrever para as meninas do presente e trabalhar para um mundo melhor para as pessoas do futuro”

Entendemos que as pautas feministas propostas pela autora, ancoradas em textos voltados ao público infantil, são mais do que bem-vindas em um mundo onde ainda predomina o sistema patriarcal, o machismo e as tantas opressões advindas desses contextos. Lembremos que, do ponto de vista histórico, os papéis reservados às mulheres eram inversamente opostos aos sonhos e ambições de grande parte dessas representantes do sexo feminino, muitas delas artistas que viram sua existência podada pelas expectativas sociais das épocas em que viveram. Algumas dessas expectativas foram descritas de modo categórico pelo filósofo Jean-Jacques Rousseau (1712-1778), como demonstra a historiadora Michelle Perrot:

Toda a educação das mulheres deve ser relativa aos homens. Agradá-los, ser-lhes úteis, fazer-se amar e honrar por eles, criá-los, cuidar deles depois de crescidos, aconselhá-los, consolá-los, tornar-lhes a

vida agradável e suave: eis os deveres das mulheres em todos os tempos, e o que deve ensinar-lhes desde a infância. (PERROT, 2019, p. 92).

A narrativa de Longano propicia aos leitores contemporâneos entrar em contato com uma mescla das visões e experiências das protagonistas, cujas épocas nas quais se situam possuem cem anos de diferença. Em seus encontros, tão estimulantes quanto inusitados, a pintora e a estudante discorrem sobre temas como intolerância, reconhecimento e espaço de meninas e mulheres na arte e na sociedade.

Com uma escrita ágil e pleno domínio do estilo dramaturgico, a obra tem início com uma apresentação na qual a autora elucida aos leitores como a narrativa se utiliza de esquemas e estruturas típicas da linguagem teatral na condução do enredo. Um exemplo: o desenvolvimento da história ocorre, predominantemente, por meio de diálogos entre os personagens, indicados por seus nomes, inseridos sempre em letras maiúsculas, antes de cada uma das falas.

Longano também traz à tona o significado e o uso das rubricas, que servem para indicar onde se passa a história ou mesmo esclarecer o que os personagens estão fazendo enquanto conversam. A autora expõe aos leitores, ainda, que o texto trará, aqui e ali, destaques em negrito, indicando personagens e contextos que o leitor poderá pesquisar mais a fundo, caso deseje encontrar pinturas, fotos e outros documentos relativos à Semana de Arte Moderna de 22, seus artistas e obras. Um recurso que percebemos como uma divertida proposta de *hiperlink*, que, na internet, permite uma ligação, por meio de uma área clicável, entre um trecho/palavra de um texto lido, com outros textos que podem servir de referência ou complemento àquele primeiro.

Na sequência, uma página contendo os nomes dos personagens e uma minibiografia de cada um. Por fim, temos a *Cena 1*, na qual, através de uma espécie de portal, aberto entre os dias 12 e 17 de fevereiro de 2022, sempre às 19 horas e 22 minutos, a artista plástica Anita Malfatti, no local em que afirma ser seu quarto, depara – sem saber como – com a garota Annita, estudante, que, por sua vez, teima ser proprietária do quarto. Esse primeiro encontro se dá em 12 de fevereiro de 2022, ano em que comemoramos cem anos do advento da Semana de Arte Moderna de 1922.

Os encontros entre a artista e a menina são interrompidos quando ambas caem

no sono. No dia seguinte, ao acordarem, cada uma se vê novamente no seu mundo. A partir disso, acompanhamos o dia a dia da estudante em sua sala de aula, nas conversas com a mãe, com a professora e com os amigos. Já no que se refere à pintora, os leitores têm acesso à sua rotina em relação à Semana de Arte Moderna quando a própria artista narra esses acontecimentos para a estudante Annita.

A MULHER DE CABELOS VERDES DO SÉCULO XXI: NOVOS TEMPOS, VELHOS QUESTIONAMENTOS

Embora esteja vivendo cem anos à frente da pintora, a menina vem enfrentando problemas na escola porque, em um de seus desenhos, retratou sua professora com “cabelos verdes”. O trabalho é referência clara à obra *A mulher de cabelos verdes*, de Anita Malfatti (1915/16, óleo s/ tela, 61 x 51 cm), um dos trabalhos icônicos de sua fase expressionista mais original, inventiva e celebrada, produzida durante seus estudos em Nova York. Durante esse período de aprendizado, Malfatti estudou na Art Students League e na Independent School of Art, sendo que, nessa última, teve por professor Homer Boss, um mestre que, nas palavras da pintora, era: “um filósofo incompreendido e que deixava os outros pintar à vontade”. (BRITO, 1958, p. 38).

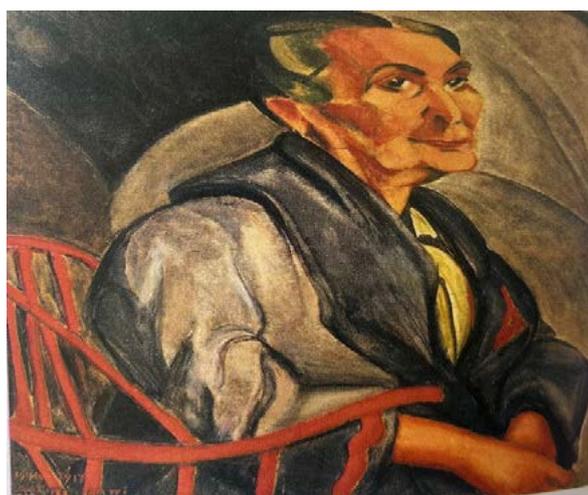


Figura 1: *A mulher de cabelos verdes*

(Imagem digitalizada pela autora, extraída do livro de Marta Rossetti Batista, p. VIII do caderno de fotos).

Boss, descrito por Mário da Silva Brito como um professor romântico, anárquico e libertário, sabia incutir nos alunos a confiança em si mesmos. Seus métodos eram pautados nos estudos ao ar livre, sem horários fixos ou outras obrigações típicas de escolas e cursos tradicionais. Os modelos que frequentavam as aulas iam, vinham e se posicionavam obedecendo aos desejos dos estudantes (BRITO, 1958, p. 38). Foi na Independent School of Art que Anita conheceu artistas como Isadora Duncan, Máximo Górkki, Marcel Duchamp, dentre outros. Como nos mostra Marta Rossetti Batista, esses estudos e experiências influenciaram a produção de Malfatti:

(...) as figuras distanciavam-se da arte “imitação da natureza”. As cabeças são formas compostas na superfície limitada da tela de duas dimensões, não são uma cópia do retratado. A cor é colocada na superfície, completando ou compondo a forma, não é uma imitação do tom da carnação do retratado. Os títulos que atribui às obras (em 1917) – *O homem de sete cores*, *A mulher de cabelos verdes*, *O homem amarelo* – são elucidativos, mostrando também a assimilação das novas correntes – *Impressão divisionista*, *Impressão de Matisse*, *Nu cubista*. (BATISTA, 1998, p. 159).

O fato é que, em pleno século XXI, o desenho da menina Annita é tratado com deboche por um dos colegas de classe, o aluno Enzo Monteiro. Personagem cujo sobrenome deve ser pronunciado, uma vez que há outros três estudantes com o mesmo prenome. Para evitar confusão, os três têm de ser chamados por nome e sobrenome – estratégia da autora para evidenciar o sobrenome do escritor Monteiro Lobato, na qual o garoto é inspirado.

MONTEIRO Mas ninguém tem cabelo verde, professora, isso é ridículo!

PROFESSORA Enzo Monteiro!

MONTEIRO É verdade, professora! Você disse que era um desenho do que a gente estivesse vendo!

ANNITA E eu vejo o cabelo da prô assim!

MONTEIRO Se você vê o cabelo da professora verde, você tem problema de visão.

ANNITA Quem tem problema é você! Problema de imaginação! (LONGANO, 2021, p. 16).

Quando a estudante narra esse episódio à pintora, Malfatti demonstra incredulidade: “É verdade, isso? Em 2022? Cem anos depois e as pessoas ainda ficam bravas com isso? Eu realmente pensei que teríamos evoluído um pouco mais em cem anos...” (LONGANO, 2021, p. 29).

Monteiro Lobato, escritor e assíduo colaborador da imprensa, publicava seus artigos no jornal *O Estado de S. Paulo* e na *Revista do Brasil*, veículos nos quais exercia sua pena “violenta e sem temores”. (BATISTA, 2006, p. 187). Como crítico de arte, defendia o academicismo e, na mesma medida, se horrorizava com o que costumava chamar de “ismos”: futurismo, impressionismo, cubismo. A época, o estilo expressionista com o qual Malfatti deparou e, entusiasmada, assimilou em suas aulas na Alemanha e nos EUA, ainda não era conhecido no Brasil. Para Lobato, tudo o que era novo e desprovido de tradição ganhava a alcunha de “futurismo”.

No texto no qual ridicularizou as obras da exposição de Anita Malfatti em 1917, o criador da boneca Emília chegou ao extremo de comparar os trabalhos da pintora com obras produzidas por pacientes de hospitais psiquiátricos:

Embora eles se deem como novos, precursores duma arte a vir, nada é mais velho do que a arte anormal ou teratológica: nasceu com a paranoia e a mistificação. De há muito já que a estudam os psiquiatras em seus tratados, documentando-se nos inúmeros desenhos que ornaram as paredes internas dos manicômios. A única diferença reside em que nos manicômios esta arte é sincera, produto lógico de cérebros transtornados pelas mais estranhas psicoses; e fora deles, nas exposições públicas, zabumbadas pela imprensa e absorvidas por americanos malucos, não há sinceridade nenhuma, nem nenhuma lógica, sendo mistificação pura. (BATISTA, 2006, p. 205).

Acreditamos que teria sido interessante o livro de Longano mencionar que, apesar de o artigo de Lobato ter sido cruel com a arte de Malfatti, a exposição individual da pintora, em 1917, deve muito à criação da tela *O saci*, que Anita submeteu, no início daquele mesmo ano, ao concurso intitulado justamente de *Saci*, idealizado por ninguém menos que o autor de *Reinações de Narizinho*.

O objetivo de Lobato era valorizar costumes, hábitos e personagens nacionais, ideia que ganhou força com o seu “inquérito nacional sobre o Saci”, veiculado através

do *Estadinho*, que recebia depoimentos de leitores de todo o País, contendo referências sobre como o saci era descrito e imaginado nas diversas regiões brasileiras. Que diabruras executava pelos campos? Quais suas características? Como era sua figura de acordo com os moradores dessas regiões? O inquérito foi um sucesso, a ponto de permanecer em evidência durante todo o ano. Em março de 1917, conforme relata Marta Rossetti Batista, o jornal *O Estado de S. Paulo* anunciava: “O terreno está preparado para abirmos um concurso artístico por meio do qual o diabinho da carapuça penetre triunfalmente nas artes plásticas”. (BATISTA, 2006, p. 188).

O inquérito chamou a atenção dos artistas, dentre os quais, Malfatti, que lia os artigos de Lobato por considerá-los “avançados para o meio, como declararia mais tarde”. (BATISTA, 2006, p. 189). Instigada, submeteu ao concurso uma tela que trazia a aparição do Saci em uma estrada de terra, espantando um cavaleiro solitário. A pintora adotou uma perspectiva não realista para o trabalho, de acordo com os conhecimentos adquiridos nos estudos fora do país.



Figura 2: *O saci*, (Imagem digitalizada pela autora, extraída do livro de Marta Rossetti Batista, p. 189).

No primeiro plano da tela, observamos o cavaleiro e seu cavalo, envoltos por uma nuvem de poeira. Ladeando a estrada, uma moita de bambu na qual vemos o saci pendurado no alto, na extremidade de uma das hastes da planta. A artista não

utilizou “(...) abstrações ou deformações angulares, mas sim (...) deformações expressivas para construir o movimento geral da obra, todo ele voltado para a aparição”. (BATISTA, 2006, p. 189).

Lobato detestou o trabalho:

A sra. Malfatti deu sua contribuição em *ismo*. Um viandante e o seu cavalo, em pacato jornada por uma estrada vermelha, degringolam-se numa crise de terror ao deparar-se-lhes pendente duma vara de bambu uma coisa do outro mundo (...). Gênero degringolismo. Como todos os quadros do gênero *ismo*, cubismo, futurismo, impressionismo, marinetismo, está *hors-concours*. (BATISTA, 2006, p. 191).

O comentário do autor, do qual reproduzimos um trecho, é o mais longo dentre os relatos escritos por ele sobre os trabalhos apresentados ao concurso. Nem mesmo a obra vencedora, *O saci e a cavalhada*, de Ricardo Cipicchia, mereceram tantas linhas da famosa pena lobatiana. É notável como a pintora conseguia causar impressão no escritor e convocá-lo à ação.

A avaliação negativa de Lobato acabou chamando bastante atenção para a tela de Anita, provocando burburinho na imprensa e despertando, entre os jornalistas, curiosidade sobre a artista. Foi o caso de Arnaldo Simões Pinto e do pintor Di Cavalcanti, que, à época, também atuava nos meios de comunicação impressos. Ambos foram à casa da pintora para conhecer as obras produzidas no exterior e as quais a própria família da artista criticava. O encontro, rememorado por Malfatti, se mostraria essencial à realização da exposição de 1917:

Foram eles que me entusiasmarem a fazer uma exposição, que eu não queria mais fazer em virtude da opinião negativa dos que me rodeavam. (Quanto) mais eu recalcitrava, mais eles insistiam. E venceram. (BATISTA, 2006, p. 194).

É como se as primeiras palavras de Lobato em relação à obra de Anita tivessem impulsionado a exposição que, pouco depois, ele viria a criticar. Uma ligação, no mínimo, intrigante, e que resultou em um passo crucial para os desdobramentos da história profissional e pessoal de Malfatti. Compreendemos ser importante ressaltar

que as opiniões polêmicas do escritor em “Paranoia ou Mistificação?” também viriam acompanhadas de afirmações em relação à veia talentosa da pintora:

Essa artista possui um talento vigoroso, fora do comum. Poucas vezes, através de uma obra torcida para má direção, se notam tantas e tão preciosas qualidades latentes. Percebe-se, de qualquer daqueles quadrinhos, como sua autora é independente, como é original, como é inventiva, em que alto grau possui um sem-número de qualidades inatas e adquiridas das mais fecundas para construir uma sólida individualidade artística. (BATISTA, 2006, p. 206).

Ao voltarmos à obra de Longano, deparamos, no entanto, com outras tantas referências à vida de Malfatti. Um exemplo é a existência, na classe da menina Annita, do “grupo dos cinco”, composto por seus amigos Júlia, Carol, Laura e Vítor. Trata-se de mais uma interlocução com a vida da pintora expressionista. Isso porque, no segundo semestre de 1922, Anita passou a integrar uma turma formada por Tarsila do Amaral, Mário de Andrade, Oswald de Andrade e Menotti del Picchia. A trupe entrou para a História como o “grupo dos cinco”:

As duas pintoras e os três escritores tornaram-se inseparáveis neste segundo semestre do ano do Centenário – e da Semana e da revolução do forte de Copacabana – e se auto-denominaram “o grupo dos cinco” (...). “Parecíamos uns doidos em disparada por toda a parte na ‘Cadillac’ de Oswald, numa alegria delirante, à conquista do mundo para renová-lo. Era a Paulicéia Desvairada em ação”, lembraria Tarsila. (BATISTA, 2006, p. 292-3).

Importante lembrar que o ano de 1922 marcava o Centenário da Independência do Brasil. Àquela altura, o País apresentava um cenário desprovido de inovações: a maioria da população era analfabeta, sem acesso à educação formal. Já a elite era composta, na maior parte dos casos, por proprietários de fazendas de café que desconheciam as vanguardas e movimentos artísticos que despontavam na Europa. Assim, a arte e a cultura bailavam com trajes e passos ultrapassados, à medida que reproduziam cenas e coreografias consideradas superadas pelos jovens artistas que transitavam pelo universo das artes na capital paulista.

Em contrapartida, viviam-se as primeiras décadas de um novo tempo. Um século que se mostrava afeito às novidades surgidas no enalço das descobertas científicas e dos avanços nos meios de transporte. Época propensa, portanto, à velocidade, à comunicação e à tecnologia, apta a vivenciar a magia do cinema, a dinâmica das transmissões por rádio, os deslocamentos por automóveis e aviões. Era, definitivamente, um ciclo que abria suas alas para a mudança.

Estimulada por esse contexto, nasceria a *Semana de Arte Moderna*. O evento ocorreu nos dias 13, 15 e 17 de fevereiro de 1922, com a participação direta e indireta de um grupo de artistas cuja atuação faria a diferença nas artes nacionais. Embora fossem personalidades talentosas provenientes de áreas heterogêneas como literatura, pintura, escultura e música, todos tinham um objetivo comum: revitalizar o panorama artístico brasileiro. (DANTAS, 2014, p.105-6).

A IMPRESCINDÍVEL PRESENÇA DE ANITA³

Anita Malfatti é considerada uma das personalidades mais importantes da Semana de 22, tendo sido fundamental à existência do evento propriamente dito. É o que nos conta Mário da Silva Brito, que se referiu à artista como “O estopim do modernismo” (BRITO, 1958, p. 35). O vanguardismo da exposição individual da pintora em 1917 contribuiu para que, cinco anos depois, a Semana acontecesse em solo paulistano. Para Menotti del Picchia: “Anita Malfatti foi chefe da vanguarda na arrancada inicial do movimento modernista da pintura de São Paulo. Sua arte mereceu a honra consagradora do martírio: foi recebida a pedradas”. (BRITO, 1958, p. 63).

Dentre os artistas visuais presentes na Semana, Anita Malfatti, com um total de 20 obras expostas, era a estrela maior, como explica Aracy Amaral:

A precursora do movimento abre, no catálogo, a seção de pintura, com a maior representação individual da exposição, evidente

3 Trecho em itálico baseado no título de Aracy Amaral para um dos textos que compõem seu livro *Artes Plásticas na Semana de 22*.

homenagem e reconhecimento por sua presença catalisadora (...) O que abalaria o público da Semana nas obras desta pintora seriam, contudo, as mesmas características que estremeceram o ambiente de 1917 nas suas pinturas “mais Anita”: a cor descompromissada, o traço-pincelada gestual, o entrosamento do segundo com o primeiro plano numa valorização igualitária de ambos, os diversos planos da figura simplificados conferindo um máximo vigor em sua grafia, a dramaticidade de seu estilo numa exaltação emocional nunca antes vista entre nós e que fazem de telas como *O farol* e *A boba*, exemplares, sem dúvida, da melhor pintura até hoje já realizada no Brasil. (AMARAL, 2021, p. 172-4).

O livro *Aconteceu às 19:22*, intercalando fatos em torno da vida e da obra de Anita Malfatti antes e depois da Semana, apresenta uma narrativa repleta de informações, intertextualidades e conexões com temas variados. Nesse sentido, o texto pode contemplar, também, aos adultos que admiram a pintora e poderão se deleitar com o jogo proposto pela autora, que compõe sua história utilizando referências explícitas – e outras nem tão evidentes – em torno das experiências de Malfatti. Caberá aos leitores de todas as idades encontrar as pistas dispostas entre o universo real e ficcional.

Um exemplo dessas referências nem tão explícitas está, a nosso ver, no comportamento da professora da menina Annita. Não raro, a educadora costuma chamar a atenção de Enzo Monteiro quando o aluno passa do ponto nas provocações dirigidas à protagonista. Mas, vez ou outra, a educadora se mostra passiva. Uma atitude semelhante à da família da pintora e à da maioria dos veículos de imprensa de 1917, que não defenderam, de imediato, a artista, quando da publicação do artigo hostil de Lobato. Dentre os amigos mais próximos da pintora, a primeira defesa veio com o texto “A exposição Anita Malfatti”, de Oswald de Andrade, publicado em 11 de janeiro de 1918 (BATISTA, 2006, p. 223). Cremos que os sentimentos de tristeza, frustração e solidão que, ao que tudo indica, acometerem a pintora, encontra paralelo na obra de Longano no trecho a seguir:

ANNITA O Monteiro foi um idiota e a professora não fez nada!
MÃE O que você queria que ela fizesse?
ANNITA Sei lá... Queria que ela não tivesse deixado ele ser um idiota. Ou pelo menos falasse algo legal do meu desenho. Eu desenhei ela com o maior carinho! (LONGANO, 2021, p. 17).

As alusões a respeito do contexto das mulheres na arte e das diferenças de comportamento nas épocas em que vivem as protagonistas dão sabor à trama. Em determinada passagem do texto, quando Malfatti e a estudante se encontram no quarto pela primeira vez, demonstram perplexidade e, confusas, se fazem diversas perguntas ao mesmo tempo, até que a pintora dispara: “O que você, uma menina, está fazendo em meus aposentos?” Ao que a garota responde: “Eu perguntei primeiro!”. Anita Malfatti, aturdida, contra-argumenta: “Eu sou mais velha!”. (LONGANO, 2021, p. 22). O trecho é uma referência à prioridade de tratamento e de respeito que as pessoas de mais idade costumavam receber das mais jovens.

O embate e a confusão inicial logo se dissipam e as protagonistas travam, a partir daí, uma amizade bonita, sincera, baseada na troca e no aprendizado mútuo. A pintora dá conselhos à menina sobre seus conflitos com Enzo Monteiro e relembra, de maneira direta, mas sensível, a tristeza vivida após a crítica escrita por Monteiro Lobato.

Na sequência, Malfatti demonstra insegurança com a abertura da Semana de Arte Moderna e com a repercussão que o evento teria. A menina tenta acalmá-la, pois, por meio de pesquisas feitas na internet – realizadas quando a estudante está longe da pintora –, já viu que o saldo do evento será, anos depois, mais do que positivo, histórico.

Aliás, todas as vezes em que a narrativa menciona a rede mundial de computadores, faz isso chamando a atenção de Malfatti sobre o tema, sem tampouco apresentar-lhe diretamente essa invenção revolucionária. Com esse artifício, Longano mantém um equilíbrio interessante entre passado e presente, impedindo que a menina entregue à Malfatti todos os dados disponíveis sobre sua vida e os desdobramentos de sua carreira. Certa feita, a estudante diz: “Eu queria te mostrar tudo o que mudou, mas li na internet que era melhor não mostrar tudo pra uma pessoa do passado, pois ela poderia ficar doida com tanta informação”. (LONGANO, 2021, p. 40). Em outro trecho em que a garota cita o ciberespaço, Malfatti questiona: “De novo essa tal de internet? Onde fica essa internet? Tem de tudo lá?”. (LONGANO, 2021, p. 63).

Mesmo tendo boas ferramentas à disposição, a estudante opta por realizar suas pesquisas sobre a Semana de Arte Moderna somente até certo ponto:

“(...) Algumas coisas são difíceis de pesquisar, não tem muita foto daquela época, ninguém fez um vídeo de vocês... (...) comecei a ler sobre o que tinha acontecido no primeiro dia, mas não vi o que vai acontecer nos outros dias!” (LONGANO, 2021, p. 40).

Ao saber disso, a pintora quer saber por que Annita não deu sequência às apurações, ao que ela responde: “Porque eu queria que você me contasse! É bem mais legal saber por você do que pelos outros! E aí, o que vai acontecer amanhã?”. (LONGANO, 2021, p. 40).

Conversa vai, conversa vem, a pintora toma conhecimento de algumas notícias fundamentais à compreensão do impacto de seu trabalho. Malfatti se dá conta, por exemplo, de que, cem anos depois, transformou-se em uma artista respeitada por público e crítica, cujos quadros estão expostos em museus. Também descobre que seu primeiro nome está, mais do que nunca, na boca do povo, mas não só graças à sua arte e aos cem anos da Semana. A menina revela à pintora que há uma cantora brasileira jovem e famosa cujo nome é: Anitta.

Um dos relatos da estudante, em especial, deixou atônita a artista modernista: saber que a professora de Annita, bem como seus colegas de classe, desconheciam a crítica de Lobato sobre o seu trabalho. Gradativamente, Malfatti compreende que a força de sua arte rompeu as barreiras do tempo e prevaleceu. O mesmo ocorreu com Lobato, cultuado por sua criação mais bem-sucedida: o Sítio do Picapau Amarelo e seus personagens.

Na outra ponta, a artista presenteia a menina com descrições detalhadas sobre a Semana, dando margem a algumas das passagens mais engraçadas do texto. Até porque, ao saber de alguns problemas, inseguranças ou dúvidas enfrentadas pelos modernistas, a estudante oferece à pintora soluções e opiniões criativas capazes de ajudá-los. Tais conselhos, vindos de uma criança “do futuro”, fazem com que a pintora leve essas ideias aos amigos, que as acatam e as inserem no contexto da Semana de 22.

Um exemplo é a passagem em que a estudante sugere que o poema *Os sapos*, de Manuel Bandeira, o qual a menina acha divertidíssimo, deve ser declamado na Semana, ao invés de ficar exposto para ser lido. Malfatti rebate alegando que em 1922 ninguém costumava ler poemas na frente do público e, de qualquer jeito, Bandeira

estava em uma de suas crises e não iria à Semana. A garota, então, provoca: “Então pede para outra pessoa ler!”. A pintora, persuadida, repensa: “Vou falar com o Ronald⁴ amanhã, acredito que ele teria essa audácia”. (LONGANO, 2021, p. 52).

De outra feita, Malfatti demonstra preocupação porque o maestro Heitor Villa-Lobos está com um calo inflamado a ponto de não conseguir colocar o sapato. Ousada, a menina sugere que o famoso maestro use um chinelo no pé que apresenta o problema. A princípio, a pintora reluta, mas logo é convencida de que a ideia poderá salvar a noite. Como vemos, o texto de Longano incentiva a autonomia e a inventividade infantis, obedecendo aos contextos das situações ocorridas nos dias 13, 15 e 17 de 1922. É o que demonstra o seguinte diálogo:

ANNITA E por que ele não usa chinelo?
ANITA MALFATTI Annita, minha querida, como um maestro pode reger alguma coisa de chinelos?
ANNITA Ué, mas ele usa os pés ou as mãos para reger?
ANITA MALFATTI Bem, faz sentido...
ANNITA E vocês preferem que ele não apareça ou que apareça de chinelo?
ANITA MALFATTI Fico com medo da repercussão que isso daria. Imagina? Um maestro sem sapatos?
ANNITA Já sei. Ele está com calo num pé só, né? Então, em um pé ele usa sapato e no pé machucado ele usa chinelo!
ANITA MALFATTI Eu acho essa ideia um horror! Um absurdo! Aposto que Heitor irá adorar... (LONGANO, 2021, p. 68).

A estudante acrescenta que, caso precise, Villa-Lobos pode usar um guarda-chuva para se equilibrar, como se fosse uma bengala. Então relata que, certa vez, seu amigo Vítor, do grupo dos cinco, caiu da árvore e quebrou um braço e uma perna. Para ajudar no equilíbrio, usava um guarda-chuva como bengala. Ao ver o amigo nessa situação, Laura, também integrante do grupo, achou a cena cômica, pois o colega acidentado ficou com uma perna e um braço grandes – por causa dos gessos –, enquanto a cabeça seguia pequena. Então, Laura desenhou o colega nesses moldes.

4 Ronald de Carvalho.

Um desenho, por sinal, bem parecido com o “Abaporu”, uma das obras mais famosas de Tarsila do Amaral. A menina Annita guardava o desenho consigo e mostrou à pintora, que avaliou: “Que desenho interessante! Tarsila iria adorar essa ideia. Annita, permite-me ficar com esse desenho?”. (LONGANO, 2021, p. 70).

Conforme as protagonistas ganham intimidade, vão adensando essas trocas e conversas a respeito da vida de cada uma delas e, claro, sobre a Semana de Arte Moderna, que, de certa forma, será espelhada na escola de Annita, por meio de apresentações dos alunos sobre arte. As discussões em torno do espaço da mulher como profissionais e artistas crescem quando a menina questiona se Anita Malfatti foi a única representante do sexo feminino a participar da semana. A pintora explica que Tarsila do Amaral estava, à época, fora do Brasil, mas que houve, sim, outras mulheres, como Eugênia Álvaro Moreyra e, ainda, as demais que estavam na plateia. (LONGANO, 2021, p. 38).

Vale registrar que a participação de Eugênia, jornalista feminista que compunha o grupo de intelectuais e artistas cariocas que apoiava a realização da Semana (AMARAL, 2021, p.17), não se deu por meio de contribuições artísticas. Nesse quesito, houve outras participantes que também poderiam ter sido citadas na obra. São elas: a pintora mineira Zina Aita, que expôs 8 trabalhos na Semana (BATISTA, 2006, p. 280-1); a pianista Guiomar Novaes, “(...) querida do povo brasileiro e consagrada fora do país” (BATISTA, 2006, p. 279), que apresentou 4 solos de piano em 15 de fevereiro (BATISTA, 2006, p. 287); Yvonne Daumerie, também presente no dia 15, com um número de dança (BATISTA, 2006, p. 286); a pianista Lucília Villa-Lobos e, por fim, a violinista Paulina D’Ambrósio. (AMARAL, 2021, p. 135).

As questões em torno das diferenças entre os contextos das mulheres na sociedade nesses cem anos que separam as protagonistas chegam ao ápice quando a pintora demonstra espanto ao saber que a mãe da estudante é advogada, separou-se do pai da menina e casou-se novamente.

ANITA MALFATTI Espere! O que você está me dizendo? Sua mãe é advogada?

ANNITA Sim.

ANITA MALFATTI E isso não é um problema?

ANNITA Não. Ela gosta bastante de ser advogada (...).

ANITA MALFATTI Sua mãe é advogada, casou de novo (...). Algumas coisas mudaram para melhor! (LONGANO, 2021, p. 39-40).

Quando o assunto é trabalho, vale destacarmos algo que – talvez pela brevidade que caracteriza os livros para as crianças – ficou de fora do livro de Longano. Trata-se da luta por sobrevivência travada por Malfatti durante grande parte de sua vida. Se na infância a situação financeira da família da pintora era tranquila, devido ao trabalho do pai, Samuel Malfatti, como engenheiro, após a morte do patriarca, em 1901, tudo ficaria mais difícil. Anos depois, a artista passa a receber auxílio do tio e padrinho, Jorge Krug, para os estudos que realizaria na Europa (1910-1914) e nos Estados Unidos (1914-1916) – ajuda que perderia ao retornar ao Brasil com telas que o tio considerou “dantescas”. (BATISTA, 2006, p.179).

Anos mais tarde, em 1923, aos 33 anos, a pintora finalmente receberia a cobiçada bolsa de estudos do Pensionato Artístico do Estado de São Paulo, a qual já havia solicitado, sem sucesso, em 1914 e 1921. A bolsa permitiu à pintora viajar à Europa e se aperfeiçoar por lá durante cinco anos. Afora essas situações, a artista precisou trabalhar duro, como professora, tanto no Mackenzie College, quanto dando aulas particulares. Também produzia ilustrações para revistas e realizava retratos sob encomenda. Para chamar atenção do público, imprimia folhetos de propaganda, os quais enviava pelos Correios, publicava anúncios em jornais (oferecendo aulas e confecção de retratos) e organizava, em sua casa, exposições de Natal, que ocorreram algumas vezes entre os anos de 1930 e 1950. (BATISTA, 2006, p. 401).

Embora a situação de Malfatti não fosse tão dramática quanto a de muitas pintoras que a antecederam, é possível deduzir que tantos trabalhos por encomenda ou mesmo aulas ministradas em boa parte da vida colaboraram para afastá-la da produção artística por longos períodos. As dificuldades inerentes às artistas plásticas são lembradas por Michelle Perrot:

A vida cotidiana das mulheres pintoras não era fácil. O ateliê é um mundo de homens no qual elas só são admitidas como modelos. Como não dispõem de meios para ter um ateliê, pintam num canto

de seu apartamento e não têm dinheiro para comprar os materiais necessários. (PERROT, 2019, p.103).

As conversas em torno das dificuldades pelas quais passou a pintora para expressar sua arte nos primeiros anos do século XX despertam na estudante Annita o desejo de realizar um trabalho escolar reverenciando as artistas brasileiras, que, em geral, não receberam o enaltecimento merecido.

Durante o processo de pesquisa, Annita aguça suas percepções a respeito da difícil trajetória dessas mulheres, quando afirma:

Eu descobri que existem muitas, muitas mulheres artistas aqui no Brasil que são compositoras. E cantoras. E pintoras. E poetas. E eu não conhecia. Mas o que fiquei triste é que levei a lista (...) e quase ninguém na sala conhecia também. (LONGANO, 2021, p. 78).

Outro tópico abordado pela autora diz respeito à atrofia congênita de Anita Malfatti na mão e braço direitos. Por toda a vida, a pintora usou um lenço sobre essa mão que apresentava a deficiência e, ao se dar conta do acessório, a menina Annita questiona a pintora. A artista revela a atrofia e explica que não consegue fazer tudo o que quer com a mão direita. A estudante, então, pede permissão à Malfatti para falar sobre essa deficiência da artista na apresentação que fará na escola. Ao questionar à menina sobre por que deseja tocar nesse assunto com os colegas de classe, a estudante responde: “Ué, pras pessoas saberem de você! Saberem como era de verdade, saberem que mesmo uma grande artista não se acha perfeita”. Ao que Malfatti responde: “Ah, Annita, se tem uma coisa que as pessoas não te deixam esquecer é que você não é perfeita... Pois bem, pode falar sobre isso, sim”. (LONGANO, 2021, p.50-1).

Ao final do livro, os leitores têm acesso a diálogos que explicitam o quanto as interações entre as duas protagonistas foram decisivas para o amadurecimento de ambas. Anita Malfatti rememora, por exemplo, como a crítica de Lobato a deixou triste à época em que tudo aconteceu, mas que, mesmo sob esse impacto, cinco anos depois, ela e seus amigos concretizaram a Semana de Arte Moderna. Por fim, completa: “Quem saberá o que teremos conseguido fazer nos próximos anos?” (LONGANO, 2021, p. 80). A questão formulada pela pintora traz confiança no futuro, esperança e

desejo de ação. Logo em seguida, a menina informa que um grupo de estudos será criado em sua escola com o objetivo de realizar pesquisas sobre as mulheres brasileiras que se dedicaram às artes.

ANNITA (...) cada mês iremos falar de uma mulher.
E sabe quem será a artista do mês que vem?
ANITA MALFATTI Não!
ANNITA Uma tal de Anita Malfatti, você conhece?
(LONGANO, 2021, p. 80).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A publicação de Longano chama a atenção para a importância de trazer uma artista da estatura de Anita Malfatti para os pequenos leitores do século XXI, tão carentes de informações não apenas sobre os artistas da Semana de Arte Moderna de 1922, mas sobre artistas brasileiros como um todo, em especial, às pertencentes ao sexo feminino. Personalidades muitas vezes ausentes das publicações, arquivos, museus, diálogos, debates e reflexões que ocorrem dentro e fora das salas de aulas.

Os esforços para divulgar as histórias dessas mulheres, seja escrevendo peças teatrais, seja publicando livros que dialogam com as crianças e jovens contemporâneos, são, mais do que louváveis, necessários à constituição de novas gerações cientes do papel das mulheres que se devotaram à arte brasileira, nas suas mais variadas linguagens e instâncias.

Nesse contexto, o livro *Aconteceu às 19:22*, por intermédio da história de Anita Malfatti, convida os leitores a conhecerem e se orgulharem das trajetórias e lutas das inúmeras artistas que nos precederam em tantas batalhas – a despeito de séculos de opressão social e silenciamento, pautados pelo desrespeito e absoluto desprezo em relação ao imenso potencial feminino.

Cabe à literatura e às artes promover reflexões potentes como as do livro de Anna Carolina Longano, propiciando, por sua vez, o protagonismo que, há tempos, as figuras femininas merecem. Que essas iniciativas sigam se multiplicando sem, no entanto, precisarmos esperar por efemérides – em especial as que demandam cem anos de espera.

REFERÊNCIAS

- AMARAL, Aracy A. *Artes plásticas na Semana de 22* – 5ª ed. revista e ampliada. São Paulo: Editora 34, 2021.
- BATISTA, Marta Rossetti. *Anita Malfatti no tempo e no espaço – Biografia e estudo de obra*. São Paulo: Editora 34; Editora Edusp, 2006.
- BRITO, Mário da Silva. *História do modernismo brasileiro: antecedentes da Semana de Arte Moderna*. São Paulo: Saraiva, 1958.
- DANTAS, Goimar. *Rotas literárias de São Paulo*. Editora Senac São Paulo, 2014.
- LONGANO, Anna Carolina. *Aconteceu às 19:22*. Ilustrador: Lauro Freire. São Paulo: Cia. Ruído Rosa, 2021.
- NITRINI, Sandra. *Literatura comparada – História, Teoria e Crítica*. 2ª ed. São Paulo: Edusp, 2000.
- PERROT, Michelle. *Minha história das mulheres*. 2ª ed. São Paulo. Trad. Angela M. S. Corrêa. São Paulo: Contexto, 2019.

OSWALD DE ANDRADE E O TEATRO OFICINA: O REI DA VELA EM CENA

OSWALD DE ANDRADE AND OFICINA THEATRE: THE
CANDLE KING ON STAGE

*Carolina Xavier de Oliveira Longatti*¹

¹ Doutoranda na área de Estudos Comparados de Literatura (USP) com pesquisa em teatro e graduada na área de Letras pela Universidade de São Paulo, com habilitação em inglês/português. É atriz formada. Atua em diversas produções como atriz, diretora e produtora. Trabalha como professora de Literatura/Redação e como corretora de Redações no Grupo Objetivo. Ministra cursos, oficinas e palestras nas áreas de teatro, literatura e moda. Áreas de pesquisa: Letras, Teatro, Artes e Comunicação;

RESUMO: Esse artigo busca refletir sobre a montagem da peça teatral “O Rei da Vela”, escrita por Oswald de Andrade, um dos precursores do modernismo, pelo Teatro Oficina, idealizado por José Celso Martinez. Em períodos históricos diferentes, Zé Celso e Oswald de Andrade inovaram o teatro: Oswald por intermédio do conteúdo crítico de seu texto dramático, e Zé Celso por via da forma utilizada para a montagem criativa do texto. Buscaremos compreender como o Teatro Oficina utilizou o texto oswaldiano para ampliar seu substrato crítico, por meio da linguagem e recursos teatrais

PALAVRAS-CHAVE: Oswald de Andrade; Zé Celso; Modernismo; Teatro Oficina; O Rei da Vela;

ABSTRACT: This article aims to understand the form and content of the play “O Rei da Vela” written by Oswald de Andrade, a pioneering author of Modernism, and played by Teatro Oficina, idealized by José Celso Martinez. In different historical contexts, Zé Celso and Oswald de Andrade innovated the theater: Oswald through the critical content in his theatrical text and Zé Celso through the creative form used to stage this text. We seek to comprehend how the Teatro Oficina used the Oswaldian text to broaden its critical spirit, by means of language and theatrical tools.

KEY-WORDS: Oswald de Andrade; Zé Celso; Modernism; Oficina Theatre ; The Candle King

OSWALD DE ANDRADE E O TEATRO OFICINA: O REI DA VELA EM CENA



Oswald de Andrade nos anos de 1920. Foto: Reprodução



Anúncio de “O rei da vela em 1967”, ano de estreia da montagem.

Oswald de Andrade, importante autor do modernismo, teve um papel fundamental no surgimento desse movimento. Ele fez parte da primeira geração modernista, que foi marcada pela inovação tanto no aspecto formal, quanto no conteúdo. Ao longo de sua carreira como escritor expoente do modernismo, foram publicadas obras de bastante conhecimento do público, como por exemplo o “Manifesto Antropófago” e

“Pau-Brasil”; porém Oswald de Andrade, além dessas obras emblemáticas, também colocou as suas reflexões em peças de teatro, como por exemplo: “O Rei da Vela”, “A Morta” e “O homem e o cavalo” (publicadas entre 1934 e 1937).

Contudo, essas obras teatrais de Oswald só foram representadas nos palcos anos após a sua morte. O Teatro Oficina, fundado em 1958, e idealizado pelo ator, diretor e dramaturgo José Celso Martinez, foi um dos grupos que, com uma atuação voltada para dar voz a críticas sociais e humanas, montou e divulgou peças de Oswald de Andrade, de uma forma marcante e relevante no cenário teatral brasileiro. Zé Celso Martinez, aliás, contribuiu de forma decisiva para a relação forma-conteúdo no teatro. Com suas montagens de “O rei da Vela”, “Roda Viva”, “Bacantes”, “Pequenos Burgueses”, Zé Celso inovou a forma de se fazer teatro, com peças que trouxeram para o público um novo jeito de enxergar o teatro, em que a crítica das peças não era só sobre o contexto cultural, mas também humana. Assim, Zé utilizou de um fazer teatral próprio e que permitiu modernizar o teatro brasileiro.

Esse artigo busca justamente refletir sobre a montagem de 1967 da peça “O Rei da Vela”, importante obra de Oswald de Andrade, por Zé Celso Martinez, destacando a relação forma-conteúdo desenvolvida pelo Teatro Oficina para a montagem dessa relevante dramaturgia oswaldiana. Vale ressaltar que “O Rei da Vela” se configura como uma crítica contundente à sociedade e à política do Brasil em um período marcado pela crise e decadência dos latifundiários do café, decorrente do *crack* da Bolsa de Nova York, em 1929. A peça, estruturada em três atos, traz temas como a exploração capitalista, o casamento por interesse e a falta de escrúpulos num contexto marcado pela corrupção. Zé Celso junto ao Teatro Oficina faz um uso inovador da forma teatral para tratar desses temas e dialogar com outros de forma crítica e criativa.

OSWALD DE ANDRADE E O REI DA VELA

O Brasil anterior aos anos de 1940 foi marcado pela presença da cultura europeia na moda, obras literárias, etc. Não foi diferente no teatro, que nessa época possuía basicamente dois tipos de representação: um deles era o Teatro Revista, que buscava

destacar com bom-humor fatos cotidianos, e cujo formato baseava-se em um gênero francês chamado *Vaudeville* (no qual eram apresentados quadros, sem uma ligação um com outro, com o principal objetivo de entreter); e o outro tipo de representação bastante presente, e parecido com o Teatro Revista, era chamada de Gênero Trianon, por ser apresentada no teatro de mesmo nome no Rio de Janeiro. Esses dois gêneros eram chamados de chanchadas, “[...] termo derivado do espanhol platino para designar porcaria, e serviam de pretexto para os grandes astros da época exibirem seu virtuosismo.” (MEDEIROS, 2008, p. 42). Assim, em 1930, quando Getúlio Vargas entrou no poder pela segunda vez e instituiu o Estado Novo, o tipo de teatro mais apreciado era esse estilo, já que não servia de crítica ao governo, e oferecia principalmente o entretenimento.

Oswald de Andrade, por sua vez, vai na contramão desse estilo teatral, pois sua obra contempla diversas críticas sociais e humanas. É o que acontece na peça “O rei da Vela”, por exemplo, que traz no enredo reflexões sobre o sistema capitalista e as consequências para todas as esferas da sociedade. No roteiro, o personagem principal, Abelardo I, um empresário sem escrúpulos, é agiota e, procurando lucrar com a crise econômica, empresta dinheiro a juros altíssimos aos desprovidos de recursos. Ele também tem interesse em se casar com Heloísa, que faz parte de uma família tradicional, para assim tirar proveito do sobrenome da moça.

Porém, o personagem sucumbe ao sistema e acaba falindo, o que o leva ao suicídio e esquecimento (na medida em que é rapidamente substituído por Abelardo II, seu empregado, que inclusive se casa com Heloísa). No momento de sua morte, Abelardo I ouve sinos e então pede uma vela, numa referência à sua morte, e é atendido. Heloísa chora a morte de seu noivo, mas logo é pedida em casamento por Abelardo II e então todos celebram o casamento desses dois personagens, ignorando por completo o corpo do Abelardo I, morto no recinto.

“O Rei da Vela” traz uma história que denuncia comportamentos de classes sociais, como os praticados pelos que pertenciam à elite. É interessante notarmos a nomenclatura dos personagens, pois nem todos traduzem o nome de um ser individualizado, alguns são caracterizados por números (por exemplo Abelardo I e Abelardo II, os dois protagonistas que apresentam características muito parecidas), outros

por sua profissão (O coronel e a secretária) e outros por suas funções sociais, o que representa um personagem tipo, ou seja, aquele que reúne características típicas de uma classe social ou de um comportamento (por exemplo: O Americano, Devedoras e Devedores, o intelectual).

Assim, ao longo da peça é possível observar um substrato crítico, que aponta para a corrupção do sistema capitalista, a submissão ao valor estrangeiro, o caráter descartável e substituível dos indivíduos nessa organização social e o crescimento de ideias fascistas. Além disso, há também uma crítica à classe burguesa e à hipocrisia sobre a defesa de seus valores.

TEATRO OFICINA E O TEXTO OSWALDIANO

O teatro Oficina foi inaugurado em 1958 e fez a montagem de “O Rei da Vela” em 1967, o que trouxe notoriedade ao grupo. É a partir desse texto que o grupo inaugura um jeito diferente de se comunicar com o público, apresentando uma nova visão crítica da realidade brasileira, que passava pela ditadura militar, já que o golpe foi realizado em 1964. Zé Celso em meio a esse contexto histórico trazia uma visão de que o passado se repetia, ou seja, parecia que socialmente estávamos em uma estagnação:

Senilidade mental nossa? Modernidade absoluta de Oswald? Ou pior, estagnação da realidade nacional? [...] Oswald nos deu n’O rei da vela a ‘forma’ de tentar aprender através de sua consciência revolucionária uma realidade que era e é o oposto de todas as revoluções. O rei da vela ficou sendo uma revolução de forma e conteúdo para exprimir uma não-revolução (CORRÊA, 2003, p. 21).

Reforçando as observações de Corrêa, vale destacar que o Teatro Oficina, além de seu espírito inovador na forma de se fazer teatro, desde a sua inauguração se mostrou crítico, trazendo em sua arte uma reflexão social e humana: “O Oficina se coloca em uma postura de desmascarar a realidade brasileira e o público diante dele mesmo, obrigando-o a deparar-se com a miséria que envolve seus pequenos privilégios, que dependem de diversas concessões, oportunismos, recalques e castrações” (KLAFKE, 2017, p. 128)

O texto teatral ao qual o Teatro Oficina se baseou para sua montagem, traz rubricas² que ora são poéticas, não trazendo uma representação objetiva para quem irá encenar, ora são objetivas, apresentando referências claras sobre os personagens e suas ações. Aliás, vale notar que, como diz Ramos:

É incorreto, portanto, reduzir as rubricas, necessariamente, a meros suportes da ficção literária e deixar de reconhecer esta outra dimensão, de uma narrativa relativa ao cênico, que não tem a princípio nenhuma subordinação à história que a ficção literária quer contar e se constitui como uma esfera independente. (RAMOS, 2001, p. 11)

É importante pontuar que há textos dramaturgicos que possuem rubricas detalhadas, com muitas indicações para o encenador e por vezes elementos que vão além de uma interpretação literal. Há outros, entretanto, que são bem econômicos em suas descrições e há até mesmo os que nem sequer apresentam rubricas, deixando para a imaginação daquele que interpreta, os significados implícitos no texto. No caso de “O Rei da Vela” as rubricas estão bastante presentes ao longo do texto, com descrições por vezes bem detalhadas, como podemos perceber logo no início da peça:

Em São Paulo. Escritório de usura de Abelardo e Abelardo. Um retrato da Gioconda. Caixas amontoadas. Um divã futurista. Uma secretária Luís XV. Um castiçal de latão. Um telefone. Sinal de alarma. Um mostruário de velas de todos os tamanhos e de todas as cores. Porta enorme de ferro à direita correndo sobre rodas horizontalmente e deixando ver no interior as grades de uma jaula. O Prontuário, peça de gavetas, com os seguintes rótulos: MALANDROS — IMPONTUAIS - PRONTOS - PROTESTADOS. - Na outra divisão: PENHORAS - LIQUIDAÇÕES - SUICÍDIOS - TANGAS. Pela ampla janela entra o barulho da manhã na cidade e sai o das máquinas de escrever da ante-sala. (ANDRADE, 1973, p. 63)

2 As rubricas trazem em si informações para que o encenador possa montar a cena, englobando referências que vão desde a forma do cenário, até a ação dos atores. O texto dramaturgico, aliás, difere de um romance, por exemplo, por estar implícito na sua elaboração, as indicações de ações que permitem que uma ou mais pessoas façam com que o texto seja “vivo”, uma vez que ele será encenado nos palcos (já que ele é feito com a intenção de que seja encenado).

As rubricas mais detalhadas estão presentes principalmente no início de cada ato, em que o detalhamento da cena nos traz uma atmosfera crítica, e não só de descrição. Como por exemplo no início do Ato II, em que há uma narração da própria fantasia burguesa:

Uma ilha tropical na Baía de Guanabara, Rio de Janeiro. Durante o ato, pássaros assoviam exoticamente nas árvores brutais. Sons de motor. O mar. Na praia ao lado, um avião em repouso. Barraca. Guarda-sóis. Um mastro com a bandeira americana. Palmeiras. A cena representa um terraço. (...) Bebidas e gelo. Uma rede do Amazonas. Um rádio. Os personagens se vestem pela mais furiosa fantasia burguesa e equatorial. Morenas seminuas. Homens esportivos, hermafroditas, menopausas. Com o pano fechado, ouve-se um toque vivo de corneta. A cena conserva-se vazia um instante. Escuta-se o motor de uma lancha que se aproxima. Pela escada, ao fundo, surgem primeiramente, em franca camaradagem sexual, Heloísa e o Americano. (...) Segue-se-lhe um par cheio de vida: D. Cesarina, abanando um leque enorme de plumas em maiô de Copacabana e Abelardo I com calças cor-de-ovo e camiseta esportiva. Permanecem em cena. (ANDRADE, 1973, p. 83)

Ao longo da peça de Oswald de Andrade, percebemos que os personagens apresentam a crítica na sua fala de forma clara. A crítica não é velada por meio de metáforas, e isso fez com que o Teatro Oficina trouxesse para o palco, em meio à ditadura, uma crítica contundente ao sistema político e econômico em que o Brasil estava passando naquela época e que continuava com comportamentos parecidos, sobretudo após anos de publicação do texto dramático, como pode ser observado:

Abelardo I: É provável! Mas compromisso é compromisso! Os países inferiores têm que trabalhar para os países superiores como pobres trabalham para os ricos. Você acredita que Nova York teria aquelas babéis vivas de arranha céus e vinte mil pernas mais bonitas da terra se não trabalhasse por Wall Street de Ribeirão Preto e Cingapura, de Manaus à Libéria? Eu sei que sou um simples feitor do capital estrangeiro. Um lacai se quiserem! Mas não me queixo. É por isso que possuo uma lancha, uma ilha e você... (ANDRADE, 1973, p. 63-64)

Além disso, a própria concepção cênica que Oswald de Andrade coloca na peça traz aspectos críticos, como quando os clientes são representados como animais dentro de uma jaula e Abelardo I aparece com um chicote para afastá-los como se fosse um domador de leões de circo. Os clientes estavam pedindo para que Abelardo baixasse os juros e ele, sem piedade, continuou cobrando juros exorbitantes:

ABELARDO I — Rua! Nem mais um negócio! Vou fechar esta banguça. VOZES (*Da jaula.*) — Pelo amor de Deus! Por caridade! Eu não posso pagar o aluguel! Reforme! Vou à falêncial ABELARDO I — Rua! Ninguém mais pode trabalhar num país destes! Com leis monstruosas! As VOZES — Eu tenho que fechar a fábrica! Não poderei pagar os duzentos operários que ficarão sem pão! Tenha piedade! Inclua os juros no capital! Damos excelentes garantias! ABELARDO I (*A Abelardo II.*) — Feche esta porta! Não atendo ninguém! (*Abelardo II faz estalar o chicote de domador*). (ANDRADE, 1973, p.72)

A concepção da cena, nesse caso, serve como uma forma crítica de fazer a representação de quem comanda e quem é comandado. É interessante notar também que ao longo da peça Abelardo I é colocado como o Rei da Vela, de uma forma irônica, pois ele fabrica e vende velas porque a crise de 1929 (o crack da Bolsa de NY, que afetou o mundo inteiro submetido ao capital estrangeiro) está fechando as empresas elétricas, portanto o preço da luz aumentou e ninguém mais pode pagar. Além disso, é também uma superstição popular entregar uma vela para o defunto, colocando-a na mão do mesmo, dessa forma Abelardo faz dinheiro não só com o vivo, mas com o morto também.

Outra característica de “O Rei da Vela” é a metalinguagem, ou o chamado Metateatro, quando a obra se refere à sua própria linguagem. O metateatro permite aos personagens uma consciência dramática, fazendo com que eles tenham conhecimento do seu papel dentro da peça e também dentro da sociedade. O metateatro é um tipo de característica que permite um afastamento do público em relação à peça e aos personagens, gerando não só uma reflexão, mas também um estranhamento. Aliás, esse recurso foi bastante explorado por Brecht, encenador do século XX que introduziu o conceito do teatro épico. Podemos perceber a presença do metateatro em cenas como:

ABELARDO I — Diga-me uma coisa, Seu Abelardo, você é socialista? ABELARDO II — Sou o primeiro socialista que aparece no Teatro Brasileiro. ABELARDO I — E O que é que você quer? ABELARDO II — Sucedê-lo nessa mesa. ABELARDO I — Pelo que vejo o socialismo nos países atrasados começa logo assim... Entrando num acordo com a propriedade ... (ANDRADE, 1973, p.74)

ABELARDO II — E O resto da população? ABELARDO I — O resto é prole. O que eu estou fazendo, o que o senhor quer fazer é deixar de ser prole para ser família, comprar os velhos brasões, isso até parece teatro do século XIX. Mas no Brasil ainda é novo / ABELARDO II — Se é! A burguesia só produziu um teatro de classe. A apresentação da classe. Hoje evoluímos. Chegamos à espinafração. (ANDRADE, 1973, p.69)

ABELARDO I — Não atenda... É o ladrão. Está telefonando para ver se eu já morri. Truque de cinema. Mas como no teatro não se conhece outro, ele usa o mesmo. Virá até aqui. Para nós o identificarmos! Olhem! (*Ouve-se um ruído à direita.*) É ele! Pssit! Heloísa! Pára de chorar! (*Silêncio absoluto, o ruído cresce, persiste. Abelardo arqueja e acompanha com enorme interesse. Sorri.*) (ANDRADE, 1973, p.114)

TEATRO OFICINA E A FORMA EM CENA



Anúncio de 1967. Foto: Reprodução

O Teatro Oficina teve uma fase inicial que durou um ano após sua inauguração, em que se caracterizava como um grupo de teatro amador, com alunos que pertenciam à Faculdade de Direito do Largo São Francisco, em São Paulo, e resolveram se juntar para fazer teatro; e uma fase posterior a essa, em que o grupo se torna uma companhia profissional (nesse período foram apresentadas peças como: “Os pequenos burgueses” e “Os inimigos”, ambas de Gorki e dirigidas por Zé Celso). Em 1966 o Teatro Oficina é incendiado por um grupo de paramilitares, e mesmo depois do incêndio Zé Celso e todo o grupo oficina continuaram e resistindo, até que em 1967 o grupo estreou “O Rei da Vela”, de Oswald de Andrade, em meio a um contexto de ditadura militar.

Interessante notar que no começo Zé Celso e o Teatro Oficina seguiam os preceitos do sistema stanislavskiano³, uma vez que era bastante comum haver nesse período peças realistas. Porém, com o tempo, Zé percebeu que Brecht traduzia melhor o que o Teatro Oficina queria representar no palco, até porque o teatro estava sendo feito em meio a um sistema que reprimia as manifestações artísticas e Brecht propunha através não só do conteúdo, mas da forma teatral também, uma reflexão crítica sobre o sistema político, econômico e social que estamos inseridos.

“O Rei da Vela” se configurou como um marco para o Teatro Oficina, pois foi a partir dessa montagem que o grupo mudou a sua abordagem em relação às montagens e ao público que assistia suas peças. Antes Zé Celso se utilizava de uma abordagem bastante voltada para a crítica do contexto social, agora a partir de “O Rei da Vela”, começou uma crítica à própria hipocrisia humana :

É bastante recorrente na crítica, inclusive imediata na época da montagem, de que foi a encenação do Oficina que deu ao texto modernista real relevância na cultura brasileira. Considerando o contexto

3 O sistema de Constantin Stanislavski foi idealizado no começo do século XX e trouxe para o teatro uma nova forma de pensar a atuação, trazendo-a para próximo da realidade. Para isso, Stanislavski pensou em um sistema que ajudaria o ator, fazendo com que, por meio da memória afetiva, concentração e relaxamento, esse desse vida ao personagem. O sistema de Stanislavski inovou a forma de atuação do teatro que se fazia até então, e que utilizava a declamação e a gestualidade, sem que se desse tanta importância para a emoção e a realidade que o ator trazia para a cena.

de uma ditadura civil-militar fortemente calcada em um discurso de valores ligados a Deus, à Pátria e à Família, a peça de Oswald encenada pelo Oficina, em uma linha de provocação cruel e agressiva, teve um impacto altamente polêmico que mexeu com os ânimos tanto conservadores quanto de esquerda (KLAFKE, 2017, p. 126)

A partir de “O Rei da Vela”, o Teatro Oficina coloca o seu teatro não só como um meio de educação de um público, mas como uma arte que traz a realidade brasileira para o palco, desmascarando-a, fazendo com que o público não só perceba o contexto histórico a sua volta mas também a si mesmo, como produto e produtor de um sistema de privilégios, concessões, oportunismos, etc, conforme destaca Corrêa (1968, p.22): “Com ‘ O rei da vela ’ , a ruptura é total. Não somente com toda uma linha que vinha seguindo o Oficina, mas com todo um caminho da cultura brasileira diretamente comprometido com o Estado Novo e com os desenvolvimentismos posteriores. [...]”.

Na montagem, Zé Celso trouxe uma combinação de técnicas e estilos que chocou a plateia: utilizou bonecos, fez do palco uma espécie de circo no primeiro ato, enquanto no terceiro ato se configurou como uma tragédia, com uma atuação melodramática; no final da peça, os atores não voltavam para agradecer o público, deixando-o, além de chocado, revoltado. E assim, a forma que a montagem foi concebida deu para a peça de Oswald de Andrade uma carga de criticidade ainda maior, fazendo com que os personagens ali representados no texto dramaturgic criassem vida e falassem para o povo, chocando-os. Aliás como bem pontua Klafke (2017, p.128): “José Celso se propõe com seu trabalho de direção a fazer uma leitura própria do texto oswaldiano, argumentando que uma ‘montagem fiel’ seria um contrassenso, considerando o poder criativo anárquico do autor da peça”.

Assim como Oswald de Andrade trouxe o modernismo inovando a cultura e a literatura brasileira, Zé Celso, a partir de um texto modernista, inovou o teatro brasileiro com a sua montagem, apresentando reflexões de extrema importância para a cultura brasileira. Além disso, o espetáculo trazia um impacto na plateia pela brutalidade da representação e do texto:

A peça agride intelectualmente, formalmente, sexualmente, politicamente. Isto é, chama o espectador de burro, recalado e reacio-

nário. E a nós mesmos também. Ora, ela não pode ter a adesão de um público que não está disposto a se transformar, a ser agredido. Ela não vai com as boas consciências, com as boas almas. Mas em compensação ela tem a adesão de um grande setor da platéia que se comunica com a violência do espetáculo. Tem servido para mim e para o Oficina como ponto de contato com tudo que vem surgindo de criativo e novo no Brasil. Antes do 'Rei da Vela', nós vivíamos isolados. (CORRÊA, 1968, p. 2)

A montagem dessa peça foi bastante inspiradora até para o tropicalismo, um movimento de ruptura cultural e que na música teve seu lançamento em 1968, um ano após a montagem de "O Rei da Vela". No tropicalismo, assim como na obra teatral, os idealizadores como Caetano Veloso e Gilberto Gil se voltaram para a cultura brasileira, introduzindo sons característicos do nosso país como o baião, samba, etc. E assim como o tropicalismo, Zé Celso, que antes fazia um número maior de montagens de autores estrangeiros, também olha para o Brasil, e ressurgiu com um texto de Oswald de Andrade, precursor do modernismo brasileiro. Segundo Mostaço (1982), a montagem do Teatro Oficina ressoou de forma decisiva no tropicalismo:

Discurso insurrecional, O rei da vela não deixaria mais o mesmo teatro brasileiro na consciência das novas gerações. Se a montagem, dedicada ao Glauber de Terra em transe, capitalizou uma série de inquietações generacionais que andavam pelo ar, representou por tudo e para todos o nascimento do tropicalismo. Caetano Veloso confessou ter escrito Tropicália sob a influência da montagem, bem como inúmeros outros criadores culturais passaram a referenciar-se em antes e depois de O rei da vela. Retomada do melhor espírito de projeto da Semana de Arte Moderna, o tropicalismo constituiu-se num discurso abrangente dentro da cultura brasileira recente, ainda não totalmente decodificado em sua enorme ressonância. (MOSTAÇO, 1982, p. 103)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como podemos observar, Oswald de Andrade, um dos idealizadores do Modernismo no Brasil, rompeu barreiras com seus escritos. O teatro que antes seguia o

padrão do estilo chanchada baseado no estrangeiro, com Oswald de Andrade voltou-se para os problemas enfrentados pela população brasileira, criticando inclusive a “colonização” que o Brasil sofria do capital estrangeiro. “O Rei da Vela” se mostrou como um texto dramaturgicamente repleto de críticas a esses aspectos, o que, a partir da montagem de Zé Celso e o teatro Oficina, que também se volta para o Brasil, ganha nuances para além daquelas apresentadas por Oswald, num diálogo profícuo e complexo.

Assim, de maneira análoga, Oswald e Zé Celso inovaram a cultura brasileira. A partir de um texto que traz reflexões que podemos perceber que são atemporais, e que ainda hoje são pertinentes ao nosso contexto, o olhar crítico de ambas as obras (o texto de Oswald e a montagem do Teatro Oficina) permite reflexões que vão além de suas épocas de produção. É interessante reforçar também que o texto de Oswald foi escrito em meio a ditadura de Vargas, no período do Estado Novo, e a montagem de Zé Celso ocorreu anos depois, em 1967, também em meio à ditadura militar.

Portanto, a revolução que “O Rei da Vela” causou tanto no período em que foi escrito quanto na época de sua montagem, foi de extrema importância para a cultura brasileira. O texto critica não só o sistema político e social, mas também o ser humano que se insere e participa desse sistema, reforçando sua existência, e para tanto Oswald de Andrade faz uso de elementos como o uso da metalinguagem, as rubricas detalhadas em alguns momentos, o nome dos personagens escolhidos, etc.

Zé Celso, por sua vez, se utiliza desse texto para ampliar ainda mais o teor crítico, fazendo uso de diversos recursos teatrais como: bonecos, cenário de circo, atuação melodramática, etc. E assim, por meio da montagem fica ainda mais claro o que Oswald expunha no texto dramaturgicamente: o Brasil submetido ao capital estrangeiro, os sujeitos vistos como descartáveis e substituíveis em meio a um sistema já consagrado há muito tempo, e a hipocrisia dos indivíduos com seus próprios valores e crenças em meio a esse contexto. Nesse sentido, vale ressaltar que a revolução do modernismo proposta por Oswald e reforçada por Zé Celso permanece fazendo novas revoluções ao longo do tempo.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Oswald. Obras Completas. Rio de Janeiro. Civilização Brasileira, 1973.
- CORRÊA, José Celso Martinez. Depoimentos sobre o teatro brasileiro hoje. Revista aParte - Publicação do TUSP/Teatro dos Universitários de São Paulo. São Paulo - SP, n. 1, p. 19-26, março-abril de 1968.
- CORRÊA, José Celso Martinez. O rei da vela: Manifesto do Oficina. In: ANDRADE, Oswald. O rei da vela. São Paulo: Globo, 2003.
- KLAFKE, Mariana Figueiró. O rei da vela: o “aqui e agora” do Teatro Oficina durante a ditadura brasileira. Dramaturgia em foco, Petrolina-PE, v. 1, n. 1, p. 125-144, 2017.
- MOSTAÇO, Eldécio. Teatro e Política: Arena, Oficina e Opinião (uma interpretação da Cultura de esquerda). São Paulo: Proposta editorial, 1982.
- RAMOS, L. F. A rubrica como literatura da teatralidade. Sala Preta, [S. l.], v. 1, p. 9-22, 2001. DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v1i0p9-22. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57001>. Acesso em: 20 ago. 2023.

AUTORIA E LITERATURA INFANTIL EM O *DIABO NA NOITE DE NATAL*, DE OSMAN LINS

AUTHORSHIP AND CHILDREN'S LITERATURE IN
O *DIABO NA NOITE DE NATAL*, BY OSMAN LINS

*Wesley Moreira de Andrade*¹

¹ Professor de Língua Portuguesa (Secretaria da Educação do Estado de São Paulo), Mestre em Letras (Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada - FFLCH/USP), doutorando pela mesma instituição, onde estuda a obra *Guerra Sem Testemunhas*, de Osman Lins.

RESUMO: O presente trabalho analisa o livro *O Diabo na noite de Natal*, de Osman Lins, sob a luz da noção de autoria, defendida pelo próprio escritor pernambucano em seu livro *Guerra sem testemunhas (O Escritor, sua Condição e a Realidade Social)* e por Maurice Blanchot, nos ensaios de *O livro por vir*. Além disso, veremos como a incursão osmaniana pela literatura infantil atende às expectativas do público para o qual se destina, remontando aos estudos de especialistas na área como Maria José Palo, Maria Rosa D. Oliveira e Maria Antonieta Antunes Cunha, através de uma escrita e uma linguagem criativa que entretém, educa e engaja o pequeno leitor.

PALAVRAS-CHAVE: Autoria, Literatura Infantil, Maurice Blanchot, Osman Lins.

ABSTRACT: The present study will analyze the book *O Diabo na noite de Natal*, by Osman Lins, under the light of the notion of authorship, defended by the pernambucano writer himself in his book *Guerra sem testemunhas (O Escritor, sua Condição e a Realidade Social)* and by Maurice Blanchot, in the essays of *The Book to Come*. Furthermore, we will see how the osmanian incursion into children's literature meets the expectations of the audience for which it is intended, going back to the studies of specialists in this area as Maria José Palo, Maria Rosa D. Oliveira and Maria Antonieta Antunes Cunha, through writing and a creative language that entertains, educates and engages the child reader.

KEYWORDS: Authorship, Children's Literature, Maurice Blanchot, Osman Lins.

O AUTOR E A ARTE DE ESCREVER, SEGUNDO OSMAN LINS E MAURICE BLANCHOT

Em *Guerra sem testemunhas (O Escritor, sua Condição e a Realidade Social)*, Osman Lins aborda os desafios e as dificuldades de ser escritor no Brasil. Amalgamando um tom confessional e uma verve polemista em um híbrido de ensaio e ficção, o escritor pernambucano revela todo o processo de concepção, escrita, publicação e recepção de uma obra literária, evidenciando ao leitor, de maneira inédita, os meandros que envolvem o objeto livro, numa exposição sem romantizações ou idealizações. *Guerra sem testemunhas* também serve como uma espécie de guia para quem deseja se aventurar no universo pouco reconhecido da redação literária e posta-se como um manifesto do compromisso artístico e ético daquele que redige para com o leitor, com a sociedade e consigo próprio.

O livro inicia com a confissão do narrador e seu revés em colocar as primeiras frases de *Guerra Sem Testemunhas* no papel. Além disso, ele revela o quanto seu projeto se mostra diverso do que foi planejado inicialmente, não porque perdera o controle daquilo que intencionou, porém este movimento natural atende às exigências internas que a obra e a escrita demandam à medida que vão se fazendo existir e concretizar. Osman Lins reforça a necessidade do domínio do escritor sobre o material que avulta em cada linha, refutando qualquer justificativa mediúnica ou irrefletida sobre as palavras que são postas na folha em branco:

Na área ficcional, renegando à inconsciência, ou seja, insurgindo-nos contra a má consciência, haveremos de governar dentro do possível a obra em geral e, em particular, os personagens. Negar-lhes-emos, honestamente, qualquer parcela de vontade. Cada um será assim porque nos pareceu, quase sempre ao cabo de cálculos e ensaios, acréscimos e cortes, que assim devia ser; e está no relato porque foi necessário, porque julgamos oportuno dar-lhe uma função, ainda que fosse a de parecer disponível. Nem uma palavra lhes será atribuída sem licença e aprovação. (LINS, 1969, p. 14)

Este método tautológico (devido aos inúmeros rascunhos e reescritas constantes de um texto) e teleológico, que visa a obra, enfim, terminada, é o que motiva o

escritor a redigir e manter sua interação intensa com o conteúdo ficcional, dando-lhe forma, polindo-o, concluindo-o com os retoques e ornamentos derradeiros. Todo este labor culmina num tipo de texto que Osman classifica como “de bordejar”:

Os [textos] chamados de bordejar são aqueles dos quais bem pouco sabe o escritor ao empreendê-los e ao longo dos quais, arduamente, avança e descobre, revela-se, devassa territórios que desconhecia, podendo suceder-lhe, durante a realização da obra, chegar a evidências e surpresas que lhe ameaçam os alicerces da vida; permanecerá interessado nas revelações da sondagem e mesmo no processo da sondagem, empenhando nesse esforço todas as reservas do espírito. (LINS, 1969, p. 18)

Apesar de adentrar um terreno desconhecido que poderá surpreendê-lo e que exigirá dele um esforço diligente, o escritor se contenta de empreender tenazmente e assumir os riscos que semelhante atividade exigirá e que culminará em obra igualmente desafiadora, fruto de um “[...] processo enervante – para ele não isento de atrativos – de perseguir, apreender e disciplinar, ao jugo da palavra exata, realidades esquivas. Só o escritor dispõe de meios para levar a cabo um texto de bordejo” (LINS, 1969, p. 18-19).

Esta obra, à qual foram devotadas semanas, meses e até mesmo anos de abnegação e reelaboração, uma vez publicada, ganha independência do autor; mesmo que permaneça um vínculo tênue que a une ao seu emissor, é preciso que este entenda que ela caminhará autonomamente rumo ao juízo e à apreciação do público leitor:

Rapidamente, com rapidez maior do que prevíamos, nos distanciamos da obra feita - agora confiada a seus destinatários. Não a abandonamos. Em geral, nunca a abandonamos. Mas arrefecem em nós os fios que por tanto tempo nos ligaram; quebram-se, distendem-se; deteriora-se a corrente que mutuamente nos vivificava. (LINS, 1969, p. 77)

Por sua vez, Maurice Blanchot (2005), em seus ensaios publicados sob o título *O livro por vir*, reforça bem a assunção da obra literária sobre a figura do autor: o crítico francês é contra a glorificação do gênio criador do artista, a qual “[...] signifi-

ca a degradação da arte, o recuo diante de sua potência própria, a busca de sonhos compensadores” (BLANCHOT, 2005, p. 286), e relembra dos projetos de Stéphane Mallarmé, na poesia, e Paul Cézanne, na pintura, que insistentemente, num ato aparentemente modesto, colocam a obra num patamar acima daquele que a tenha criado.

De acordo com Blanchot (2005), o artista, a exemplo do escritor que Osman Lins descreveu em *Guerra sem testemunhas*, é instigado e impelido pelo processo inventivo que ronda toda a criação artística: “O que atrai o escritor, o que impulsiona o artista não é diretamente a obra, é sua busca, o movimento que conduz a ela, a aproximação que torna a obra possível: a arte, a literatura e o que essas duas palavras dissimulam.” (BLANCHOT, 2005, p. 291). Os manuscritos, as reelaborações incansáveis que miram um conjunto coeso são os mais apreciados por grandes nomes como Franz Kafka, que consideram os seus trabalhos como exercícios inacabados, pois partem deste procedimento heterogêneo de experimentações frequentes com a palavra.

Esta obra revela o inaudito, avulta aos leitores um calar forjado pelo escritor, obrigando-os ao silêncio, à concentração refratária a qualquer desvio ou distração. Como bem ressaltou Blanchot (2005, p. 321), cogitando o apocalíptico cenário do desaparecimento da literatura, é esta mudez que revela a fala literária. Não obstante, o escritor francês, paradoxalmente, esclarece que, quando o autor coloca seus esforços no desenvolvimento de uma obra, ele contribui para o próprio apagamento, pois ela torna-se eloquente das ideias que veicula, prescindindo daquele que a compôs:

O livro é sem autor porque se escreve a partir do desaparecimento falante do autor. Ele precisa do escritor, na medida em que este é ausência e lugar da ausência. O livro é livro quando não remete a alguém que o tenha feito, tão puro de seu nome e livre de sua existência quanto do sentido próprio daquele que o lê. Se o homem fortuito - o particular - não tem lugar no livro como autor, como o leitor poderia ser aí importante? (BLANCHOT, 2005, p. 335)

Assim sendo, a obra se realiza em si mesma. É esta centralidade do livro, reduzido à sua essência comunicacional, que é almejada por Blanchot em suas reflexões ensaísticas. Por outro lado, Osman Lins foi um leitor dos textos de Maurice Blanchot, inclusive comentando algumas passagens de *O livro por vir* em *Guerra sem testemu-*

nhas, o que justifica o modo como se coadunam os pensamentos e o olhar artístico de ambos os escritores, visão esta que, como veremos a seguir, não somente ronda as preocupações teóricas de Osman Lins, assim como também as coloca em prática em seus livros, tanto nos trabalhos direcionados para os leitores adultos quanto em obra voltada ao público infantil, como é o caso de *O Diabo na noite de Natal*.

A CARNAVALIZAÇÃO DE O DIABO NA NOITE DE NATAL

Desde a sua estreia, com o romance *O visitante* (1955), é possível notar o controle criativo de Osman Lins sobre a obra redigida, rigor estético que se estendeu a outros de seus trabalhos e que é, outrossim, possível entrever em sua incursão inicial na literatura infantil com o livro *O Diabo na noite de Natal*, lançado em 1977 e elaborado a partir de uma peça teatral escrita por ele em 1967.

O Diabo na noite de Natal começa com uma espécie de aviso aos leitores a respeito da inédita incursão de Osman Lins e do pintor e ilustrador Montez Magno, conterrâneo do autor de *Avalovara*, que colaboram pela primeira vez em um livro direcionado a este público:

Osman Lins, o autor da história, nasceu em Pernambuco, mora em São Paulo, viajou bastante e tem uma dúzia de livros publicados, todos para gente grande. Nunca, antes, escrevera para crianças. Montez Magno, que fez os desenhos, é também natural de Pernambuco. Viajou muito e obteve vários prêmios como pintor. Pela primeira vez, ilustra um livro infantil. Osman e Montez são grandes amigos. (LINS, 1977, Não paginado)²

Esta confissão de uma investida inaugural do autor e do ilustrador na literatura infanto-juvenil, que a princípio poderia conferir um indício de insegurança ou de uma falta de apelo do livro, contrasta-se juntamente com a informação do histórico bibliográfico do escritor pernambucano, responsável por uma série de livros, e do

2 Curiosamente, a edição de 1977 de *O Diabo na noite de Natal* não está paginada, por este motivo não há a descrição das páginas das quais foram retiradas as citações neste artigo.

pintor, premiado por suas telas (com participação em exposições no Brasil e em outros países), que endossa a qualidade da obra, uma vez que está sob a responsabilidade de artistas renomados em suas respectivas áreas.

O livro se situa na festa de Natal promovida pela boneca Lúcia, que convidou uma série de personagens oriundos da cultura popular, erudita e de massa (por exemplo: Capitão Gancho, Chapeuzinho Vermelho, o Amarelinho, Negrinho do Pastoreio, Super-Homem, o Chefe da Estação Ferroviária, Cinderela, Palhaço Mangaba, as Pastorinhas, Carlitos, um garoto loiro com um imenso balão vermelho, uma mulher e uma criança, que depois são identificados como Nossa Senhora e Jesus Cristo, entre outros). No entanto, a festa é interrompida pela presença malquista do Diabo, que reclama o fato de não ter sido chamado para o evento e, por este motivo, resolveu aparecer (se fosse o contrário, recusaria o convite) e condenar os convidados a dois destinos: serem devorados por um dragão ou serem levados para o inferno por vários demônios que se encontram fora da casa.

Essa mistura de culturas variadas é uma das características que chamam a atenção na construção da obra. Personagens folclóricos, do universo do cinema e da literatura interagem entre si e alguns deles recebem um retrato diferente do que comumente transparece em suas mídias de origem: o Super-Homem, forte e imbatível nas histórias em quadrinhos, demonstra fraqueza física e covardia no contexto do livro; Capitão Gancho, destemido inimigo do Peter Pan, de J. M. Barrie, se mostra pusilânime diante da presença ameaçadora do Diabo.

Conforme observado por Ermelinda Ferreira (2005), no artigo “Osman Lins e a Literatura Infantil: um diálogo com Monteiro Lobato”, a quebra de expectativas quanto ao comportamento de determinados personagens aliada à presença de todos, cada qual com sua personalidade, em um único local, remete ao universo carnalizado do Sítio do Pica-Pau Amarelo (mais especificamente a um capítulo de *As reinações de Narizinho*), concebido por Monteiro Lobato, espaço fictício pelo qual convivem e circulam diversas figuras que

[...] chegam ao lugar agregador, apaziguador e ecumênico por excelência que é o texto lobatiano, onde o futuro e o passado, a realidade e a ficção expressas em vários idiomas provenientes de cul-

turas, raças e credos os mais diversos reúnem-se para tomar o café e comer os bolinhos de Tia Nastácia.

Inspirado por esta proposta altamente vanguardista de entrelugar físico, social e cultural criada por Monteiro Lobato ainda nos primórdios do século XX, Osman Lins também sugere, para as suas crianças, uma festa especial onde o sagrado natalino funde-se ao profano carnavalesco." (FERREIRA, 2005, p. 77)

Partindo das hipóteses propostas por Ferreira (2005) no artigo supramencionado, Amanda Lucy dos Santos Costa (2018) aprofunda, em sua dissertação de mestrado, o conceito de carnavalização difundido por Mikhail Bakhtin. Apesar de *O Diabo na noite de Natal* remeter a um contexto mais religioso e conservador do que a ruptura e a suspensão de valores atrelados ao imaginário carnavalesco, esta interpretação teórica alia-se bem ao ambiente festivo natalino celebrado pelos personagens no livro infantil de Osman Lins. De acordo com Bakhtin (1981) *apud* Costa (2018), o carnaval:

[...] é uma grandiosa cosmovisão universalmente popular dos milênios passados. Essa cosmovisão, que liberta do medo, aproxima ao máximo o mundo do homem e o homem do homem (tudo é trazido para a zona de contato familiar livre), com o seu contentamento das mudanças e sua alegre relatividade, opõe-se somente à seriedade oficial unilateral e sombria, gerada pelo medo, dogmática, hostil aos processos de formação e à mudança tendente a absolutizar um dado estado da existência e do sistema social. (BAKHTIN, 1981, p. 138 *apud* COSTA, 2018, p.49)

Bakhtin entende a carnavalização como um procedimento estético que poderá ser enxergado nas obras medievais, em clássicos renascentistas como *Gargântua e Pantagruel*, de François Rabelais, e nos eventos culturais desses períodos históricos que tinham locais, como a praça pública, como o centro de suas manifestações e que permitiam agregar públicos pertencentes às diversas camadas sociais e misturar alta e baixa cultura.

Ao chamar atenção para a promiscuidade pródiga neste tipo de evento e de espaço, Ferreira (2005, p. 77-78) aponta essa tendência no trabalho infantil de Osman ao mesclar gêneros, textos e culturas em *O Diabo na noite de Natal*, a exemplo do

que fez Monteiro Lobato em *As reinações de Narizinho*. No entanto, não podemos compreender a palavra promiscuidade com o sentido negativo de seu uso corrente, conforme ressaltou Costa (2018):

Livre da possível conotação pejorativa que adquire no Brasil, a palavra deriva do latim *promiscuus*, formada pela junção do prefixo “pro” (a favor de) com verbo “*misceo*” (misturar), traduzindo-se em “compartilhado”, “não distinto”, “misturado”, “indiscriminado”. Revela-se a promiscuidade na mistura de modo aparentemente desordenado dos personagens de diversas esferas hierárquicas, geográficas, culturais, entre outras. Diz-se “aparentemente desordenado” porque, no que concerne a Osman Lins, nenhuma escolha é destituída de ordem ou intenção.” (COSTA, 2018, p. 48)

Sendo assim, Costa (2018), ao descrever o significado etimológico de promiscuidade, lança mais luz sobre a natureza caótica da estética carnavalesca que dá forma à matéria contida no livro infantil de Osman Lins, mas cujos elementos ali presentes foram todos concatenados com um propósito específico e possuem uma função importante no enredo da história. A desordem aparente não atinge, portanto, o planejamento e a execução do livro que se exibem assaz intrincados.

LITERATURA PARA CRIANÇA, LINGUAGEM OSMANIANA

Outra preocupação osmaniana, como todo bom artífice, é com o acabamento estético do texto. A linguagem empregada em *O Diabo na noite de Natal* é a formal, Osman não cai na armadilha de tentar reproduzir uma fala parecida com a infantil, nos diálogos há um cuidado com a norma-padrão (concordância, regência, colocação pronominal, vocabulário diversificado etc.) e a opção dele por um narrador heterodiegético permite-o introduzir à criança leitora, de uma forma natural e fluente, um jargão diferente da que ela vivencia em seu cotidiano.

Maria Antonieta Antunes Cunha (1990, p. 72) chama atenção para a linguagem pueril muito comum nos livros de literatura infantil, uma estratégia que subestima a inteligência da criança e opera de forma reversa nela, pois se torna um elemento

que contribui para a falta de engajamento com a leitura, devido à artificialidade do texto simular uma escrita/fala demasiado simples: “O autor que usa a puerilidade, pensando só assim ser entendido pela infância, esquece-se de que ela pode não usar determinadas construções, mas é perfeitamente capaz de compreendê-las.” (CUNHA, 1990, p. 72). Segundo Cunha (1990), supor que uma criança terá dificuldades ao lidar com um texto de elaboração mais desafiadora é esquecer que

Ela cresce exatamente na medida em que vence novos obstáculos. Essa dose progressivamente maior de dificuldades é que, na leitura, como em todas as atividades educativas, faz o aluno sentir-se interessado, empenhar-se, resolver o problema - e desenvolver-se. (CUNHA, 1990, p. 72)

Em consonância com as práticas mais recomendadas dentro da literatura infantil, Osman enxerga potencial nesse leitor que culminará em um adulto mais preparado. Os exemplos em *O Diabo na noite de Natal* vão desde apresentar à criança uma corruptela de uma palavra em latim, língua clássica que era ensinada nas escolas até o início da década de 70 e deixou de ser obrigatória a partir de então (“Quem sair será devorado pelo Dragão, ou irá, com os meus dignos auxiliares, para as profundezas do inferno, para séculos *secolurum* amém. (Ele pensava que sabia latim.)” (LINS, 1977, Não paginado), como também o uso de expressões acadêmicas ou de adjetivos do grau superlativo, que ampliam mais o léxico em formação dos jovens leitores:

Foi então que eu, que conheço as propriedades *terapêuticas, pro-pedêuticas e hermenêuticas* da tal cachacinha, disse para ele: “Bebe”. Então ele caiu no laço e, pensando comprar barato a felicidade, bebeu. (LINS, 1977, Não paginado, grifo nosso)

Contavam um episódio estranho. No caminho, haviam encontrado um senhor *delicadíssimo, simpaticíssimo*, tudo íssimo, que as convidara a tomar um refresco. (LINS, 1977, Não paginado, grifo nosso).

Essa estratégia em não ceder a uma linguagem trivial para o público infantil contribui também para que ele faça a distinção da linguagem literária do livro daquela mais coloquial. De acordo com Maria José Palo e Maria Rosa D. Oliveira (2006),

a preocupação em evidenciar o emprego linguístico de forma mais artística, numa contribuição para o repertório cultural da criança, é uma estratégia a ser levada em consideração pelos escritores deste tipo de obras:

[...] os projetos mais arrojados de literatura infantil investem, não escamoteando o literário, nem o facilitando, mas enfrentando sua qualidade artística e oferecendo os melhores produtos possíveis ao repertório infantil, que tem a competência necessária para traduzi-lo pelo desempenho de uma leitura múltipla e diversificada. (PALO e OLIVEIRA, 2006, p. 11)

Desta forma, o leitor, desde cedo, educa-se, diverte-se e aprende a entender a linguagem em suas diversas funções, incluindo em sua versão poética. Maurice Blanchot (2005), destarte, chama a atenção para a construção particular do texto que vai exigir do leitor mais do que uma simples decodificação, mas cuja construção evidenciará o seu caráter literário:

A literatura começa com a escrita. A escrita é o conjunto de ritos, do cerimonial evidente ou discreto pelo qual, independentemente do que se quer exprimir, e da maneira como o exprimimos, anuncia-se um acontecimento: que aquilo que é escrito pertence à literatura, que aquele que o lê está lendo literatura. (BLANCHOT, 2005, p. 301-302)

O escritor e crítico, remontando a Roland Barthes, aponta, por exemplo, o uso do passado simples (*Passé simple*), conjugação verbal não presente no cotidiano oral francês, mas que é utilizado no gênero romance e cuja presença nas páginas de um livro ajuda o público francófono a perceber que está diante de uma obra literária, sendo um procedimento ao qual o escritor recorre para agregar um valor estético entevisto em todo trabalho artístico:

[...] o autor aceitou aquele tempo linear e lógico que é o da narração, a qual, clareando o campo do acaso, impõe a segurança de uma história bem circunscrita que, tendo tido um começo, vai com certeza para a felicidade de um fim, mesmo que este seja infeliz. O passado simples ou ainda o emprego privilegiado da terceira pessoa nos dizem: isto é um romance, assim como a tela, as cores e outrora a perspectiva nos diziam: isto é pintura.” (BLANCHOT, 2005, p. 302)

Portanto, considerando a literatura infantil como uma porta de entrada para o hábito da leitura e a fruição de textos literários, é natural que o escritor não deixe de usar, mesmo que de forma adaptada, os recursos estilísticos que diferenciam uma obra ficcional ou poética de outros textos que circulam socialmente. Por outro lado, pensar no público leitor e, ao mesmo tempo, desafiá-lo, evitando assim atender apenas às suas demandas e vontades, foi uma preocupação que rondou, amiúde, as intenções artísticas de Osman Lins (1969) posteriormente explicitadas em *Guerra Sem Testemunhas*:

Cada escritor elabora [...] o seu leitor. Não diria que este determine o nível e o teor de uma obra literária, e mesmo que oriente a atividade do autor; pois sua criação não corresponde a um trabalho prévio, gratuito, anterior e como exterior a todas as preocupações do escritor futuro, estéticas ou não, a partir da qual estas surgissem, fossem comunicadas, expressas, projetadas. Esse leitor (não simples reflexo ou desdobramento do escritor), fruto da inteligência, da sensibilidade, do caráter, da concepção que tem o escritor do ofício e do mundo, é contemporâneo da gestação da obra; não nomeado, nela está presente, participa de sua natureza. (LINS, 1969, p. 187)

Desta forma, o leitor não deve ser o credor a quem o escritor precisa obrigatoriamente pagar seus tributos, renunciando ao seu estilo ou fazendo concessões para que a obra tenha um amplo alcance; apesar de ser uma presença concomitante ao processo de escrita da obra, a esse leitor não se deve desonrar o compromisso de ensinar-lhe uma vivência estética exclusiva com sua obra. Osman condena os escritores que

Em suas obras negam a literatura e afetam ao mesmo tempo um interesse exaltado pelos indivíduos ou grupos aos quais as destinam, evitando transcendências ou ambiguidades que lhes dificultem a percepção. Jamais defraudam o público, pondo-o frente a um mundo, onde os problemas não sejam propostos e solvidos de maneira confortável. (LINS, 1969, p. 187-188)

Da mesma forma, Blanchot (2005) reclama o potencial comunicacional do livro, que exercerá sua função poética junto aos mais diferentes públicos e não somente

àquele leitor ideal a quem muitos profissionais das letras dizem imaginar durante a redação de seus trabalhos:

O escritor gosta de dizer que escreve seu livro destinando-o a um único amigo. Voto frustrado. No público, o amigo não tem lugar. Não há aí lugar para nenhuma pessoa determinada, nem para estruturas sociais determinadas, família, grupo, classe, nação. Ninguém faz parte dele, e todo mundo lhe pertence, e não somente o mundo humano, mas todos os mundos, todas as coisas e coisa nenhuma: os outros. (BLANCHOT, 2005, p. 361)

A obra literária não tem dono e seu receptor é múltiplo, plural e pertencente às realidades profundas. Neste caso, concordando com a visão de Osman Lins em *Guerra sem testemunhas*, é impossível condicionar a sua obra ao que o público deseja, uma vez que este é instável, inconstante e seus humores e gostos flutuam e mudam regularmente. Ele é atingido de múltiplas formas no tempo e no espaço em que a obra se encontra publicada, reeditada e/ou traduzida. Conforme reforçado pelo autor de *Nove, Novena*:

Um livro é escrito, inclusive, para os que o leem indevidamente, para os que o estranham, os que o detestam e até para os que não haverão de o ler. Natural existirem pessoas que, não o lendo, venham a ser afetadas pelas suas páginas, quando outras, lendo-as, permanecerão imunes, insensíveis a todos os seus possíveis estímulos. (LINS, 1969, p. 191)

UM NARRADOR PECULIAR

Conforme vimos acima, um dos recursos optados por Osman Lins, em *O Diabo na noite de Natal*, é o narrador heterodiegético, que trava um diálogo mais direto com o leitor (evidenciando a natureza fictícia da obra lida), permitindo-se explicações e apartes sobre determinadas ocorrências no texto para contextualizar ou acrescentar uma visão mais irônica dos eventos descritos. Como podemos observar no primeiro parágrafo do livro:

Veremos, aqui, uma porção de personagens, quase todas conhecidas. Vocês devem tê-las encontrado no cinema ou em outros livros. Há também um grupo de meninas que os leitores, se moram, por exemplo, em São Paulo ou no Amazonas, decerto não conhecem: as Pastorinhas. (LINS, 1977, Não paginado)

Ou quando o personagem do Negrinho do Pastoreio é introduzido na festa da boneca Lúcia:

Nisto chegou o Negrinho do Pastoreio, que é muito conhecido no Rio Grande do Sul. Ele, diz-se, ensina a achar as coisas e é o herói de uma lenda maravilhosa, muito bem contada por um grande autor gaúcho, que se chamava J. Simões Lopes Neto. Falou o Negrinho:

- Vim gineteando de em pêlo, no meu cavalo baio. Larguei por umas horas minha tropilha de tordilhos e vim. Cruzei campos, cortei macegais, bandeiei restingas, despontei banhados, varei arroios, subi coxilhas, descí canhadas e cheguei.

Vocês, se não são gaúchos, não haverão de entender essa linguagem. Nem eu. Precisaria de ver, no dicionário, o que quer dizer tordilhos, restingas etc. Mas não tenho tempo de fazê-lo agora, pois está na porta um sujeito que vocês conhecem e talvez admirem: o Super-Homem. (LINS, 1977, Não paginado)

Se, no primeiro excerto, o narrador ainda se preocupa, linhas depois, em dar mais detalhes ao leitor sobre quem são as Pastorinhas, no trecho que introduz o Negrinho do Pastoreio, o narrador chama atenção para a linguagem característica do personagem tradicional da região Sul do país, a evidenciar o fenômeno da variedade diatópica ou geográfica, mas sem recair no didatismo, pois o excesso de explicações tornaria a leitura menos dinâmica, atrasando a condução dos próximos acontecimentos do enredo.

Da mesma forma, o trabalho com a ironia, através do conflito com outros valores não referendados pela educação formal e familiar, é outro procedimento usado por Osman para, enfim, proporcionar este prazer estético ao leitor. Como, por exemplo, no diálogo entre Lúcia e Capitão Gancho:

A esta palavra *albergue*, que significa hospedaria, mas também lugar onde se recolhe alguém por caridade, Lúcia estribou:

- Que história é essa? Isso aqui não é albergue, é uma casa de família, fique o senhor sabendo.

- Ah! E é? Pois então não me interessa - respondeu o Capitão. - Que eu só gosto de farra, movimento e pancadaria. Se aqui é uma casa de família, até logo. [...] *Meter-me numa festa em casa de família! A que ponto eu descí!* (LINS, 1977, Não paginado, grifo nosso)

Apesar de vinda da boca de um personagem famoso por ser um vilão, a sua estupefação por frequentar uma casa dita respeitada inverte as expectativas do leitor, possivelmente acostumado a juízos contrários nos ambientes onde frequenta. Mesma lógica de inversão de princípios morais proferidos pelo antagonista da história, o Diabo, que, enfim, acaba divertindo pelo inusitado do que diz aos outros personagens:

- O senhor veio estragar a nossa festa - arriscou, para surpresa de todos, Chapeuzinho Vermelho. - Ninguém quer diabo de espécie alguma, aqui.

- Pois é por isso mesmo que eu vim. Se tivessem mandado um convite, eu nem tinha tomado conhecimento. Não gosto de festa com bolinhos. Só gosto de festa com muita pinga. Aí, sim, é que eu me deito. Mas a senhora dona Lúcia não mandou um convite para mim, eu vim. Estou aqui, quero me divertir. Vamos, divirtam-me. Quero comemorar a noite de Natal! (LINS, 1977, Não paginado)

Ao mesmo tempo, o enredo amarra bem cada elemento colocado em cena, uma vez que um objeto apresentado num determinado momento da narrativa terá uma utilidade nas páginas vindouras, resultando em um enredo milimetricamente pensado para engajar o leitor. Uma casca de banana, um balão vermelho, um cofre, entre outros são exemplos importantes sem os quais a trama não avançaria. Além disso, a referência a outras obras e autores colaboram com o projeto pedagógico do livro de apresentar nomes clássicos da literatura para que o leitor interessado, quiçá, conheça, pesquise e leia os livros mencionados em *O Diabo na noite de Natal*. Nas palavras de Costa (2018):

Se de um lado se nota um aspecto pedagógico no diálogo do narrador com o leitor, de outro temos uma interação na qual se considera o leitor como sujeito ativo. Se por um lado uma fisionomia

moral pode transparecer, por outro a miscelânea cultural se dá à luz, à medida que são apresentados vários personagens de diferentes terrenos culturais. Se em algum momento a leitura pode parecer instrutiva, ela não se priva do seu primordial caráter, o literário, pois a preocupação formal supera o costumeiro, seja no trabalho com a linguagem, seja com as figuras que se nos mostram, ou seja, com as possibilidades inumeráveis de leitura que se modificam conforme se modifica o olhar do leitor. (COSTA, 2018, p. 14-15)

Esse olhar do leitor torna-se uma instância ativa a interagir com o texto que, por sua vez, vai estimular o seu conhecimento e o seu aprendizado com uma narrativa que entrega um trabalho artístico e divertido, o que é, assim, o propósito da literatura produzida para as crianças e os jovens. De acordo com Palo e Oliveira (2006)

Mais do que falar e preencher, o texto ouve e silencia, para que a voz do seu parceiro, o leitor, possa ocupar espaços e ensinar também. Redescobre-se, então, o verdadeiro sentido de uma ação pedagógica que é mais do que ensinar o pouco que se sabe, estar de prontidão para aprender a vastidão daquilo que não se sabe. A arte literária é um dos caminhos para esse aprendizado. (PALO e OLIVEIRA, 2006, p. 14)

Poderíamos voltar aqui à ideia de silêncio tão apaixonadamente descrita e defendida por Blanchot (2005). Este silêncio que não é um calar, como tradicionalmente compreendido, mas que se abre ao entendimento alheio e exerce o seu poder interacional com o público. Do mesmo modo como percebemos, por conseguinte, em *O Diabo na noite de Natal* em que Osman Lins entrega ao leitor um texto desafiador, estimulante e rico em referências.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Apesar de ser a única investida de Osman Lins na literatura infantil, o escritor pernambucano não encarou esse trabalho como uma obra digna de menor esforço de suas qualidades como artista. Como foi defendido por ele no livro *Guerra sem testemunhas*, o ato de escrever literatura envolve uma dedicação séria, esforço e domínio

sobre o conteúdo a ser abordado; ação sujeita ao ostracismo do mercado editorial ou à incompreensão de boa parte do público ou ao tardio reconhecimento midiático. Por este motivo, optamos por trazer algumas das reflexões expostas neste livro para compreensão de sua poética como um todo.

Concomitantemente, pensar na questão da autoria nos remete aos ensaios de *O livro por vir*, de Maurice Blanchot, que complementa a visão osmaniana, por lançar luz sobre a proeminência da obra na literatura, um texto que fale por si só, que mergulhe no próprio silêncio comunicacional, pois a sua simples existência transmite a ideia que deseja veicular, independente do leitor que terá contato com ela.

Por tratar-se de uma obra de literatura infantil, foi necessário também recuperar as reflexões de especialistas na área, Maria José Palo, Maria Rosa D. Oliveira e Maria Antonieta Antunes Cunha, para salientar como os procedimentos do autor de *O fiel e a pedra* atendem às expectativas de um trabalho voltado às crianças; sujeitos que não podem ser subestimados, mas sim, estimulados sempre com um texto provocador.

Reconhecendo o público com o qual trabalha, o autor de *Avalovara* apresenta ao leitor um universo repleto de situações inusitadas e inesperadas. Além disso, há um cuidado com o enredo, em que cada elemento citado tem sua razão de ser e estar naquele momento dentro da narrativa, juntando as pontas soltas e surpreendendo o leitor. Por mais que seja uma tentativa menos disruptiva em comparação à própria obra adulta de Osman Lins e a outros grandes títulos da Literatura Infantil brasileira, *O Diabo na noite de Natal* possui seus méritos artísticos e se encaixa organicamente nestas duas instâncias como um livro de cunho original.

REFERÊNCIAS

- BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005. (Tópicos)
- COSTA, Amanda Lucy dos Santos. *Osman Lins e a carnavalização na literatura para a infância em 'O Diabo na noite de Natal'*. 2018. xi, 82 f., il. Dissertação (Mestrado em Literatura). Universidade de Brasília, Brasília, 2018. Disponível em: <https://repositorio.unb.br/handle/10482/34175>. Acesso em 13 dez. 2021.
- CUNHA, Maria Antonieta Antunes. *Literatura infantil: Teoria & Prática*. São Paulo: Editora Ática, 1990.
- FERREIRA, Ermelinda Maria Araújo. Osman Lins e a Literatura Infantil: um diálogo com Monteiro Lobato. In: *Outra Travessia*, n. 4, 2005. (p. 69-84). Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/Outra/article/view/12639>. Acesso em 07 dez. 2021.
- LINS, Osman. *O diabo na noite de Natal*. Ilustrações de Montez Magno. São Paulo: Livraria Pioneira Editora, 1977.
- LINS, Osman. *Guerra sem testemunhas (O Escritor, sua Condição e a Realidade Social)*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1969.
- PALO, Maria José; OLIVEIRA, Maria Rosa D. *Literatura infantil: voz de criança*. 4ª ed. São Paulo: Ática, 2006. (Princípios: 86)

LITERATURA E FOLCLORE: OS PARALELOS NA CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE NACIONAL BRASILEIRA

LITERATURE AND FOLKLORE: PARALLELS IN THE
CONSTRUCTION OF BRAZILIAN NATIONAL IDENTITY

*Dibo Mussi Neto*¹

*João Paulo Moda Paladino*²

1 Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Letras, do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – UNESP, Câmpus de São José do Rio Preto. Mestre em Letras, pela UNESP - dibo.mussi@unesp.br

2 Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Letras, do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – UNESP, Câmpus de São José do Rio Preto. Docente de Desenvolvimento Social no SENAC de São José do Rio Preto/SP - joao.paladino@unesp.br

RESUMO: O presente artigo tem como objetivo traçar paralelos entre a literatura e os estudos folclóricos como delineadores da identidade nacional brasileira. Adotamos, para exemplificar, o mito do Saci-Pererê, e pretendemos, com ele, demonstrar a união dos conceitos de folclore, de cultura brasileira, de literatura e oralidade para a construção de uma identidade nacional brasileira. A reflexão aqui exposta se ancora no desejo de contemplar a importância dos mitos na construção da identidade popular e no modo como a cultura se ressignifica em meio ao desenvolvimento humano em sociedade.

PALAVRAS-CHAVE: Folclore; Oralidade; Literatura brasileira; Identidade nacional; Saci-Pererê.

ABSTRACT: This paper aims at drawing parallels between literature and folklore studies in delineating Brazilian national identity. To exemplify, we adopt the Saci-Pererê myth to show the confluence of the concept of folklore, Brazilian culture, literature and orality in the creation of Brazilian national identity. The reflection outlined is anchored in the desire of contemplating the importance of myths in the construction of popular identity and in the way culture is reframed throughout human development in society.

KEYWORDS: Folklore; Orality; Brazilian Literature; National Identity; Saci-Pererê.

*Olhos de brasa, pretinho
De carapuça vermelha -
Uma só perna, um negrinho
Saltita - na estrada velha*

*E vivo, esperto, na estrada,
Assobia, guincha, pula,
Solta a estranha gargalhada
Que dói até na medula...*

*Puxe, depressa, o "bentinho" -
Caminheiro - pois não vê
Que esse maldito negrinho
É o Saci-pererê?³*

O FOLCLORE E A IDENTIDADE NACIONAL

Os paralelos entre o folclore e a literatura são inúmeros e perpassam por uma jornada de construções consolidadas na oralidade e nos costumes advindos do âmbito popular de uma nação. É fato que o folclore, bem como suas superstições e mitos, é a resistência da cultura do povo unida à maneira como se manifesta a identidade de uma comunidade específica.

Diante disso, é importante recordar o que concebemos por cultura popular brasileira e por identidade nacional, uma vez que, ao pretender uma reflexão acerca do território nacional, nos deparamos com um país formado por múltiplas culturas, raças, línguas, linguagens e perspectivas do eu e do outro. Assim, se torna apropriada a observação de como os costumes e crenças tornam-se populares e, consequente-

3 Trecho de depoimento em verso, do doutor Ulysses de Souza e Silva, no Inquérito promovido por Monteiro Lobato, p. 250-254.

mente, são registradas, gerando, então, narrativas que traduzem e expressam o que, mais tarde, denominamos *tradição*.

Segundo Cascudo (1984), o folclórico decorre da memória coletiva, indistinta e contínua. Deverá ser sempre o popular e mais uma sobrevivência, ou seja, aquilo que a simpatia popular divulga é despersonalizado e perpetuado como folclore.

Todos os países do mundo, raças, grupos humanos, famílias, classes profissionais possuem um patrimônio de tradições que se transmite oralmente e é defendido e conservado pelo costume. Esse patrimônio é milenar e contemporâneo. Cresce com os conhecimentos diários desde que se integrem nos hábitos grupais, domésticos ou nacionais. Esse patrimônio é o FOLCLORE, *Folk*, povo, nação, família, parentalha. *Lore*, instrução, conhecimento na acepção da consciência individual do saber. Saber que sabe. Contemporaneidade, atualização imediatista do conhecimento. (CASCUDO, 1967, p.9)

Para ilustrar esse nosso primeiro esboço, de um ensaio maior, em preparo, nós utilizaremos a figura do *Çaa cy perereg*⁴ ou, simplesmente, Saci-Pererê. Para tanto, buscamos respaldo em um inquérito de abrangência nacional, veiculado no *Jornal O Estado de São Paulo*, edição vespertina, no ano de 1917, que foi idealizado por Monteiro Lobato, e teve a participação de muitos leitores, originalmente intitulado “Mitologia brasílica”. Trata-se de uma investigação séria, dito científica, para perquirir a lenda do Saci, “para tirar a limpo o que de positivo havia na memória da nossa gente sobre o insigne pernetá” (LOBATO, 2008, p. 36). Em 1918, Lobato reúne os depoimentos angariados no inquérito em uma edição fac-símile¹ intitulada: *Saci-Pererê: resultado de um inquérito*.

4 Cf. Marcia Camargos, “Um símbolo de resistência”, in: LOBATO, M. *O Saci-pererê: resultado de um inquérito*. São Paulo: Globo, 2008. Trata-se de um “mito tupi-guarani surgido há mais de dois séculos na região fronteira com o Paraguai, chamado *Çaa cy perereg* ou ‘olho mau saltitante’”.

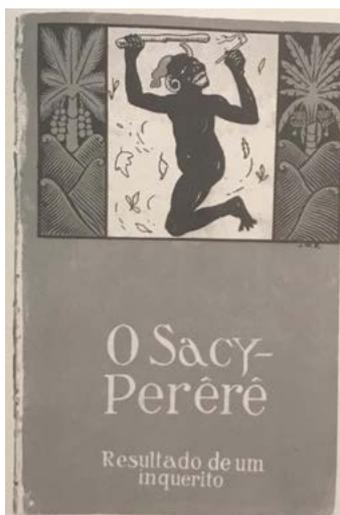


Figura 1: Capa da 1ª edição, com ilustração de J. Washt Rodrigues, 1918⁵

Cabe destacarmos, aqui, que encontramos em Figueiredo e Noronha, no texto intitulado *Identidade nacional e identidade cultural*, o **folclore** como um dos elementos constitutivos de uma identidade nacional:

A construção de uma identidade nacional passa, assim, por uma série de mediações que permitem a invenção do que é comumente chamado de “alma nacional”, ou seja, parâmetros simbólicos que funcionam como “provas” da existência desse Estado, e que determinam a sua originalidade: uma língua comum, uma história cujas raízes sejam as mais longínquas possíveis, um panteão de heróis que encarnem as virtudes nacionais, um folclore, uma natureza particular, uma bandeira e outros símbolos oficiais ou populares. (FIGUEIREDO e NORONHA, 2005, p. 192, grifo nosso)

À vista disso, é necessário observar a formação da identidade nacional brasileira, as origens dos povos que a compõem, os costumes e a cultura em sua complexidade, entendendo, assim, a identidade como multiforme e muito além de possíveis definições homogêneas e limitantes.

5 Todas as ilustrações presentes no artigo foram reproduzidas a partir da obra de Monteiro Lobato, *O Sacy-Pererê: resultado de um inquerito*. São Paulo: Globo, 2008, e trazem as legendas tais quais constam no livro.

A literatura oral brasileira se comporá dos elementos trazidos pelas três raças para a memória e uso do povo atual. Indígenas, portugueses e africanos possuíam cantos, danças, estórias, lembranças guerreiras, mitos, cantigas de embalar, anedotas, poetas e cantores profissionais, uma já longa e espalhada admiração ao redor dos homens que sabiam falar e entoar. (CASCUDO, 1984, p. 29)

Nas palavras de Monteiro Lobato, o Saci é “filho da imaginação coletiva”, é uma “resultante psíquica do nosso povo”. (LOBATO, 2008, p. 38). Nas palavras de Márcia Camargos, responsável pela consultoria e pesquisa, da edição de 2008, da obra de Lobato, no texto intitulado “Um símbolo de resistência”, o Saci é:

Produto da imaginação coletiva, ele representa, para Lobato, uma necessidade “psicológica” de explicar inúmeros fenômenos cujas causas naturais escapam à compreensão das pessoas comuns. (LOBATO, 2008, p. 16)

Tudo isso posto, encontramos na conclusão do inquérito, que o mito do Saci, pertencente a literatura oral do nosso país, coaduna elementos das três raças formadoras de nossa nação, a saber: os indígenas, os portugueses e os africanos. Nas palavras de José Antônio Nogueira:

Tem-se escrito que tal credence é devida ao elemento indígena e africano, como se a colaboração do branco tivesse sido nula ou quase nula. entretanto, essa não nos parece ser a verdade. a fisionomia moral ou espiritual do singular duende é claramente indicativa de que em sua elaboração interveio a mentalidade do homem civilizado⁶. (LOBATO, 2008, p. 361)

6 José Antônio Nogueira afirma que apenas os europeus são civilizados. Para o autor, amigo de Lobato, os vermelhos e os pretos não são capazes de conceber uma entidade como o saci. Segundo ele, do selvagem, “se pode dizer que não é capaz de conceber um deus que dance e ria. A ideia de uma divindade brejeira, de um ser sobrenatural, amigo do saltarinhar e de gracejar, à feição do saci, não sairia senão da cabeça de um civilizado”. Assegura, ainda, que os negros, em seus rituais africanos, veneravam certos feitiços “muzimos”, cujas características eram sérias: “bons ou maus, não riam, nem se deixavam meter a riso.” Exemplifica com os gregos, que “tinham ‘demônios’ alegres, apaixonados da dança e do riso”; e com os portugueses, do qual: “a figura engraçada e espiritual do

À vista disso, é legítimo inferir, no exposto até aqui, que é possível vislumbrar as contribuições da literatura oral nos registros formais e a maneira como a tradição se configura, evolui e delinea a identidade nacional de um povo construído através de seu folclore.

O FOLCLORE E A LITERATURA

Ao falar de tradição, que são as heranças culturais passadas de geração para geração e a forma como esses conceitos são ressignificados pelo homem, é perceptível que o folclore não é passível de extinção, mas sim, de reconfiguração e adaptação.

A literatura oral é mantida e movimentada pela tradição. É uma força obscura e poderosa, fazendo a transmissão, pela oralidade, de geração em geração. Ninguém defende essa virtude mnemônica nem há um exercício para sua perpetuação. (CASCUDO, 1984, p. 165)

Diante dessa assertiva, verifica-se uma espécie de reciclagem cultural, na qual conceitos estabelecidos anteriormente e já conhecidos pelo povo são (re)interpretados e utilizados de acordo com as necessidades da vida em sociedade. É necessário reconhecer, então, que ao tratar de Brasil, enquanto unidade, trata-se também da tessitura de um país de diversidades regionais que transitam de um lugar para outro e se ancoram na coletividade e nas instâncias sociais.

Sobrelevar que a diversidade e a hibridização verificadas na constituição do ser brasileiro é figurada através do cruzamento dos mitos, de mundos, das religiões e das múltiplas culturas e caracteres que se tornam um por meio do folclore é extremamente essencial para a compreensão do exposto até aqui, uma vez que, investigar a

irrequieto diabrete denuncia transparentemente o riso, a cachaça, o bom humor português – bom humor de que se encontram muitíssimas amostras nas canções e festas populares”. Para concluir, Nogueira explica que, no caso do mito do Saci, “interveio a colaboração do civilizado”, [...], “perdeu o vago, personalizou-se e transformou-se no gnomo zombeteiro que conhecemos”. (LOBATO, 2008, p. 361-364)

cultura formada na oralidade e depois a examinar como registro formal, implica na constatação da pluralidade identitária e da impossibilidade de uma teorização uniforme do conceito de identidade nacional.

Pensando nessa ideia de pluralidade identitária, temos revelado, em Figueiredo e Noronha, algo que torna ainda mais complexa a questão, o fato de que “embora a ideia de nação permaneça como referente, seu patrimônio simbólico pode se transformar historicamente em função de novos objetos” (FIGUEIREDO e NORONHA, 2005, p. 193), ou seja, além de tratarmos de uma identidade plural, ela se transforma ao longo do tempo.

Exemplo disso, é a obra de Lobato, que chamamos obra-chave desse nosso breve texto, cujo epílogo, começa por dizer:

Esse livro tem o mérito de fixar um momento da vida duma superstição popular. Como tudo, as superstições evoluem, determinadas pelo meio ambiente e pelas variações etnológicas. Nascem, crescem - e não morrem. Transformam-se. (LOBATO, 2008, p. 367)

Neste momento, é pertinente explicitar um encontro entre o folclore e a literatura. Diversas obras podem figurar e motivar a reflexão dos registros do que é oral, da percepção das relações sociais por meio de gestos, mitos, lendas e crenças repetidas e ressignificadas como meio de perpetuar uma cultura e torná-la resistente ao tempo e à modernidade.

Lobato cumpre bem esse papel, ao fixar o mito do Saci, por meio de um inquérito, colhendo diversas vozes e múltiplas versões para os conteúdos lendários e comportamentais do pequeno diabinho. É curioso notar nos depoimentos do inquérito, que vieram de diversas partes do país, como a própria personificação do Saci, em uma mesma época (1917, quando os depoimentos foram enviados para redação do *Jornal O Estado de São Paulo*), é multifacetada e híbrida, indo de versões com chifre e cheiro de enxofre até versões de menino que veste gorro vermelho e faz travessuras.



Figura 2: Saci, desenho a nanquim de M. Lobato



Figura 3: O Saci e o caipira, aquarela de Richter

Nas ilustrações aqui reproduzidas, temos a concretização pictórica do Saci. Todas mostram a resultante da humanização desse símbolo folclórico que carrega a adição de sensações e temores humanos, como a desordem, o medo, a magia, dentre outros elementos componentes da identidade formadora da cultura brasileira. O negrinho de apenas uma perna surge enquanto produto do que não se explica de maneira racional e científica. No desenho de Lobato, observamos uma síntese didática e um tanto infantil do que concebemos por Saci Pererê. Já na aquarela de Richter, a

figura folclórica é minimizada, dando maior destaque a reação humana em função do encontro com a entidade mitológica em questão.

Para além disso, vale evidenciar a importância e a necessidade de registrar e compreender o que é popular transitando entre o incipiente oral e o erudito literário, percebendo como a oralidade é essencial para a formação da literatura, bem como o popular se faz campo de experimentação para as constatações científicas que se apresentam como norma:

A literatura que chamamos oficial, pela sua obediência aos ritos modernos ou antigos de escolas ou predileções individuais, expressa uma ação refletida e puramente intelectual. A sua irmã mais velha, a outra, a bem velha e popular, age falando, cantando, representando, dançando no meio do povo, nos terreiros das fazendas, nos pátios das igrejas nas noites de “novena”, nas festas tradicionais do ciclo do gado [...] Ninguém deduzirá como o povo conhece a sua literatura e defende as características imutáveis de seus gêneros. É como um estranho e misterioso cânon para cujo conhecimento não fomos iniciados. Iniciação que é uma longa capitalização de contatos seculares com o espírito da própria manifestação da cultura coletiva. (CASCUDO, 1984, p. 27)

Para Lobato, a maneira correta a se proceder é a de que o artista “se é um garimpeiro de talento, mergulhe no seio do povo e lá bateie na ganga rude o ouro da lei”. E continua citando Homero, Plotino, Fídias, Praxíteles, Aristófanes que “frequentavam o povo, conviviam com ele, impregnava-se das suas crenças, ouviam-lhe as histórias; e saíam deles cheios de ideias, de formas, de coragem, de inspiração.” Para concluir que a fonte de água pura é uma só: “o povo”. (LOBATO, 2008, p. 37).

Salientamos, aqui, que as ponderações presentes em nosso artigo, não se ancoram na adoção de uma verdade incontestável para o eixo que se pretende observar. É nesse sentido, que nos pareceu pertinente o olhar para as concepções de Candido (1973), que tenta explicitar as motivações sociais contidas nas produções artísticas:

Tomemos os três elementos fundamentais da comunicação artística — autor, obra, público — e vejamos sucessivamente como a sociedade define a posição e o papel do artista; como a obra depende

dos recursos técnicos para incorporar os valores propostos; como se configuram os públicos. Tudo isso interessa na medida em que esclarece a produção artística, e, embora nos ocupemos aqui principalmente com um dos sentidos da relação (sociedade-arte), faremos as referências necessárias para que se perceba a importância do outro (arte-sociedade). Com efeito, a atividade do artista estimula a diferenciação de grupos; a criação de obras modifica os recursos de comunicação expressiva; as obras delimitam e organizam o público. Vendo os problemas sob esta dupla perspectiva, percebe-se o movimento dialético que engloba a arte e a sociedade num vasto sistema solidário de influências recíprocas. (CANDIDO, 1973, p. 32-33)

Com efeito, a realidade do povo é o eixo que nos possibilita vislumbrar as transformações, aquisições e ressignificações consideradas com o desejo de aproximar o popular do científico e, mostrar, assim, a importância da literatura na performance humana, das tradições populares na constituição literária e do folclore como identidade e exercício da autenticidade nacional.

CONCLUSÃO

Levando-se em conta os paralelos que compõem o que denominamos como identidade nacional, nos parece oportuno abonar a importância do folclore e dos registros do mesmo como ferramentas de construção e perpetuação de uma cultura geradora do caráter nacional de um povo. Compreender a transitoriedade folclórica nos ambientes populares e clássicos nos faz perceber a construção de cânones que se configuram através dos costumes e do que poderíamos titular de identidade nacional. Perceber as ressignificações das tradições e a maneira como o indivíduo se apropria do folclore a fim de construir sentidos e relações em seu meio foi primordial para apreender o modo como mitos, figuras, gestos e outros elementos componentes do repertório popular, como o Saci-Pererê, se fazem e se refazem, transcendendo os limites temporais, geográficos e categóricos. Assim, salientamos a relevância dos estudos que apontam para tais questões.

REFERÊNCIAS

- CANDIDO, Antônio. *Literatura e Sociedade: Estudos de Teoria e História Literária*. 3. ed. São Paulo: Editora Nacional, 1973.
- CASCUDO, Luís da Câmara. *Folclore no Brasil*. Rio de Janeiro: Fundo de cultura, 1967.
- CASCUDO, Luís da Câmara, 1898-1986. *Literatura oral no Brasil/ Luis da Camara Cascudo*. - 3. ed. - Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1984. (Reconquista do Brasil; nova sér.; v. 84).
- FIGUEIREDO, Eurídice; NORONHA, Jovita Maria Gerheim. *Identidade nacional e identidade cultural*. In: _____. *Conceitos de literatura e cultura*. Niterói / Juiz de Fora: EdUFF / Editora UFJF, 2005, p. 189-205.
- LOBATO, Monteiro. *O Saci-Pererê: resultado de um inquérito*. São Paulo: Globo, 2008.

INTERAÇÕES VERBOVISUAIS EM MARIA MOLE, DE ANDRÉ NEVES

VERBOVISUAL INTERACTIONS IN *MARIA MOLE*,
BY ANDRÉ NEVES

*Andressa Mayara Bezerra de Oliveira Lima*¹

*Diógenes Buenos Aires de Carvalho*²

1 Doutoranda em Letras pela Universidade Federal do Piauí - UFPI. Mestra em Letras pela Universidade Federal do Piauí - UFPI. E-mail: andressamayarafai@gmail.com.

2 Pós-Doutor em Letras pela Universidade de Passo Fundo, UPF, Brasil (PUCRS/CAPES). E-mail: dbuenosaires@uol.com.br

RESUMO: O presente artigo tem como objeto de discussão as interações verbovisuais em “Maria Mole”, de André Neves (2002). A partir dessa discussão objetiva-se i) Investigar a dinâmica da interação entre texto e imagem na obra “Maria Mole” de André Neves, destinada ao público infantil; ii) identificar e discutir as estratégias linguísticas e imagéticas presentes na obra que possibilitam a ampliação de sentidos pelo leitor em formação; iii) investigar como se configura o diálogo entre texto e imagem, que constitui a narrativa, possibilita o desenvolvimento da sensibilidade estética do leitor infantil. Para fundamentar a presente pesquisa bibliográfica, utilizou-se como aporte teórico os pressupostos Bauman (2005), Carvalho e Cunha (2016), Hauser (1973), Houston (2010), Candido (1972), entre outros. Portanto, a presente pesquisa trata-se de uma amostragem de texto artístico que representa a infância e possibilita a experiência sensível pelo imbricamento da palavra e da imagem.

PALAVRAS-CHAVE: André Neves; Maria Mole; interações verbo visuais;

ABSTRACT: The subject of this article is the verbal-visual interactions in “Maria Mole”, by André Neves (2002). From this discussion the objective is to i) Investigate the dynamics of the interaction between text and image in the work “Maria Mole” by André Neves, aimed at children; ii) identify and discuss the linguistic and imagery strategies present in the work that enable the expansion of meanings by the reader in training; iii) investigate how the dialogue between text and image, which constitutes the narrative, is configured, enabling the development of the aesthetic sensitivity of the child reader. To support this bibliographical research, the assumptions Bauman (2005), Carvalho and Cunha (2016), Hauser (1973), Houston (2010), Candido (1972), among others, were used as theoretical support. Therefore, the present research is a sampling of artistic text that represents childhood and enables a sensitive experience through the interweaving of words and images.

KEYWORDS: André Neves; Maria Mole; visual verb interactions.

INTRODUÇÃO

A literatura infantil se apresenta como um organismo dinâmico e híbrido, destacando-se por sua natureza verbovisual. No entanto, a crítica literária tem concentrado sua atenção predominantemente nos elementos textuais, negligenciando os aspectos visuais. Isso implica em ignorar que a construção de significados nessa obra decorre da compreensão da interação entre linguagens. Diante desse cenário, torna-se imperativa a expansão e consolidação de pesquisas que se dediquem a investigar esse processo de intersemiose na literatura infantil.

Com ilustrações que saltam aos olhos, a obra *Maria mole* (2002), de André Neves apresenta questões típicas do universo infantil como o medo de ser rejeitado em determinado grupo, identidade e pertencimento, timidez e aceitação.

A partir dessa discussão objetiva-se: i) analisar como se configura a relação texto e imagem nessa obra direcionada ao público infantil; ii) identificar e discutir as estratégias linguísticas e imagéticas presentes na obra que possibilitam a ampliação de sentidos pelo leitor em formação; iii) investigar como se configura o diálogo entre texto e imagem, que constitui a narrativa, possibilita o desenvolvimento da sensibilidade estética do leitor infantil.

Com base nesse entendimento, temos as seguintes questões norteadoras:

- Qual é a dinâmica da interação entre texto e imagem na obra “Maria Mole” de André Neves, voltada para o público infantil?

- Quais estratégias linguísticas e visuais são empregadas na obra “Maria Mole”, de André Neves, para ampliar os significados percebidos pelo leitor em formação?

- A interação entre texto e imagem na narrativa “Maria Mole” de André Neves contribui para o desenvolvimento da sensibilidade estética do leitor infantil?

Apesar da produção mercadológica com interesse pedagógico ou literário, o Brasil tem grande força nas publicações literárias infantis e juvenis, iniciada por Monteiro Lobato. A produção de Lobato foi extremamente significativa. Esses fatores de mercado somados à relação que estabeleceu com o público e a educação tornaram-se um verdadeiro divisor de águas na história da literatura brasileira.

Os textos e as ilustrações se transformaram com o mercado literário e com a

chegada das novas tecnologias. Surgiram novas formas de ler, de usar o livro, tendo em vista que, hodiernamente, temos os livros-brinquedos, livros-jogos, livros interativos, áudio-books, entre outros. Os livros ilustrados para o público infantil estão cada vez mais se multiplicando nas prateleiras. A leitura literária é uma prática eficaz na formação de leitores e desempenha um papel importante no desenvolvimento cognitivo da criança. A literatura infantil contribui para a construção da criança enquanto ser crítico, na constituição de sua personalidade, capaz de incentivá-la a conhecer o mundo que a cerca, além de propiciar o gosto pela arte através da riqueza dos recursos imagéticos presente nos livros de literatura infantil.

A leitura literária não está presa apenas às palavras, uma vez que esse processo é mais abrangente do que só decodificá-las. Com base nesse entendimento, estratégias de leitura são inseridas nos livros de literatura infantil como forma de contribuir para a compreensão do texto e, assim, propiciar experiências sempre inéditas para a criança. Por essa razão, o presente estudo tem por objetivo analisar a importância da relação entre texto e imagem na literatura infantil para a experiência sensível na infância, a partir da obra *Maria Mole* de André Neves, obra escolhida para o acervo do Programa Nacional Biblioteca na Escola – PNBE (2008).

Para alcançar os objetivos propostos, foi necessário mapear o acervo do Programa Nacional Biblioteca na Escola – PNBE, criado pelo Ministério da Educação (MEC) em 1997. O programa tem como objetivo “promover o acesso à cultura e o incentivo à leitura nos alunos e professores por meio da distribuição de acervos de obras de literatura, de pesquisa e de referência”. Como critério de seleção, o PNBE disponibiliza obras que atendam a uma educação democrática e sem discriminações: “Serão selecionadas obras com temáticas diversificadas, de diferentes contextos sociais, culturais e históricos. [...] Não serão selecionadas obras que apresentem didatismos, moralismos, preconceitos, estereótipos ou discriminação de qualquer ordem” (BRASIL, 2007, p. 15).

A metodologia empregada para este estudo tem como tipo de pesquisa a bibliográfica, realizada a partir de levantamento de textos literários ilustrados para leitores infantis em livros teóricos, críticos e históricos de literatura infantil, bibliografias analíticas de literatura infantil, resenhas e seleções de livros para crianças, a fim de

configurar o universo da pesquisa e delimitar, a partir dos estudos sobre a relação de imagem e texto na literatura infantil, tais como: Bauman (2005), Carvalho e Cunha (2016), Hauser (1973), Houston (2010), Candido (1972) dentre outros, abordando os elementos teóricos que irão fundamentar a análise do *corpus* e, conseqüentemente, os resultados.

A presente pesquisa tem caráter analítico-qualitativa, desenvolvida com base nos pressupostos teóricos privilegiados, a fim de analisar o processo de ilustração de textos literários para leitores infantis, enfocando as questões de pesquisa e os objetivos a serem alcançados. Para a execução dessa pesquisa, partir-se-á da caracterização do livro, sinopse da história, os objetivos propostos pela obra, análise das imagens com a narrativa e suas contribuições para a compreensão da leitura pela criança. O instrumento de pesquisa consiste na ficha de análise da obra literária *Maria Mole*, de André Neves, enfocando os horizontes de leituras e os procedimentos narrativos utilizados pelo escritor/ilustrador, fundamentada nos pressupostos teóricos da relação entre imagem e texto da literatura infantil.

Justifica-se a presente pesquisa na importância da relação texto e imagem da literatura infantil, que constituem elementos enriquecedores das obras, a fim de atrair a atenção do público infantil pela beleza estética, bem como para auxiliá-los a compreender a história de forma eficiente. Justifica-se ainda a presente pesquisa considerando a necessidade de formação de leitores de imagens profícuos.

Este estudo é relevante porque se dispõe a verificar como a relação texto e imagem nos livros de literatura infantil contribui para o desenvolvimento do pensamento crítico da criança, objetivando, ainda, torná-la mais ativa e participativa, capaz de expressar opiniões de forma coerente. Para tanto, o ato da leitura, principalmente de textos literários, tanto no espaço escolar como fora dele, contribuirá significativamente para a formação do aluno leitor, para a interdisciplinaridade, para a construção de sua história de leitura, de forma que ultrapasse a simples aquisição e domínio de um código escrito para uma visão holística de si e do mundo que o cerca.

A obra *Maria Mole* apresenta características de livro brincante, tendo em vista que, tanto os textos quanto as imagens, contribuem de forma lúdica para o leitor, apresentando brincadeiras comuns da infância, dispostas em forma não linear, como

chamamento à autonomia, aos jogos imaginativos, passeios sensoriais-visuais, sem ser estritamente um livro só de imagens.

INTERAÇÕES ENTRE A PALAVRA E A IMAGEM: A COMPOSIÇÃO DA NARRATIVA VERBOVISUAL *MARIA MOLE*, DE ANDRÉ NEVES

Neste tópico será abordado as estratégias imagéticas e verbais utilizadas para a construção da obra *Maria Mole*, por André Neves. Por “estratégias” entendem-se os recursos de imagem (desenho, cor, textura da página) e texto (tipo de letra, forma, tamanho) que, unidos, são essenciais para a produção de sentidos por parte do leitor.

Maria é menina insegura, possui olhos tristes e feições de desânimo por ter medo de ser rejeitada pelas pessoas e por não ser aquilo que gostaria de ser. É uma criança obediente, tímida, estudiosa e comportada.

O artista, ao apresentar Maria, evidencia o seu estado psicológico, sem enfatizar suas características físicas, permitindo ao leitor cumprir essa tarefa: caracterizar a personagem, identificar as sensações capazes de descrevê-la.

“Maria era assim. Não Maria Mole, outra Maria. Uma Maria menina com olhos tristes de tanto chorar esse choro que pouquíssimas pessoas sabem escutar” (NEVES, 2002, p.8). O texto é lacunar na medida em que deixa para o leitor a função de observar as ilustrações e arquitetar, a partir das entrelinhas, como é constituída a personagem.

Maria não conseguia exteriorizar através de palavras a tristeza que sentia. Com isso, suas emoções eram reprimidas e ficava a cargo do olhar tentar libertar toda a dor. O medo de Maria era “sem tamanho, sem medida. Aquele medo que nem mesmo é medo, é covardia de não aceitar que cada um possa ser o que quiser, mesmo que seja diferente” (NEVES, 2002, p. 10), como pode ser observado através das Figuras 01 e 02:



Recorte da obra Maria Mole. Fonte: Neves, 2002, p. 08.

O cabelo amarrado por uma presilha clarinha esconde o verdadeiro “eu” de Maria. A melancolia no olhar, a fisionomia abatida evidencia o estado psicológico da personagem. É nesse momento que entra em cena a função expressiva da ilustração (já explicitada no capítulo 2), que revela traços da personalidade de Maria, como a tristeza, a dor, a solidão e o medo, evidenciada pela flor murcha e sem cor em sua mão. Nesta função, a ilustração exerce um papel de grande importância para o leitor, posto que influencia na construção de seu juízo de valor sobre a narrativa. O leitor consegue vislumbrar o estado psicológico de Maria pelo gesto de segurar o queixo com as mãos, como de quem não espera nada entusiasmante da vida nesse momento. É um gesto que pode indicar ainda questionamentos da personagem sobre a própria vida em um dado momento reflexivo sobre si mesma. As lágrimas que caem dos seus olhos entreabertos indicam profunda tristeza. A roupa monocromática e sem detalhes revela uma criança insatisfeita com a vida, como se pode observar na imagem seguinte, na qual Maria aparece escorada a uma flor gigante, mas que não liga para o fato de estar perto de uma grande e linda flor colorida.

O leitor se depara com uma criança que não está atenta às coisas lindas da vida, e sim, uma criança que apenas está passando pela vida sem desfrutá-la ao máximo. André Neves faz uso da função expressiva com propriedade, uma vez que apenas o texto escrito pode não provocar efeitos de sentido no leitor. Daí a importância das ilustrações como ferramentas de construção de sentidos para o leitor.



Recorte da obra Maria Mole. Fonte: Neves, 2002, p. 13.

Na imagem acima, observa-se que a flor tem em suas pétalas as letras que formam a palavra “CINZA”, demonstrando que essa era a cor que vigorava na vida de Maria. A maneira de ser da personagem incomodava os que conviviam com ela, era contrariada por sua mãe quando tentava demonstrar sua vontade quanto aos seus gostos, os modos de se vestir. O seu pai era estranho, calado, com olhar baixo e não deixava Maria sair para brincar. Dentro da sua própria casa, Maria tinha espaço e tempo delimitados para brincadeiras.

Dentro de Maria havia muitas cores: verde, amarelo, vermelho, azul e desejava expressá-las, como se pode observar nas pétalas da flor em que está encostada. Há cores e letras dispostas em formas geométricas, que indicam o pensamento de Maria sobre como esta gostaria que fosse sua vida: colorida e divertida. No entanto, Maria só refletia a cor cinza, “porque cinza era a cor com que ela se sentia por fora, mesmo sem querer” (NEVES, 2002, p. 10). As cores cinzas podem ser identificadas pelas roupas que vestia.

Em seus rompantes de imaginação, Maria cria a personagem *Maria mole* para ajudá-la a perder os seus medos e a realizar seus desejos. No decorrer da narrativa, Maria começa a construir sua autonomia: “E como Maria Mole de mole não tem nada, sentiu aquele sentimento confuso e saiu atrás da menina flutuando no vento como perfume de flor” (NEVES, 2002, p. 8). Nesse momento, Maria sai em busca do que lhe deixa feliz, compreendendo seus conflitos e criando situações para superá-los. Maria,

enfim, abriu os olhos para a vida! Deixou de lado o medo de se expressar, e passou a adquirir coragem para enfrentar a vida e os pré-julgamentos das pessoas.

A intenção do narrador é motivar o leitor a forjar seus próprios valores por meio do estado de espírito da personagem, engajando-o de maneira ativa e participativa na atribuição de significados à obra, como se pode observar a ilustração abaixo:



Recorte da obra *Maria Mole*. Fonte: Neves, 2002, p. 15.

A personagem *Maria mole* possui caráter de emancipação: emancipação dos medos, das angústias e das repressões sociais. Pelo recorte da Figura 45 pode-se extrair elementos que evidenciem essa emancipação: embora o olhar menina Maria ainda demonstre insegurança, dentro de sua mente há uma menina alegre pronta para ser libertada. O tom vermelho do vestido contrasta com a cor cinza usada anteriormente por Maria. Os movimentos do corpo assinalam para uma menina que gosta de dançar, diferentemente da quietude vivida por ela. Dos seus cabelos azuis emanam as letras que formam a palavra “imaginação”, corroborando a ideia de que o narrador deixa para o leitor a nobre função usar a sua imaginação para a atribuição de sentidos da história.

A imaginação é um elemento importante para a leitura, pois é através dela que o leitor amplia os sentidos da obra.

Para ativar a imaginação do leitor, são necessários elementos que possam influenciar e provocar a sua existência, tais como: os aspectos da realidade (a realidade

em que o leitor está inserido), as cores, as formas, as expressões faciais dos personagens e o texto escrito. O leitor recorre a um aspecto do real para criar algo novo a partir do que já existe: isso é imaginação. Contudo, de que maneira o leitor identificaria aspectos do real sem as ilustrações para norteá-lo? Quanto mais enriquecida for a experiência humana, maior será o material disponível para a imaginação.

Na obra *Maria mole* André Neves utiliza uma linguagem verbal com musicalidade, através de aliterações e rimas, e isso contribui para a formação artística do leitor: “chegou bem de mansinho, fazendo carinho, cafuné, fez até cosquinha no dedão do pé pra alegrar e não assustar a menina” (NEVES, 2002, p. 12). As repetições da consoante /c/ dão a ideia de ações reiteradas provocadas pelos sons oclusivos. O verso acima utiliza palavras-chave para o leitor identificar os gestos que contribuíram para as mudanças do estado de espírito de Maria: carinho, cafuné, cosquinha. São atitudes que comuns na infância que provocam alegria, bem-estar e risos nas crianças. André Neves incentiva o leitor a compreender como o afeto é essencial para a construção da felicidade da criança, pois a família é o núcleo fundamental e primordial para a socialização.

Para Hauser (1973, p. 407), “a obra de arte é simultaneamente forma e conteúdo, afirmação e decepção, jogo e revelação, natural e artificial, intencional e sem finalidade, dentro e fora da história, pessoal e supra-pessoal”. Esses elementos são identificados na obra *Maria mole*, uma vez que a própria personagem perpassa pela decepção e afirmação, pelo jogo e revelação, dentro e fora da história, pois é na própria imaginação que ela encontra forças para superar os seus medos, como se verá nas imagens que a seguir se expõem.

Sabe-se que a situação vivida na imaginação não é real. No entanto, todas as emoções vividas em razão da imaginação são verdadeiras: o medo, a alegria, a tristeza. O exercício da imaginação só é possível quando se aceita as regras do jogo da narrativa literária. Maria aceitou as regras do jogo e decidiu dar um ponto final em tudo o que a entristecia: “ela decide dar um basta na situação” (NEVES, 2002, p. 14), e, assim, “no dia seguinte nem pai, nem mãe, nem vizinho, nem a meninada que brincava na rua acreditaram quando Maria acordou com vontade de não ser o que os outros queriam que ela fosse, mas aquilo que ela queria ser” (NEVES, 2002, p. 16).

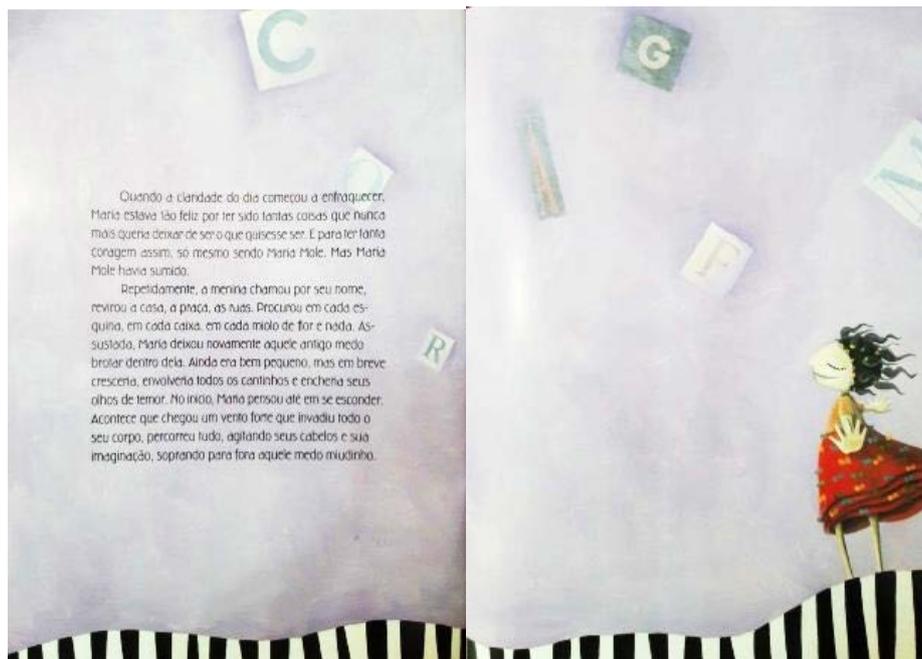
O desejo de Maria era poder brincar com seus amigos, ultrapassar os espaços delimitados pelo pai e assim viver a infância como deve ser vivida: com alegria, pois as imagens tristes de Maria sozinha demonstram essa afirmação. É nesse momento que

Maria abriu bem os olhos para a vida e vestiu o vestido de que mais gostava. Justamente o que ela mesma inventou. A roupa que sua mãe, por sinal, detestava. Penteou o cabelo do jeito que sempre fazia escondida. Usou tranças, grampos, fivelas e laços de fitas por todos os lados (NEVES, 2002, p. 16)

No início da narrativa Maria era triste e introvertida, usava roupas cinzas e cabelo amarrado apenas por uma fivela, conforme imagens analisadas anteriormente. Após reconhecer que também merecia ser feliz do jeito que era, decidiu deixar a passividade para trás e ser protagonista da própria história, não só na imaginação, como também na vida real, pois passou a se vestir com roupas de cores diversas, como vermelho, amarelo, verde e rosa, além de mudar o penteado e, principalmente, o seu modo de agir, pois antes da mudança exterior, é mister que haja a mudança interior.

E antes que alguém a desencorajasse, afirmou:

Vestir vestido colorido
Com babado, renda e bico
Deixa o espírito dolorido
Mais alegre e divertido
Como se estivesse revestido
Com babado, renda e bico (NEVES, 2002, p. 16)



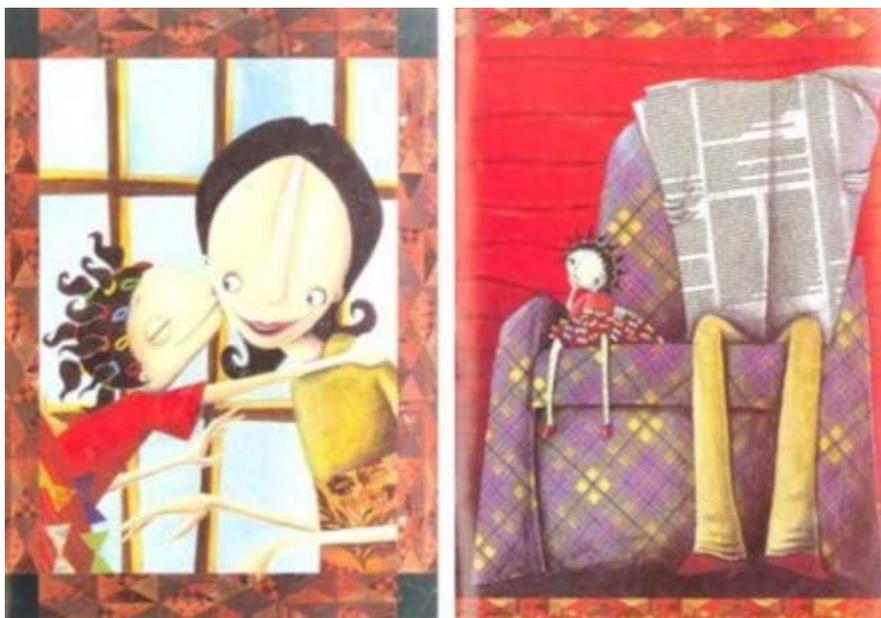
Recorte da obra Maria Mole. Fonte: Neves, 2002, p. 27 e 28.

Finalmente Maria decide ser “colorida” e abandonar de vez o espírito melancólico. As letras sobrepostas entre a imagem de Maria sinalizam a palavra “CORAGEM”. Soltou os cabelos para usar laços de fitas e colocou o vestido mais bonito que tinha, embora fosse o vestido que sua mãe odiava. A menina decidiu usar aquilo que lhe dava prazer, que a identificava na construção de sua identidade, ainda que momentânea. Na imagem acima, pode-se observar alguns detalhes que fazem a diferença na interpretação do texto imagético: o vestido de Maria já não era mais cinza, e sim vermelho, com desenhos e babados. Maria soltou os cabelos e os encheu de fivelas coloridas. O vento que balança os seus cabelos e seu vestido representa a liberdade que agora Maria pode desfrutar, uma vez que a personagem antes vivia trancada e agora sai para brincar.

Bauman (2005) afirma que a construção da identidade é uma experiência que não se esgota em um dado momento da vida “mas muitas outras, ainda não testadas, estão na esquina esperando que você as escolha. Muitas outras identidades não sonhadas ainda estão por ser inventadas e cobiçadas durante a sua vida” (BAUMAN, 2005, p. 91).

Por sentir-se imensamente feliz, a menina vai ao encontro de sua mãe, a primei-

ra pessoa a ganhar um “beijo gostoso” da nova Maria, que acabou cedendo aos seus encantos, pois a alegria de Maria é tão contagiante, que as pessoas com as quais ela convivia também receberam-na. Após encantar a mãe, sai em busca do pai para que a deixe brincar com seus amigos na rua. No entanto, o pai permaneceu como estava: sentado, lendo o jornal, sem dar atenção à filha. Maria pôs-se a sentar e a imaginar porque o pai não teve a mesma reação de sua mãe. Nas imagens abaixo, Maria beija sua mãe com entusiasmo e alegria, deixando sua mãe feliz e surpresa ao mesmo tempo, pois sua mãe não retribui o abraço ao se observar que a mesma não utiliza as mãos. Na primeira imagem, evidencia-se os detalhes da roupa de Maria, como os laços e as inúmeras fivelas coloridas. O pai de Maria permanece sentado e lendo o jornal, sem dar importância à nova Maria que está sentada ao seu lado. Maria pôs-se a pensar.



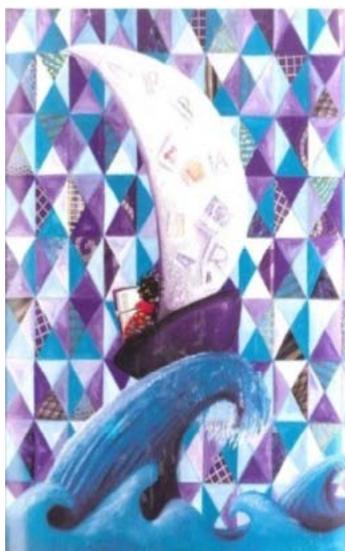
Recorte da obra Maria Mole. Fonte: Neves, 2002, p. 17 e 19.

Já que teve seu pedido negado, Maria pensou se brincava dentro de casa ou ia para o quarto estudar como sempre fazia. Decidindo ir para o quarto, pega um livro e começa a ler, pois:

Nos livros ela encontrava aventura e imaginação. Encontrava pessoas e histórias que nunca vira antes. Desvendava segredos e mistérios perigosos. Corria por longos corredores que chegavam a castelos encantados. Conhecia também diversos países maravilho-

sos e navegava por mares de ondas altas que a levavam além das nuvens, onde o céu é completamente azul. Maria, de lá, voava com as palavras, sim, porque com as palavras ela também podia ser tudo o que queria ser (NEVES, 2002, p. 2).

Na ilustração a seguir, pode-se observar que Maria está em um barco a navegar com seu livro, levando à conclusão de que o livro proporciona um horizonte de oportunidades para a imaginação. Com o livro, o leitor está sozinho e ao mesmo tempo acompanhado. As múltiplas cores que servem de pano de fundo para a personagem em seu barco, conduzem à ideia de uma proposta estética, cuja interatividade funciona como uma mensagem participativa, instigando o leitor à reciprocidade e à ação, como: “venha!”, “navegue comigo!”, “interaja!”.

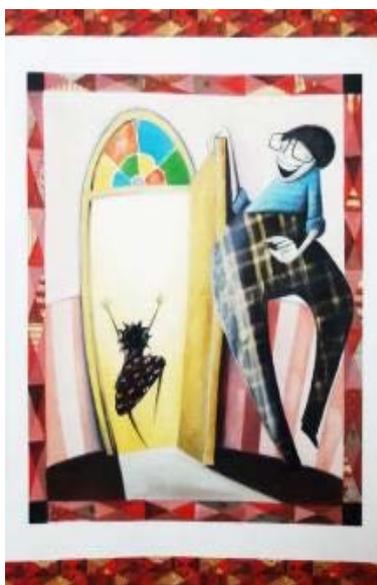


Recorte da obra Maria Mole. Fonte: Neves, 2002, p. 21

Houston (2010) afirma que a literatura é capaz de libertar, ainda que momentaneamente, das pressões e das inúmeras ficções que a todo o momento uma pessoa pode submeter-se. Afirma ainda que a realidade propiciada pela literatura é mais intensa, mais vívida, mais profunda do que a realidade do lado de fora do livro.

A liberdade que a literatura proporciona era exatamente o que Maria desejava: encontrar forças para retornar à sua realidade e ser mais perspicaz. Dessa forma, após o envolvimento com o seu livro, a menina renovou as suas forças e, numa segunda tentativa de convencer seu pai a deixá-la brincar com os seus amigos, ela lhe disse

“versos alegres cheios de alegria” no intuito de demonstrar o que “naquele momento era importante e o que poderia esperar” (NEVES, 2002, p. 22). E o resultado foi satisfatório: finalmente seu pai a deixou brincar com seus amigos na rua. Na imagem abaixo, o pai de Maria mostra-se alegre em permitir que a filha saia para brincar. Ao observá-lo, é possível identificar a semelhança das cores das roupas da Maria de antes (triste, cinza e melancólica) e de seu pai (roupa azul e estampa listrada), levando o leitor a compreender que a personagem se vestia exatamente como pai, pois até a forma de se vestir era-lhe imposta pela família.



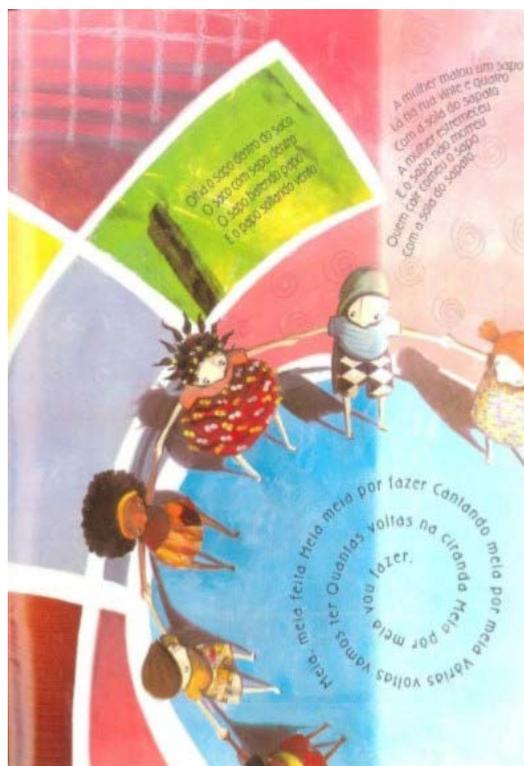
Recorte da obra Maria Mole. Fonte: Neves, 2002, p. 23.

Naquele momento, Maria sentira uma sensação que jamais pudera imaginar: a de ser livre e de poder viver sua infância como qualquer outra criança. Ao abrir a porta, a menina ergue os braços em sinal de liberdade, como há muito desejava. Saltitando aqui e ali, o pai se deixa contagiar pela alegria da filha e também se sente feliz ao realizar o desejo de Maria. Os braços para cima denotam uma certa “liberdade” que a personagem antes não conseguia desfrutar.

Então, o que dizer da literatura? Não edifica nem corrompe. Não induz ao bem ou ao mal, mas torna o leitor mais humano ao ver as inúmeras possibilidades interpretativas para escolher entre os dois caminhos, pois ela atua no ser humano como uma espécie de instrução, resultante de aprendizado.

Candido (1995, p. 122) ainda assevera que “a literatura corresponde a uma necessidade universal que deve ser satisfeita sob a pena de mutilar a personalidade, porque pelo fato de dar forma aos sentimentos e à visão do mundo ela nos organiza, nos liberta do caos e, portanto, nos humaniza”. Por essa mudança passou Maria, quando decidiu ser mais alegre e não se importar com o que pensavam dela.

Ao chegar perto dos seus amigos, Maria brinca “cheia de ousadia”, enquanto os demais se entregam aos poucos ao seu jeito “esquisito, estranho, mas divertido de ser” (NEVES, 2002, p. 24). Maria era diferente apenas do que as crianças costumavam ver.



Recorte da obra Maria Mole. Fonte: Neves, 2002, p. 25.

Na brincadeira de roda aparecem crianças de várias etnias, evidenciando que no mundo existe espaço para todos, sem distinção de cor, raça, sexo ou outra forma de expressão. Se comparada aos demais, Maria também possui sua singularidade, apenas não estava autorizada anteriormente pelo pai a mostrá-la. Enquanto brincam, aparecem na imagem trechos de cantigas de roda, brincadeira típica entre as crianças. Assim, o som produzido pela leitura dos versos, bem como o movimento provocado pela imagem de todas as crianças brincando de roda, são elementos que se ancoram e se resolvem na imagem.

Na ilustração acima, André Neves utiliza estratégias imagéticas e verbais para dar efeito à narrativa: as crianças estão numa roda de mãos dadas e as palavras estão dispostas em círculos como se acompanhassem a brincadeira. O texto que está no meio das crianças é uma cantiga de roda, e essa disposição textual e visual permite ao leitor perceber a proposta de movimento em círculos que as crianças fazem, de maneira que imagem e palavra se unem para potencializar os sentidos da obra. A proposta de André Neves é convidar o leitor a brincar juntamente com as crianças, uma vez que, ao ler a cantiga de roda, os olhos acompanham o movimento circular como fazem as crianças.

As palavras ratificam a brincadeira de roda: “Meia, meia feita/ Meia meia por fazer/ Cantando meia por meia/ Várias voltas vamos ter/ Quantas voltas na ciranda/ Meia por meia vou fazer” (NEVES, 2002, p. 25). Ainda que escritas em forma de prosa, as palavras dão musicalidade à narrativa por meio das rimas e aliterações.

No canto direito da mesma ilustração temos outra cantiga de roda, desta feita num movimento como se saíssem do meio da roda das crianças: “A mulher matou um sapo/ Lá na rua vinte e quatro/ Com a sola do sapato/ A mulher estremeceu/ E o sapo não morreu/ Quem cair comeu o sapo/ Com a sola do sapato” (NEVES, 2002, p. 25).



Recorte da obra Maria Mole. Fonte: Neves, 2002, p. 25.

Há um jogo de cena quando se observa as palavras que “saem” da página para que outras possam entrar. Esse conjunto de planos situados na imagem acima assume

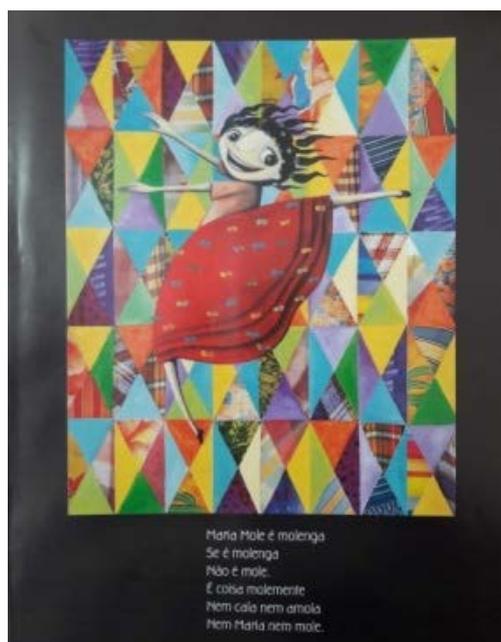
um lugar de cenário no desenrolar das ações das crianças dentro do tempo em que os leitores “experimentam” a obra.

Cada vez que um objeto entra ou sai de cena, cria-se a ideia de ação. Logo, o jogo de cena que o autor concede ao ilustrar objetos que entram e que saem das páginas, é também uma das situações brincantes nos momentos de evolução do enredo em *Maria Mole*. Nesse momento, entra em cena a **função lúdica da ilustração**. Com os jogos vivenciados pelos personagens, os leitores também são convidados a brincar. A brincadeira de roda apresentada na imagem acima é um exemplo de ludicidade e, conseqüentemente, de deleite. A função lúdica tem como objetivo despertar no leitor o prazer pela narrativa através das brincadeiras dos personagens, suas características cômicas bem como a narrativa fantasiosa que só é capaz de apresentar tendo em vista a interação entre texto e ilustração.

A partir dessa estratégia de imagem, pode-se compreender que André Neves utiliza da ferramenta do “enquadramento”, como um dos componentes da linguagem visual, que atuam ao lado da cor, da luz, do material e da técnica. O autor elege o ângulo do desenho que lhe parece mais apropriado com o intuito de conduzir o olhar do leitor, que também é direcionado pelos elementos que compõem a ilustração.

Na imagem da roda (figura 9), o ângulo escolhido pelo artista resulta em uma imagem vista de cima, para que o leitor decifre os sentidos que lhe são sugeridos e os conduza à sua história de vida pela memória, pois muitas crianças brincaram ou brincam de roda com seus amigos. André Neves estruturou a imagem de maneira que inseriu suas expectativas em relação à sequência que as imagens devam ser lidas, escolhendo qual personagem deva aparecer, bem como quais imagens devem ficar em segundo plano para o leitor. Contudo, há que se fazer uma ressalva: o artista não controla os modos de leitura de cada leitor e, em alguns casos, o leitor decifra muito mais do que o artista quis mostrar. Na obra *Maria Mole*, André Neves abusa das cores e desenhos para chamar atenção do leitor, e isso se evidencia nas imagens analisadas anteriormente.

Tendo superado todos os seus conflitos, Maria se aceita como de fato é: “abriu os braços para não segurar suas vontades e deixou o vento soprar para fora aquele medo miudinho, que foi sumindo [...]. Maria finalmente sentiu o medo como uma coisa normal, em qualquer pessoa, em qualquer ser vivo” (NEVES, 2002, p. 28).



Recorte do livro Maria Mole. Fonte: Neves, 2002, p. 29.

Ao analisar a imagem acima (em que Maria aparece dançando nas alturas), observa-se que André Neves utilizou, além de outras funções já explicitadas no tópico anterior, a **função estética da ilustração**. Por essa função tem-se aquela que é orientada para forma de mensagem visual, enfatizando sua configuração. Em outras palavras, é a função que analisa elementos visuais, como linha, forma, cor, luz, espaço e pode ser constituída através de diversos níveis de organização: estruturas formais, lineares, cromáticas etc., provocando contrastes, alternâncias, repetições e simetrias.

Na imagem de fundo, aparecem inúmeros triângulos justapostos, com cores e desenhos diferentes. Se ampliada, é possível visualizar inúmeras texturas de tecidos, como estampados, xadrez, listrados ou mesmo monocromáticos. Essa estratégia de alternância de cores e desenhos possibilita ao leitor compreender a personalidade de Maria que estava “escondida” através das roupas cinzas.

Importante notar que a função estética não está ligada à ideia de mera ornamentação ou decoração, mas sim de auxílio, complementação da imagem e, sobretudo, produção de sentidos.

Essa obra possibilita ao leitor refletir sobre si mesmo, sobre seus gostos, seus medos, suas angústias e como superá-las. O caráter artístico dessa obra configura-se

não somente pelo entrelaçamento entre verbal e visual, mas, sobretudo, pelo produto gerado através dessa interação.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Encarando-se a ilustração como importante ferramenta não só para o texto, como também para o processo de produção de sentidos, por vezes o próprio texto concede à ilustração a nobre tarefa de contar a história. Texto verbal e texto não verbal se unem e se complementam não necessariamente em uma relação de dependência entre eles ou de um ser mais importante que o outro, mas no sentido de seu sincretismo.

Durante a construção deste trabalho, foi-nos possível perceber como a literatura desempenha importante papel na formação de leitores, principalmente de leitores mirins, uma vez que a literatura é um meio de construção de saberes, de formação de opiniões, de percepção do mundo e de si mesmos. Quando a literatura é direcionada para crianças, que por natureza são sujeitos sociais em transformação, torna-se um campo vasto para pesquisas, registros, comparações, questionamentos, desafios, discussões, inserindo o adulto como figura mediadora desse processo.

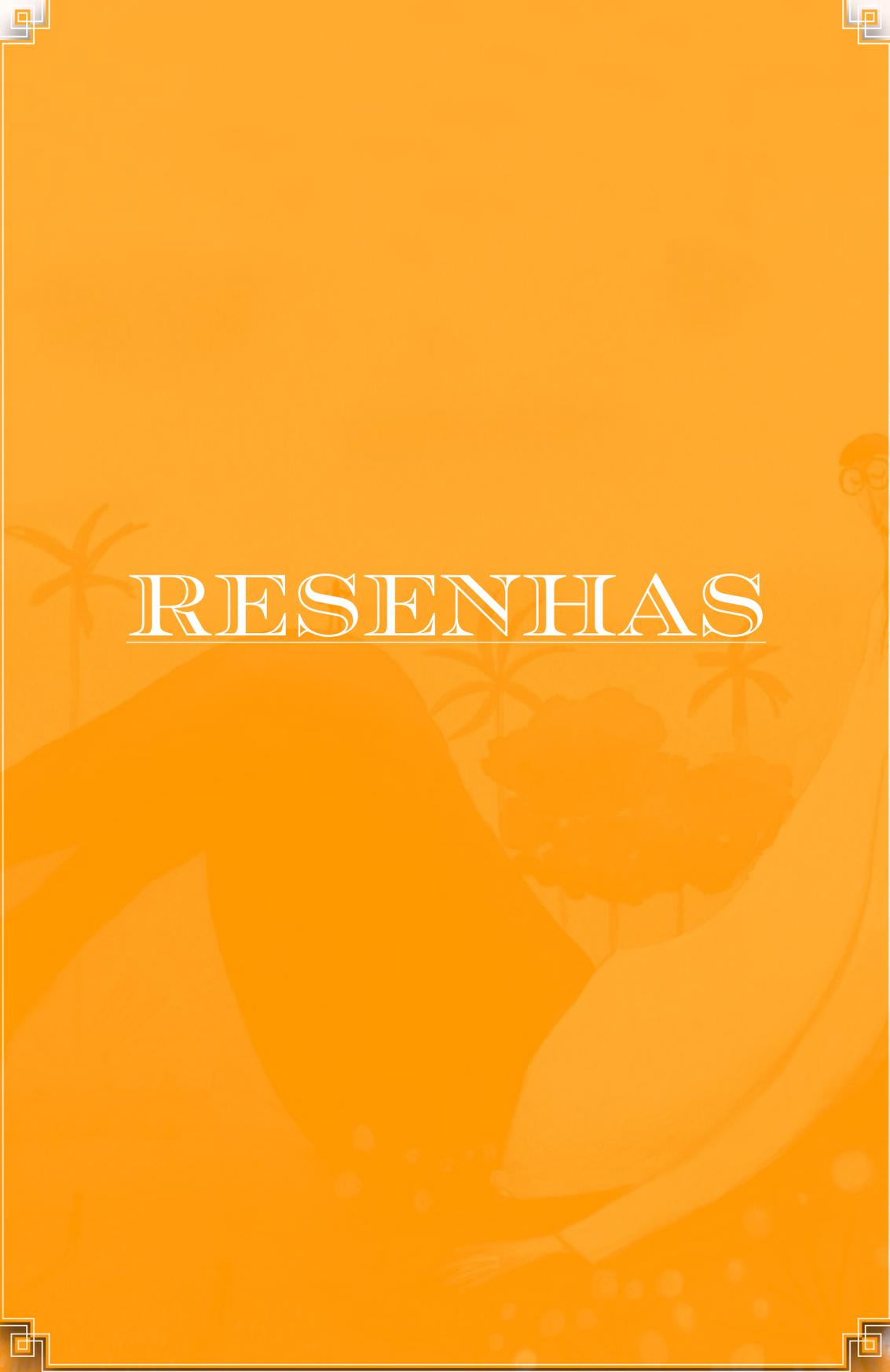
Dessa forma, existem alguns procedimentos que contribuem para a aproximação da criança com os livros: incentivar a leitura de obras clássicas até as modernas, auxiliar na interpretação das histórias, propiciar o acesso a bibliotecas, presentear com livros que contenham ilustrações, observando o repertório de cada acervo literário, bem como respeitando a faixa etária de cada leitor, como é o caso dos livros que pertencem ao acervo do PNBE.

A leitura é essencial para a construção de conhecimentos, do desenvolvimento intelectual e ético da criança. Para a criação do acervo literário do leitor mirim, a figura do adulto é de suma importância como colaborador e, principalmente, como incentivador, posto que o gosto pela leitura depende do espaço que este tem na vida da criança, e que essa contribuição pode propiciar a apreensão de sentidos e é um bem que não pode ser emprestado, roubado ou comprado. Convém lembrar que o Brasil é um país onde o processo de leitura literária ainda é fragmentado do ponto

de vista didático, pois há falta de infraestrutura nas instituições de ensino, de incentivo para a formação de professores, poucos projetos que estreitem as relações entre produções literárias e seus leitores.

REFERÊNCIAS

- BAUMAN, Zygmunt. *Identidade*. Trad. de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.
- CANDIDO, Antonio. A literatura e a Formação do homem. In: *Ciência e cultura*. São Paulo, 1972.
- CANDIDO, Antonio. Direitos Humanos e literatura. In: *Fester*. A.C. Ribeiro (org) São Paulo: Brasiliense 1989.
- CARVALHO, Diógenes Buenos Aires de; CUNHA, Jane Virginia da Rocha . Marginal à esquerda, de Ângela Lago: uma leitura dos paratextos. In: Diana Navas; Maurício Silva. (Org.). *A Literatura Infantil e Juvenil na Contemporaneidade: histórias, caminhos, representações*. BT Acadêmica: São Paulo, 2016, v. , p. 157-178.
- HAUSER, Arnold. (1973) *Teorias da arte*. Porto: Editorial Presença.
- HUSTON, Nancy. *A espécie fabuladora*. Trad. Ilana Heineberg. Porto Alegre, RS: L&PM, 2010.
- NEVES, André. *Maria Mole*. Belo Horizonte, Formato, 2002.



RESENHAS



MÁRIO DE ANDRADE PARA A JOVEM GERAÇÃO, DE NELLY NOVAES COELHO

**MÁRIO DE ANDRADE FOR THE YOUNG GENERATION,
BY NELLY NOVAES COELHO**

Paulo César Ribeiro Filho¹

¹ Pós-doutorando em Literatura Infantil e Juvenil pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP). Doutor e mestre em Letras pela mesma instituição. E-mail: paulo.cesar.filho@usp.br

RESUMO (RESENHA): COELHO, Nelly Novaes. *Mário de Andrade para a Jovem Geração*. São Paulo: Saraiva S. A. Livreiros Editores, 1970.

PALAVRAS-CHAVE: Mário de Andrade; Modernismo; Semana de Arte Moderna; Literatura para crianças e jovens.

ABSTRACT (REVIEW): COELHO, Nelly Novaes. *Mário de Andrade para a Jovem Geração*. São Paulo: Saraiva S. A. Livreiros Editores, 1970.

KEYWORDS: Mário de Andrade; Modernism; Modern Art Week; Literature for children and youngsters.

Tecnicamente são:

Verso livre,

Rima livre,

Vitória do dicionário.

Esteticamente são:

Substituição da Ordem Intelectual pela Ordem Subconsciente,

Rapidez e Síntese,

Polifonismo.

[...]

Verso livre e Rima livre...

Ainda será preciso discuti-los!

Continuar no verso medido é conservar-se na melodia quadrada
e preferi-la à melodia infinita [...].

(ANDRADE, 2009, p. 261-262)



Retrato de Mário de Andrade (1927), por Lasar Segall (Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira, 2023).

Em 2022, celebramos duas efemérides importantíssimas para arte literária brasileira: os centenários da Semana de Arte Moderna de São Paulo, ocorrida entre 13 e 17 de fevereiro de 1922, e do nascimento de Nelly Novaes Coelho, este em 17 de maio. Tanto no contexto do Modernismo quanto na dimensão dos estudos acadêmicos de Nelly, a literatura infantil ganhou uma nova perspectiva, afastando-se dos padrões moralizantes e didáticos predominantes até então, tendo suas naturezas ética e estética enfim vislumbradas pela crítica e teoria literárias.

Em sua revisitação da obra poética marioandradina, Nelly Novaes Coelho, fundadora da área de Literatura Infantil e Juvenil da Universidade de São Paulo nos anos 80 do século XX, dirige-se “principalmente àqueles que se destinam ao magistério” (COELHO, 1970, p. 2), em uma clara movimentação em prol da inserção da obra do autor em contexto escolar. Ainda que considere *Macunaíma* (1928) um “fenômeno marcante e insuperável” do modernismo brasileiro, Nelly temia o risco da obra de Mário de Andrade resumir-se a esse único título para a jovem geração de leitores. Isso porque, para além desse experimento mitopoético engendrado pelos impulsos literários que convergiam para a escritura de uma ode ao indígena diferente daquela proposta pelos românticos, a obra do autor apontava para uma nova preocupação com a dimensão inventiva da linguagem. Prova irrefutável dessa ânsia pelo entendimento da palavra em seu estado embrionário — enquanto célula-tronco da elaboração de ideias originais, ou da representação poética dessas ideias — seria sua declarada filiação à proposta artística do poeta, romancista e cineasta francês Jean Cocteau (1882-1963), cujo trabalho com os diferentes códigos verbais tanto o interessava. “Entre Mallarmé e Cocteau, [Mário de Andrade] opta por este último”, afirma Nelly (1970, p. 27), enfatizando o interesse do autor brasileiro pelas “associações alucinatórias originadas da imagem produzida pela primeira sensação”. Tal postura leva-nos a explorar uma dimensão ainda pouco explorada da poética marioandradina, sobre a qual Nelly depositava grande parte da potência encantatória que subjaz à produção literária do autor e que teria de ser melhor compreendida no contexto da formação de novas mentalidades (e, por isso, tão oportuna ao contexto escolar).

É preciso justificar todos os poetas contemporâneos, poetas sinceros que, sem mentiras nem métricas, refletem a eloquência vertiginosa da nossa vida. (ANDRADE, 2009, p. 256).

“O que nos faz seres intelectuais nasce na imaginação”, declara Maria Zilda da Cunha (2009, p. 36). A cada nova descoberta que agiganta os horizontes do universo e apequena seu lugar no mundo, a humanidade é convidada a voltar-se à arte e, sobretudo, ao maravilhoso, “em cuja esfera ele tenta reencontrar o sentido último da vida” e procurar respostas a questionamentos existenciais (COELHO, 2012, p. 22-23). Para Nelly, é justamente no bojo das artes que flertam com a potência encantatória da palavra que Mário de Andrade buscava se aninhar. Cunha (2009, p. 37) convida seu leitor a complexificar tais reflexões ao propor que “os processos imaginativos desempenham um papel essencial no desenvolvimento da espécie humana, pois é por intermédio deles que o ser humano cria ideias e propostas novas a partir da reelaboração de fatos e impressões vividas.” Tal é a ideia basilar em que se configura a chamada “atmosfera característica da poesia andradina e que a faz tão pejada de dinamismo vital: a profunda consciência do valor do ser humano no concerto universal” (COELHO, 1970, p. 183). Na medida em que o “poder ser” — a especulação que se insere nos domínios da chamada potência do ser e do não ser (AGAMBEN, 1993) — está intimamente relacionada tanto à formulação de hipóteses filosóficas quanto à elaboração de enredos ficcionais, é possível complexificar o tipo de elo existente entre a mitopoética e o gosto pelas figuras imediatas do imaginário conjugados na obra de Mário de Andrade.

— Abaixo a retórica!
— Com muito prazer. Mas que se conserve a eloquência filha legítima da vida.
(ANDRADE, 2009, p. 253).

Reconhecido como um dos principais protagonistas do Modernismo no Brasil, autor não apenas desempenhou um papel crucial na reconfiguração estética e temática da literatura nacional, mas também se destacou por seu engajamento na promoção de uma abordagem mais sensível e reflexiva para um público leitor em formação, em

processo de reconhecimento de si e do mundo ao seu redor. Entendemos, através de Nelly, que a influência de Mário estende-se além das esferas ditas adultas, alcançando a literatura infantil. Por meio de sua visão mediada pelas lentes da modernidade, Mário de Andrade mediou e indiretamente introduziu inovações estéticas na literatura em geral — o que abarca a infantil —, rompendo com padrões convencionais, ainda que muitas de suas composições possam ser erroneamente vinculadas ao tom fabular característico da cultura europeia ou à etnografia romântica. Sua abordagem criativa e experimental da poesia proporcionou a leitores de todas as faixas etárias uma experiência literária enriquecedora, afastando-se da formulação de imagens simplistas e moralizadoras. Ao incorporar elementos folclóricos, mitológicos e regionais em sua mitopoética, Mário de Andrade conecta seus leitores de maneira lúdica às raízes culturais do país, desafiando a nova geração a pensar criticamente, proporcionando um ambiente literário que estimula a formação de mentes inquisitivas.

A quebra de tabus comportamentais, sob sua influência, contribuiu para a formação de uma consciência mais aberta e igualitária nas novas gerações, transcendentemente moldando a forma como as crianças e os jovens interagem com a palavra escrita. Sua abordagem inovadora, aliada ao compromisso com a diversidade cultural e à quebra de paradigmas, estabeleceu um legado duradouro. Para Nelly, reconhecer a importância de Mário de Andrade para a Literatura é reconhecer não apenas uma instância autoral a ser revisitada em sala de aula, mas um agente de transformação que enriqueceu as experiências literárias das gerações jovens no Brasil.

Esta é, afinal, a “outra” face de Mário de Andrade que precisa ser descoberta pela jovem geração: a face poética, aquela que, entre as várias reveladas pelo escritor, foi sem dúvida a que atuou mais fundo na abertura dos novos caminhos do nosso Modernismo [...]. Nas palavras do crítico português Adolfo Casais Monteiro, [Mário] foi figura universal, isto é, capaz de ser para os outros fonte de cultura, ponto de partida, núcleo central de uma consciência cultural brasileira” (COELHO, 1970, p. 184).

Vê-se, portanto, o inestimável valor associado por Nelly à poética marioandradina, dado que uma das maiores preocupações da pesquisadora enquanto docente

era justamente o de garantir às futuras gerações o acesso à conscientização e às novas mentalidades eticamente progressistas que atravessariam o século XXI.

A certeza dum ansia legítima, dum ideal científico, dá-nos o entusiasmo. E é revestidos com o aço da indiferença,
os linhos da serenidade,
as pelúcias do amor,
os cetins barulhentos do entusiasmo, que partimos para o oriente,
rumo do Ararat.

É desse lado que o sol nasce.

Mas não é só por causa do sol que partimos! É pela felicidade de partir, pela alegria de nos lançarmos na Aventura Nova! É pela glória honesta de caminhar, de agir, de viver!

(ANDRADE, 2009, p. 310).

Se, para Nelly, Literatura é Arte, Conhecimento e Vida, não resta dúvidas do porquê de sua celebração à poética de Mário de Andrade enquanto bússola para uma nova geração de jovens leitores.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. *A comunidade que vem*. Tradução de António Guerreiro. Lisboa: Editorial Presença, 1993.
- ANDRADE, Mário de. *Obra Imatura*. Rio de Janeiro: Agir, 2009.
- COELHO, Nelly Novaes. *O Conto de Fadas: Símbolos – Mitos – Arquétipos*. 4ª ed. São Paulo: Paulinas, 2012.
- CUNHA, Maria Zilda da. *Na tessitura dos signos contemporâneos: novos olhares para a Literatura Infantil e Juvenil*. São Paulo: Paulinas, 2009.
- “RETRATO de Mário de Andrade”. In: *ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira*. São Paulo: Itaú Cultural, 2023. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra1489/retrato-de-mario-de-andrade>. Acesso em: 02 de dezembro de 2023. Verbetes da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

**NÓS TAMBÉM FALAMOS PORTUGUÊS,
DE AVANI SOUZA SILVA: UMA VIAGEM
LITERÁRIA E CULTURAL PELOS MUNDOS
DA LÍNGUA PORTUGUESA**

**WE ALSO SPEAK PORTUGUESE, BY AVANI SOUZA SILVA:
A LITERARY AND CULTURAL JOURNEY THROUGH THE
PORTUGUESE-SPEAKING WORLDS**

Paulo César Ribeiro Filho¹

¹ Pós-doutorando em Literatura Infantil e Juvenil pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP). Doutor e mestre em Letras pela mesma instituição. E-mail: paulo.cesar.filho@usp.br

RESUMO (RESENHA): SILVA, Avani Souza. *Nós também falamos português: histórias contadas nos países de língua portuguesa*. Ilustrações de Thales Fernando Pomb. São Paulo: Editora Martin Claret, 2023.

PALAVRAS-CHAVE: Língua portuguesa; Países de língua oficial portuguesa; Literaturas e culturas de língua portuguesa.

ABSTRAC (REVIEW): SILVA, Avani Souza. *Nós também falamos português: histórias contadas nos países de língua portuguesa*. Ilustrações de Thales Fernando Pomb. São Paulo: Editora Martin Claret, 2023.

KEYWORDS: Portuguese language; Portuguese-speaking countries; Portuguese language literatures and cultures.

Após contribuir significativamente com o espraiamento das literaturas e culturas de língua portuguesa em 2020 com *A África Recontada para Crianças* e, em 2021, com *A Ásia Recontada para Crianças*, ambas as obras publicadas pela Editora Martin Claret, a pesquisadora e escritora Avani Souza Silva trouxe a lume, em 2023, *Nós Também Falamos Português*. Com graduação, mestrado e doutorado em Letras pela Universidade de São Paulo, a autora dedicou sua formação ao desenvolvimento de pesquisas em torno das culturas e literaturas dos países africanos de língua portuguesa, bem como sobre as narrativas orais de Goa, Macau e Timor-Leste. Na esteira das comemorações do centenário da Semana de Arte Moderna de São Paulo, ocorrida entre 13 e 17 de fevereiro de 1922, mostra-se relevante refletir sobre a importância da revisitação dos mundos ficcionais narrados em língua portuguesa enquanto exercício de reação à influência predominante das correntes estéticas europeias, uma das atitudes pilarizadoras do movimento em questão.

Sabe-se que Modernismo brasileiro teve grande impacto não apenas nas artes plásticas e na literatura, mas também na valorização das culturas e literaturas em língua portuguesa, consolidando, para além de uma identidade própria e autêntica no contexto brasileiro, o alargamento dos horizontes para além das fronteiras terrestres, mas ainda nos domínios de um parentesco linguístico até então pouco explorado.

Mário de Andrade, por exemplo, incorporou elementos do folclore brasileiro em *Macunaíma* (1928), resgatando mitos e lendas para construir uma narrativa inovadora e genuinamente nacional. O Manifesto Antropófago, escrito por Oswald de Andrade e publicado também em 28, propôs uma abordagem singular à assimilação das influências estrangeiras, defendendo a ideia de “devorar” as referências culturais externas para transformá-las em algo novo. Esse conceito reforçou a importância de valorizar as raízes culturais locais, destacando a diversidade e riqueza da cultura brasileira e abrindo a possibilidade de reconhecimento de artes e literaturas avizinhas em termos linguísticos. Mário de Andrade, além de escritor, foi um incansável pesquisador da cultura popular brasileira, dedicando-se a estudar e preservar as manifestações folclóricas e tradicionais do país. Ao romper com as convenções estéticas eurocêntricas, os modernistas abriram caminho para uma expressão mais autêntica e representativa, deixando um legado duradouro no cenário cultural brasileiro e no estabelecimento de diversos campos de pesquisa.

Os estudos publicados por Avani Souza Silva em torno dos mundos ficcionais narrados em língua portuguesa fazem parte dessa teia cuja confecção remonta a 1922. Com a intenção de recontar narrativas orais da CPLP — Comunidade dos Países de Língua Portuguesa — para “difundir no Brasil suas literaturas e suas culturas” (SILVA, 2023, p. 11), a pesquisadora endossa as próprias metas subjacentes à criação da referida entidade, “visando à preservação e divulgação da língua portuguesa e das culturas, o aprofundamento da amizade e da cooperação entre os países membros” (SILVA, 2023, p. 11). A obra reúne histórias advindas do Brasil, Portugal, Angola, Cabo Verde, Guiné-Bissau, Guiné-Equatorial², Moçambique, São Tomé e Príncipe e Timor-Leste.

Em seu prefácio “O narrar e o comunitário”, o professor Benjamin Abdala Júnior, um dos fundadores do programa de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa na Universidade de São Paulo, enfatiza que o trabalho empreendido por Avani Souza Silva é interdisciplinar, pois abarca ferramentas analíticas e pressupostos metodológicos da antropologia, da etnografia, da literatura e mesmo da filologia, sobretudo por tratar-se de uma forma de tradução intersemiótica — da voz à letra e da letra ao reconto, ou seja, um processo de retroalimentação entre o oral e o escrito:

As narrativas orais pressupõem a participação do público na contação das histórias. Neste livro, há descrições de procedimentos que aproximam o contador das estórias e o público participante, com a apresentação de processos que articulam o contador e o público. (ABDALA JR, 2023, p. 10).

Ecossistemas ancestrais ressoam quase em uníssono no cruzamento das vozes que contam e recontam variantes de “A carochinha”, história presente na obra de Silva em sua versão portuguesa e de larga tradição no Brasil (aqui talvez mais conhecida como “Dona Baratinha”). A relação totêmica entre as mais variadas espécies animais em seus respectivos contos e países de origem abre margens para exercícios com-

2 Tal como anotado pela autora, faz-se necessário assinalar que “a Guiné Equatorial foi incorporada à CPLP em 2014, mas apenas em 2022 passou a ser Estado-membro de pleno direito, uma vez que aboliu, sob pressão nacional e internacional, a pena de morte na área civil, faltando ainda abolir na área militar” (SILVA, 2023, p. 11).

parativistas no que diz respeito ao *ethos* fabular comumente associado a espécies tipicamente europeias pelas vias das fábulas de Esopo, Fedro e La Fontaine. A onça, o elefante e o jacudi, por exemplo, estão entre os animais que o leitor de fábulas de matriz europeia não encontrará em seu *corpus* tradicional. Além de oportunizar a descoberta das personalidades associadas a tais bichos por diferentes culturas, a leitura e a mediação das narrativas em que figuram abrem espaço para a representação do espaço narrativo em que se inserem. As cores, aromas e sabores típicos dos nove países representados pelas histórias recontadas por Silva encontram-se engendrados no ato efabulatório realizado por uma pesquisadora da área, capaz de incrementar as narrativas com informações culturais, sociais e botânicas de cada nação. As ilustrações de Thales Fernando Pomb enriquecem ainda mais esse panorama de cores e formas já evocados pelo verbo que se plasticiza em imagem, oferecendo um foco de atenção a mais ao leitor infantil.

No contexto do Modernismo, a literatura infantil ganhou uma nova perspectiva, afastando-se dos padrões moralizantes e didáticos predominantes até então. A redescoberta das diferentes infâncias brasileiras contribuiu para a formalização de uma rede de movimentos pautados pelo estudo comparativista em torno das diferentes expressões do imaginário infantil nos países de expressão linguística portuguesa, um processo em pleno desenvolvimento e endossado pelas pesquisas de Avani Souza Silva. O uso da língua portuguesa como meio de expressão literária foi um elemento unificador nesse contexto. A literatura infantil sob a óptica modernista contribuiu para a formação de uma consciência cultural nas novas gerações, uma “conscientização” enquanto palavra de ordem nos ditames de Nelly Novaes Coelho. As histórias passaram a refletir não apenas a realidade imediata, mas também a diversidade cultural, social e geográfica do Brasil e dos países que conosco se comunicam em língua oficial portuguesa. Podemos citar, por exemplo, Cecília Meireles (1901-1964) e António Botto (1897-1959), que, no Brasil e em Portugal, demonstraram profundo interesse na investigação de questões relacionadas à educação das crianças e estabeleceram obras literárias voltadas para a infância e a juventude nos dois países, um trabalho continuado por Silva na contemporaneidade.

As relações entre o movimento modernista brasileiro, as culturas de língua por-

tuguesa e a literatura infantil são intrínsecas e profundas. O Modernismo proporcionou uma renovação na forma de contar histórias para as crianças, valorizando a diversidade cultural, a língua portuguesa e a possibilidade de observação de identidades tanto comuns quanto dissonantes entre os referidos países. Essa interação entre literatura, cultura e língua deixou um legado duradouro em termos de pesquisas acadêmicas e exercícios de criação artística, o qual encontra-se materializado em *Nós Também Falamos Português*, “livro-atitude” que corrobora a moldagem da maneira como as futuras gerações enxergam a si mesmas e o mundo ao seu redor, um ato emancipatório no contexto das relações Sul-Sul, dos intercâmbios culturais entre os países de língua oficial portuguesa e do estabelecimento de mais uma janela de diálogo para as jovens gerações que vierem a ter contato com os mundos ficcionais narrados em português em quatro continentes.

LASAR SEGALL: O PINTOR DE ALMAS

LASAR SEGALL: THE PAINTER OF SOULS

Dayse Oliveira Barbosa¹

¹ Doutoranda em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa na FFLCH/USP. Mestra em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa na FFLCH/USP. Professora de Língua Portuguesa no ensino médio. Autora do livro *Grimm e Majidí: figurações da cumplicidade na infância em João e Maria e Filhos do paraíso*. Integrante do Grupo de Pesquisa Produções Literárias e Culturais para Crianças e Jovens-FFLCH/USP. E-mail: oliveirab2010@gmail.com

RESUMO: ZATZ, Lia. *Lasar Segall: o pintor de almas*. São Paulo: Callis, 2001.

ABSTRACT: ZATZ, Lia. *Lasar Segall: o pintor de almas*. São Paulo: Callis, 2001.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura juvenil; Lasar Segall; Segunda Guerra Mundial; Tráfico negreiro; Intersemiótica.

KEYWORDS: Literature for young people; Lasar Segall; Second World War; Slave trade; Intersemiotic.

O livro *Lasar Segall: o pintor de almas* é um passeio por 25 obras do artista lituano que se naturalizou brasileiro no final da década de 1920.

Esse passeio inicia-se pela capa do livro, que apresenta um close do rosto de Segall em perfil, lançando um olhar enigmático ao espectador. Na primeira página, o enigma é intensificado pelo desenho de mãos segurando um lápis cuja ponta atrita uma folha em branco. Apenas no desenrolar da narrativa será elucidado que essas duas imagens integram o mesmo quadro: *Autorretrato III* (1927), de Segall.

No verso da primeira página, há um dos desenhos do caderno *Visões de Guerra* (1940-1943), oferecendo ao leitor um indício de que a temática do livro são os olhares (as visões) do artista para os dilaceramentos provocados pela guerra.

A narrativa principia com uma idosa judia, em um museu cujo nome não é apresentado, visitando uma exposição de Lasar Segall, lembrando as angústias da Segunda Guerra Mundial, quando se depara com o *Autorretrato III*, sentindo-se totalmente absorta pelo olhar do artista.

A velhinha passeou muito tempo por ali, olhando vagorosamente cada pintura, cada desenho. Depois sentou-se na frente de um grande quadro e ali ficou.

Às vezes balançava a cabeça, como se a remoer lembranças. Às vezes passava a manga do casaco no rosto, como se a enxugar uma ou outra lágrima.

Então se levantou e veio andando pensativa. Mas alguma coisa chamou sua atenção. De um quadro que ela não tinha reparado, um rosto olhava direto para ela. Olhou atrás de si, mas não... não tinha ninguém ali. Era para ela mesma que aquele olhar se dirigia. Era? “Bah!”, pensou, “Isso é besteira. Eu é que fiquei muito perturbada com todas essas lembranças”.

Mas a impressão não passou. Era como se aqueles olhos penetrassem fundo, como se dissessem: “Sim, eu li na sua alma, na minha alma e na de muitos outros, e foi essa matéria imaterial que me fez pintar...” (ZATZ, 2001, p. 4)

Em razão de sua forte emoção, a senhora inicia um diálogo com o guarda que faz a ronda da exposição. Esse diálogo desenvolve-se até o final da história, com mínima presença do narrador. Dessa forma, é como se o público visse os per-

sonagens interagindo, apresentando um ao outro as lembranças suscitadas a partir da obra de Segall.

A senhora idosa recorda das atrocidades sofridas pelos judeus na Segunda Guerra Mundial. Ela relata que é judia, de família romena, e veio para o Brasil ainda criança, com os pais, irmãos e alguns familiares próximos, fugindo dos horrores do nazismo. Já o guarda revela o sentimento de dor pelos antepassados que chegaram ao Brasil nos navios negreiros e, mesmo após a abolição dos escravos, vivem à margem da sociedade.

Conforme ambos vão explicitando suas recordações transitam por obras como Navio de emigrantes (1939/41), Pogrom (1937), Êxodo II (1949), Estudo para campo de concentração (1945), Mãe negra (1929), Encontro (1924), além de 11 desenhos não nominados extraídos do caderno Visões de guerra. Esses desenhos apresentam, em sua conjuntura geral, como o olho capta a aniquilação do ser humano em uma guerra.

Para tornar os diálogos mais verossímeis são inseridos na conversa alguns vocábulos típicos da oralidade, como “tá” e “né?” e momentos de tensão entre os personagens, sendo o ápice na página 21, quando a idosa e o guarda desabafam as dores profundas geradas pela saída forçada da terra natal. Ela teve que abandonar a Romênia, ele tem que conviver com a história de sofrimento de seus antepassados escravizados.

- Tinha era muita tristeza! Sabe o que é não querer abandonar a terra natal e ao mesmo tempo ter uma vontade enorme de ir embora, porque para os judeus era impossível continuar lá? Sabe o que um tio meu fez? Furou um olho. É! Furou um olho, pra não ser obrigado a ir para o exército que, para os judeus, durava muito mais anos. Sabe o que é ter que vender tudo, tudo, só para poder fazer a viagem, e não saber como é que será a vida daí pra frente? Sabe o que é ter que deixar pra trás tantos parentes e amigos? Sabe...

- Sabe o que é ver marido separado da mulher, mulher separada do marido, filhos separados dos pais? Sabe o que é ser embarcado à força num navio e ficar trancado por semanas e semanas num porão escuro e imundo, apinhado de gente morrendo aos poucos, de fome, de doença, de falta de ar, de tanto apanhar? Sabe o que é ser arrancado da terra natal e não ter mais esperança de nada, e só pensar em morrer?

Conforme Gagnebin (2009, p. 99), em seu ensaio *Como elaborar o passado?*, o desabafo dos personagens constituem uma “tentativa de elaboração simbólica do trauma que lhes permitisse continuar a viver e, simultaneamente, numa atitude de testemunha de algo que não podia nem devia ser apagado da memória e da consciência humana”. Assim, o diálogo dos personagens torna-se o registro da memória dos fatos horrendos tanto da Segunda Guerra Mundial quanto da escravidão negra no Brasil que não devem ser esquecidos pelos nossos jovens, público-alvo do livro.

Outro ponto de destaque do livro é que enquanto a idosa e o guarda conversam, caminham pela exposição e comentam a emoção que vem à tona a partir dos quadros, as telas de Segall são inseridas no livro e tornam-se essenciais ao desenvolvimento da narrativa, como o exemplo a seguir:

- Um sobrevivente sem muito futuro.
 - Mas os negros não são mais escravos, meu filho.
 - Não são. Mas a maioria vive assim, ó.
 - ...
- (ZATZ, 2001, p. 36)

Abaixo desse diálogo aparece a gravura *Favela* (1930). Assim, o leitor passeia pela exposição de Segall junto com os personagens conhecendo-os concomitantemente à obra do pintor. No final do livro, há uma ficha técnica de cada uma das 25 telas do artista, além da biografia dele e de Lia Zatz, a autora do livro.

Dessa forma, o livro torna-se uma exposição itinerante de Lasar Segall, que o jovem pode levar à escola, ao parque, ao próprio quarto ou à casa de um amigo, visitando-a e revisitando-a incontáveis vezes, comparando telas, bem como analisando os textos verbal e visual em contínua interação.

Durante a conversa da idosa e do guarda chega ao museu uma excursão escolar, as crianças acompanham parcialmente o diálogo dos dois adultos, posteriormente, realizam algumas atividades direcionadas pela professora e, por fim, mostram à idosa que Segall concluiu seus desenhos com uma demonstração de esperança, duas mãos joviais protegendo um passarinho.

Com isso, é formada uma tríade no livro: a idosa (representante do passado),

sobrevivente das perseguições nazistas na Segunda Guerra Mundial; o guarda (representante do presente), que alimenta as memórias de sofrimento de seus antepassados escravizados; as crianças (representantes do futuro), são a esperança de que o trauma nefasto dos adultos não se repita.

Na despedida da idosa e do guarda, ele a presenteia com o poema *Notícia de Segall*, escrito por Carlos Drummond de Andrade, que aborda como a arte de Lasar Segall é capaz de captar a dor atemporal do ser humano.

Lasar Segall: o pintor de almas evidencia o quanto a literatura pode auxiliar a conhecer ou a aprofundar os conhecimentos na obra singular de um pintor que soube interpretar o desespero da alma humana.

REFERÊNCIAS:

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2009.

ZATZ, Lia. *Lasar Segall: o pintor de almas*. São Paulo: Callis, 2001.