

Cadernos de Aula

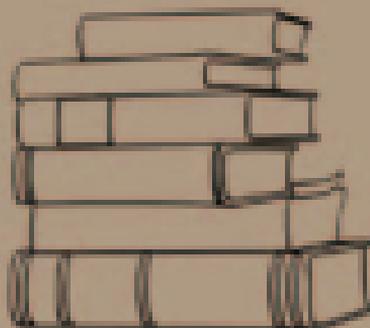
ESTUDOS COMPARADOS

— de —

Literaturas de Língua Portuguesa

Sandra Maria Pereira do Sacramento (Org.)

7



COLEÇÃO CADERNOS DE AULA

Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa



Universidade Estadual de Santa Cruz

GOVERNO DO ESTADO DA BAHIA

PAULO GANEM SOUTO - GOVERNADOR

SECRETARIA DE EDUCAÇÃO

ANACI BISPO PAIM - SECRETÁRIA

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE SANTA CRUZ

ANTONIO JOAQUIM BASTOS DA SILVA - REITOR

LOURICE HAGE SALUME LESSA - VICE-REITORA

DIRETORA DA EDITUS

MARIA LUIZA NORA

Conselho Editorial:

Alexandre Munhoz

Antônio Roberto da Paixão Ribeiro

Décio Tosta Santana

Dorival de Freitas

Roque Pinto da Silva Santos

Fernando Rios do Nascimento

Francolino Neto

Lino Arnulfo Vieira Cintra

Maria Laura Oliveira Gomes

Marileide Santos Oliveira

Paulo dos Santos Terra

Reinaldo da Silva Gramacho

Jaênes Miranda Alves

Samuel Leandro Mattos

COLEÇÃO CADERNOS DE AULA

Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa

Organizadora:

Sandra Maria Pereira do Sacramento

Colaboradores:

Alunos do curso de Especialização em Estudos Comparados de
Literaturas de Língua Portuguesa, do módulo 2002/2003

7

Ilhéus-Bahia
2006


Editora da UESC

©2006 by SANDRA MARIA PEREIRA DO SACRAMENTO (ORG.)
1ª edição: 2006

Direitos desta edição reservados à
EDITUS - Editora da UESC
Universidade Estadual de Santa Cruz
Rodovia Ilhéus-Itabuna, km 16 - 45650-000 - Ilhéus, Bahia, Brasil
Tel.: (73) 3680-5028 - Fax: (73) 3689-1126
www.uesc.br/editora

PROJETO GRÁFICO

Adriano Lemos

DIAGRAMAÇÃO

Alencar Júnior

CAPA

George Pellegrini / Adriano Lemos

REVISÃO

Aline Nascimento
Mari Guimarães Sousa

EQUIPE EDITUS

Direção de Política Editorial: Jorge Moreno; **Revisão:** Maria Luiza Nora, Aline Nascimento;
Supervisão de Produção: Maria Schaun; **Coord. de Diagramação:** Adriano Lemos;
Designer Gráfico: Alencar Júnior.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

E82 Estudos comparados de literaturas de língua portuguesa /
organizadora Sandra Maria Pereira do Sacramento. -
Ilhéus : Editus, 2006.
253p. (Coleção cadernos de aula : 7)

Realizado com a colaboração de alunos do curso de Es-
pecialização em Estudos Comparados de Literaturas de Língua
Portuguesa, do módulo 2002/2003.

ISBN: 85-7455-114-7

1.Literatura brasileira – Estudos comparados. 2. Literatura
brasileira – Crítica e interpretação. I. Sacramento, Sandra
Maria Pereira do. II. Série.

CDD - 869

Ficha catalográfica: Elisabete Passos dos Santos - CRB5/533

COLEÇÃO CADERNOS DE AULA

Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa

Organizadora:

Sandra Maria Pereira do Sacramento

Colaboradores:

Alunos do curso de Especialização em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa, do módulo 2002/2003

Dyala Ribeiro da Silva

Fernanda Giselle do Vale Cestari

Maclóvia Alves Viana

Mari Guimarães Sousa

Oton Magno Santana dos Santos

Vilbégina Monteiro dos Santos

Sumário

APRESENTAÇÃO	9
AS DUAS FACES DE HILDA FURACÃO - O ROMANCE E A MINISSÉRIE	13
Oton Magno Santana dos Santos Profª. Dra. Ana Maria Bulhões de Carvalho Edelweiss	
LITERATURA ORAL E O IMAGINÁRIO DAS ÁGUAS: O CASO DO BIATATÁ EM PEDRAS - MUNICÍPIO DE UNA/BA	43
Mari Guimarães Sousa Profª. Dra Maria de Lourdes Netto Simões	
JOGOS HIPERTEXTUAIS: O BAILE DE MÁSCARAS E OS ANJOS DE BADARÓ	91
Vilbégina Monteiro dos Santos Profª. Drª Maria de Lourdes Netto Simões	
A IMAGEM VULGARIZADA DA MULHER NA OBRA DE JORGE AMADO	131
Fernanda Giselle Moraes do Vale Cestari Profª Drª Sandra Maria Pereira do Sacramento	
A MULHER NEGRA NA FICÇÃO ADONIANA: PERSONAGEM PRINCIPAL OU SIMPLES COADJUVANTE, COMO NA HISTÓRIA?	169
Maclóvia Alves Viana Profª. Drª. Sandra Maria Pereira do Sacramento	
A FIGURA FEMININA NA OBRA GABRIELA, CRAVO E CANELA, DE JORGE AMADO, E AS REINTERPRETAÇÕES E RESSIGNI- FICAÇÕES ATRIBUÍDAS ÀS PERSONAGENS NA ADAPTAÇÃO PARA A MÍDIA TELEVISIVA	205
Dyala Ribeiro da Silva Profª. Drª. Sandra Maria Pereira do Sacramento	

APRESENTAÇÃO

O presente *Caderno* é composto por trabalhos, em sua maioria, apresentados por alunos do curso de Especialização em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa, do módulo 2002/2003. São monografias centradas em temáticas como multiculturalismo, mídia, hipertexto, literaturas hegemônicas, contra-hegemônicas, questões de gênero, classe e etnia.

A monografia com título *As duas faces de Hilda Furacão – Romance e minissérie*, de Oton Magno Santana dos Santos, foi orientada pela Profa. Dra. Ana Maria Bulhões (UNIRIO). *O caso Biatatá*, de Mari Guimarães, e *Jogos Hipertextuais: O Baile de Máscaras e os Anjos de Badaró*, de Vilbégina Monteiro dos Santos tiveram como orientadora a Profa. Dra. Maria de Lourdes Netto Simões (UESC), enquanto *A imagem vulgarizada da mulher na obra de Jorge Amado*, de Fernanda Giselle do Vale Cestari, e *A mulher negra na ficção adoniana: personagem principal ou simples coadjuvante como na História?*, de Maclóvia Alves Viana, contaram com a minha orientação. Acrescentei a esse grupo, também por mim orientada, a monografia de final de curso de graduação em Comunicação Social de Dyala Ribeiro da Silva, com o título *A figura feminina na obra Gabriela, cravo e canela, de Jorge Amado, e as reinterpretações e ressignificações atribuídas às personagens na adaptação para a mídia televisiva*.

Tais pesquisas passeiam, de um modo geral, pelos estudos das narrativas identitárias quando estas reivindicam a tomada da palavra de forma contra-hegemônica, enquanto voz dissidente

do colonizado. Nesse sentido, ao relativizarem o lugar da produção cultural, valorizam tanto a chamada alta literatura, a cultura de massa, quanto a cultura popular, uma vez que já vai longe a aspiração canônica do artístico.

São trabalhos interessantes que merecem ser divulgados e utilizados, visando à consolidação da pesquisa acadêmica de qualidade na Universidade Estadual de Santa Cruz.

Então,

Boa Leitura!

Sandra Sacramento
(Dra. em Letras Vernáculas/UFRJ
Titular em Teoria da Literatura/UESC
Coordenadora do Curso em Literaturas
Comparadas em Língua Portuguesa)

AS DUAS FACES DE HILDA FURACÃO – O ROMANCE E A MINISSÉRIE

RESUMO

Aborda a linguagem de Hilda Furacão (texto literário e minissérie). Discute as propostas de cada gênero, dentro da obra. Apresenta situações nas quais se observam as diferentes manifestações da linguagem, enfatizando as diversas formas de se reconstruir a história. Compara, sob a ótica do diferente, os fatos narrados, a forma, os personagens, a ação e a estrutura narrativa.

Palavras-chave: literatura, televisão, leitor, telespectador.

AS DUAS FACES DE HILDA FURACÃO - O ROMANCE E A MINISSÉRIE*

Oton Magno Santana dos Santos
Profa. Dra. Ana Maria Bulhões de Carvalho Edelweiss¹

1 INTRODUÇÃO

A estrutura narrativa do romance *Hilda Furacão*, de Roberto Drummond, é o ponto de partida para a construção da história para a televisão. No decorrer deste trabalho, serão evidenciados e discutidos os diversos recursos utilizados pelo autor para instigar, provocar e estimular a curiosidade do leitor, bem como, os jogos de palavras. O autor brinca com a narrativa, ora seguindo uma linha, narrando passo a passo cada fato, ora interrompendo a seqüência narrativa para esclarecer algo do passado, como se observa no trecho sobre uma das tias do personagem Roberto:

Com os acontecimentos que se anunciam, talvez fique mais difícil achar um lugar mais adiante para o episódio que – assim espero – há de divertir os leitores, ainda que à custa da pobre Tia Ciana, por isso, apres-

* Monografia apresentada, para obtenção do título de Especialista em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa, à Universidade Estadual de Santa Cruz.

¹ Professora Doutora da UNIRIO/Orientadora.

so-me em registrá-lo, advertindo que no desenrolar dos fatos Tia Ciana conseguirá, como direi, reabilitar-se... (DRUMMOND, 1991, p. 113).

Este recurso faz com que o romance ofereça formas diferenciadas de leituras, que vão sendo consolidadas, à medida que ocorre o desenrolar dos fatos. É um dos motivos pelos quais os mecanismos utilizados na linguagem do romance serão evidenciados e discutidos neste trabalho.

A linguagem do romance é responsável pelas idas e vindas do autor e de seus personagens. Além disso, a construção é pontuada por pistas, espaços vazios, fragmentos de textos, histórias paralelas, dentre outros. Tais recursos dão a idéia de que o autor travaria uma “guerra” com o leitor. E o leitor que resistisse, isto é, que deixasse a curiosidade romântica e folhetinesca de lado, ocupando-se - em princípio, com a estrutura narrativa da obra, seria o seu leitor-modelo, “uma espécie de tipo ideal que o texto não só prevê como colaborador, mas ainda procura criar” (ECO, 1994, p. 15).

Ao contrário, o telespectador da minissérie, provavelmente, decepcionar-se-ia, caso assistisse primeiro à minissérie e depois lesse o romance: configuraria no que Umberto Eco chama de leitor empírico:

O leitor empírico é você, eu, todos nós, quando lemos um texto. Os leitores empíricos podem ler de várias formas, e não existe lei que determine como devem ler, porque em geral utilizam o texto como receptáculo de suas próprias paixões, as quais podem ser exteriores ao texto ou provocadas pelo próprio texto (ECO, 1994, p. 14).

A importância do leitor para o romance também é percebida quanto à velocidade da narrativa que se tem em mãos:

Eu ainda dormia... quando a vizinha do lado, a moça de olhos verdes que apareceu no início desta narrativa, veio dizer que havia alguém querendo falar com urgência... nessa época minha mãe não tinha telefone... quando entrei na sala a vizinha do lado disse para eu ficar à vontade, depois fechasse a porta da entrada que ela ia sair, pois não longe dali, na Rua Santa Rita Durão, um homem agonizava e ela ia lá encorajar o filho mais velho, que parecia frágil e desprotegido... (DRUMMOND, 1991, p. 79).

A velocidade observada no fragmento acima não se refere apenas à aceleração com que ocorrem os fatos, mas também quanto ao excesso de informações que exigem grande capacidade do leitor em digeri-las. Além disso, por ser essencialmente rápida, a narrativa “esquece” de alguns detalhes e que os leitores deverão indagar ou deduzir, conforme observa Umberto Eco:

[...] qualquer narrativa de ficção é necessária e fatalmente rápida porque, ao construir um mundo que inclui uma multiplicidade de acontecimentos e de personagens, não pode dizer tudo sobre esse mundo. Alude a ele e pede ao leitor que preencha toda uma série de lacunas. Afinal todo texto é uma máquina preguiçosa pedindo ao leitor que faça parte do seu trabalho (ECO, 1994, p. 09).

O romance conta várias histórias. Mas não histórias lineares e sequenciais. Ao contrário, histórias obscuras, cheias de mal entendidos e que a todo tempo são interrompidas para a inserção de uma nova pista:

É necessário, mais uma vez, interromper esta narrativa para dar uma pista: Hilda Furacão ou, como quiserem, a Garota do Maiô Dourado, não é apenas uma personagem complexa – em si mesma, como direi, uma complicada trama; pede sherloques, pede analistas freudianos e

não freudianos para desvendá-la, pede repórteres e é um desafio; prometo, no decorrer desta narrativa, tentar responder à pergunta:
- Por que a Garota do Maiô Dourado trocou o Minas Tênis pela Zona Boêmia?... (DRUMMOND, 1991, p. 42).

Esse é o tipo de construção que permeia toda a obra. Segue um fio narrativo, interrompe esse fio, retorna, pára, continua a narrar, introduz novas pistas, transforma numa investigação policial, uma perseguição jornalística. Por isso, as pistas são fornecidas gradativamente, prometendo revelar, assim que possível, os reais motivos da mudança de endereço e de comportamento de Hilda Furacão.

Por outro lado, a minissérie caminha numa narrativa que se opõe à estrutura do romance. Enquanto neste a leitura é circular, fazendo *pit stops*, recorrendo aos *flashes backs*, contando outras histórias, dentre outros, na minissérie, a história é contada passo a passo, seqüencialmente, ou seja, só existe uma história: Hilda Furacão, e a mesma é contada de forma clara e objetiva, por razões que serão discutidas a seguir.

A história adaptada manteve o espaço, os personagens centrais e a idéia. Mas a forma de se contar a história e a confecção de atos, cenas e personagens paralelos não foi a mesma. Com base nestes questionamentos, o presente estudo se propõe a identificar as características narrativas do romance "Hilda Furacão", contrapondo-as às utilizadas na minissérie homônima. Para isso, serão evidenciados, aspectos como diálogos, introdução de personagens e principalmente a estrutura narrativa, através de bibliografia específica. Apresentar-se-á breve resumo da história, o perfil dos personagens e conseqüente comparação acerca das situações vividas pelos personagens que compõem a obra, enfocando a proposta de cada uma das tipologias narrativas.

2 ENREDO

Hilda Furacão é um livro escrito pelo mineiro Roberto Drummond, em 1993. Conta a história de Hilda Gualtieri Von Echveger, garota da alta sociedade de Belo Horizonte, famosa por desfilarem no Minas Tênis com o seu maiô dourado. Por razões desconhecidas, a garota, subitamente, resolve abandonar a vida de luxo e riqueza que levava e muda-se para o Maravilhoso Hotel, localizado na Rua Guaiacurus, zona boêmia da cidade, adotando o nome de “Hilda Furacão”, fazendo a “alegria” dos homens e provocando a ira das mulheres. A notícia causa um escândalo na Belo Horizonte dos anos 50, tornando-se inclusive a matéria preferida da imprensa. Um dos noticiários da capital escala o jovem Roberto Drummond para cobrir os acontecimentos que envolvem a jovem. O personagem Roberto Drummond atua como *alter ego* do autor. Vai desempenhar funções tão importantes quanto Hilda Furacão. Membro do Partido Comunista, o jornalista é descrito como um ser determinado, que persegue os seus objetivos, mas também um ser incoerente que, para satisfazer seus desejos sexuais, ignora as determinações do partido ao qual pertence, quando decide manter um romance secreto com a Companheira Rosa, também membro do partido, depois de uma desilusão amorosa com a Bela Bê. Além disso, resolve seguir os passos de Hilda e até mesmo revirar o passado da moça para descobrir as razões de sua ida à Zona Boêmia.

A partir daí, outras histórias se entrelaçam, envolvendo o jornalista Drummond e mais dois amigos, Frei Maltus, o Santo, e Aramel, o belo, conterrâneos da cidade de Santana dos Ferros. Cada um irá, ao seu modo, desempenhar papel importante na trama. O Santo apaixonar-se-á por Hilda e será objeto de seu desejo, após protagonizar uma cena de exorcismo na “impura”, auxiliado pelas senhoras da sociedade mineira. Aramel, o belo, jovem ambicioso,

quer ser artista de Hollywood e por pouco quase abandona o seu sonho, após sofrer desilusão amorosa com Gabriela M., que o troca por Antônio Luciano. Roberto, empenhado na causa comunista, enfrenta o conservadorismo da família ao defender seus ideais e participar ativamente nas decisões do partido.

Como pano de fundo, o romance conta com as transformações sociais e políticas da época, destacando o Golpe de 1964. A tomada do poder pelos militares ilustra o desencontro de Frei Malthus e Hilda. O “Santo” é confundido com um comunista e não vai ao encontro da amada. É nessa época que Hilda Furacão resolve sair da zona boêmia de Belo Horizonte para nunca mais ser vista. A data escolhida pela jovem é 1º de abril de 1964, o Dia da Mentira.

3 A ESTRUTURA NARRATIVA

Utilizando linguagem circular e dialogando diretamente com o leitor enquanto narra os acontecimentos que constituem o romance, o autor apresenta os acontecimentos marcantes aos poucos, como se o que importasse, realmente, fosse a construção da história e não a história que conta. Numa das passagens, pede que o leitor desconsidere algo que foi dito antes, enfatizando o contrato firmado com leitor desde o início do texto:

Na verdade, este relato começa aqui, de maneira que os leitores são livres para fazer com as páginas anteriores o que bem quiserem; podem considerá-las ou não como parte deste livro e podem rasgá-las, destruí-las... (DRUMMOND, 1991, p. 22).

Os personagens são apresentados gradativamente e, para cada um, há um breve relato sobre suas características, dando ênfase

à personalidade dos mesmos:

[...] Tia Çãozinha... e Tia Ciana, ambas irmãs de meu pai, as únicas que ficaram para tias, muito parecidas e ao mesmo tempo totalmente diferentes; a diferenciá-las, antes de tudo - as duas sendo católicas praticantes – o santo de fé. Tia Çãozinha era devota de Santo Antônio que, se não a fez casar com o homem que amava, tornou-se noiva eterna: há uns bons trinta anos, Tia Çãozinha era noiva... Já Tia Ciana, e não nego suas razões, rompeu relações com Santo Antônio quando perdeu o príncipe encantado logo para a prima que mais detestava... (ibidem).

Outro detalhe que chama atenção na construção textual é a precisão nas descrições dos ambientes, como as ruas, praças, instituições, empresas, etc.

A *Folha de Minas* ficava na Rua Curitiba em frente ao cine Art palácio, famoso por seus festivais como a retrospectiva sobre o neo-realismo italiano, quando fiquei deslumbrado com o *Milagre em Milão*, de De Sica e Zavattini, e dormi durante a sessão das 10 em que foi exibido *Umberto D* e sabotei a exibição de *Roma, cidade aberta* porque nunca perdoei Roberto Rossellini pelo que aconteceu com Ingrid Bergman. (idem, p. 31).

Além disso, o autor testa o raciocínio do leitor ao interromper uma seqüência de acontecimentos por algo que esqueceu de dizer anteriormente ou que não pretendia dizer naquele momento, prorrogando-o para mais tarde, revelando a marca do discurso pós-moderno.

[...] foi então que Hilda Furacão apareceu; não, não a descreverei agora, isso virá a seu tempo, como a brisa de abril; por enquanto, direi que era acompanhada por um séquito de coronéis do interior... (idem, p. 37).

O final prometido pelo autor também é um recurso pós-moderno, utilizado como forma de conversar com o leitor e, ao mesmo tempo, fugir das garras dos folhetins, uma vez que estes se caracterizam por narrar histórias lineares consolidadas pela curiosidade do receptor.

Ao contrário, em *Hilda Furacão*, o autor não só dialoga com o leitor, fazendo bruscas interrupções na narrativa, como também permite que o mesmo crie suas próprias impressões a respeito do que lê, uma vez que os fatos que envolvem os personagens não são, completamente, claros e objetivos, como, por exemplo, os motivos que levaram Hilda a se mudar para a zona boêmia de Belo Horizonte.

Hilda Furacão sofre de um sadomasoquismo doentio e incurável, por isso é que, como falam, 'desceu a ladeira' e foi para a Zona Boêmia... Ela adora se fazer de vítima e foi para a Ruas Guaiacurus exclusivamente por uma compulsão que Freud explica... No fundo do coração, Hilda Furacão é profundamente religiosa e deu a si mesma a penitência de ser prostituta... Ela ficou muito traumatizada quando, aos 15 anos, o primeiro namorado suicidou-se por sua causa e desde então decidiu punir-se optando, mais tarde, por ser prostituta... Tudo não passou de uma necessidade financeira: o pai da Garota do Maiô Dourado, ao contrário do que parecia, vivia grandes dificuldades... Hilda Furacão tinha grande competição com as primas, por isso, para ficar mais rica que elas foi para o Maravilhoso Hotel depois de tentar inutilmente ganhar na Loteria Mineira... Uma vidente disse a ela: para você ser feliz e encontrar o seu príncipe encantado terá que sofrer mais do que a Gata Borracheira, porque sua madrasta será a própria vida. Há outras pistas ou suspeitas além das que levantei? Certamente sim, de forma que deixo a seguir um espaço em branco para que os leitores anotem suas suspeitas e, mais tarde, com o desenrolar dos acontecimentos, possam ver se acertaram ou erraram (DRUMMOND, 1991, p. 43).

Portanto, cabe ao leitor usar pistas favorecidas pelo autor e fazer a sua leitura mais apurada para entender a trajetória de Hilda e também detectar o uso dos recursos estilísticos presentes na linguagem do romance. E aí, percebe-se a importância da linguagem para o romance, provavelmente, mais do que a história, pois, ao concluir a história da personagem, o autor brinca:

- Por que você não diz aos leitores que, tal como contou no romance, eu, Hilda Furacão, nunca existi e sou apenas um 1º de abril que você diz passar nos leitores? Por que não diz isso? (idem, p. 298).

Sendo assim, sobrou a construção da história e a livre utilização da linguagem. E isso não seria um primeiro de abril, mas uma forma diferente de contar uma história aparentemente folhetinesca, mas que consegue prender o leitor, não pelo desejo natural do desfecho da narrativa, mas por sentir-se intrigado e desafiado a corresponder às expectativas do texto.

4 OS PERSONAGENS

Roberto - é o *alter ego* biográfico do jornalista Roberto Drummond. Jovem comunista e idealista que ama a Bela Bê. Não se enquadra nos moldes tradicionais como herói ou antagonista; é descrito com um tipo insatisfeito com a situação social do país, comprometido com os ideais de um partido de esquerda mas também rompe certas normas do referido partido ao se envolver com uma companheira da ideologia comunista. Torna-se o principal interessado em descobrir os segredos de Hilda. Ironicamente, este personagem, pelas responsabilidades que assumiu, não deveria se permitir tamanha curiosidade acerca de uma mulher desconhecida e, aparentemente, sem importância aos ideais

comunistas. Na minissérie, alguns comportamentos do personagem foram suprimidos, como, por exemplo, um certo tom irônico em suas colocações e ações.

Hilda – é a personagem principal; nascida em boa família, abandona sua família para se instalar no Maravilhoso Hotel, na zona Boêmia de Belo Horizonte. É uma espécie de anti-heroína. Contraindo as construções românticas, “a mocinha” deste romance é avessa ao casamento e às conveniências, preferindo estar entre os marginalizados. Atinge o ápice de sua transgressão ao se apaixonar por um padre, tido como santo pela sociedade mineira.

Aramel, “o belo” - nunca houve homem mais belo que Aramel “jovem que almeja o estrelato hollywoodiano por sua aparência de galã. Acaba por tornar-se um cafetão a serviço do poderoso Antônio Luciano. Após um desencontro amoroso humilhante, vai para os EUA e torna-se gângster. Este é outro personagem que tem história contraditória. Belo e sedutor, utiliza seus atributos físicos para atrair mocinhas para um poderoso político”.

Frei Malthus - o pivô do grande romance - julgado pela comunidade como “o santo” - este personagem se apaixonará pela bela Hilda Furacão. Rompe com as tradições ao criar uma polêmica: apaixonou-se por uma prostituta, criando um amor impossível, dentro dos padrões tradicionais. O caso de amor com Hilda se revela numa adaptação e numa crítica ao mito da Cinderela, pois a garota não é pobre e nem procura por um príncipe, enquanto o padre, de família humilde, não tem nenhum bem material a oferecer ao seu objeto de desejo. Por questões religiosas, o padre é um homem proibido e a prostituta marginalizada pela sociedade. Mesmo assim, o caso de amor entre os dois é inevitável. O mito tem início, na história, quando Hilda perde um dos sapatos

num acidente. Esse sapato é encontrado pelo frei, que tentará fugir do pecado açoitando-se e fazendo várias penitências para esquecer o amor que sente por Hilda.

As tias Ciana e Çãozinha - são as representantes do conservadurismo e liberalismo. São as tias que Roberto trava correspondência constantemente; cheias de pudores mas se deliciam com as histórias de Roberto, contadas nas cartas.

Gabriela M. – o grande amor de Aramel, que fora contratado pelo traumatizado, gordo e tímido jornalista Emecê para representá-lo no encontro marcado com a garota. Aparentemente frágil, revela-se interesseira ao desprezar o amor de Aramel pelo dinheiro de Antônio Luciano.

Cintura Fina – travesti da Zona Boêmia, amigo de Hilda, torna-se violento quando é provocado por Maria Tomba Homem; e Maria Tomba Homem – Prostituta da zona Boêmia, torna-se amiga de Hilda e sempre entra em choque com Cintura Fina pela delimitação do espaço onde “atuam”: representam os marginalizados. Demonstram, com suas brigas, a necessidade de se sobressair, um em relação ao outro.

Loló Ventura – representante da Liga criada para expulsar Hilda e seus amigos da Zona Boêmia, localizada no centro da cidade. Representa a resistência ao novo. Defensora das instituições como o casamento e a família, boas relações de amizade. Vive de aparências.

Antônio Luciano - representante do poder econômico e político. Sua diversão era deflorar virgens - e Aramel era o encarregado de receptá-las.

5 AS DUAS HISTÓRIAS

Antes de quaisquer considerações acerca do método comparativo, faz-se necessário conscientizar-se do gênero de cada obra aqui discutida: *Hilda Furacão* – romance e *Hilda Furacão* – adaptação para a Televisão. A estrutura narrativa do romance é singular, na qual se observam traços particulares da escrita do autor, que servirão para o estabelecimento do contrato firmado com o leitor, ou seja, este tentará identificar o jogo daquele e quais as armas adequadas para desvendar o texto e, em consequência, conhecer a linguagem trabalhada na referida narrativa. Além disso, o receptor irá desempenhar papel fundamental ao participar dos diálogos provocados pelo criador da obra.

Quanto à estrutura do texto adaptado para a televisão, o tratamento é outro. Aqui, não se tem a multiplicidade de leituras oferecidas pelo romance, mas uma leitura apenas com várias vozes interpretadas por atores em planos criados através das imagens sugeridas pelo texto original. O texto adaptado enquadra-se no que se conhece por telenovela. Este tipo de produto possui particularidades que dificultam sua aproximação com outras formas narrativas.

Insistem em comparar a telenovela (TN) com outras formas narrativas de representação. Antes de tudo, a telenovela é uma forma de arte popular que não é literatura, cinema, teatro ou produto de outro meio qualquer. Uma TN é uma peça dramática que pode surgir da adaptação de um livro ou mesmo ser inspirada em um poema, mas nunca se confundirá com eles (CALZA, 1996, p. 07).

Por outro lado, a telenovela, por ser uma forma narrativa ainda que através de imagens já descritas e diálogos já interpreta-

dos, não se separa e não renega a tradição narrativa:

[...] na produção de uma telenovela pode-se notar uma predileção, uma insistência na manutenção do narrativo em detrimento do visual. E na maioria das vezes o resultado é uma mistura de tradição do rádio, sucata de literatura e clichês cinematográficos, submetida a um conjunto primário de regras esquemáticas impostas menos por opções estéticas e mais por pressões econômicas, ou seja, pelas necessidades da TV comercial (CALZA, 1996, p. 08).

Dessa forma, percebe-se que outros elementos se unem ao processo narrativo e, no caso de *Hilda Furacão*, também literário. Tais elementos descritos principalmente como pressões econômicas determinam de que forma um texto literário deve ser adaptado à TV. E aí, inclui-se, necessariamente, a adequação do produto ao público, já que, “na sociedade de mercado, a televisão busca fundamentalmente a adequação do produto à vontade, à necessidade e ao universo conceitual do público” (TÁVOLA, 1996, p. 08).

No romance, a interrupção de uma seqüência de informações é feita de forma brusca, na qual o autor pára o seu raciocínio para dar outra informação ou simplesmente pelo prazer de interromper o raciocínio do leitor, para testar se o mesmo está atento ao que lê.

[...] a santidade de Frei Malthus iria correr sério risco ao sofrer o primeiro desafio – um belo, um lindo, um inesquecível desafio... Mas isso fica mais para a frente (DRUMMOND, 1991, p. 25).

O desenrolar da narrativa faz com que o leitor imagine que será descrito, nas próximas linhas, algo surpreendente. No entanto, tem-se um corte na seqüência de informações, fazendo

com que o receptor crie, imagine ou invente o que poderia ter acontecido.

Na telenovela, o corte deve ser suave, pois o telespectador, diferente do leitor, não suportaria um corte brusco na imagem e nos diálogos aos quais está atento.

O corte traduz-se em gancho (normalmente finalizador de capítulos, cuja intenção é de deixar no ar o máximo de suspense, dúvida e expectativa de que algo vai acontecer, mas só se desenrolar no capítulo seguinte). O corte de uma tomada para outra, por sua vez, dá aos espectadores ângulos e distâncias diferentes, às vezes da mesma cena (cortes descontínuos). Ou seja, o corte é o que define o ritmo da narração. saber cortar pode abrir para outros significados insuspeitados do texto. O corte define movimento (CALZA, 1996, p. 19).

Nesse caso, percebe-se que, na telenovela, a seqüência deve ser obedecida, pois o telespectador não está acostumado a interferir no desenrolar da história. O corte, aqui, não se refere à interrupção dos acontecimentos, mas de prorrogação de um fato, criado pelo suspense do corte.

A telenovela, hoje, já conta com profissionais que introduzem, aos poucos, temas abordados pela literatura há muito tempo. São valores e situações que ferem as tradições culturais e sociais brasileiras. Temas como prostituição, homossexualismo, adultério, dentre outros, começaram nas produções da televisão apenas sendo sugeridos e, hoje, ganham maiores proporções, mas não chegam a ser abordados como temas centrais. Isso porque:

Toda sociedade possui o seu conjunto de valores estéticos e ético-sociais em torno dos quais e com os quais vive. O conjunto de idéias, ideais, valores, conteúdos conforma a ideologia que, por sua vez, im-

pregna o produto-programa. Impossível encontrar cena de aborto em telenovela, pois do ponto de vista dos padrões ético-culturais aceitos abortar ainda é questão polêmica. E a televisão não trabalha fora dos padrões ético-culturais assentes. O máximo que faz é introduzir gotas de reflexão, ruídos, na estratégia da ideologia, jamais sua negação ou revogação. A base da sua comunicação é consonante, isto é, representa a acomodação aos padrões ético-culturais dos setores dominantes da sociedade (TÁVOLA, 1996, p. 12).

Essa flexibilidade em romper com os valores estéticos, éticos e sócio-culturais pré-estabelecidos encontra justificativa na seguinte afirmação:

Dentro da área de consumo há ruídos inevitáveis que não se pode controlar. A realidade aparece apesar do discurso tentar esconder. Na ficção, a adaptação do romance é estratégica. Ainda é proibido se falar do contemporâneo. O romance abre a possibilidade de se colocar um ruído desta identidade brasileira (ORTIZ; BORELLI; RAMOS, 1991, p. 164).

E, por isso, “Hilda Furacão” abusa da utilização dos valores ditos desviados, destacando principalmente a vida dos tipos marginalizados como prostitutas e homossexuais.

Feitas as considerações acerca dos dois gêneros que trabalham a história em questão, podemos utilizar o método comparativo entre as duas formas narrativas.

Em Hilda, adaptação, outras histórias são criadas para situar os personagens principais. Alguns personagens são criados, como o noivo de Hilda e outros são retirados, como a mãe e os irmãos de Roberto. Apesar de narrada por uma voz que dá uma prévia do que vai acontecer, a minissérie conta uma história seqüencial que tem início, meio e fim, ao contrário do romance, que faz

diversas viagens antecipando acontecimentos e voltando para explicá-lo algumas vezes, fazendo com que a linguagem dê voltas ao redor do texto. Essa necessidade da televisão em utilizar uma linguagem própria, mesmo quando se trata de adaptação de texto literário, valoriza o como está sendo dito em vez do próprio acontecimento. É a valorização da imagem.

A linguagem da televisão é a da imagem, que contém forte carga emocional... Na televisão, é a violência da imagem, e não a verdadeira importância do acontecimento, o que produz a força da impressão (apud CHIMELLI, s. d.).

A mesma imagem é responsável por cortes no texto original e enxertos no texto adaptado, para satisfazer as necessidades da mídia. Por vezes, a história original serve apenas de pano de fundo para se contar uma outra história ou até mesmo só empresta o título para chamar atenção.

Vários livros já foram adaptados para a televisão, de diversas formas. Quando a adaptação é feita para novela, o livro serve de base para a história. Mas cabe ao autor escrever uma nova obra, por que a maneira de narrar é outra. Contamos a mesma história numa nova mídia. Nas novelas, a história original servirá somente como base para o desenvolvimento posterior da trama (DANIEL FILHO, 2001, p. 157).

Em *Hilda Furacão*, aparentemente, a história não sofre alterações bruscas, além da estrutura narrativa. Mas, além das observações já destacadas, ainda se percebe, por exemplo, a entrada de personagens na história, como a Gabriela M. Na minissérie, quando a referida personagem surge, a história já está bastante adiantada. Mas no romance, a personagem é apresentada logo no início, participando inclusive do baile de máscaras, no carna-

val, junto a Roberto, Rosa e Aramel:

- Deixe eu apresentar vocês: esta é Cleópatra, este é meu amigo de infância, pirata da Perna de pau.
- Gabriela M. – disse a Cleópatra virando para trás, sorrindo e estendendo a mão... (DRUMMOND, 1991, p. 138).

E assim, outros personagens têm trajetórias modificadas, pois o texto televisivo precisa contar uma história direta e convincente. O surgimento de novos personagens e a exclusão de outros se deve à necessidade de se manter um fio condutor dos acontecimentos. Por isso, alguns fatos são retardados e outros antecipados para não atrapalhar e comprometer a assimilação dos telespectadores.

O telespectador e o leitor são parte fundamental no processo de adaptação de obra literária para a televisão. Enquanto as exigências dos leitores alternam - variando desde os recursos estilísticos, até o jogo de idéias, a forma de se contar uma história, a provocação da curiosidade, o desnudamento da linguagem, os símbolos, os signos, dentre outros aspectos, os telespectadores são enquadrados num só grupo. Ou seja, mesmo pressupondo um leitor-modelo, o livro é obra aberta, podendo o leitor fazer o seu próprio julgamento diante do que lê e interpreta, fazendo sua reconstrução. Já o telespectador não tem essa liberdade. O trabalho de leitura já foi feito. Ele não tem direito a reconstruir o que vê. Não há o que interpretar. Os acontecimentos são mostrados e não narrados ou descritos. Quando se tenta fazer o contrário, em televisão, a operação não surte o efeito esperado:

Quando o público não sabe, no início da novela, qual o mistério ou quem é quem, cria-se um problema! Tudo tem que ficar claro de início:

mocinho, bandido, objetivo, etc. (DANIEL FILHO, 2001, p. 177).

Em outras palavras, os telespectadores recebem a obra, pronta, sem trabalho para digerir o produto. Não há, em televisão, portanto, como ser fiel ao texto original. Em *Hilda Furacão*, o narrador dá pistas dos motivos pelos quais Hilda saiu de casa e se foi instalar no Maravilhoso Hotel. Uma dessas pistas seria o encontro com uma cartomante a qual lhe teria dito que para ser feliz deveria sofrer mais que a Gata Borralheira, pois sua madrastra seria a própria vida. Essa, aliás, foi a opção escolhida pela autora da adaptação, Gloria Perez, para justificar a tempestiva atitude da personagem.

Outro fator importante, nesse quesito, refere-se à extensão do trabalho adaptado. Ao serem feitos os devidos cortes de personagens e alguns episódios, a história fica curta e, portanto, não se enquadra na proposta da televisão. Em *Hilda Furacão*, os cortes atendem a um propósito preestabelecido pelo processo de adaptação:

A adaptação tradicional utiliza o processo de eliminação das passagens narrativas possíveis de se converterem em ilustração cênica e de descrições que os signos visuais da cena (cenário, figurino, adereços, iluminação, maquiagem) podem absorver. Suprimem-se também os textos de introspecção psicológica, considerados úteis apenas na função de subtexto para ajudar o ator, e os comentários reflexivos, cujo conteúdo deverá transparecer implicitamente na encenação (NUNES, 2000, p. 48).

Tais recursos justificam, na minissérie, os encontros e desencontros de Hilda e Malthus que se repetem sucessivas vezes e que não acontecem no romance. Em contrapartida, deve-se levar em conta que só as narrativas contidas no romance não

dão conta de segurar uma história adaptada para a televisão. É preciso criar novos personagens e novas situações paralelas. Outros fatores podem ser analisados e servem para dar seqüência a novas histórias que compõem a obra:

- A entrada da pintora Yara Tupinambá acontece no início do romance e no final da minissérie;
- Alguns personagens mudaram de nomes, como Antônio Luciano, que na minissérie chamou-se Tonico Mendes;
- O desfecho de Aramel em Hollywood não é o mesmo;
- O desfecho de Hilda e Malthus é diferente;
- A descrição e a composição dos personagens não são as mesmas.

Feitas as análises, percebe-se, além da diferença marcante das propostas de cada uma das áreas estudadas, linguagem literária e linguagem televisiva, o contraponto entre uma linguagem e outra. Enquanto o texto literário dá liberdade ao receptor, promovendo, inclusive, um diálogo entre o autor e o leitor, o texto televisivo, aliado às propostas da imagem, enquadra e encerra os telespectadores num grupo homogêneo, pois sua preocupação tem razões comerciais e econômicas antes de sociais. Portanto, não é vantajoso criar uma obra na qual o telespectador se sinta intrigado e desafiado a fazer suposições. É preciso que as coisas sejam claras e objetivas, que tenham um propósito, caso contrário o telespectador não assiste e compromete a audiência, gerando problemas financeiros para o veículo de comunicação.

Existe, na telenovela, um recurso que é usado constantemente: o final feliz dos protagonistas. No romance *Hilda Furacão*, a protagonista marca uma data para deixar a zona boêmia: 1º de abril de 1964, junto com o frei Malthus. No entanto, ele é confundido com um comunista e é preso, não chegando ao encon-

tro marcado com Hilda. Na minissérie a data é 31 de março do mesmo ano. Aqui também eles não se encontram, mas tempos depois têm seus destinos cruzados novamente. Ainda no romance, a protagonista reencontra o jornalista Roberto Drummond e sugere que tudo não se passou de um 1º de abril, deixando no ar a proposta ficcional do autor. Essa data (1º de abril) nunca é mencionada na minissérie. A autora da minissérie contou uma história romântica, diferente da contada por Drummond. Os detalhes fizeram a diferença da obra, obedecendo a uma exigência da linguagem televisiva. Tal exigência é, em parte, feita pelos próprios telespectadores que, em sua maioria, pertencem às classes menos favorecidas economicamente e sentem necessidade de ver um mundo diferente do seu representado na televisão, como atesta Bordenave:

O rádio e a TV, além de difundirem notícias, diversão e publicidade, cumprem uma função social de “escape”, oferecendo uma compensação relaxante para o crescente “stress” da vida moderna (BORDENAVE, 2002, p. 20).

Além disso, as pessoas que assistem à TV vêem-na como exemplo para diversas atitudes que precisam tomar na vida. E, por isso, apegam-se aos personagens sofredores, torcendo e brigando por eles como se fossem pessoas próximas ou da própria família.

Para muitos leitores e telespectadores, os meios respondem também a suas aspirações de mobilidade social. Talvez por esta razão, os recortes de revistas que cobrem as paredes dos favelados raramente contêm cenas de pobreza e opressão e sim de mansões de luxo, pessoas bem vestidas, personagens aparentemente bem sucedidos, como astros de cinema, cantores e estrelas de futebol. Os criadores de telenovelas parecem ter chegado a conclusão semelhante, daí por que os

ambientes em que ocorrem seus melodramas refletem gostos de classe média para cima (BORDENAVE, 2002, p. 20).

Concluídas as observações, esclarece-se, então, as particularidades de cada gênero aqui descrito, chamando atenção para as especificidades de cada história e valorizando a linguagem e a forma de cada narrativa:

É preciso não esquecer que a linguagem literária possui alto grau de subjetividade, não necessitando, pois, de uma estrutura dramática rígida, e abrindo espaço para digressões. Já a linguagem imagética se escora, de forma vital, a uma estrutura dramatúrgica – no caso da televisão aberta, agudizada pela narrativa fragmentada, que impõe os ganchos dramáticos. Lembremos ainda ser o discurso literário, bem como sua leitura, lineares, enquanto que aquele imagético é seqüencial (COCO, 2000, p. 129).

A literatura opera sob uma ótica que possibilita a participação criativa do leitor, ou seja, possibilita a expansão do imaginário, como observa Marcondes Filho:

Na literatura temos um texto, mas faltam as imagens. Estas são construídas pela fantasia do leitor e são diferentes de pessoa para pessoa. Cada uma as vê ampliando ou reduzindo os aspectos que mais interessam dentro dos limites do enredo (MARCONDES FILHO, 1998, p. 26).

Em contrapartida, na transposição para um filme ou telenovela, o imaginário é reduzido, pois os recursos utilizados restringem a capacidade do telespectador inibindo-o de imaginar, criar e fantasiar, da mesma forma que acontece quando se lê o livro:

Quando se faz um filme baseado na história de um livro tem-se, como

primeiro efeito, o aprisionamento de uma capacidade livre do espectador (que estava no livro), em um cenário único e definitivo (da película). Isso não tem nada que ver com as diferentes maneiras de cada um interpretar ou sentir um filme. Diferente do livro, cujas imagens só estão na cabeça do leitor, o filme mostra a fantasia (a ação e o cenário) pronta. Na tela aparecem exemplos de vida e exemplos de acontecimentos terminados que se apresentam como verdadeiros e reais (MARCONDES FILHO, 1998, p. 27).

Mas seria, então, a televisão uma vilã implacável que só serve para alienar os telespectadores? Após breve reflexão, percebe-se que com o aparelho, o televisor, não há nada de errado. O problema se encontra justamente nas pessoas que fazem a televisão e nas pessoas que consomem os produtos ditados pela mesma, segundo Marcondes Filho:

A intenção é, portanto, ver a televisão de forma objetiva, isto é, não como um monstro doméstico que perverte crianças, nem como olhos poderosos e dominadores que se infiltram em nosso lar para vigiar o que falamos ou calar nossos diálogos familiares. Culpar a TV é localizar erroneamente o verdadeiro inimigo. O televisor, obviamente, é apenas um aparelho que transmite mensagens produzidas por *homens* que trabalham no outro extremo, na estação de TV. Homens com idéias, intenções, ideologias, interesses a divulgar. Se a TV ocupa, hoje, nos lares, o espaço do “bezerro de ouro” é porque alguma coisa de errado ocorre com as pessoas (que assistem e fazem TV) e não com o aparelho (MARCONDES FILHO, 1998, p. 08).

Mesmo que a linguagem televisiva apresente-se de forma persuasiva, está sendo fabricada ou construída por pessoas que conhecem as fraquezas, as necessidades e os gostos da população. Se por um lado impera o fato de que tais pessoas não tiveram ou

não têm outras opções de programas, a não ser os impostos pelos veículos em questão, por outro, sempre que, no caso das telenovelas, é introduzido algum elemento novo, as pessoas reagem, pois já estão acostumadas aos clichês² e não se sentem à vontade para romper seus paradigmas. Isso, nos dias atuais, em que, aparentemente, o acesso à informação é bem mais possível do que há 40 anos, quando surgiam as primeiras telenovelas e, com elas, todos os clichês que imperam até hoje. E assim mesmo, as pessoas querem ver nas telas, sempre os mesmos atores interpretando galãs e mocinhas e, outros, sempre vilões.

Portanto, culpar a televisão e seus produtos, em particular as telenovelas, pelas manifestações cada vez maiores de alienação, é culpar a sociedade, pois, de certa forma, esta pede que o aparelho faça o seu trabalho, já que se enquadra numa nação que não cultiva a leitura e, por isso, permite que outras pessoas, outros meios, “sonhem”, imaginem e fantasiem em seu lugar.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A história de Hilda Furacão só aconteceu na televisão. A minissérie narrou a trajetória de uma moça rica e caprichosa que

² Clichê é o segundo mecanismo básico da linguagem da televisão. Contrariamente ao signo, em que o telespectador não sente a violência das mensagens televisivas porque mantém um escudo contra elas, aqui, ele se entrega à história, sente emoção, se entristece, chora, sente saudade, vive com a personagem. Ou seja, se na linguagem dos signos ele se separa da emoção, na linguagem dos clichês ele se funde com ela, se entrega a ela. O que distingue essa fusão dos sentimentos reais, das emoções verdadeiras, é seu caráter de clichê, que significa que as tristezas, as dores, as lágrimas relembram inconscientemente ao telespectador momentos emocionalmente fortes de sua vida (MARCONDES FILHO, 1998).

decidiu ir de encontro ao seu destino, desafiando tudo que a contrariasse em suas decisões. História enriquecida por vários personagens coadjuvantes que serviram de pano de fundo para as nuances da citada personagem. Além disso, vale lembrar, a história apresenta início, meio e final feliz para os “protagonistas”, Hilda e Frei Malthus, o santo. Até mesmo as manifestações da revolução de 64, marco da história do Brasil, abrilhantaram o romance do casal. Um típico folhetim. Tudo o que o romance, evidentemente, nega ou critica.

A julgar pela estrutura narrativa e pela condução desta mesma narrativa, e ainda pela construção dos diálogos, o romance foge a todo tempo das marcas folhetinescas. O ponto principal desta constatação é a falta ou o excesso de protagonistas. Na minissérie, Hilda reina absoluta com seus dramas. No romance, o personagem Roberto Drummond centraliza a narrativa nas páginas iniciais e, durante o desenrolar dos acontecimentos, por diversas vezes assume o posto principal na obra. A seguir, os dramas de Malthus e Aramel se intensificam tanto quanto os de Hilda.

São percebidas, na narrativa, as referências às histórias infantis (a Gata Borralheira), aos Três Mosqueteiros e, ainda que não explicitamente, ao detetive Poirot, criação da escritora Agatha Christie. No romance, o traço inovador é justamente o de não querer parecer romance, mas sim, relatos como se fossem matérias jornalísticas. O autor ora busca, ora fornece pistas para desvendar um mistério que atija a curiosidade de todos, envolvendo além da ditadura militar e dos manifestos comunistas, um coronel do cacau e um gaúcho, que brigam pelo coração de Hilda. Todo esse emaranhado de informações ou a falta delas atende à proposta da ficção, a qual conta uma história que poderia ser verídica, mas não é.

Mas o que mais intriga, no que tange à comparação das duas modalidades narrativas, é o gênero. A minissérie conta um dra-

ma, pontuado por intrigas, tragédias, fatos históricos etc. O romance, ao contrário, descreve uma investigação, quase uma perseguição policial. Percebe-se que permeia por toda a construção do romance traços de ironia, empréstimos de outras línguas, certo tom jocoso ao lidar com assuntos relativamente sérios, como a devoção das beatas de Santana dos Ferros e de Belo Horizonte, instituições como a família, o casamento, a Igreja, a política e suas ideologias, dentre outros.

Tudo se resume, no romance, num final frustrante para os telespectadores da minissérie, já que nada é esclarecido e não há final feliz. Ainda há uma declaração, no final, de que tudo não passou de um primeiro de abril. E daí, talvez se explique o fato de que, na minissérie, a data escolhida por Hilda para deixar a Zona Boêmia e para revelar seus segredos seja 31 de março de 1964, fugindo, dessa forma, à idéia de que a história pudesse ser entendida como anedota ou simplesmente uma grande mentira. A idéia, na minissérie, é contar uma história romântica com todos os seus problemas que compõem essa tipologia narrativa.

Mas no romance, a proposta revela-se num criativo trabalho, no qual impera o ludismo, o jogo de linguagem e, de certo modo, transgressão da forma tradicional de se escrever um romance. Desde o início, o autor já justifica sua intenção:

[...] Até lá, no entanto, que tal fazermos um jogo, já que este não é propriamente um romance, mas um brinquedo lúdico, tendo Hilda Furacão como centro de tudo? Sem esquecer: o maior entendido na Garota do Maiô Dourado, que sabe tudo a seu respeito, nada nos pode revelar: é seu antigo confessor, o Padre Aguinaldo, da Igreja de Santo Antônio; no momento oportuno vou procurá-lo, podem aguardar (DRUMMOND, 1991, p. 42).

Além de ser um “jogo lúdico”, a narrativa é, em si mesma,

uma crítica aos folhetins e tudo o que eles representam: início, meio e fim. Ironicamente, em que resultou a adaptação para a televisão. Mas isso não quer dizer que o trabalho adaptado deva ser desmerecido. Ao contrário, apesar de não ser um trabalho tão rico quanto o romance - no que tange à construção narrativa -, na minissérie, o trabalho, além de se destacar pela criação de imagens e diálogos seqüenciais, cuidadosamente atendendo à proposta da linguagem televisiva, extrai, enxerta e organiza a história, adaptando-a para oferecer um trabalho de fácil compreensão, como exige e como já está condicionado o público-alvo.

Portanto, não apenas o fato de a minissérie alterar a história original é fator determinante na comparação das duas formas de narrar, pois mesmo que a história fosse copiada letra a letra, não seria a mesma história. Em vez de palavras e signos, haveria atores e planos. Além de se recriar o texto, estariam sendo preenchidas as entrelinhas do que é, às vezes, apenas sugerido ou daquilo que é completamente omitido.

Sendo assim, conclui-se que as modalidades dos discursos narrativos em questão vão além de simples comparações de formas de se contar algo. As tipologias narrativas (minissérie e romance) se caracterizam por apresentarem formas diversas de se contar a mesma história e por provocar discussões acerca do que narram e, neste caso, principalmente pelo meio utilizado na narração da história. A conclusão sobre tal comparação é de que as histórias, apesar de possuírem a mesma raiz, apresentam e propõem ramificações ou caminhos diferentes. Enquanto o romance se desenvolve através de narrativa circular, a minissérie caminha sob forma linear. Assim, cada tipologia evidencia suas características peculiares, as quais são essenciais para distingui-las e destacá-las dentro da variedade narrativa que o universo da linguagem possui.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BORDENAVE, Juan E. Dias. **O que é comunicação**. São Paulo: Brasiliense, 2001.

CALZA, Rose. **O que é telenovela**. São Paulo: Brasiliense, 1996.

COCO, Pina. O livro é melhor que o filme? Da palavra à imagem, os caminhos da adaptação. In: **O percevejo no. 9**, ano 8, Rio de Janeiro: UNIRIO, 2000, p. 126-130.

DANIEL FILHO. **O circo eletrônico: fazendo TV no Brasil**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

DRUMMOND, Roberto. **Hilda Furacão**, 12. ed. São Paulo: Siciliano, 1997.

ECO, Umberto. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

HILDA FURACÃO, DVD, TV Globo LTDA, 2002, Duração 4 horas.

<http://stacecilia.org.br/materias/materia69.htm>

MARCONDES FILHO, CIRO. **Televisão a vida pelo vídeo**. São Paulo: Moderna, 1998.

NUNES, Luiz Arthur. Do livro para o palco: formas de interação entre o épico, o literário e o teatral. In: **O percevejo no. 9**, ano 8, Rio de Janeiro, UNIRIO, 2000, p. 39 – 51.

ORTIZ, Renato; BORELLI, Sílvia Helena Simões; RAMOS, José Mário Ortiz. **Telenovela história e produção**. São Paulo: Brasiliense, 1991.

TÁVOLA, Artur da. **A telenovela Brasileira – história, análise e conteúdo**. São Paulo: Globo, 1996.

LITERATURA ORAL E O IMAGINÁRIO DAS ÁGUAS: O CASO DO BOITATÁ EM PEDRAS - MUNICÍPIO DE UNA/BA

RESUMO

A Literatura Oral (L.O.), aqui abordada como um discurso ficcional múltiplo (TODOROV, 1980), insere-se no campo da Literatura Comparada enquanto uma importante fonte de estudo tanto no âmbito cultural como da crítica literária. A L.O. manifesta-se através de gêneros designados como *formas simples* (JOLLES, 1975): contos, mitos, lendas, 'causos', adivinhas, ditados, dentre outras formas de expressões orais. O estudo se propõe a examinar contrastivamente o mito do Biatatá, que se apresenta em diversas variantes em todo território nacional e se insere no imaginário das águas. A proposta é identificar as convergências e as particularidades que apresenta, especialmente, em uma variante recolhida na comunidade ribeirinha de Pedras, no município de Una, no litoral sul da Bahia. Partindo da visão etnoliterária (SANTOS, 1995), a pesquisa fundamentou o tratamento dos relatos nas concepções de Moreiras (2001) sobre o *testemunho* e em Iser (1996), na perspectiva antropológica, para o entendimento do imaginário. A metodologia utilizada constituiu-se a partir de entrevistas semiestruturadas com os antigos moradores da comunidade de Pedras. Em seguida, foi feita a seleção do referido mito com o intuito de se estabelecer um estudo comparativo. O texto encontra-se estruturado em três tópicos. No primeiro, são discutidas as questões conceituais da L.O.; no

segundo, são analisados o imaginário das águas e o mito do Biatatá em um contexto geral bem como a simbologia da serpente; e no terceiro tópico é analisada a variante do mito do Biatatá, recolhida na referida comunidade, com base em Iser (1996), que explica a articulação entre o *fictício* e o *imaginário* no processo da criação literária, incluindo-se aí a produção oral, enquanto literatura. Espera-se com este trabalho possa contribuir para o entendimento de uma L.O. não apenas como um veículo de comunicação cultural, mas como um meio de examinar contrastivamente temáticas literárias, buscando identificar as convergências e as peculiaridades de uma cultura particular que se expressa através da arte de contar de estórias.

Palavras-chave: etnoliteratura; narrativas orais; formas simples, Pedras (Una/BA).

LITERATURA ORAL E O IMAGINÁRIO DAS ÁGUAS: O CASO DO BOITATÁ EM PEDRAS - MUNICÍPIO DE UNA/BA*

Mari Guimarães Sousa
Profa. Dra Maria de Lourdes Netto Simões¹

Contar uma história, ou compreendê-la, é sempre ir além da suposta individualidade pessoal do escritor ou do leitor: é fazer uso da herança cultural em que se enraíza a própria existência da narrativa, como uma forma possível de dar sentido ao real. Contar uma estória, ou compreendê-la, pressupõe o conhecimento dos meios e modos de produzir sentido em determinada cultura.

José Luís Jobim

1 INTRODUÇÃO

A amplitude do campo de investigação que a Literatura Comparada possibilita efetuar deriva de sua natureza transdisciplinar que orienta estudos que ultrapassam o entrecruzamento de literaturas. Essa natureza permite perscrutar o imbricamento e o cruzamento de discursos literários com outros campos do conheci-

* Monografia apresentada para obtenção do título de Especialista em Estudos Comparados de Literatura de Língua Portuguesa, à Universidade Estadual de Santa Cruz.

¹ Professora Titular da Universidade Estadual de Santa Cruz - UESC/Coordenadora do grupo de pesquisa Identidade Culturais e Expressões Regionais/Orientadora.

mento - as artes, a filosofia, a história, as ciências sociais – e outras fontes da expressão humana, dentre essas, a cultura popular que se revela por meio de histórias orais, danças, canções, festas e muitas outras manifestações artísticas.

Essa postura, indicativa do processo de desierarquização do cânone literário, tornou possível eleger como objeto desse estudo a Literatura Oral (L.O.), aqui abordada como uma forma de expressão literária. Outrora considerada como uma literatura marginal (também designada como *paraliteratura*, no sentido pejorativo), a L.O. foi por muito tempo depreciada. No entanto, é hoje reconhecida como uma importante fonte de estudo, sobretudo no âmbito cultural, bem como nas vertentes da crítica literária, da antropologia e da psicologia. Estudos que visam a compreender e realçar as diversidades culturais das localidades a serem investigadas. Além disso, o estudo da L.O. pode contribuir para o entendimento das grandes indagações do homem, seja sobre a sua própria origem, seja a origem do mundo, dos fenômenos naturais, bem como a sua história, suas crenças, superstições, medos e tradições, que constituem o seu imaginário; pode mostrar, ainda, a utilidade e o sentido das instituições sociais que determinam o comportamento coletivo de uma determinada comunidade.

Câmara Cascudo (1984) afirma que a L.O. se faz presente em todas as culturas e o que a distingue das demais, além da autoria desconhecida, é a sua sonoridade que, uma vez “alimentada pelas fontes perpétuas da imaginação”, contribui para a criação primitiva de seus gêneros, que se manifestam através de um *corpus* extremamente “vivo” e variado: mitos, lendas, contos, adivinhas, canções, sagas, rezas, ritos e provérbios transmitidos exclusivamente por via oral de geração para geração. Tais gêneros são designados por Jolles (1976, p. 29) como *formas simples*. Segundo o autor, “cada vez que a linguagem participa na constituição de tal forma, cada vez que intervém nesta para vinculá-la a uma

ordem dada ou alterar-lhe a ordem e remodelá-la, podemos falar então de Formas Literárias.”

No atual contexto de uma suposta homogeneização cultural (ORTIZ, 1994), os conteúdos dinâmicos da memória social, em especial os transmitidos oralmente, estão sujeitos às peripécias imperativas do tempo, sob pena de serem descaracterizados em sua essência e, sobretudo, esquecidos. Numa perspectiva de respeito às culturas locais e atenção às diferenças (BHABA, 1998), é possível assegurar que as tradições orais podem apresentar raízes universais, apesar das peculiaridades que apresentam de uma região para outra, aqui abordadas como variantes.

Compreendendo a literatura como um discurso ficcional múltiplo, tanto nas suas funções como nas suas formas (TODOROV, 1980), cuja amplitude de conceito permite incluir a L.O. no campo disciplinar, o estudo propõe examinar contrastivamente o mito do Biatatá, que se insere no imaginário das águas e, além disso, é conhecido em todo o território nacional. A idéia é identificar as convergências e as particularidades que apresenta, especialmente, em uma variante recolhida na comunidade ribeirinha de Pedras, no município de Una, BA, Brasil, a fim de demonstrar a eficácia e a força comunicativa da L.O. naquela comunidade, bem como evidenciar um *ethos* cultural característico do lugar.

A opção por essa comunidade, como objeto de estudo, deveu-se, em grande parte, à sua localização, cercada por mar e rios, bem como o quase isolamento em que vivem seus moradores, fatores que, certamente, propiciam o enriquecimento do imaginário das águas. Tal imaginário ficcionaliza-se, dentre outras formas, nos ‘causos’ narrados pelos habitantes do lugar, permitindo, desse modo, a perpetuação de uma prática cultural antiga: a contação de estórias.

A metodologia realizou-se de forma exploratória e participante, em que o pesquisador assumiu a postura de mediador, de

intérprete da voz do contador. Em sua primeira fase, foram feitas visitas de inserção e reconhecimento na comunidade; paralelo a esse procedimento, foi feito um levantamento histórico sobre o lugar, por meio da recolha de relatos orais aos seus moradores e também por pesquisa bibliográfica, com o intuito de melhor conhecer a comunidade e abalizar as observações referentes às suas tradições e costumes, bem como para selecionar as pessoas a serem entrevistadas; foram selecionados os pescadores e lavadeiras mais idosos da comunidade pelo valor de suas respectivas experiências de vida e, também, por manterem um contato mais direto com as águas do Rio Una; as entrevistas, semi-estruturadas, foram efetuadas no sentido de estimular os entrevistados a contarem as histórias que já tinham ‘acontecido’ naquela comunidade.

Partindo da visão etnoliterária (SANTOS, 1995), a pesquisa fundamentou o tratamento dos relatos nas concepções de Moreiras (2001) sobre o *testemunho*. Na perspectiva antropológica, baseou-se em Iser (1996) para o entendimento do imaginário.

Com base nessas implicações, esta monografia foi estruturada em três capítulos. No primeiro capítulo, são discutidas as questões conceituais da L.O., ressaltando a importância do estudo etnoliterário (SANTOS, 1995) no atual contexto da contemporaneidade. Por tal ótica e a partir do foco do *testemunho* (MOREIRAS, 2001), é possível introduzir as vozes suprimidas e subalternas no discurso disciplinar. No segundo capítulo, são analisados o imaginário das águas e o mito do Biatatá em um contexto geral e, ainda, a simbologia da serpente. Finalmente, no terceiro capítulo, após as discussões teóricas abordadas, é analisada a variante do mito do Biatatá, recolhida na comunidade ribeirinha de Pedras, distrito de Una, BA, Brasil, com base em Iser (1996), que explica a articulação entre o *fictício* e o *imaginário* no processo da criação literária, incluindo-se aí a produção oral, enquanto literatura.

Desse modo, este estudo espera contribuir para o entendimento de uma L.O. não apenas como um veículo de comunicação cultural, mas como um meio de examinar contrastivamente temáticas, buscando identificar as convergências e as peculiaridades de uma cultura particular que se expressa através da arte de contar de histórias.

O POVO TEM UMA CULTURA que recebeu dos antepassados. Recebeu-a pelo exercício de atos práticos e audição de regras de conduta, religiosa e social. O primeiro leite da literatura oral alimentou as curiosidades meninas.

Câmara Cascudo

*Eu corro atrás da memória
De certas coisas passadas
Como de um conto de fadas,
De uma velha, velha história.*

Francisco Bugalho

2 LITERATURA ORAL – uma questão de conceito

A força que impulsiona os estudos literários passa por critérios que, segundo Jolles (1975), estão orientados em três direções: o estético (beleza), o histórico (sentido) e o morfológico (forma). São instâncias que se empenham em apreender conjuntamente o fenômeno literário em sua totalidade. Entretanto, conhecer e explicar as diversas formas literárias têm sido um grande desafio para os teóricos da literatura desde o seu surgimento. A literatura enquanto uma atividade artística vem desvendando, de maneira própria e inconfundível, a natureza incógnita e sempre surpreen-

dente do ser humano.

Nesse entendimento, a Literatura Oral encaixa-se perfeitamente, uma vez que possibilita o autoconhecimento e a alteridade. Quem já teve o privilégio de ouvir estórias da boca de um contador expressivo sabe o prazer da aventura que é participar de uma reunião onde a inventividade e a imaginação passeiam livremente por lugares desconhecidos, através de uma linguagem especial que possibilita o intercâmbio contínuo de experiências entre o contador e o ouvinte; ambos envolvidos em um mundo fictício onde prevalece o encantado, a fantasia, a magia, o mistério. Tudo isso somado à forte e insubstituível presença de seres sobrenaturais. A ambivalência simbólica desses seres se revela por meio de diversas representações, muitas vezes contraditórias, alternando-se bondade e proteção com assombro e perseguição. São seres criados pela força poderosa da imaginação e que representam o eterno desejo da invencibilidade humana na luta contra os medos e as angústias. Contar e ouvir estórias é, portanto, poder participar de uma experiência que enaltece a vida.

A L.O. se manifesta, de um modo geral, através de gêneros denominados *formas simples* (JOLLES, 1975) como por exemplo: contos, mitos, lendas, casos (comumente conhecidos como 'causos'), adivinhas, ditados, dentre outras formas de expressões orais. Segundo Jolles (idem, p. 20), são "*formas que não são apreendidas nem pela estilística, nem pela retórica, nem pela poética, nem mesmo pela 'escrita'*" no campo dos estudos da crítica literária. Jolles afirma que a história literária negligenciou, no seu método de interpretação de sentido, a "elucidação do significado dessas formas, deixando para a etnografia ou outras disciplinas mais ou menos estanhas aos estudos literários o cuidado de ocupar-se disso" (ibidem, p. 20). Daí, o atraso de uma epistemologia a respeito dessas *formas* no âmbito do estudo literário.

A L.O. apresenta como características principais a *antiguidade*

de, uma vez que é impossível identificar a data de seu surgimento; a *persistência*, pois são transmitidas de geração para geração através dos séculos, onde são reformuladas, mas não esquecidas; o *anonimato da autoria*, o que a faz de todos e de ninguém; e a *oralidade*, voz anônima do povo que tem na entonação e no ritmo, além dos gestos, os grandes aliados que reforçam o significado da mensagem. Todas essas características acham-se presentes na L.O. de uma forma conjunta. São peculiaridades que revelam “informação histórica, etnográfica, sociológica, jurídica social. É [portanto,] um documento vivo, denunciando costumes, idéias, mentalidades, decisões, julgamentos. Para todos nós é o primeiro leite intelectual”, declara Cascudo (1984, p. 236).

Estudos recentes mostram que, na contemporaneidade, a arte designada como popular² ganha mais força e prestígio no espaço acadêmico. A necessidade de retorno às raízes de um mundo supostamente mais autêntico, com menor formalidade e maior expressividade e liberdade criadora, desencadeia maior interesse por expressões com tais características. Burke (1989) afirma que a pesquisa sobre cultura popular está muito além de se restringir aos historiadores, pois há muito tempo se constitui em um objeto de investigação que é compartilhado pelos sociólogos, antropólogos, folcloristas, historiadores da arte e estudantes de literatura.

Na perspectiva dos estudos da Literatura Comparada é sabido que a delimitação da sua área de abrangência encontra-se bastante dilatada, o que sugere o des-limite, ou seja, uma aparente ausência de fronteiras. Conforme Souza e Miranda,

É a abordagem transdisciplinar que tem orientado a maioria dos estudos mais recentes em Literatura Comparada, nos quais é determinante

² No sentido daquilo que é feito e para o povo.

o entrecruzamento da literatura com sistemas semiológicos diversos. [...] A inclusão de novos objetos culturais propicia outra reorientação dos estudos comparatistas, colocando em xeque os próprios limites da disciplina (RAMOS, 1999, 206).

Inserida em uma postura de respeito às diferenças (BHABA, 1998), Carvalho (1996) afirma que o estudo comparado de literatura permite colocar em evidência a alteridade através

de um recurso de análise que aproxima sem confundir e contrasta sem excluir. Portanto, se comparar permite distinguir o que é diferente também favorece o conhecimento das bases comuns, isto é, permite a descoberta da existência de laços e raízes, de um ethos cultural, que funda uma comunidade.

Apostando nessa abordagem transdisciplinar é que o estudo aqui proposto torna-se possível: incluir a Literatura Oral no âmbito da Literatura Comparada.

A terminologia *Literatura Oral*, criada oficialmente por Paul Sébillot, em 1881, evoluiu para *Literaturas da Voz* (no plural), com Paul Zumthor, por definir “os elementos fundamentais da *vocalidade*, sua relação com o corpo e a memória, suas relações entre texto oral ou vocal, poema e obra, bem como algumas práticas consideradas como específicas do estilo oral [...] que ultrapassa a poética medieval, seu campo inicial de pesquisa” (SANTOS, 1995, p. 33).

Na esteira dos Estudos Culturais, o conceito de *Enotexto* torna-se relevante, pois, como afirma Santos (ibidem, p. 39), trata-se do “discurso que um grupo social, uma coletividade, elabora sobre sua própria cultura, na diversidade de seus componentes, e através do qual reforça e questiona sua identidade”. Desse modo, o *enotexto* propõe uma *leitura cultural* do texto literário.

A Literatura Oral é, pois, um discurso que possui características de *etnotexto*. Daí a pertinência do seu estudo, tanto no âmbito antropológico como no âmbito do estético.

Na verdade, todas essas acepções são tomadas como definições de fronteira que visam a diferenciar-se e a limitar o campo de ação do oral para o escrito. A Literatura Oral possui um campo de pesquisa muito amplo e se realiza, normalmente, com base no *testemunho*. Para Ravetti (2001, p. 10), os *testemunhos* são *performances autoficcionais* em que a literatura [oral, escrita] se expõe como uma forma de vida. No *testemunho*, a estratégia de construir uma ‘experiência vivida’ e de exibi-la, como representativa de práticas e usos socioculturais, é esgrimida, de forma mais ou menos consciente, como legitimação do discurso [grifos da autora].

Se a Literatura Oral trabalha genuinamente com relatos orais, para em seguida ser registrado na forma escrita, isso implica a pré-existência de um *testemunho*, que, num sentido amplo, significa presenciar um fato que em seguida precisa ser revelado. Nessa perspectiva, os *testemunhos* são valorizados na medida em que a ‘alta literatura’ perde a sua centralidade. O estatuto literário do *testemunho* é ainda uma questão muito debatida pelos críticos atuais porque visa a “introduzir as vozes suprimidas e subalternas no discurso disciplinar” (MOREIRAS, 2001, p. 255).

De acordo com Moreiras (*idem*, p. 278), o *testemunho* “é uma forma primária de manifestação cultural para uma grande variedade de movimentos sociais, cuja política é identitária” e, portanto, reivindicatória. Nesse sentido, a política identitária se converteu numa forma de resistência contra a suposta homogeneização cultural que se manifesta na contemporaneidade. Isso implica dizer que, conforme o referido autor, “parece que a ‘alta literatura’ não é mais eficaz na luta contra a globalização do capitalismo tardio: ao invés disso, outras

possibilidades culturais têm que ser investigadas” (Ibidem, p. 252-253). Tal pensamento aponta para a questão da mundialização cultural,³ que Ortiz (1998, p. 30) define como “um fenômeno social total, que permeia o conjunto das manifestações culturais” e que torna tudo muito semelhante, homogêneo.

O estudo da Literatura Comparada tem contribuído para o entendimento das transformações sofridas pelas sociedades contemporâneas, cujo avanço tecnológico passou a ditar normas de comportamento. Nessa perspectiva, convém inquirir qual o papel que a Literatura Oral ocupa no atual contexto da pós-modernidade, em que prevalecem as incertezas nocionais de toda ordem e o sentimento de insegurança de estar no mundo. Nessa problemática, o homem é vítima de si mesmo, uma vez que se encontra desestabilizado, dentre outras razões, em função do grande desafio que é o de adaptar-se diariamente a um mundo extremamente acelerado. A consequência mais grave disso tudo é a automatização progressiva e contínua do homem, a ponto de perder de vista o contato com uma arte desautomatizadora como a Literatura Oral.

Nesse contexto, onde a instabilidade cultural prevalece de maneira mais intensificada, torna-se até mesmo um grande desafio reavivar tradições populares onde as pessoas parecem nunca ter tempo para usufruir de uma prática cultural como a contação de estórias. Uma prática que arrebatava o ser humano para outras paisagens, para outros mundos, porque permite soltar a imaginação em virtude de seu caráter essencialmente lúdico, em que o encantamento, a fantasia, a magia e os seres sobrenaturais se fa-

³ Ortiz distingue globalização da mundialização. Segundo o autor, globalização implica “produção, distribuição e consumo de bens e serviços, organizados a partir de uma estratégia mundial, e voltada para um mercado mundial” (1998, p. 16).

zem presentes, possibilitando, desse modo, evocar a memória dos nossos antepassados.

Desde a década de 1940, Câmara Cascudo (1976) já se preocupava em recolher “estórias de bichos e de homens assombrosos” com a urgência de resguardá-las da influência do rádio e do cinema. Diante disso, o que se pode dizer do poder de influência da TV, com suas imagens padronizadas e seus discursos massificadores? A antevisão do renomado historiador e folclorista⁴ só demonstra o risco cada vez maior que as culturas correm com o avanço tecnológico, daí a importância de se preservar a Literatura Oral e protegê-la, o quanto possível, da influência da mídia no atual contexto de uma ameaçadora mundialização cultural. É exatamente por isso que Hall (1999, p. 74) adverte: “À medida em que as culturas nacionais tornam-se mais expostas a influências externas, é difícil conservar as identidades culturais intactas ou impedir que elas se tornem enfraquecidas através do bombardeamento e da infiltração cultural.”

Câmara Cascudo, no prefácio de seu livro, intitulado *Literatura Oral no Brasil* (1984), cuja primeira edição foi publicada em 1952⁵, enfatiza a importância do estudo e entendimento da

⁴ Sobre o uso do termo enquanto forma pejorativa e vagamente insultuosa, conta ironicamente Cascudo: “Um amigo meu, residente no Rio de Janeiro, homem de livros por fora e idéias por dentro, perdeu meia hora explicando as razões de não ser folclorista. Também Santos Chocano dizia que *ahora soy poeta, soy divino, soy sagrado*, e nas praias do Rio Grande do Norte, poeta é sinônimo de bicho-de-pé. ‘Estou aqui vendo se tiro esse poeta’, respondeu um pescador a Henrique Castriciano que lhe perguntara por que estava escavacando os dedos com uma ponta-de-faca” (CASCUDO, 1976, p. xv).

⁵ Isso é indicativo de que a preocupação pela inclusão da Literatura Oral no discurso disciplinar é antiga, nesse sentido convém mencionar Mário de Andrade, um extraordinário divulgador da cultura popular no Brasil desde a década de 20. Ver *Literatura Brasileira e Folclore: de Sílvia Romero a Mário de Andrade*, de autoria de Cláudia Neiva de Matos (1995).

mentalidade popular através das narrativas orais. Segundo o autor, a Literatura Oral, sempre foi abordada como se não existisse, no entanto, não pode mais ser renegada, vista como uma literatura marginal, inferior, pois sua força viva e sonora faz-se presente em todas as culturas.

Talvez o motivo de tanta indiferença se justifique pelo fato de que, desde a mais tenra infância, aprende-se na escola – principal instituição legitimadora da cultura dominante - a privilegiar o signo escrito. Isso, sim, foi inculcado, “a ponto de [se] negligenciar a imensa produção da Literatura Oral que é somente abordada por alguns folcloristas e antropólogos do imaginário”, como bem adverte Migozzi (1995, p. 6). Nessa problemática, emerge uma constatação: se a oralidade é anterior às escrituras, então a Literatura Oral não deveria ser rotulada como uma expressão artística subalterna ou inferior em relação às demais. Haja vista as cantigas medievais de amor, de amigo, de escárnio e de maldizer, nos séculos XII e XIII, conhecidas como as primeiras manifestações literárias portuguesas e que, não obstante, manifestavam-se, primeiramente, de forma oral.

Um dos elementos mais ressaltados nos estudos da Literatura Oral é, sobretudo, a palavra oral, que se faz por meio de uma linguagem, *a priori*, simbólica. De acordo com Lajolo (1982, p. 114), “a linguagem torna-se literária quando seu uso instaura um universo, um espaço de interação de subjetividades que escapa ao imediatismo, ao predizível e ao estereótipo das situações e usos da linguagem que figuram a vida cotidiana”. Isso ocorre, certamente, nas manifestações da Literatura Oral.

A linguagem oral possui recursos próprios que a diferencia da linguagem escrita. A entonação, o ritmo, os gestos e a sonoridade são recursos *performáticos* (ZUMTHOR, 2000) que a tornam muito mais rica em termos de expressividade, embora a manifestação oral apresente um suporte aparentemente efêmero, a

vocalidade. Entretanto essa efemeridade se dilui graças à facilidade de tornar-se reiterável em seu processo comunicativo. Em tal processo, o “tempo, o lugar, a finalidade da transmissão, a ação do locutor e, em ampla medida, a resposta do público” (idem, p. 35) contribuem para a sua re-elaboração num intercâmbio constante entre o contador e o ouvinte.

Nessa perspectiva, convém mencionar que a passagem do oral para o escrito está sujeita às várias intempéries, em que as mudanças de ambientes e de suporte (principalmente da palavra oral ao texto escrito) ocasionam alterações tanto de forma como de conteúdo.

Importante ressaltar que não está se subestimando aqui o signo escrito, mas apontar para a necessidade de uma convivência plausível entre a oralidade e a escrita, pois uma não anula a outra, ao contrário, há um constante imbricamento entre ambas⁶. Lembrando, ainda, que a Literatura Oral, apesar de todos os seus mecanismos de resistência (*antiguidade, persistência, anonimato da autoria e a oralidade*), vem sendo confrontada atualmente com maior incidência devido à supremacia dos *mídia*.

De acordo com Zumthor (ibidem, p. 19), o que se perde com os *mídia* “é a corporeidade, o peso, o calor, o volume real do

⁶ O intercâmbio entre a oralidade e a escrita é antigo, a exemplo dos contos recolhidos e registrados por Charles Perrault, na França do século XVII, bem como os irmãos Grimm que, no século XIX, pesquisaram a Literatura Oral com o objetivo de reafirmar a nacionalidade alemã. Esse período foi fortemente marcado pela busca e valorização das tradições e costumes populares, enquanto elementos representativos de identidade das nações européias. No Brasil, grandes escritores, a exemplo de Mário de Andrade (**Macunaíma**), Raul Bopp (**Cobra Norato**), Guimarães Rosa (**Grande Sertão: Veredas**), João Ubaldo Ribeiro (**Viva o povo brasileiro**), Jorge Amado (**Gabriela, cravo e canela**), sempre estiveram muito atentos oralidade e às tradições regionais brasileiras. Isso prova a constante interatividade entre a oralidade e a escrita.

corpo, do qual a voz é apenas expansão. [...] a voz viva tem necessidade – uma necessidade vital – de revanche, de ‘tomar a palavra’.”

Tal constatação aponta para a real necessidade de estudos que valorizem a Literatura Oral, enquanto *Literaturas da Voz*, no âmbito de suas manifestações, em cuja forma só é apreendida na *performance*. No momento, no ato de sua concretização, na destreza do narrar, na competência de seu narrador. *Performances* que se transmudam de acordo com o seu contador, o lugar, o tempo, o espaço, bem como a finalidade da transmissão e, ainda, de acordo com a reação/recepção do público presente. No ato comunicacional da narrativa oral, a circularidade de idéias transita entre o contador (autor) e o receptor (leitor) de forma interativa e imediata na emanção do corpo: nos gestos, nas expressões fisionômicas, nas mudanças vocais, nas pausas, na imitação de sons, dentre tantos outros recursos da linguagem falada.

Promover estudos sobre a Literatura Oral pode contribuir para reavivar, estimular, rememorar suas manifestações, bem como revitalizar uma prática que corre o risco de se perder por falta de tratamento científico ou, ainda, por falta de tempo e espaço no agitado mundo contemporâneo. É recuperar tradições tão antigas quanto o próprio homem. É, ainda, libertar narrativas de um campo restrito às comunidades em estudo e divulgá-las no sentido de valorizar o *ethos* cultural de suas populações. É contribuir para a construção de novos significantes e significados, como no caso específico desse estudo em que o mito do Biatatá ressurge na comunidade ribeirinha de Pedras, em uma variante reformulada de acordo com os costumes e as crenças do lugar.

Dentre as narrativas recolhidas na comunidade, o mito do Biatatá foi selecionado justamente por apresentar variantes diferenciadas, o que possibilita uma abordagem comparativa, bem como por ser conhecido em todo o território nacional. O intuito

é buscar a universalidade e as singularidades contidas que se constituem em marcas identitárias da cultura local de Pedras, veiculadas pela Literatura Oral.

As 'imagens' de que a água é o pretexto ou a matéria não têm nem a constância nem a solidez das imagens fornecidas pela terra, pelos cristais, pelos metais e pelas gemas. Não tem a vida vigorosa das imagens do fogo. As águas não constroem 'mentiras verdadeiras'. [...]. Esses doces fantasmas da água costumam estar ligados às ilusões factícias de uma imaginação que quer divertir-se.

(Gaston Bachelard)

A Bahia si dice che sia uno spirito di sesso femminile che abita nel mare e che, di notte, appare sulle onde, ed aumenta gradualmente la sua statura, fino a diventare e una terrorizzante ombra cosmica. Il nome, molto simile a quello del Boitata, fa pensare che si possa trattare di una deformazione del mito del Cobra di fuoco,

(anônimo)

3 O IMAGINÁRIO DAS ÁGUAS E O MITO DO BIATATÁ

Ansiosos por desvendar a matéria básica de origem de todos os seres e do universo, os filósofos da natureza iniciaram as suas investigações a partir de observações dos fenômenos naturais. Ao analisar as transformações dos estados físicos da água, bem como a importância da umidade para a evolução da vida na Terra, Tales de Mileto (GAARDER, 1995) considerou a Água como o princípio gerador de todas as coisas. Anaxímenes elegeu o Ar como substância fundamental. Para ele os ventos, a água, a terra,

dentre outros elementos originavam-se segundo o grau de concentração do ar, enquanto que o fogo seria gerado devido a sua rarefação. Por sua vez, Heráclito, ao afirmar a imutabilidade do ser, escolheu o Fogo como o elemento básico em virtude de sua essencialidade móvel, o que explicaria, de acordo com a sua teoria, as transformações dos seres. Para Heráclito, a natureza está em permanente movimento, pois tudo flui. Dando continuidade às idéias dos três filósofos, Empédocles, um século depois, propôs a teoria segundo a qual todos os corpos são constituídos, em diferentes proporções, da combinação dos quatro elementos: Ar, Água, Terra e Fogo (FRANCA, 1973).

As obras do filósofo francês Gaston Bachelard abordam o estudo do imaginário a partir das evocações perceptivas desses quatro elementos. Ao dedicar-se ao estudo psicológico da imaginação, Bachelard valoriza a liberdade criadora, o devaneio poético enquanto tomada de consciência a partir das experiências evocadas através da percepção desses elementos. No livro *A Água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria* (2002), Bachelard elaborou um estudo psicológico sobre as várias percepções das águas por meio de textos míticos e literários (prosa e poesia). *A água substancial* como mestre do devaneio poético se desdobra em diversas imagens simbólicas: águas claras, primaveris, correntes, profundas, suaves, violentas, bem como a água combinada a outros elementos, como o fogo, a terra e a noite.

A água, elemento primordial para a vida do planeta, aparece em todos os mitos cosmogônicos, aparecendo em múltiplas significações cuja simbologia varia de acordo com os ambientes e com as culturas. De acordo com Chevalier e Gheerbrant (1999), a simbologia da água apresenta três temas considerados dominantes: como *fonte de vida*, *meio de purificação* e como *centro de regenerescência*. Tais temáticas acham-se presentes nas mais

antigas tradições e compõem as mais diversas combinações imaginárias. Desde a mais remota antiguidade o homem pressente a importância que tem o elemento água enquanto fonte de energia imprescindível tanto para o surgimento como para a manutenção da vida em todo o planeta Terra.

Tais concepções da água ainda habitam o imaginário, e a prova disso é a predominância de narrativas que exploram as águas sejam como cenários, ou como protagonistas, em suas histórias. Essa temática, tão antiga quanto a própria humanidade, manifesta-se em diversas lendas e mitos da criação, como, por exemplo, o nascimento de Oceano, o primeiro deus das águas⁷ na Mitologia Grega. Nas tradições judaica e cristã, a água representa, fundamentalmente, a origem de toda a criação. O Gênesis conta que, no início, quando a terra se encontrava ainda disforme, o espírito de Deus pairava sobre as águas e, após a concepção da luz, disse Deus:

Faça-se o firmamento no meio das águas, e separe umas águas das outras águas. E fez Deus o firmamento, e separou as águas, que estavam sob o firmamento, daquelas que estavam por cima do firmamento. E assim se fez. [...] Disse também Deus: as águas que estão debaixo do céu, ajuntem-se num só lugar, e apareça o (elemento) árido. E assim se fez. E Deus chamou ao árido terra, e ao conjunto das águas chamou mares. E Deus viu que isto era bom (GÊNESIS, 1:6-11).

Na tradição *iorubá*, por sua vez, a água precede a forma, sustenta a criação, representa a força das Grandes Mães, a força da

⁷ Oceano, filho de Urano (Céu) e de Gaia (Terra), ao casar-se com Tétis, sua irmã, gerou milhares de filhos: três mil rios e três mil Oceânidas (personificações de riachos, fontes e outros cursos d'água).

mulher, a origem da vida. Falar da água é falar da força feminina. São vários os orixás que participam desse elemento: *Nanã-Buruku*, a deusa das águas paradas; *Oxum*, deusa das águas doces dos rios; *Iemanjá*, rainha do mar, mãe de todos os homens, pois o mar é o grande símbolo de união entre os povos (REIS, 2000).

Inúmeros são os mitos nacionais relacionadas ao imaginário das águas. A multiplicidade de suas variantes é resultante das hibridações culturais entre os povos que aqui chegaram desde o período da colonização. Um exemplo a ser citado é mito da Mãe-d'água, que, ao passar da Literatura oral para a versão escrita, sofreu diversas modificações e, por conseguinte, geraram outras lendas: o *Ipupiara* – um monstro meio homem, meio peixe, afogador de índios; a *Uiara* – versão portuguesa da sereia; uma variação da *Iara*, inclusive narrada por José de Alencar em um capítulo de *O Tronco do Ipê*, em que figura uma moça de longos cabelos verdes e anelados, que vive no fundo do lago. Também o poeta baiano Sosígenes Costa apropriou-se desse tema ao escrever *Iararana*, um longo poema narrativo que cria um mito de fundação da Região Cacaueira do Sul da Bahia. De acordo com Paes (1959, p. 7), “*Iararana* é a falsa iara, a iara branca, mestiça, nascida da violação da mãe d'água do Jequitinhonha por Tupã-Cavalo, o centauro invasor”.

Muitos outros mitos e lendas⁸ das águas povoam o imaginário dos povos brasileiros, principalmente os que vivem em regiões essencialmente aquáticas, a exemplo da região amazônica, onde são contadas as lendas da *Cobra-grande*, a *Cobra-d'água*, a *Boiúna*, dentre tantas outras.

⁸ O que diferencia a lenda do mito é que a lenda tem pátria, visa a transmitir o pensamento e os valores de uma nação ou ainda de uma região. O mito é a representação de um padrão de comportamento que fala de algo que é universal, inerente ao ser humano (O MITO E COMPORTAMENTO DO HOMEM, 2000).

De forma semelhante, os municípios que compõem a Costa do Cacau⁹, no litoral sul da Bahia, apresentam um riquíssimo imaginário das águas. Na pequena comunidade pesqueira de Pedras (distrito de Una), situada em uma região essencialmente aquática, é predominante o número de ‘causos’ contados naquela localidade com a temática das águas. Esta averiguação tornou-se possível devido ao trabalho de investigação, através de entrevistas, naquela localidade. A predominância do elemento água nas narrativas do lugar contribui para a constatação de que o meio ambiente, constituído pela abundância das águas e a diversidade da flora e da fauna - proporcionada pela Mata Atlântica e pelo o Oceano Atlântico - presentes no local, influi, sobremaneira, na percepção e nas atitudes de seus moradores (TUAN, 1980).

Segundo Tuan (ibidem, p. 91), “o meio ambiente natural e a visão de mundo estão estreitamente ligadas”, o que implica em afirmar que as configurações culturais (as tradições e os costumes do lugar) são, freqüentemente, definidas pelo espaço geográfico, que culmina em representações que se diferenciam de outras localidades em virtude das especificidades ambientais daquela região.

Nessa tarefa de examinar como o imaginário das águas ficcionaliza-se nas histórias e ‘causos’ que são contados naquele povoado, o mito do Biatatá se destacou por se tratar de uma assombração cuja aparição se deu às margens do Rio Una, o rio que banha a comunidade, conforme o relato de seus moradores.

Aliado a essas considerações, para a compreensão da Literatura Oral, faz-se necessário observar a articulação entre o fictício e o imaginário enquanto fenômenos que convergem para a

⁹ Compõem a Costa do Cacau os seguintes municípios: Itacaré, Ilhéus, Una, Canavieiras, Santa Luzia, Uruçuca e Itabuna.

criação literária, tanto numa abordagem estética como numa abordagem antropológica, conforme explica Lser (1996, p. 11).

Como o fictício e o imaginário fazem parte das disposições antropológicas, existem também na vida real e não se restringem à literatura. Mas o que caracteriza a literatura é a articulação organizada do fictício e o imaginário; dela, a literatura emerge e assim se pode diferenciar doutros meios, tendo-se em conta que os fenômenos da arte por si mesmos não existem, como tampouco as constantes supostamente antropológicas.

De acordo com Lser, o fictício e o imaginário servem de contexto um para outro num processo de interação que funciona como uma matriz geradora da qual emerge a literatura. Nessa perspectiva, é também apreendido o processo da L.O., pois quando se trata de estudos literários é possível entender o imaginário enquanto *atos de fingir*, no sentido de reformulação do real e de compreensão da realidade, lembrando que a obra literária ultrapassa o mundo real que a incorpora.

Laplantine e Trindade (1997) fazem distinções entre os termos *real* e *realidade*. Segundo as autoras, a realidade corresponde a tudo que existe independentemente da nossa vontade, ao passo que o real é a “interpretação que os homens atribuem à realidade. O real existe a partir das idéias, dos signos e dos símbolos que são atribuídos à realidade percebida” (idem, p. 12).

Em relação às distinções entre o simbólico e o imaginário, Laplantine e Trindade afirmam que o imaginário evoca e mobiliza as imagens de modo que utiliza o simbólico para expressar-se e existir. Por conseguinte, o imaginário é uma das formas de interpretação simbólica do mundo e, portanto, da realidade.

No mundo social histórico, Castoriadis (1982) afirma que tudo se encontra indissociavelmente entrelaçado com o simbólico. O

autor define imaginário como uma coisa *inventada*,

quer se trate de uma invenção 'absoluta' ('uma história imaginada em todas as suas partes'), ou de um deslizamento, de um deslocamento de sentido, onde símbolos já disponíveis são investidos de outras significações que não suas significações 'normais' ou 'canônicas'. [...] Nos dois casos, é evidente que o imaginário se separa do real, que pretende colocar-se em seu lugar (uma mentira) ou que não pretende fazê-lo (um romance) (ibidem, p. 154).

É o que ocorre, por exemplo, quando os mitos são utilizados para explicar um fenômeno natural, normalmente, através de um discurso cuja linguagem é repleta de imagens e de símbolos que, para uma melhor compreensão, devem ser interpretados; ou ainda, para falar de algo que é inerente ao ser humano, como ditar padrões de comportamento diante de certos acontecimentos.

Definir mito é embrenhar-se por múltiplos campos do conhecimento e incontáveis maneiras de interpretação. Para Rocha (1994, p. 175), o mito é

uma narrativa. É um discurso, uma fala. É uma forma de as sociedades espelharem suas contradições, exprimirem seus paradoxos, dúvidas e inquietações. Pode ser visto como uma possibilidade de se refletir sobre a existência, o cosmos, as situações de 'estar no mundo' ou as relações sociais.

Mircea Eliade (1991, p. 11), por sua vez, propõe uma definição que ele julga como a menos imperfeita, justamente por ser a mais ampla:

O mito conta uma história sagrada; ele relata um acontecimento ocorrido no tempo primordial, o tempo fabuloso do 'princípio'. Em outros

termos, o mito narra como, graças às façanhas dos Entes Sobrenaturais, uma realidade passou a existir. [...] É sempre, portanto, a narrativa de uma 'criação': ele relata de que modo algo foi produzido e começou a ser.

Segundo Jolles (1975, p. 88), o homem observa e deseja compreender o universo como um todo, mas também em seus pormenores.

O homem *pede* ao universo e aos seus fenômenos que se lhe tornem conhecidos, recebe então uma *resposta*, recebe-a como responso, isto é, em palavras que vêm ao encontro das suas. O universo e seus fenômenos fazem-se conhecer. Quando o universo se cria assim para o homem, por *pergunta* e *resposta*, tem lugar a forma que chamamos Mito.

A definição de Jolles agrega-se às anteriores e contribui para o entendimento do mito como um fenômeno universal que, em seu constante processo de criação, constitui-se em um grande repositório do conhecimento humano para interpretar, compreender o mundo. Sem dúvida, essas definições apresentam como pontos de intersecção a necessidade que tem o homem em compreender a própria existência, a realidade em que se encontra submetido. A ânsia pelo conhecimento é, certamente, a mola que impulsiona a capacidade criativa, a inventividade da criatura humana, em sua eterna busca de respostas e soluções práticas que justifiquem tanto o seu comportamento como as suas necessidades, sejam individuais, sejam coletivas.

A partir dessas concepções, o mito do Biatatá (também conhecido por boitatá) é tomado como tema de investigação pela sua associação com o fenômeno natural conhecido como fogo fátuo (a ser discutido com mais detalhes no capítulo que se segue). Inclusive, o vocábulo 'Boitatá' aparece no dicionário Koogan

Larousse (1988) com a designação de fogo-fátuo.

Embora seja muito difícil determinar a origem de um mito, segundo Cascudo (1976), o nome *m̃baetatá*¹⁰ é de origem indígena, assim como *Curupira*, *Anhangá*, *Ipupiaras*, dentre muitos outros. Entretanto, em relação à pureza desses mitos o incansável pesquisador adverte que “não há nenhum que se arrogue a ter imunidade” (ibidem, p. XIV). A hibridização, nesse caso, deve-se à colonização por parte dos europeus, aos negros africanos trazidos como escravos para o Brasil, que, por sua vez, ao encontrar os nativos, somaram às suas culturas os conhecimentos, as crenças, os comportamentos, os medos e as superstições uns dos outros, num longo processo de interação.

3.1 O Mito do Biatatá e a Simbologia da Serpente

O mito do Biatatá¹¹ é uma das mais conhecidas expressões da Literatura Oral que se apresenta em diversas variantes em todo o território nacional. Também conhecido por ‘Boitatá’, ‘Baetatá’, ‘Batatá’, ‘Bitatá’, ‘Batatão’, ‘Cumadre Fulôzinha’, ‘João Galafuz’, ‘Mbaê-Tata’ cuja origem do nome vem do tupi *m̃boi* (cobra) e *tatá* (fogo) – é, de uma forma geral, uma assombração que se manifesta por meio de uma gigantesca cobra-de-fogo que vive nas águas e que aparece apenas à noite. Em algumas culturas, esse monstro desempenha o papel de proteger os campos contra

¹⁰ O termo tupi é *M̃baetatá* – que significa coisa de fogo.

¹¹ No terceiro capítulo, será apresentada e analisada uma variante do mito do Biatatá, uma narrativa recolhida no povoado de Pedras, município de Una – BA.

incêndios, em outras, é a força causadora deles no intuito de assustar os homens e expulsá-los de seu ambiente.

O aspecto físico do Biatatá varia de acordo com as crenças e as culturas. Em algumas localidades, ele se apresenta como uma desmedida serpente de fogo que desliza nas matas ou nas beiras dos rios; em outras, apenas os seus imensos olhos é que são de fogo. Pode surgir, ainda, a depender da região, como um fogo vivo que se desloca, largando um rastro luminoso e até mesmo como a forma de um assombroso touro que solta fogo pelas ventas. A imagem do touro se deve a uma deturpação do vocábulo tupi *mboi* para o vocábulo *boi* do português. Segundo Cascudo (1976), entre os termos não há diferença sensível, pois a consoante inicial cai sempre.

Quem encontra esse ser assombroso pode ficar cego, morrer ou até mesmo enlouquecer. Para evitar que isso aconteça, as pessoas acreditam que têm que ficar paradas, respirando de mansinho e com os olhos bem fechados. Tentar escapar é muito perigoso, pois o ente presume que a fuga é, certamente, de alguém que ateou fogo nas matas.

Este mito encontra ressonâncias em algumas lendas que estão espalhadas pelo Brasil, a exemplo de 'Cobra Norato', 'Mãe-d'água', 'Boiúna', 'Mboia-açu', dentre outros, todos relacionados às gigantescas serpentes que apresentam grande poder de sedução, cuja finalidade é, na maioria da vezes, assustar e atrair para a morte os seres humanos.

As serpentes, nessas narrativas, transformam-se em seres sobrenaturais nas quais assumem ações disparatadas: em alguns casos se comportam como seres que aterrorizam, estimulando o medo e a angústia. Em outros, inspiram proteção, ajuda, quando protege as matas dos incêndios, por exemplo, ou protege os animais dos ávidos caçadores. Desse modo, também o Biatatá assume funções que se contradizem.

No campo do simbólico, conforme Bachelard (1990, p. 202), “a serpente é um dos arquétipos mais importantes da alma humana [...], é realmente a raiz animalizadora [...] o traço de união entre o reino vegetal e o reino animal”. A ambigüidade simbólica da serpente se revela por meio de diversas representações: no plano humano é o símbolo duplo da alma e da libido; no tantrismo, é a *Kundalini*; aparece também como símbolo terapêutico de Esculápio, deus romano da medicina; e ainda, como símbolo da fertilidade e de ambivalência sexual pelo fato de ser matriz e falo ao mesmo tempo (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1999).

Na Bíblia Sagrada, esse monstro aparece (não com o nome de biatatá) no Gênesis (3, 1) como o mais astuto dos animais da terra. É mencionado em Isaías (27, 1) como o *Leviatã*, uma robusta e tortuosa serpente que surge como símbolo de poder e do mal. E no livro do Apocalipse (20, 3-9) é o “dragão, a serpente antiga, que é o demônio e satanás”.

Ao registrar o medo que os índios tinham do Biatatá, Padre Anchieta, em 1560, em carta a São Vicente, atesta a antiguidade desse mito em solo nacional.

No sul do país, o Biatatá é conhecido como a serpente que sobreviveu a um dilúvio e que, devido à fartura de animais mortos, devorou apenas os olhos desses animais. Como os olhos estavam cheios de luz, a barriga da serpente ficou ardendo em brasa a ponto de tornar-se transparente e começou a brilhar. Finalmente incendiou-se e de tanta luz virou o Biatatá.

Sob a ótica gaúcha, a variante de José Bernardino dos Santos conta que o biatatá é o castigo dado aos aventos que fazem pacto com o diabo a troco de ver a sua fortuna multiplicada. Nesse caso, o biatatá é o próprio diabo que aparece sob a forma de um touro negro com chifres e olhos de fogo, resfolegando labaredas pelas ventas cujas línguas de fogo azulado perseguem

os andantes.

Em Macunaína, Mário de Andrade faz referência ao Biatatá, quando ocorre a morte do menino encarnado, filho de Macunaína e da Mãe do Mato:

Então chegou a Cobra Preta e tanto chupou o único peito vivo de Ci que não deixou nem o apoio. E como líguê não conseguira moçar nenhuma das icamiabas o curumim sem ama chupou o peito da mãe no dia, chupou mais, deu um suspiro envenenado e morreu.

Botaram o anjinho numa igaçaba esculpida com forma de jaboti e pros boitatás não comerem os olhos do morto o enterraram mesmo no centro da taba com muitos cantos muita dança e muito pajuari (ANDRADE, 1992, p. 25).

Há um adágio popular que diz: “Quem conta um conto aumenta um ponto”, ou seja: modifica, altera. Isso implica a criatividade do narrador que no exercício do contar - alimentado pela memória, imaginação e inventividade – recria as histórias que, por sua vez, são modificadas através da introdução e/ou supressão de novos termos, novos elementos e até mesmo de conteúdo. No entanto, a essência do mito deve permanecer. Sendo assim, as modificações apresentam limites e as inovações podem ser aprovadas ou não pelos ouvintes, integradas ou excluídas a depender do juízo de valor daquela cultura.

Segundo Cascudo (1986, p. 34),

a memória conserva traços gerais, esquematizadores, o arcabouço do edifício. A imaginação modifica, ampliando pela assimilação, enxertias ou abandonos de pormenores, certos aspectos da narrativa. O princípio e o fim das histórias são as partes mais deformadas na literatura oral.

Isso é indicativo de que o processo de criação literária que

Iser (1996) denomina como *atos de fingir* do texto ficcional (o *como se*), passa primeiramente pelo ato de *seleção e combinação* que “dizem respeito à transgressão de limites entre texto e contexto, ou seja, à transgressão dos campos de referência intratextuais” (Ibidem, p. 23).

Assim, ocorre que o mito do Biatatá, enquanto Literatura Oral, contado por diversas gerações, em diferentes épocas e lugares, adquirem nuances diversas que se encontram submetidas aos critérios reguladores do *jogo* que processa a *interação* entre o *fictício* e o *imaginário*.

Com isso ambos se salientam por servirem de contexto um ao outro de várias maneiras, gerando diferentes manifestações. Tal proliferação resulta numa interação que se expande continuamente (ISER, 1999, p. 67).

Por outro lado, Cascudo (1986, p. 34) afirma a importância que assumem as variantes, uma vez que se constituem em “enredos com diferenciações que podem trazer as cores locais, algum modismo verbal, um hábito, frase, denunciando, no espaço, uma região e no tempo, uma época.”

Não obstante, o mito do Biatatá ser uma variante brasileira explicativa do fogo-fátuo, tal temática é universal e se faz presente em diversas culturas. É o *Jack with a Lantern*, o fantasma que guiava os viajantes pelos charcos e banhados, na Inglaterra; o *moine des marais* (monge dos banhados), com as mesmas finalidades de guias de pântanos, e ainda o *feu-follet*, a ronda dos Lutinos na França; a *Inlicht*, a luz-louca na Alemanha, carregada por invisíveis anões; são as *almas dos meninos pagãos* ou *almas penadas* que deixaram dinheiro enterrado, em Portugal; os *Shinen-Gaki*, uma das trinta e seis espécies de espíritos admitidos no Budismo japonês, que aparecem à noite, sob a forma de

fogos errantes (CASCUDO, 1976).

As diferentes expressões mitológicas para a explicação de um fenômeno natural como o fogo-fátuo (que ocorre em qualquer parte do mundo) pressupõe que cada cultura constitui o seu real a partir do seu imaginário. Por sua vez, o imaginário utiliza-se do simbólico com a finalidade de condensar um conhecimento de modo a facilitar, no caso específico da Literatura Oral, a sua transmissão de geração para geração, garantindo, dessa maneira, a perpetuação do mito com um significado próprio para a comunidade que o re-elabora.

De acordo com Jolles (1975, p. 90), “cada fenômeno possui seu mito próprio mas a unidade é mantida porque, cada vez, o mito se realiza segundo o mesmo gesto”.

O mundo representado na literatura [oral], simbólica ou realisticamente, nasce da experiência que o escritor [contador] tem de uma realidade histórica e social muito bem delimitada.
Marisa Lajolo

Tenho uma alma ribeirinha que percebe a essência do real que há no visível, por intermédio do imaginário.
João de Jesus P. Loureiro

4 O CASO DO BIATATÁ, EM PEDRAS

Na Costa do Cacaú, zona litorânea do Sul da Bahia, estão inseridas diversas comunidades ribeirinhas constituídas por vilas de pescadores e trabalhadores rurais. Nestas comunidades existe

ainda o costume de se contar histórias, apesar da presença maciça dos meios de comunicação de massa, como o rádio e a TV. São narrativas que, no geral, abordam o cotidiano dessas pessoas, somando-se a isso a liberdade criadora e imaginativa de seus contadores; em tais narrativas as situações reais, o simbólico e o imaginário são tecidos conjuntamente como resultado de experiências vividas e/ou inventadas, revelando, desse modo, hábitos, costumes, crenças e superstições, bem como as visões de mundo que prevalecem nessas comunidades.

O mito do Biatatá, enquanto uma manifestação da Literatura Oral, ressurge em uma variante bastante peculiar na voz dos moradores da comunidade ribeirinha de Pedras, no município de Una (BA). O município encontra-se localizado em uma região geograficamente privilegiada em virtude da grande beleza natural que apresenta, numa área intensamente marcada pela abundância das águas, banhado por um extenso litoral entrecortado por braços de mar e rios que compõem admiráveis paisagens.

Pedras é um pequeno povoado em que os moradores são, em sua maioria, pescadores e trabalhadores rurais. São pessoas de hábitos singelos, que vivem, de certa forma, isolados. Esse isolamento, presumivelmente, contribui para a perpetuação de tradições e costumes locais, em que o passado é preservado através de experiências que são transmitidas pelas gerações anteriores: a história do lugar, as crenças religiosas, as superstições, as manifestações artísticas, com destaque para a Literatura Oral que se manifesta naquela localidade através de contos, mitos, lendas e 'causos' fabulosos narrados pelos pescadores e idosos do lugar.

Paralelo ao processo de recolha das histórias, foi efetuado um estudo sobre a história local através de depoimentos dos moradores e também por meio de fontes bibliográficas. A história oficial do município tem a sua origem no final do século XVIII,

quando a Fazenda São José (antiga sesmaria concedida a Maria Clementina Henriqueta pela rainha de Portugal Dona Maria) foi arrematada por Manoel de Souza em 1809. Data desse período a chegada dos alemães, austríacos e poloneses, incentivados pelo Império com a finalidade de colonizar e desenvolver o lugar. Anos depois, esse povoado foi tragado pelo mar e, por uma questão de sobrevivência, seus habitantes se deslocaram para um outro local a quatro milhas de distância daquele, ao qual deram o nome de Una¹². Em julho de 1890, esse povoado foi elevado à categoria de distrito e passou a pertencer ao município de Canavieiras. Em agosto do mesmo ano, o então distrito de Una tornou-se, finalmente, município, sediado no local que hoje tem o nome de **Pedras**. Em 1923, a sede do município foi transferida (novamente) para Vila de Cachoeirinha, que em 1939 foi elevada à categoria de cidade, com a denominação de Una. Atualmente, pertencem a Una sete povoados: Pedras, Anuri, Comandatuba, Oiteiro, Vila Brasil, Vila São João e Vila Jequié.

Trata-se de uma localidade que apresenta cultura própria, híbrida em virtude da intersecção dos múltiplos aportes populacionais que a constituíram. Assim sendo, a singularidade cultural de Pedras decorre, em grande parte, do longo processo de *hibridação*¹³ (CANCLINI, 2000) a que esteve submetido desde o período de sua fundação, com a vinda dos imigrantes europeus

¹² A origem do nome Una, que na língua tupi significa preto, deve-se à coloração do rio de mesmo nome.

¹³ Canclini prefere o termo *hibridação* ao invés de *sincretismo ou mestiçagem*, “porque abrange diversas mesclas interculturais – não apenas as raciais, às quais costuma limitar-se o termo mestiçagem’ – e porque permite incluir as formas modernas de hibridação, melhor do que ‘sincretismo’, fórmula que se refere quase sempre a fusões religiosas ou de movimentos simbólicos tradicionais” (2000, p. 19).

colonizadores, das diversas etnias de negros africanos aí trazidos como escravos e dos índios nativos que, naturalmente, já possuíam, como os demais, uma cultura rica e diferenciada. Dessa *hibridação* resulta a complexidade e riqueza do imaginário local.

O contato com as narrativas elaboradas naquela localidade tornou possível observar a importância que o elemento água, representado pelos mares, rios, lagoas, presentes no local, ocupa em seu imaginário coletivo; a exemplo de estórias que contam os fenômenos provocados por seres sobrenaturais, em que aparecem monstros em forma de serpentes gigantescas e desmedidos peixes que abocanham pessoas inteiras, libertando-as “vivas” em longínquas águas, e tantos outros estranhos seres.

De um modo geral, as narrativas ali contadas passam por um constante processo de (re)elaboração em seu fazer ficcional. Essa re-elaboração depende, e muito, da competência e do espírito de inventividade do contador no ato de contar. Alimentadas pela memória, as narrativas são re-contadas e modificadas conforme o ambiente, o tempo, o espaço, bem como as experiências de vida do contador acrescidas, por sua vez, às da platéia, em um abreviado exercício de liberdade e interatividade.

As estórias contadas em Pedras abrangem o que Jolles (1976) classifica como *formas simples* da Literatura Oral. São ‘causos’ engraçados, fantasiosos, cheios de imaginação, contados pelos mais antigos moradores de Pedras. Contadores que se portam como “verdadeiras testemunhas” das aparições de seres assombrosos. Cada contador apresenta um jeito próprio de narrar em *performances* (ZUMTHOR, 2000) que se transmudam conforme a linguagem, a entonação, o ritmo, os gestos utilizados, as crenças particulares, o seu imaginário.

Também no plano do conteúdo, as narrativas sofrem modificações de acordo com as supressões e/ou acréscimos de detalhes que, por sua vez, estão sujeitos aos procedimentos de seleção e

combinação de elementos que são provenientes tanto da memória como das experiências vivenciadas no presente pelos contadores em seu exercício de narrar. Essas alterações, no entanto, não comprometem a essência das histórias, ao contrário, contribuem para o seu enriquecimento.

Anteriormente ao processo de recolha das narrativas, alguns procedimentos foram tomados (THOMPSON, 1992): conhecer de fato a comunidade através de visitas de inserção, com a finalidade de se estabelecer um clima de confiança e tranquilidade com os moradores, para deixá-los à vontade no momento de contar as histórias. Vale acrescentar que tal procedimento permitiu selecionar, qualitativamente, as pessoas a serem entrevistadas. Em relação ao mito do biatá, fez-se necessário inicialmente ouvir as versões de outros moradores do lugar com o objetivo de comparação dos dados para posterior formulação do registro escrito. Com este comportamento a postura do pesquisador (ouvinte) é de tornar-se intérprete e, ao mesmo tempo, coadjuvante do processo de elaboração das narrativas, pois, conforme recomenda Zumthor (1993), a passagem do *vocal* (oral) para o *escrito* é repleta de confrontações. Mais do que transcrição, é *transcrição*.

Em Pedras, o mito do Biatá foi narrado por três moradores da comunidade: os Srs. Wilson (comissário de menor do distrito), Dzar, e Carlito (ambos pescadores aposentados). Todos contaram a mesma história, porém, como era de se esperar, com pequenas alterações. Daí a necessidade de uma convivência maior com as histórias, pois nesse caso, o pesquisador, enquanto intermediador da passagem do oral para o escrito, assume a posição de co-autor. A *transcrição* que se segue é, na verdade, o somatório desses três *testemunhos* (MOREIRAS, 2001).

Se agente conhece a história do Biatá? Oxente! E não? O povo daqui fala de uma luz que fica vagando na beira do rio, mas que nunca mais

apareceu. Mas minha vó me contou, e muita gente daqui desse lugar sabe dessa estória. Eu mesmo nunca vi, mas o povo lá de casa contava que antigamente as pessoas daqui tinha muito medo de sair de casa de noite, de passear durante a noite nas beiradas do rio. Muitos pescadores até deixavam de pescar só por causa do medo de encontrar o tal do Biatatá. Outros diziam até que iam pegar o Biatatá, mas era só para espantar o medo. Quem já viu, disse que aparece no meio do rio dois fachos enormes que mais parecem duas espadas de fogo de cor, assim, meio amarelo meio azulada, e que ficam batendo facão, assim como quem tá guerreando, e ficam vagando pra lá e pra cá no leito do rio. Diz que essas espadas de fogo são os olhos do Biatatá. Diz que quem se arriscar a ficar perto, o bicho enraba¹⁴ e aí, é correr avexado¹⁵: o Biatatá corre atrás da gente e quem olhar para aquela luz fica ceguinho da Silva. Minha vó dizia que o Biatatá é o castigo que receberam dois cumpadres que não se deram o respeito e fizeram o que não deviam. Sabe como é, resolveram se aventurar por aí... Ser cumpadre é coisa muito da sagrada, sim senhora, e isso não é permitido por aqui não, onde já se viu, dois cumpadres se encontrado às escondidas? Diz que de noite os tais cumpadres que desrespeitaram suas casas viraram o Biatatá e ficam por aí vagando que nem alma penada. Eu nunca vi, mas muita gente disse que o Biatatá existe mesmo. Vixe!

Na referida *transcrição* a linguagem do contador foi respeitada, visando a maior autenticidade possível, uma vez que a narrativa envolve expressões que são típicas do lugar, além da linguagem característica de seus contadores. No entanto, a oralidade apresenta recursos que se tornam impossíveis de serem transcritos, pois no exercício do contar são empregados gestos e recursos sonoros, como a entonação e o ritmo, de modo a corroborar

¹⁴ Persegue, encalça.

¹⁵ Apavorado.

a mensagem que o contador deseja firmar. A esse conjunto de artifícios da oralidade é que Paul Zumthor (2000, p. 97) designa *performance*. Daí, a sua preferência pelo termo *Literaturas da Voz*, ao invés de Literatura Oral, porque

A voz é o lugar simbólico por excelência; mas um lugar que não pode ser definido de outra forma que por uma relação, uma distância, uma articulação entre o sujeito e o objeto, entre o objeto e o outro. A voz é pois inobjetivável. [...] A voz, quando a percebemos, estabelece ou restabelece uma relação de alteridade, que funda a palavra do sujeito. (ZUMTHOR, *ibidem*, p. 97)

De acordo com Jobim (2002, p. 151), tornar-se um narrador requer habilidades que são culturalmente definidas:

Significa adquirir domínio não apenas de um uso particular da língua, mas dos meios e modos de produzir sentido em determinada cultura. Ele deve conhecer previamente modelos discursivos nos quais sua própria narrativa se constrói; deve conhecer o que pode ser reconhecido como estória pelo público a que se dirige.

Assim, a variante do mito do Biatatá, recolhida em Pedras, ao ser acrescida do imaginário dos habitantes locais, pode ser compreendida como uma explicação para determinados comportamentos. Numa linguagem simbólica, a narrativa é um aviso de cautela para as pessoas que traem seus cônjuges. Diz, metaforicamente, que quem infringe as regras daquela sociedade está sujeito às suas penalidades. Isso nada mais é do que uma forma de impor normas de conduta. Ou ainda, um aviso contra os perigos que a vida oferece, seja em ambientes domésticos, ou ambientes estranhos, que ofereçam algum tipo de ameaça, enfim. Nesse caso, o importante é perceber o papel sociocultural que o

mito do Biatatá desempenha naquela localidade e como pode interferir na vida e no comportamento daquelas pessoas. É, portanto, uma forma de transmitir o pensamento e os valores morais da comunidade em questão.

A variante encontrada em Pedras apresenta ressonância em uma variante proveniente da Província de Misiones e del Paraguay, apesar da distância geográfica e das diferenças socioculturais entre ambas. Conta-se que a origem do Biatatá se deu também por intermédio do encontro proibido de dois compadres, onde os transgressores são duramente penalizados, transformando-se, durante o sono, em biatatás com aparência de serpente ou de pássaro com cabeça de lhama. O Biatatá assume, também nesse caso, o papel de um protetor de ordem ética e moral. O acrescentamento dessa variante é que os dois se atacam e se devoram um ao outro, arremessando fogo durante várias noites até que ambos pereçam.

A semelhança entre as mencionadas variantes comprova a capacidade que possui a Literatura Oral em se propagar pelo mundo, através da divulgação de uma prática que ainda resiste em tempos modernos: a contação de estórias. É a força da oralidade em seu longo exercício de persistência.

Em relação ao elemento fogo que aparece nas variantes, Chevalier e Gheerbrant (1999) afirmam que a significação sexual do fogo está associada à primeira das técnicas usadas para obtenção do fogo: a *fricção* que num movimento de vaivém – no caso das estórias, representa o encontro sexual ilícito entre os compadres. O fogo pode ainda surgir por meio da *percussão*, assemelhando-se a um relâmpago cuja função é a de purificação. A purificação que as variantes sugerem com os Biatatás incendiando-se mutuamente à exaustão sinaliza a necessidade de expurgação daquilo que é percebido como pecado.

Curiosamente, o termo Biatatá é referido na Enciclopédia

Larousse Cultural (1988, p. 823), dentre outras definições, como “fogo-fátuo, ou santelmo, do qual emana fosfato de hidrogênio pela decomposição de substâncias animais”. Desse modo, há fortes indícios de que as estórias foram criadas como uma tentativa de explicar o fogo-fátuo, um fenômeno natural que tem a sua origem nos gases inflamáveis (como o metano CH₄) que emanam dos pântanos e de carcaças de animais em estado de putrefação. O fenômeno é também conhecido nos cemitérios. Segundo o artigo *Fogo Fátuo e Gases do Pântano* (2003),

o metano, em condições especiais de pressão e temperatura, em local não ventilado, começa a sair do solo e se misturar com o oxigênio do ar. [...] o metano se inflama espontaneamente, sem necessidade de uma faísca. Forma uma chama azulada, de curta duração, gerando um pequeno ruído. Se a pessoa estiver perto e sair correndo, devido ao deslocamento do ar a chama irá atrás...

Levando-se em conta a explicação acima, faz-se necessário trazer à tona o relato do Sr. Milton Mendes¹⁶, idoso pescador do Povoado de Pescaria, uma pequena ilha no litoral de Ituberá, situada na Costa do Dendê, BA.

No mar, a única coisa misteriosa que a gente via era o Biatatá – uma luz que se vê deste tamanhinho, parecendo um bico de vela. Ela fica no meio do mangue e só quem tem coragem vai lá conferir, de perto. Mas quando o freguês vai chegando, chegando, ela vai subindo. Chega até a estralar a folha do mangue. [...] hoje em dia tudo está tranqüilo. Qualquer um pode correr esta ilha toda, canto por canto, a qualquer hora da noite, e não encontrar nada, a não ser uma ou outra cobra ou

¹⁶Relato recolhido (e cedido gentilmente) pelo Jornalista Marcos Luedy, não publicado.

uma caça. Não se sabe porque parou de aparecer as visagens. Quem sabe? Eu não alcancei, mas minha avó cansou de correr de mula-de-padre aqui em Pescaria.

Como se pode observar, nesses relatos há sempre a presença *in* memória dos mais velhos. Ao que parece, os antepassados são testemunhas fundamentais dos casos misteriosos, assombrosos, que provavelmente ‘aconteceram’ em um tempo e um espaço indeterminados.

Em relação a uma explicação lógica sobre a criação dos mitos, Jolles (1975, p. 97) alega que

A vontade de conhecer tem por finalidade apreender o Ser e a natureza das coisas; o conhecimento orienta-se para o objeto, procura penetrar os elos entre as coisas, os objetos, assim como as relações entre eles. O conhecimento inscreve-se em julgamentos e todo julgamento deve ser universalmente válido.

Nessa perspectiva, é possível demonstrar que as variantes, apesar de algumas diferenciações, mostram pontos em comum e que ficam assim evidenciados: a constante presença de quatro elementos naturais: a **água**, representada pelos rios, mares, mangues; o **fogo**, através de chamas e grandes fachos luminosos; o **ar** que, embora não tenha sido enunciado, é o responsável direto pela combustão; a **noite**, a grande coadjuvante das estórias, um dos ingredientes básicos de que se utiliza a Literatura Oral em suas manifestações, porque liberta a imaginação, o devaneio, a fantasia.

A noite é uma substância, a noite é a matéria noturna. A noite é apreendida pela imaginação material. E como a água é a substância que melhor oferece às misturas, a noite vai penetrar as águas, vai turvar o lago em suas profundezas, vai impregná-lo (BACHELARD, 1998, p. 105).

A *seleção*, a *combinação* e o *autodesnudamento* desses elementos são explicados por Lser (1999) como atos intencionais do *fingir*¹⁷ no jogo interativo entre o *fictício* e o *imaginário* na constituição da obra literária, seja oral ou escrita. A estrutura duplicadora desses atos constitui o *fictício* ao propiciar a liberação do *imaginário* de modo que, num processo de interação entre ambos, a obra literária se concretize.

Segundo Lser (1996, p. 276), “o *imaginário*, sem os atos intencionais do *fingir*, não possui forma, ou eficácia, o *fictício* pode controlá-lo a tal ponto que a modificação por ele motivada se torna objeto exclusivo”.

Na *oralidade inventiva*,¹⁸ outros fatores se associam aos atos intencionais do *fingir* para a concretização da narrativa.

¹⁷ **1. Seleção** – faz incursões nos campos referenciais extratextuais, transgredindo-os ao recolher elementos que serão reposicionados e incorporados ao texto, com a finalidade de engendrar novas formas. Esses elementos selecionados continuam subordinados ao campo de referência que o originou. O ato de seleção invade também outros textos (escritos ou orais, não importa), produzindo, desse modo, a intertextualidade.

2. Combinação – lida com as funções convencionais da denotação e da representação; é também onde ocorrem as transgressões intratextuais de limites, que vão do léxico aos personagens. Em relação aos significados lexicais, os agrupamentos estão indissociavelmente ligados, quer se trate de palavras cujos sentidos foram excedidos, quer se trate de territórios semânticos no interior do texto cujos limites foram transpostos pelos personagens.

3. Auto-indicação ou autodesnudamento – ocasiona um ato de duplicação peculiar designado pela expressão *como se* que, por sua vez, indica que o mundo representado no texto deve ser visto como se fosse um mundo, embora não o seja, pois o mundo textual não significa aquilo que diz. O *como se* (fosse) “cria um espaço entre o mundo empírico e sua transformação em metáfora para o que permanece não dito” (ibidem, p. 70).

¹⁸ Termo cunhado pela autora que designa o talento improvisador do contador de histórias que, ao assumir a condição de autor, exerce liberdade de criação no ato simultâneo de sua *performance*, enriquecendo de sentido e significados as narrativas sem, no entanto, comprometer a sua essência.

Cascudo (1984) afirma que Literatura Oral necessita de um ambiente específico para sua exposição e, além disso, escolher o período noturno para contar estórias é um hábito universal.

Noventa por cento das estórias, adivinhações, são narradas durante as primeiras horas da noite. Não apenas se explicaria a escolha desse horário pelo final da tarefa diária como igualmente por ser indispensável a atmosfera de tranqüilidade e de sossego espiritual para a evocação e atenção do auditório (ibidem, p. 228).

Bachelard (1998) distingue duas forças imaginantes: uma de natureza *formal* (que dá a idéia de *composição*) e a outra de natureza *material* (que dá a idéia de *combinação*). A *imaginação material* (dos quatro elementos) toma a água como o elemento principal para ilustrar as combinações em virtude da facilidade que apresenta em assimilar as mais diversas substâncias. Essas combinações, no entanto, reúnem apenas dois elementos.

A imaginação material une a água à terra; une a água ao seu contrário, o fogo; une a terra e o fogo; vê por vezes no vapor e nas brumas a união do ar e da água. [...] Com efeito, desde que duas substâncias elementares se unem, desde que se fundem uma na outra, elas se sexualizam (idem, p. 100).

Em relação aos elementos apresentados nas variantes analisadas, as combinações, de acordo com Bachelard, ficaram assim estabelecidas:

- a. **água e fogo** - resulta em **água termal**, fumaça, vapor; elementos contrários que, na variante dos moradores de Pedras, visam a expurgar-se mutuamente, anulando-se um ao outro, já que a água apaga o fogo.
- b. **água e noite** - que tem o poder de tudo ocultar; o grande ser que

se impõe a toda a natureza e, no entanto, não afeta as substâncias materiais. “A noite” personificada é uma deusa a quem nada resiste, que envolve tudo, que oculta tudo; é a deusa do véu” (ibidem, p. 105).

- c. **água e terra** – pântano, mangue: constituem-se em cenários que possibilitam o surgimento dessas aparições que tanto assombram os homens, desde os nossos ancestrais.

Os relatos sobre a variante do Biatatá, procedentes dos moradores de Pedras, passaram por um processo de *seleção*, *combinação* e *autodesnudamento*, através dos elementos escolhidos em suas memórias, somados às suas vivências e ainda à sua imaginação. Dentre os elementos selecionados destacam-se a escolha do elemento mítico, o fogo-fátuo (designado como Biatatá), as demais personagens (o casal de compadres), os termos lingüísticos utilizados, o ambiente aquático (o rio Una) que propicia o enredo, a seqüência, a introdução e/ou supressão de dados (o que deve ser esquecido e o que deve ser lembrado) sob pena de alterar o conteúdo de modo a não comprometer o cerne da estória. Nessa perspectiva, a forma de *combinar* todos esses elementos é que demonstra a capacidade *inventiva* do contador.

Graças aos processos de *seleção* e *combinação* de todos esses elementos, ativados pela memória e pela imaginação, aliado ainda à *performance* do contador, que as estórias, aqui abordadas como Literatura Oral, são constantemente re-elaboradas, re-inventadas. Criam, *inventivamente*, mundos imaginários, como se fosse de verdade. Assim, o mito é metaforizado. Esta a grande *transgressão* à qual Iser se refere. Quando o imaginário é ativado de modo a agir interativamente com o fictício e constitui, desse modo a obra literária, independente se esta se encontra na forma oral ou escrita.

A questão da narrativa [...] vai além das fronteiras do literário [pois] a experiência de contar uma estória não é privilégio apenas dos romancistas.

José Luís Jobim

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A aproximação da literatura a outros campos do conhecimento humano de contextos variados é, decisivamente, um dos maiores trunfos angariados pela Literatura Comparada. A diversidade de investigações e objetos de análise que podem ser inseridos no seu campo de atuação delinea a amplitude e a multiplicidade de interesses de seus pesquisadores.

Os tempos pós-modernos acentuam a necessidade de diluição de fronteiras de toda ordem. Isso implica afirmar que a convivência com a diferença é tão necessária quanto a sua valorização. Daí, a importância de se promover uma abertura que permita esclarecer as diversas transformações socioculturais, históricas, políticas e tecnológicas a que estamos sujeitos. Tal abertura é sinalizadora do abalo das hierarquias, das categorias classificatórias, dos cânones que privilegiaram formas em detrimento e exclusão de outras.

Assim, no contexto contemporâneo de valorização cultural, a Literatura Oral se insere no campo de pesquisa da Literatura Comparada e se destaca como uma preciosa fonte, em virtude do seu caráter também amplo de abrangência, de objetos de estudo a serem investigados: contos, mitos, lendas, 'causos', adivinhas, superstições, dentre muitos outros.

Compreender a Literatura Oral como um *etnotexto* (SANTOS, 1995) é reconhecer o caráter democrático que a torna portadora de uma memória coletiva e cultural dos designados como suprimidos e subalternos, pois a L.O. se constitui como expressão

legítima do povo. Trata-se de uma literatura que valoriza o potencial dinâmico e espontâneo da linguagem cotidiana, suscitando metáforas e construções simbólicas, dando espaço às diversas interpretações que resultam em sua transdisciplinaridade.

Em relação ao mito do Biatatá, várias culturas tentaram explicar o fenômeno natural do fogo-fátuo criando mitos e lendas. No Brasil e no mundo o fenômeno assume formas que se diferenciam de acordo com as respectivas culturas. Apesar de assumir formas diferenciadas, permanece em todas as variantes um fecho de luz que se dispersa sobre áreas aquáticas ou pantanosas.

Diante do que foi analisado, é possível assegurar o caráter híbrido e globalizado que assume o mito do Biatatá. Por outro lado, é também possível afirmar o seu caráter local, uma vez que as variantes de diferenciam de um local para outro.

A forma pela qual o Biatatá se revelou (em fase de recolha, pois em se tratando de *oralidade inventiva* o que vale é o momento presente e único de sua *performance*) no povoado de Pedras em Una, BA, está subordinado ao seu imaginário que se concretiza de acordo com a percepção de seus moradores, somados, certamente, às informações intercambiadas de outras culturas, pois a oralidade tem um caráter propagador que poucos desconfiam. E esta força a faz permanecer por gerações inteiras.

As histórias orais, de pessoas simples como os moradores de Pedras, constituem-se em discurso disciplinar outras visões de mundo. Essas visões ampliam, dão abertura a novas interpretações, com a potencialidade de revelar uma face escondida dessa grande incógnita que é o ser humano. O *testemunho* de um representante da coletividade é uma resposta concreta da existência de outro tipo de conhecimento, de sabedoria e de criatividade dentro da simplicidade do seu linguajar, que não impossibilita a sua *performance* ao narrar uma história. Pelo contrário, dá-lhe um caráter de originalidade, devido à sua liberdade de expres-

são, mesmo em se tratando de narrativas originárias da memória coletiva. Todas essas observações ficaram evidenciadas nos *testemunhos* recolhidos na comunidade pesquisada.

O valor estético da Literatura Oral está diretamente associado à *performance* do seu narrador, à sua arte de narrar através de uma linguagem espontânea que se desdobra num processo comunicativo de grande interatividade com o(s) seu(s) ouvinte(s). Tal expressão, ao tempo em que afirma uma forma literária que se insere num contexto para valorizar vozes subalternas, faz ressaltar o imaginário local e traduz um cenário antropológico de riqueza singular.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos – ensaio sobre a imaginação da matéria*. São Paulo: Martins Fontes, 1998, 202 p.

_____. **A Terra e os devaneios do repouso**: ensaios sobre as imagens da intimidade. São Paulo: Martins Fontes, 1990, 220 p.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Trad: Myriam Ávila, Eliana Reis, Gláucia Gonçalves. Belo Horizonte: UFMG, 1998, 394 p.

BERND, Zilá; MIGOZZI, Jacques. (orgs). **Fronteiras do literário**: literatura oral e popular Brasil França. Porto Alegre: UFRGS, 1995, 143 p.

BÍBLIA SAGRADA. 39. ed. São Paulo: Edições Paulinas, 1982.

BOITATÁ. In: **Pequeno Dicionário Enciclopédico Koogan Larousse**. Direção de Antonio Houaiss. Rio de Janeiro: Larousse, s.d.

BURKE, Peter. **Cultura popular na Idade Moderna**. Trad. Denise Bottmann. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

CANCLINI, Néstor Garcia. **Culturas Híbridas**: estratégias para entrar e sair da modernidade. Trad. de Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. 3. ed. São Paulo: Edusp, 2000 (Ensaio Latino-americanos, 1).

CARVALHAL, Tânia Franco. Lugar e função da Literatura Comparada nos Processo de Integração Cultural. In: **Dez Anos da ABRALIC (1986-1996):** elementos para sua História. Organon (UFRGS), Vol. 10, no. 24, 1996.

CASCUDO Luis da Câmara. **Literatura Oral no Brasil.** 3. ed. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Universidade de São Paulo, 1984.

_____. **Geografia dos mitos brasileiros.** 2. ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1976, 480 p.

CASTORIADIS, Cornelius. **A Instituição Imaginária da Sociedade.** Trad. Guy Reynaud. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982. p. 139 – 192.

ELIADE, Mircea. **Mito e Realidade.** Trad. Póla Civelli. São Paulo: Perspectiva, 1991, 179 p.

FRANCA, Leonel. **Noções de História da Filosofia.** Rio de Janeiro: Livraria AGIR, 1973, 382 p.

GAARDER, Jostein. **O mundo de Sofia:** romance da história da filosofia. Trad. João Azenha Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p. 555.

GRANDE Enciclopédia Larousse cultural. Autores diversos. São Paulo: Círculo do Livro. 1988, v. 5 e 13.

HALL, Stuart. **A Identidade Cultural na Pós-Modernidade.** Trad. Tomaz Tadeu da silva e Guacira Lopes Louro. 3. ed. Rio de Janeiro: DP & A, 1999, 104 p.

ISER, Wolfgang. O Fictício e o Imaginário. In: **Teoria da Ficção:** Indagações à obra de Wolfgang Iser. Trad de Bluma Waddington Rocha e João Cezar de Castro Rocha. Rio de Janeiro: UERJ, 1999, p. 65 – 77.

_____. **O Fictício e o Imaginário:** perspectivas de uma antropologia literária. Trad. de Johannes Kretschmer. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1996, 368 p.

JOBBIM. José Luís. **Formas da teoria:** sentidos, conceitos, políticas e campos de força nos estudos literários. Rio de Janeiro: Caetés, 2002.

JOLLES, André. **Formas simples:** Lenda, Saga, Mito, Adivinha, ditado, Caso, Memorável, Conto, Chiste. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 1976, 222 p.

LAJOLO, Marisa. **O que é literatura.** São Paulo: Brasiliense, 1982.

LAPLANTINE, François; TRINDADE, Liana. **O que é imaginário.** São Paulo: Brasiliense, 1997, 83 p.

LARAIA, Roque de Barros. **Cultura:** um conceito antropológico. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997, 116 p.

MOREIRAS, Alberto. A aura do testemunho. In: **A exaustão da diferença:** a política dos estudos culturais latino-americanos. Trad. de Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: UFMG, 2001. p. 249 – 282.

ORTIZ, Renato. **Mundialização e Cultura.** São Paulo: Brasiliense, 1994, 234 p.

PAES, José Paulo. Iararana ou Modernismo visto do quintal. In: **Iararana.** São Paulo: Cultrix, 1959, p. 3-19.

RAMOS, Ana Rosa Neves. Estudos Culturais e expressões identitárias. In: ANDRADE, Ana Luiza et alli (org.). **Leituras do Ciclo.** Florianópolis: ABRALIC/Chapecó/Grifos, 1999, p. 203 - 212.

REIS, Alcides Manoel dos. **Candomblé:** a panela do segredo. São Paulo: Mandarim, 2000, 315 p.

ROCHA, Everaldo P. G. **O que é mito.** São Paulo: Brasiliense, 1994.

SANTOS, Idelette Muzart Fonseca. Escrituras da voz e memória do texto: abordagens atuais da literatura popular brasileira. In: BERND, Zilá; MIGOZZI, Jacques. (orgs.). **Fronteiras do literário:** literatura oral e popular Brasil/França. Porto Alegre: Universidade/UFRGS, 1995, 143 p.

TODOROV, Tzvetan. **Os Gêneros do Discurso.** Trad. Elisa Angotti Kossovitch. São Paulo: Martins Fontes, 1980, 305 p.

THOMPSON, P. **A voz do passado.** 2. ed. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 1992, 353 p.

TUAN, Yi-Fu. Topofilia – um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente. São Paulo: Difel, 1980, 288 p.

ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz.** A “literatura” medieval. Trad. Amalio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Cia. das Letras, 1993, 324 p.

_____. **Performance, Recepção, Leitura.** Trad. Suely Fenerich. São Paulo: EDUC, 2000. 137 p.

ARTE E EDUCAÇÃO: Biatatás Brasileiras. Disponível em:

<<http://www.arteducacao.pro.br/Biatatás.htm#Boi%20Tatá>>
Acesso em 28 ago. 2003.

AUTORIA E CIA: o mito e o comportamento do homem. Disponível em:

<<http://www.autoriaecia.com.br/mundo.htm>> Acesso em 24 jul. 2000.

BIATATÁ (BOITATÁ) Brasile. Disponível em:

<<http://free.imd.it.Colapesce/Cola-Affinita/biata.htm>> Acesso em 28 ago. 2003.

ENTES FANTÁSTICOS: NORDESTE. Disponível em:

<<http://www.terrabrasileira.net/folclore/regioes/3contos/entesnd.html>> Acesso em 28 ago. 2003.

FOGO FÁTUO E GASES DO PÂNTANO. 2003. Disponível em:

http://www.fenomeno.trix.net/fenomeno_fenomenos_1_fogo_fatuo.htm> Acesso em 28 ago. 2003.

QUEM CONTA UM CONTO AUMENTA UM PONTO. 2003. Disponível em:

<http://www.redebrasil.tv.br/salto/boletins2003/cpe/tetxt3.htm> >
Acesso em 23 ago. 2003.

JOGOS HIPERTEXTUAIS: O BAILE DE MÁSCARAS E OS ANJOS DE BADARÓ

RESUMO

Esta monografia consiste em uma análise, sob a perspectiva comparativista pós-moderna, da hiperficção *O Baile de Máscaras*, de Vera Mayra, e da comédia policial *Os Anjos de Badaró*, de Mário Prata. Através dessas obras procurou-se compreender as transformações que a literatura tem sofrido ao se apropriar do suporte digital. Discute-se a convergência da teoria crítica contemporânea com o hipertexto, os redimensionamentos de autor, leitor e leitura e o processo de criação numa literatura intermediada ou divulgada pela Web.

Palavras-Chave: Hipertexto, interatividade, leitor, autor e leitura.

JOGOS HIPERTEXTUAIS: O BAILE DE MÁSCARAS E OS ANJOS DE BADARÓ*

Vilbégina monteiro dos Santos
Prof^a. Dr^a Maria de Lourdes Netto Simões¹

1 INTRODUÇÃO

A internet vem se tornando um campo fértil para experimentações literárias envolvendo o Hipertexto e recursos multimídia. As meras transposições de textos literários para o novo ambiente comunicacional, que marcaram os primórdios da Internet, estão dando lugar a obras que são produzidas dentro de uma lógica própria de estruturação e funcionamento, utilizando *softwares* especificadamente desenhados para a criação literária e com vistas a um aproveitamento pleno das possibilidades do Hipertexto, Multimídia e Interatividade.

Este trabalho tem o objetivo de analisar o processo criacional literário, perceber as reconfigurações de leitor e autor e verificar as características da linguagem e narrativa em uma obra feita para

* Monografia apresentada, para obtenção do título de Especialista em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa, à Universidade Estadual de Santa Cruz.

¹ Professora Titular da Universidade Estadual de Santa Cruz - UESC/Coordenadora do grupo de pesquisa Identidade Culturais e Expressões Regionais/Orientadora.

internet. Para atingir os objetivos propostos, utilizamos como objeto de pesquisa a hiperficção *O Baile de Máscaras*, de Vera Mayra, e a comédia policial produzida através da internet *Os Anjos de Badaró*, de Mário Prata.

A escolha do tema do trabalho resulta da convergência de duas linhas de interesse. De um lado, a minha formação jornalística que me aproximou do uso das novas tecnologias computacionais como ferramenta de pesquisa, fonte de produção e divulgação de informação e, por sua vez, como instrumento de ensino e aprendizagem. De outro lado, os estudos de pós-graduação em Literatura que me proporcionaram um novo olhar sobre a cultura e me apresentaram novas perspectivas teóricas, especialmente aquelas que flagram o objeto literário para além das questões estéticas e o entendem também como fruto das relações concretas de sua produção material, circulação e recepção. O estudo do hipertexto como manifestação eletrônica de texto literário na rede permitiu a união de dois conjuntos de interesses e questionamentos, representando uma oportunidade de perceber como um novo suporte textual e um novo meio de difusão alteram práticas e conceitos já sedimentados no campo da produção, recepção e estudos literários.

Esta monografia está dividida em duas partes. No primeiro capítulo, “Experiências da hipertextualidade: convergências e inversões”, esboçamos a questão da desmaterialização da obra e trabalhamos a convergência da teoria crítica contemporânea com a teoria do hipertexto. Considerando as orientações teóricas, no segundo capítulo, “Contatos imediatos: autores e leitores na rede”, operacionalizamos o hipertexto *O Baile de Máscaras* e a comédia Policial *Os Anjos de Badaró*.

Tais capítulos buscam responder às questões disparadoras do problema focado: Qual o potencial do hipertexto como instrumento de criação literária? Como se define a questão da autoria

em criações hipertextuais? Qual é o lugar do leitor e da leitura na ficção hipertextual? Como estabelecer uma coerência narrativa em uma hiperficção? Qual o tipo de organização da informação que permitirá a melhor navegação do leitor?

A pesquisa pretendeu confirmar a hipótese de que a leitura hipertextual é permeada de artifícios retóricos de orientação que induzem uma seqüencialidade própria e que a linguagem utilizada atende aos princípios de exatidão, leveza, rapidez, multiplicidade e visibilidade, propostos por Calvino (1999), como valores literários que devem ser mantidos mesmo com as influências das inovações tecnológicas.

2 EXPERIÊNCIA DA HIPERTEXTUALIDADE: CONVERGÊNCIAS E INVERSÕES

A revolução do texto eletrônico produz um passo para a desmaterialização ou descorporalização da obra. Em 1936, Walter Benjamin, em *A Obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*, inicia a desmistificação da arte e do artista enquanto um ser tocado por um dom divino. Ao anunciar que a arte perdera sua aura quando o homem deixou de adorá-la como objeto de rito religioso, o filósofo alemão aproximou a noção de arte à de prática cultural. Benjamin mostrou que a evolução das técnicas de reprodução no último século desmontou o tripé sobre o qual se fundara toda a estética clássica: a unicidade, a autenticidade e o poder de testemunho histórico garantido pela duração. A partir da experiência suscitada pelas técnicas de reprodução da obra inicia-se a remodelação dos conceitos da estética clássica. Barthes, em seu ensaio *A morte do autor*, também anunciava a morte da aura divina que envolve o texto e seu autor.

Sabemos agora que um texto não é feito de uma linha de palavras, libertando um sentido único, de certo modo teológico (que seria a «mensagem» do Autor-Deus), mas um espaço de dimensões múltiplas, onde se casam e se contestam escritas variadas, nenhuma das quais é original: o texto é um tecido de citações, saldas dos mil focos da cultura (BARTHES, 2003²).

O questionamento da legitimidade canônica também é enfoque das teorias do pós-modernismo e dos estudos culturais, que ampliaram o campo de interesse nas relações interliterárias e literaturas não-canônicas. O pós-moderno define um “entrelugar” discursivo em que as diferenças são respeitadas configurando novos signos de identidade.

O fragmento, o descontínuo, o particular, o múltiplo e a ruptura são algumas das alterações paradigmáticas que caracterizam o pós-moderno. O hipertexto, por sua vez, oferece multilinearidade, nós, *links*, redes, descentramentos, dinamicidade, engendrabilidade, desterritorialização e grandes possibilidades de desdobramentos e interação, possuindo características semelhantes ao pós-moderno. É uma estrutura sem centro ou constantemente recentrada, a orientação de organização discursiva pode ser constantemente deslocada, não tendo espaço pré-determinado, fixado. Por implicação lógica, num espaço infinito (como é o promovido pela abertura da hipertextualidade), o centro simultaneamente não pode ser localizado em nenhum ponto exato, mas pode, momentaneamente, ser demarcado em qualquer um dos infinitos pontos possíveis.

² A consulta ao ensaio *A Morte do Autor*, de Barthes, foi realizada em meio eletrônico no site www.facom.ufba.br/saladeaula/biblio2.htm, acessado em 03/09/03, por este motivo não serão referidas as páginas do texto.

Um hipertexto constitui-se em uma matriz de textos potenciais, sendo que alguns deles vão se realizar sob o efeito de interação com o usuário. Para Lévy, o novo texto tem, antes de mais nada, características técnicas que convém precisar, e cuja análise está ligada [...] a uma dialética do possível e do real” (2001, p. 39).

Lévy (2001) ainda acrescenta que

o suporte digital (disquete, disco rígido, disco ótico) não contém um texto legível por humanos mas uma série de códigos informáticos que serão eventualmente traduzidos por um computador em sinais alfabéticos para um dispositivo de apresentação. A tela apresenta-se então como uma pequena janela a partir da qual o leitor explora uma reserva potencial. Potencial e não virtual, pois a entalhe digital e o programa de leitura predeterminam um conjunto de possíveis que, mesmo podendo ser imenso, ainda assim é numericamente finito e logicamente fechado (2001, p. 39).

Para Lévy, num hipertexto as margens passam a ser definidas por limitações tecnológicas, pela conexão das máquinas. Para ele, a leitura deve ser vista como uma atividade, um lugar de experiências multidirecionais, onde se estabelecem conexões possíveis, num universo infinito de construções de sentido. A leitura se dá a partir de um objetivo ou mesmo guiada pelo acaso, uma navegação sem fim pré-determinado, sem um caminho de leitura. Os textos, as unidades de leitura, as lexias, costuram entre si, na construção de um texto único, criado e lido pelo navegante.

2.1 Materializando a Teoria ou Teorizando o Hipertexto?

A teoria crítica contemporânea apontou para a necessidade de mudanças na concepção dos papéis do autor e do leitor, do

livro e do texto, antes da existência física do hipertexto. A insatisfação com a linearidade do texto e com as conseqüências que a organização da informação na página impressa gerava, especialmente a hierarquização do pensamento, fez que autores como Roland Barthes (1987, 1992), Jacques Derrida (1995) e Umberto Eco (1991) discutissem amplamente essas questões.

Esses autores apontaram, por exemplo, a necessidade premente de se abandonar sistemas conceituais fundados em idéias como centralização, margem, hierarquia, linearidade; substituindo esses conceitos por outros como multiplicidade, nós, *links*, *networks*. Apontaram como esses conceitos são construções históricas e socialmente definidas e confirmaram a necessidade da criação de um “texto” aberto, com participação ativa de leitores e autores em sua construção (e desconstrução) infinita.

Alguns pontos como a textualidade, a narrativa e as fronteiras existentes entre o leitor e o autor aproximam mais nitidamente a teoria crítica contemporânea e a hipertextualidade. Quando alguns desses textos foram escritos (a maioria na década de 70) pouco desenvolvimento havia no campo da informática. No entanto, a crítica contemporânea parecia ser capaz de teorizar o hipertexto, enquanto o hipertexto materializava os conceitos propostos pela teoria.

Percebemos essa proximidade em Derrida, que enfatiza a importância do descentramento para reformulação do pensamento ocidental, inclusive para o surgimento do pensamento etimológico. Uma das questões que o autor levanta e que aqui pode ser particularmente elucidativa diz respeito a uma possível morte da idéia de centro. Para ele, não se trata disso, mas do estabelecimento de uma nova posição para esta idéia. Recolocar o centro, agora como função, e não como uma entidade particular, é a proposta de Derrida. O centro só passa a ser pensado como “ausência de”, posto que se qualquer um dos elementos

da estrutura pudesse ocupar seu lugar, ele não mais seria centro.

Esta afirmação determina então o não-centro sem ser como perda do centro. E joga sem segurança. Pois há um jogo seguro: o que se limita à substituição de peças dadas e existentes, presentes. No caso absoluto, a afirmação entrega-se também à indeterminação genética, à aventura seminal do traço (DERRIDA, 1995, p. 248).

O *locus* do centro é o da ausência de permuta, o da interdição para os elementos da estrutura que sem ele não poderiam ser dotados da mobilidade da qual desfrutam.

Não se pode determinar o centro e esgotar a totalização porque o signo que substitui o centro, que o supre, que ocupa o seu lugar na sua ausência, esse signo acrescenta-se *vem a mais*, com suplemento (idem, p. 45).

Barthes também defende a abertura do texto ao propor a textualidade ideal como uma galáxia de significantes, não uma estrutura de significados. Galáxia que não tem início determinado, composta por elementos dotados de reversibilidade, sem hierarquia e com uma abertura para a produção de sentido indeterminada por se basear numa linguagem infinita. Para Barthes,

Quanto mais plural é um texto, menos está escrito antes que o leia; não o submeto a uma operação predicativa, conseqüente com o seu ser, chamada leitura, e eu não é um sujeito inocente, anterior ao texto e que o utilizaria, a seguir, como um objeto para demonstrar ou um lugar onde investir (1992, p. 43-44).

[...] um texto é feito de escritas múltiplas, oriundas de várias culturas e que entram uma nas outras em diálogo, em paródia, em contestação;

mas há um lugar onde essa multiplicidade se reúne, e esse lugar não é o autor, [...] é o leitor (idem, p. 70).

Ao se construir esse modelo de textualidade, reproduz-se uma estrutura que se constitui numa relação frutiva entre obra e leitor, sustentado pelo modelo de obra aberta e obra em movimento teorizada por Eco (1971).

O modelo de uma obra aberta não reproduz uma suposta estrutura objetiva das obras, mas a estrutura de uma relação frutiva; uma forma só é descritível enquanto gera ordem de suas próprias interpretações (p. 29).

A obra em movimento [...] é a possibilidade de uma multiplicidade de intervenções pessoais [...], uma obra a acabar, [...] abertas a uma germinação contínua de relações internas que o fruidor deve descobrir e escolher no ato da percepção da totalidade dos estímulos (p. 62, 64).

Para Lévy, o hipertexto eletrônico atende ao modelo de obra aberta de Eco.

São “obras abertas”, não apenas porque admitem uma multiplicidade de interpretações, mas sobretudo porque são fisicamente acolhedoras para a imersão ativa de um explorador e materialmente interpenetradas nas outras obras da rede (LÉVY, 2000, p. 147 - grifo do autor).

A estrutura é tomada como uma rede, onde cada elemento está ligado com vários outros ao mesmo tempo, de vários modos. O modelo ou o paradigma da rede é justamente apontado por Landow (1995) como uma das instâncias conceituais de aproximação dos projetistas do hipertexto e teóricos críticos da contemporaneidade.

O autor pontua inicialmente quatro concepções de rede que têm pautado a atual descrição do hipertexto e os planos para o futuro. A primeira se refere ao hipertexto como um conjunto de blocos, nós ou lexias unidos por uma rede de *links* e trajetórias - um texto de elementos eletronicamente conectados, análogo ao texto impresso. Tem-se, como segundo modelo de rede, a idéia de um sistema composto por várias lexias colocadas juntas por um autor ou a criação de uma outra textualidade pela junção de vários autores. Um terceiro sentido seria o de um sistema eletrônico envolvendo computadores e cabos que permite a conexão de várias pessoas. O quarto sentido, e o que mais se aproxima da teoria crítica, considera a rede como uma totalidade de termos que não são acabados e que estão em relação com outros termos, caracterizando um processo contínuo de novas produções discursivas. Os jogos de linguagem, que marcam este quarto sentido da palavra "rede", não teriam regras fixas, a única "norma" é a da permuta sempre aberta a novas possibilidades. É neste último sentido que o hipertexto é tomado neste estudo.

Derrida, com a visão topológica do texto como uma multiplicidade de pontos de entrada, sem margem, centro ou hierarquia predeterminados, oferece-nos a noção do descentramento da leitura. Intertextualidade, descentramento, fragmentação e multilinearidade são, agora, propriedades estéticas valorizadas pela teoria e perseguidas pela prática literária na pós-modernidade e que só o hipertexto congrega, concretiza e radicaliza na topologia do meio eletrônico ou em formatos impressos inovadores, que tentam libertar o livro da sua função estática de mero veículo da narrativa. Com o hipertexto, o texto ganha múltiplas vozes, múltiplos autores, num espaço comum de criação, desterritorializado. O restrito território do livro é ampliado para um universo cujas fronteiras, sempre em mutação, não são mais definidas por limites físicos ou conceituais, mas antes,

submergem num campo de linguagens em que a autoridade do autor e do conteúdo são provisórias e contingenciais.

2.2 Quem é o Autor do Hipertexto?

A idéia de abolir a polarização do autor como único sujeito responsável pela criação literária torna-se o *leitmotiv* da literatura contemporânea. Com o advento do hipertexto informático inicia-se uma reconfiguração dos papéis de autor e leitor dentro da escrita, num processo de aproximação e convergência gradativa de suas características e atividades.

As características hipertextuais promovem e facilitam esse processo, pois possibilitam ao leitor uma liberdade de seleção de seus próprios caminhos, de sua própria seqüência de leitura. O leitor passa a ter um papel mais ativo nas escolhas, que eram anteriormente exclusivas do autor. Como fala Neitzel (2002),

a novidade da escrita hipertextual é a postura do leitor frente a uma obra que se coloca em processo. E para tal, a composição estrutural da obra em forma de jogo, a qual visa à intenção permanente é fundamental.³

Landow (1995) também enfoca o papel ativo do leitor com o hipertexto:

El hipertexto, que crea un lector activo y hasta entrometido, contribuye a la consumación de esta convergencia entre ambas actividades; per,

³ NEITZEL, Adair de Aguiar. **O jogo das construções hipertextuais**: Cortazar, Calvino e Tristessa. Tese (Doutorado em Literatura). UFSC. Disponível em: «www.cce.ufsc.br» Acesso em: 30 jul. 2003.

al hacerlo, invade las prerrogativas del escritor, quitándole algunas para otorgárselas al lector (LANDOW, 1995, p. 95).

A teoria literária moderna e pós-moderna legitima um tipo de literatura que realize o leitor como participante não só no conteúdo da obra, mas no processo de sua concepção. Engendrado em uma forma que só pode ser ultimada no ato de leitura, o hipertexto vem concretizar esse desejo de emancipação do leitor e desestimular o endeusamento do autor.

Uma vez que o autor deixa de ser o único responsável pela enunciação literária, ocorre um deslocamento de ambas as funções, a do autor e a do leitor. Na verdade, o autor passa a ser, de certa forma, um estimulador, aquele que disponibiliza informações nesta teia multimidiática.

O *scriptor* moderno nasce ao mesmo tempo que o seu texto; não está de modo algum provido de um ser que precederia ou excederia a sua escrita, não é de modo algum o sujeito de que o seu livro seria o predicado; não existe outro tempo para além do da enunciação, e, todo o texto é escrito eternamente *aqui e agora* (BARTHES, 1997).

Já o leitor assume o papel de colaborador, interferindo nas informações, enriquecendo e dinamizando o ciclo da comunicação. No hipertexto, o leitor torna-se o ponto de convergência da escrita.

Assim se revela o ser total da escrita: um texto é feito de escritas múltiplas, saídas de várias culturas e que entram umas com as outras em diálogo, em paródia, em contestação; mas há um lugar em que essa multiplicidade se reúne, e esse lugar não é o autor, como se tem dito até aqui, é o leitor: o leitor é o espaço exato em que se inscrevem, sem que nenhuma se perca, todas as citações de que uma escrita é

feita; a unidade de um texto não está na sua origem, mas no seu destino (BARTHES, 1978).

A apropriação da teoria da ação, especialmente da *seqüência vivência/experiência/ação* (GUMBRETCH, 1977) evidencia a capacidade comunicativa de uma obra hipertextual literária e o papel ativo do leitor. Sendo o hipertexto um universo de leituras possíveis, a *seqüência* considera as constituições de sentido como produção do texto por parte do autor e como compreensão por parte do leitor. Essas constituições de sentidos estão interligadas por meio de outras possibilidades de ações reciprocamente relacionadas. O interessante é que no hipertexto a ação é produção e compreensão, já que a constituição de sentido como produção do texto é realizada pelas escolhas do leitor, que por sua vez o compreende baseado em seu repertório de conhecimento. Dessa forma, a constituição de sentido se dá pela interatividade. As funções intencionadas pelo autor interagem com as do leitor (vivências) que provocam os procedimentos de produção textual (experiências) e, por sua vez, quase simultaneamente, produz procedimentos de compreensão textual (ação), realizando, assim, a interação comunicacional.

Em dissertação intitulada *Hipertexto: o universo em expansão*, a pesquisadora Isabela Lara de Oliveira defende a classificação do leitor em três posições: leitor usuário, navegante e/ou colaborador. Segundo a autora,

Um leitor é um navegante, quando ele se movimenta entre os *sites* pegando informações e objetos segundo o acaso. De um modo geral esse tipo de leitor e de leitura se baseia na curiosidade, no prazer e não almeja a leitura de um material por completo. [...] Como usuário, o leitor tem um objetivo claro, definido. Ele busca uma informação específica e, geralmente, termina a sua jornada, a sua leitura, quando en-

contra o que procurava. [...] O leitor se tona um co-autor a partir do momento em que passa a interagir com as informações e *sites* visitados, quando ele se envolve ativamente na construção de um hipertexto, gerando anotações, criando *links*, nós etc. (OLIVEIRA, 2000, p. 81).

É interessante ressaltar que essas posições não são estáticas, o leitor pode assumir qualquer uma das posições à medida que tem contato com o hipertexto e é movido por seus interesses. Na verdade, a interatividade é um convite para constantes descobertas e diversão. A interatividade é um exercício de atualização. É na interatividade que o texto virtual encontra sua resolução.

Contrariamente ao possível, estático e já constituído, o virtual é como o complexo problemático, o nó de tendências ou de forças que acompanha uma situação, um acontecimento, um objeto ou uma entidade qualquer, e que chama um processo de resolução: a atualização. [...] A atualização aparece então como a solução de um problema, uma solução que não estava contida previamente no enunciado. A atualização é criação, invenção de uma forma a partir de uma configuração dinâmica de forças e de finalidades (LÉVY, 1996, p. 15-16).

Para Lévy, o virtual é a criação de novos sentidos: a virtualização seria uma característica da própria comunicação (da linguagem), estando presente desde o momento em que a humanidade passou a produzir textos.

2.3 Que Leitura é Essa?

Ao lado do fracionamento do papel de autor e do enfraquecimento da autoria individual, na pós-modernidade emerge também a fragmentação das leituras e das vivências, em contraposição

à linearidade dominante na modernidade. O hipertexto e também a literatura contemporânea, por exemplo, constituem o que Ítalo Calvino (1999) chamou de romance enciclopédia, em que “a rede de conexões entre os fatos, entre as pessoas, entre as coisas do mundo” expressa “a presença simultânea dos elementos mais heterogêneos que concorrem para a determinação de cada evento” (CALVINO, 1999, p. 121).

A necessidade de conceder liberdade ao leitor, para que, explorando e tomando decisões, contribua com a tarefa narrativa de construir um universo de ficção que se propõe, deve contemplar ao mesmo tempo um modo de manter certo grau de coerência narrativa. Nesta encruzilhada é onde as faculdades tradicionais do narrador aparecem questionadas e devem ser repensadas. Este é um dos maiores desafios que enfrentam os escritores da ficção interativa: encontrar o equilíbrio entre conceder ao usuário certo controle sobre a narrativa e permitir ao escritor desenvolver as funções clássicas do narrador, incluindo a apresentação de personagens e a trama da história.

A atribuição mais destacável da figura do narrador em uma narrativa entendida como um emaranhado de possibilidades em que o leitor tem que ser ativo é o caráter dialógico. Desmascarado o desenho da navegação, no sistema de ajuda ou em alguma das personagens, o narrador da ficção interativa apela ao leitor uma atuação mais ativa para que a narrativa aconteça.

A possibilidade do leitor de modificar o conteúdo e a forma de uma obra de ficção, decidir trajetórias de leituras, configurar personagens ou participar como um personagem dentro do universo de ficção transfere algumas das competências que tradicionalmente têm definido o autor-narrador para o leitor, que parcialmente assume funções de autoria na medida em que é co-participante no processo de construção desse universo.

Admitida esta possibilidade, emergem os problemas deriva-

dos da dotação de sentido e da coerência dramática de mundos possíveis não enclausurados uma vez enunciados, tendencialmente abertos à ação de leitores.

O narrador é um hábil organizador, cuja missão consiste no adequado manejo dos materiais de relato. Assim, pois, o narrador atua como elemento regulador da narração e fator determinante da orientação que se imprime ao material narrativo.

A narração surge, então, como uma experiência individual de leitura, não arbitrária, mas sim aberta às decisões do leitor nas marcas das opções previstas pelo autor e representadas no texto mediante diversas instâncias narrativas, tais como o sistema de navegação previsto na interface da aplicação, o sistema de ajuda - em ocasiões - os próprios personagens.

Landow (1995) destaca a importância das convenções nos processos comunicativos e propõe aos autores de hipermídia utilizar um conjunto de técnicas adequadas aos meios interativos que permitam aos leitores processar a informação que se apresenta mediante as novas tecnologias: uma retórica hipermídia. Como ponto de partida, identifica os problemas básicos que enfrentam os autores de hipertextos:

- que devem fazer para orientar os leitores e ajudá-los a ler eficazmente e com prazer;
- como podem informar aos leitores sobre um documento que conduz a desdobramentos do conteúdo que esse documento contém;
- como podem ajudar aos leitores que acabam de acessar um documento para que se sintam em casa.

Em conseqüência, articula sua proposta de regras retóricas nesses três âmbitos, utilizando a metáfora da viagem: regras referidas à navegação, à partida e à chegada.

Os escritores de hipertextos literários entendem que chegou a hora de confrontar suas expectativas referidas ao funcionamento do texto e a atividade de leitores, com as expectativas dos leitores acerca do texto e de novas instâncias de enunciação narrativa que se propõem.

A natureza poliédrica da ficção interativa deve ser construída pelo autor e identificação pelo leitor das instâncias de enunciação narrativa seja um processo complexo, e que chega a ser arbitrário pela inovação que representa, deve ajustar-se a princípios que permitam estruturar um modelo de comunicação válido.

O hipertexto permite ao autor ou a um grupo de autores reunir conjuntamente informação, criar caminhos dentro de um corpo de diversos materiais relacionados, textos, imagens, sons, criando notas que podem levar a uma bibliografia etc... Os leitores podem navegar entre textos com referências cruzadas, de forma organizada, mas não seqüencial. Assim, a experiência da leitura de um hipertexto, ou da leitura com um hipertexto, torna claras muitas das idéias centrais da teoria crítica, bem como confirma o que esses teóricos postulavam acerca da instabilidade do texto, da crescente diminuição da autoridade do autor sobre o seu conteúdo, da convergência do ato da leitura e da escrita, da mudança nos papéis dos leitores e dos autores.

A fim de operacionalizar os conhecimentos aqui discutidos, serão consideradas duas obras literárias, com características específicas para internet, que serão analisadas no próximo capítulo.

3 CONTATOS IMEDIATOS: AUTORES E LEITORES NA REDE

Com vistas a analisar o processo criacional na internet e perceber as reconfigurações do autor, leitor e leitura numa obra

hipertextual, observando os aspectos da estrutura e da linguagem, foram selecionadas a hiperficção *O Baile de Máscaras*, de Vera Mayra, e a comédia policial *Os Anjos de Badaró*, de Mario Prata, como objeto de estudo desta pesquisa.

Mesmo não se constituindo em um hipertexto, principal foco de estudo deste trabalho, a análise do livro *Os Anjos de Badaró* se torna relevante pelo pioneirismo da iniciativa de explorar o potencial interativo do meio Internet, sendo uma interessante fonte para compreensão do processo criacional na *web*. Por sua vez, *O Baile de Máscaras* é uma hiperficção produzida especialmente para internet, com a exploração de muitas das características e potencialidades deste meio.

3.1 *As Múltiplas Faces do Texto de Mil Histórias*

O site *O Baile de Máscaras*, de Vera Mayra, apresenta uma prosa hipertextual especialmente escrita para meios eletrônicos. Trata-se, segundo definição na apresentação, de

uma experiência de ser e de se expressar. Tu aqui, que me lês, precisas ficar avisado. Hoje ele tem, nas suas camadas, certas matérias, certas pedras, certas conchas, certos líquidos. Amanhã, porque a terra gira, a lua processa fases, a maré muda, a montanha outona, todo o registrado pode desaparecer, dando lugar a outras matérias, a outras pedras, a outras conchas e a outros líquidos.⁴

⁴ MAYRA, Vera. *O Baile de Máscaras*. [online]. <http://www.informarte.net/baile-demascaras/apresentacao.htm>, acesso em 25 dez. 2003. Nas próximas citações d'*O Baile de Máscaras* só será referido o endereço eletrônico. Por se tratar de uma obra de estrutura não-linear, a obra não se estrutura por páginas. Todas as páginas da hiperficção têm a mesma data.

Esta apresentação permite supor que a prosa de Mayra é em parte autobiográfica, trafegando no limite entre a “ficção e realidade”, ou seja, “baseada em fatos reais”, crédito usual na divulgação de produções para cinema e TV, sendo apresentado em 1ª pessoa. Isto pode ser verificado na sala de chat entre Vera e seu amigo Beto. Neste diálogo, Vera pede autorização para gravar e divulgar a conversa.

Te pergunto: posso gravar essa conversa da gente? Por causa das coisas que escrevi... És o primeiro prá quem eu estou dizendo isso... como sempre...⁵

O *Baile de Máscaras* apresenta cerca de 40 lexias⁶ divididas em 7 seções, intituladas “Platô um: O Baile de Máscaras”, “Platô dois: exterioridades”, “Platô três: desdobramentos”, “Platô quatro: avessos”, “Platô cinco: o fora e seus duplos”, “Platô seis: linhas da trama” e “A transversalidade”.

O conteúdo da hiperficção está dividido assim: no Platô um encontra-se o que chamaremos de corpo principal; no Platô dois, texto de outros autores; no Platô três, textos onde são trabalhados os conceitos utilizados pela autora; no Platô quatro, transcrição dos e-mails enviados; Platô cinco, transcrição das conversas de chat e de um e-mail recebido; Platô seis: links para sites teóricos e literários; A transversalidade, pages do site *Informarte*.

⁵ www.informarte.net/bailedemascaras/chat1.htm.

⁶ George P. Landow, um os principais teóricos sobre o hipertexto, utilizou o termo Lexia (cunhado por Roland Barthes) para definir essas pequenas unidades de texto que possuem uma certa estabilidade no fluxo geral de um hipertexto. Nessas unidades, o leitor deve encontrar coerência e consistência internas, semelhantes a experiência tradicional do livro. Assim, apesar da informação hipertextual ser multisequencial, possibilitar uma leitura dinâmica e randômica, ainda persistem, em sua estrutura um mínimo de linearidade, de sequência para que se processe a inteligibilidade do material a ser lido.

É possível navegar livremente pelas lexias por meio de um menu (Cartografia - mapa de fluxos, como chama Mayra) disposto nas primeiras páginas do *site*. Mayra informa que cartografia (figura1) “pretende dizer para quem chega o que pode/vai encontrar no hipertexto. É ela que vai tentar fazer com que o leitor da era digital entre na lógica do autor da era digital”.⁷

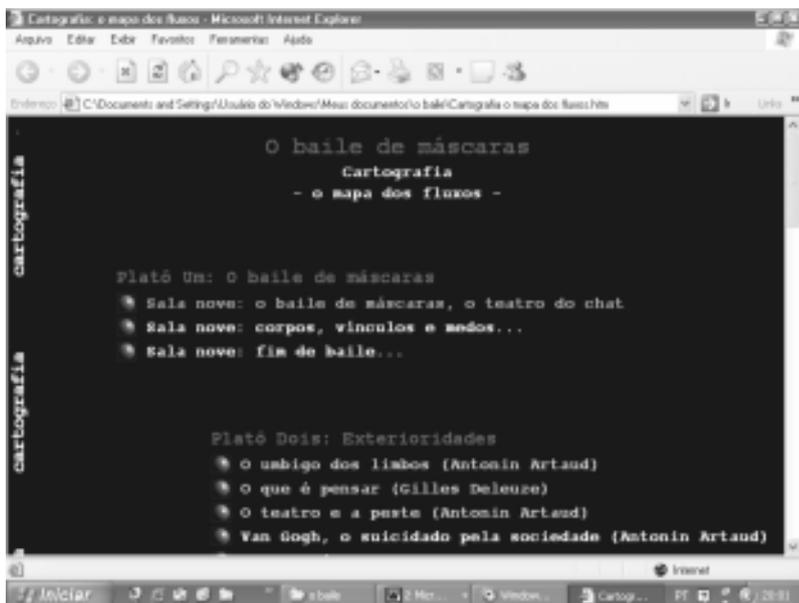


Figura 1- Site.

Fonte: www.informarte.net/cartografia.htm

As lexias também apresentam eventualmente *links* a partir do corpo do texto, que na maior parte são internos, mas às vezes dão acesso a outros *sites*.

⁷ <http://www.informarte.net/bailedemascaras/mailwebmana.htm>.

Caso prefira a “segurança” de um percurso textual previamente definido pela autora, o leitor pode guiar-se pelas indicações “seguir” ou contar com a página do *menu* de navegação que permanecerá aberta, pelo qual pode avançar ou retroceder entre algumas lexias organizadas em uma determinada seqüência.

É verdade que mesmo essa leitura “linear” pode ser subvertida caso o leitor, em uma página dada, escolha seguir um *link* - interno ou externo - disponível no corpo do texto. Seguindo a trilha linear, o leitor pode percorrer os três subitens do “Platô um: o baile de máscaras”, a saber, Sala nove: o baile de máscaras, o teatro do *chat*; Sala nove: corpos, vínculos e medos...; Sala nove: fim do baile, chegando novamente a página da Cartografia. Seguindo os *links* disponíveis no corpo do texto, o leitor será levado à outra página na qual terá a opção de voltar ao texto anterior ou seguir para a Cartografia; podendo, dessa forma, continuar a leitura de qualquer ponto do hipertexto. Não se sabe se recorrência do acesso à página da Cartografia é “recurso de estilo” ou erro, aliás, muito comum acontecer em publicações desta natureza. Alguns *links* quando acessados levam a páginas não encontradas, como, por exemplo, o *link* “capacidade de ligar-se a outro” da lexia seis do Platô um.

O *Baile de Máscaras* possibilita que o leitor componha a estrutura de “seu texto” (a seqüência de sua leitura), a partir de fragmentos disponíveis *no site*. Ainda por permitir a leitura centrífuga por meio de *links* externos, a hiperficção de Vera Mayra estrutura-se como um documento típico do ambiente da *web*, aliando música e fotos, configurando-se em uma hipermídia⁸. A

⁸ O conceito de hipermídia apenas estende a noção de texto presente no hipertexto, para que ele inclua também dado visual, som, animação e outros tipos de informação. Esse termo surgiu, com a observação de que havia a possibilidade de se criar uma organização tridimensional para a catalogação da informação. No âmbito deste trabalho, serão utilizados como sinônimos.

confiar no texto de apresentação, foi uma decisão conscientemente tomada pela autora:

Este deveria ser um livro. Impresso. Se editado, encontrável, por um tempo efêmero, em algumas livrarias. Alojado, depois, nos balaios de ofertas dos sebos, que são, por si só, grandes balaios de ofertas de palavras-entulhos.

Entretanto, entre o início e o fim da sua escritura, num momento que nem a memória guarda, e em certos não-lugares virtualizados (a grande rede, o grande delírio e a grande posseção do corpo), o livro material, de gelo virou água... e passou a escorrer em mim e nele mesmo, desvirtuando tudo.

Já, de cara, arrebentou com a noção de continuidade. Posso, hoje, voltar a trabalhar nele, o sempre inacabado, de qualquer ponto. Posso deixá-lo em suspenso, e nunca mais fabricá-lo. Posso ir extraíndo, aos poucos, todas as ligações que ele tem e que vão se revelando para mim como graças que ele me faz, como jogos de alegria que ele me propõe, e colocá-las aqui, à mostra. Posso tudo. Hoje, posso até o impossível. Por ter aprendido a ser realista.

Isto, que era um livro, e que hoje é um hipertexto, é mais que um hipertexto. É uma experiência de ser e de se expressar.⁹

A polifonia e a mistura de gêneros textuais reforçam a fragmentação que o formato hipertextual institui. Encontram-se textos teóricos, trechos de livros, poesia, prosa, fotografias (figura

⁹ <http://informarte.net/bailedemascaras/apresentação.htm>

2), música transcrição de diários, *chats* e *e-mails*, como o transcrito abaixo:

Assunto: O território virtual...
Data: Mon, 26 Dec 1996 00:00:00
De: Colombina <mayra@informarte.net>
Para: Mana BailaRita <rita-1@informarte.net>

Minha Mana BailaRita:
Tenho, como tu, pensado muito neste "outro" mundo em que estamos vivendo, e talvez seja esse pensar de dentro o primeiro passo "oficial" que estou dando para aquilo a que chamo "esquizo" - o reconhecimento dos dois mundos (real e virtual), o investimento de afetos no mundo recém-criado e a opacização do mundo até então familiar.¹⁰



Figura 2 - Ilustração da obra.

Fonte: Jerry Uelsman. In: <http://www.informarte.net/bailedemascaras/banal0.htm>

¹⁰ www.informarte.net/bailedemascaras/mailmana.htm.

A diversidade de linguagens propõe a interação e comunicabilidade da obra. A leitura d’*O Baile de Máscaras* é realizada com o fundo musical executado por Chopin. As músicas, presentes durante toda a leitura e escolhidas do [site www.prs.net/midi.html](http://www.prs.net/midi.html) (no corpo do texto encontra-se o link para o site), dão o ritmo da leitura, sinalizando as possíveis sensações da escritora. As fotos em muitos momentos traduzem o que não pode ser expresso por palavras ou reforçam os afetos já ditos. Como na fotografia (Figura 3) que expressa o desdobramento do virtual para o real, momento em que Vera e José se encontram no mundo “real”.



Figura 3 - Imagem do site.

Fonte: <http://www.informarte.net/bailedemascaras/banal1.htm>

Além da profusão e riqueza das linguagens que se completam, se reforçam, se inter-relacionam e informam, a comunicabilidade é traço marcado na obra de Vera. As cores das

páginas, o tipo das fontes, o visual gráfico garantem a visibilidade. A linguagem precisa, capaz de traduzir as nuances do pensamento e da imaginação e captar o aspecto sensível das coisas, estabelece a exatidão e a leveza. A estrutura poliédrica com suas interconexões confere a multiplicidade do texto. A rapidez está presente na apresentação de idéias simultâneas que produz o efeito da abundância de pensamento, imagens e sensações, efeito conquistado também pela profusão da música, fotografia e palavras.

Uma das tendências dos momentos de inovação literária é a explicitação pelo escritor do desejo de subverter o *status quo* do fazer artístico. Ao propor-se a exploração de novas técnicas e/ou temas, de recursos originais e de novos suportes, os autores tendem a incorporar em sua criação uma espécie de roteiro para aventura estética a que se dedicam. Por isso, não é de estranhar que muitos dos *sites* que proponham arrojadas soluções literárias no suporte eletrônico se façam acompanhar de textos metalingüísticos que procuram refletir e teorizar sobre essas novas experiências e sobre as alterações retóricas que engendram, em oposição aos meios tradicionais de produção, circulação e fruição da literatura.

Mas, sobretudo, é a incorporação da metalinguagem no próprio discurso literário que acusa a renovação empreendida pela *web* e pelos recursos computacionais no campo da criação e recepção do texto literário. Ao tematizar a linguagem das “máquinas inteligentes”, os recursos da informática e as situações de comunicação da nova mídia, os textos ficcionais eletrônicos refletem sobre as opções que agora disponibilizam para os artistas da palavra. É o que ocorre com o site *O Baile de Máscaras*: um hipertexto que fala “sobre os afetos que a virtualidade faz surgir em salas de *chat*”, uma espécie de análise do funcionamento da sociedade cibernética a partir das experiências nela e com ela. O

Baile de Máscaras lança mão da metalinguagem tanto no assunto que aborda, quanto nos *links* que levam à publicação de textos teóricos sobre o hipertexto.

Ao trabalhar os afetos na virtualidade, notadamente nas salas de bate-papo, *O Baile de Máscaras* traz à cena a questão da identidade na pós-modernidade. Vera (a personagem ou a autora?) entende as salas de bate-papo como uma espécie de teatro, de baile de máscaras - daí o título da hiperficção - mas, não porque nelas se representam como atores e sim porque todos participam com suas histórias, fantasias, frustrações, medos e desejos.

Eu sinto as salas de chat um pouco como teatro, Zé, não porque nós representamos nas salas como os atores representam num palco. Ao contrário, eu sinto as salas de chat um pouco como teatro, e muito como baile de máscaras, mas fugindo da representação - desse conceito de “desempenho de papéis” em que a gente estaria encenando, interpretando, fingindo.

Se há teatro nas salas é pelo uso das máscaras e da expressão que elas devem produzir e mostrar entre as pessoas. Não dissimulamos, não escondemos, não enganamos. Não somos o falseamento ou a aberração, no virtual, do “nós mesmos” do real. Por isso, o teatro subitamente salta, desvia, muda e se transforma em baile. Do palco da representação para o salão da dança é mais que troca de cenário - é outra forma de estar. Não há mais ator e espectador. Há participantes. Cada um trazendo o seu mundo, cada um e todo o mundo compondo, inventando o baile.¹¹

O culturalista Stuart Hall, em seu *livro Identidade Cultural na Pós-modernidade* (1999), nos alerta sobre os deslocamentos da

¹¹ www.informarte.net/bailedemascaras/banal1.htm

identidade causados pela modernidade tardia. Segundo Hall, a identidade é

formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam. [...] À medida em que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar- ao menos temporariamente (1999, p. 13).

É a fluidez de identidades ou máscaras (como prefere Vera) que dá o ritmo do baile.

Mas o baile é coletivo, Zé. Ele é inventado pelo grupo e suas experiências, seus desejos, suas fantasias, suas memórias, seus medos, seus conflitos. Ele é feito de tudo o que o coletivo inventa: da criação de normas para as relações até a rebeldia contra os constrangimentos impostos por elas, do saber ao não-saber, da ordem ao caos, do endurecimento à fluidez. São estas experiências coletivas que constroem o “enredo” do teatro como expressão, e não como representação; os acontecimentos do baile que são vida, e não farsa.¹²

Na internet, cada indivíduo pode assumir várias identificações ao mesmo tempo: todos podem ser autores, agentes, produtores, editores, leitores, consumidores, de um modo em que a subjetividade de cada papel prevalece de acordo com o instante. Nesse sentido, os papéis se misturam e se confundem, distanciando-se de suas caracterizações tradicionais e colocando em

¹² www.informarte.net/bailedemascaras/banal1.htm

discussão a reorganização desses temas.

A rede tem mais a ver com a interação do que com a transmissão ou a reprodução do conhecimento, que envolve os sujeitos entre si num hipertexto. A interação entre os sujeitos é promovida pelas competências e paixões em comum e a partir delas é que são construídos os centros de interesse. Relacionamo-nos com o mundo da comunicação instantânea e universal, através de um ponto de existência e não de um ponto de vista, isto é, não é a visão perspectiva que enquadra a realidade, mas a realidade que é um lugar definido pela precisão e pela complexidade das ligações com o mundo.

Como se relaciona o indivíduo consigo mesmo e com os outros neste contexto tão complexo? É a própria Vera quem responde:

Primeiro, vêm os afetos, essas forças que o corpo capta e, ao mesmo tempo, emana, forças de atrair e de repelir. Aí, quando já se está afetado, é preciso responder ao que afetou, e a gente busca as máscaras, as expressões desses afetos, o caminho através do qual o que a gente sente sai para o fora, se expõe, se mostra, quer correspondência. Se esta máscara que a gente usa encontra eco, ressonância, acolhida, resposta favorável, então vai se constituindo um território, um “entre” as máscaras encontradas, respondidas umas para as outras - um mundo novo. Se não há o eco, se não há a aceitação, se não há o “Seja bem-vinda!” dito à máscara escolhida para expressar o “Eu sinto isso!”, a máscara perde a força, se desmancha, se inutiliza... e a gente vive a falta de território e a ausência de máscara. A desterritorialização é uma experiência muito dura, Zé, muito sofrida. Mas é, também, muito vida. Viver é isso: criar mundos e fazê-los desabar nas relações.¹³

¹³ www.informarte.net/bailedemascaras/banal3.htm

Esse dispositivo novo traz a sensação de se viver na incerteza e a construção da identidade parece interminável, processo em que não existe acumulação, mas sim uma série de recomeços. Polifonia de vozes, deslocamentos, inclusões e exclusões diante das infinitas possibilidades proporcionadas pela transparência e flexibilidade das novas redes incontroláveis.

A nova interface traz a possibilidade de expandirmos as nossas subjetividades para além dos nossos limites físicos, mentais e culturais até então delimitados. Esse deslocamento veloz e incerto promove uma “subjetividade-personagem” (ou máscara) presente nas salas virtuais e que se manifesta na busca de signos de expressão publicamente reconhecíveis. E, neste aspecto, entra em questão o discurso, como campo de possibilidade de reconhecimento mútuo, de saberes e *performances*.

No ciberespaço, cada usuário define a sua identidade, o seu sexo, a sua personalidade através de uma construção lingüística, que pode ou não corresponder a sua realidade física, mas que dispõe de uma realidade virtual, uma existência não-corpórea mas real.

Nasce um indivíduo que não é mais formado por corpo e espírito, que não é mais um conjunto de estímulos previsíveis, tão pouco, fruto do determinismo histórico. É, enfim, um sujeito lingüístico, cuja identidade está em constante movimento e, na sua existência efêmera, é objetivada por processos lingüísticos complexos, mutantes, coletivos e multilineares.

Enfim, um sujeito que não mais se define por critérios ontológicos ou físicos. Um sujeito que se define na linguagem, no contexto, na interação, que possui uma subjetividade coletiva e virtual, que pressupõe constantes inter-relações entre unidade e todo, entre o singular e coletivo, entre o tudo e o nada. A importância da linguagem para a compreensão do outro e do mundo também é sinalizada por Vera, quando percebe que a

linguagem é a soma de outros discursos, convidando a uma intertextualidade e polifonia.

Nunca há um puro expressar que tenha a fidelidade como fundamento. Nunca há um puro compreender que tenha a objetividade como guia. Tudo é mescla, mistura. E nem somos nós que nos “misturamos”, nos “mesclamos”. É a linguagem mesma, é o “diz-se”, o “lê-se” que são feitos dessas exterioridades unidas, confundidas, que são, ao mesmo tempo, exterioridades e exteriorização. Do nosso dentro? Não. Do fora que nos invade, e que fabrica essa sensação de ter “dentros”.¹⁴

Nesse momento, convida o leitor/autor a clicar no *link* “dentros” e navegar em Deleuze, através da transcrição de fragmentos do texto *O que é pensar*. Hall também reconhece a multivocalidade da linguagem e afirma que

As palavras são “multimoldadas”. Elas sempre carregam ecos de outros significados que elas colocam em movimento, apesar de nossos melhores esforços para cerrar o significado. Nossas afirmações são baseadas em proposições e premissas das quais nós não temos consciência, mas que são, por assim dizer, conduzidas na corrente sanguínea de nossa língua (1999, p. 41).

Dessa forma, “a identidade surge não tanto da plenitude da identidade que já está dentro de nós como indivíduos, mas de uma falta de inteireza que é “preenchida” a partir de nossos exteriores, pelas formas através das quais nós imaginamos ser vistos por outros” (HALL, 1999, p. 39).

A identidade do sujeito virtual se manifesta através da interação

¹⁴ www.informarte.net/bailedemascaras/baile01.htm

do seu discurso com o discurso dos outros sujeitos, com seu contexto e singularidades.

3.2 *Desnudando a Aura*

Uma das alterações que a internet introduz diz respeito ao contato entre a esfera da criação e a esfera da recepção, diminuindo ou superando o intervalo temporal que distinguia nitidamente o momento da produção do autor e o momento da atividade do leitor. Permitindo a ágil comunicação em tempo real, a internet pode servir de meio de interação direta entre produtor e receptor da obra literária destinada à impressão, de modo que a fatura do texto, ao contrário das imagens do criador solitário tantas vezes reforçada pelos próprios autores, passe a ser um processo em alguma medida colaborativo.

Foi o que se passou na experiência do escritor Mário Prata. Em 24 de maio de 2000, o autor começou a escrever um novo livro, *Os Anjos de Badaró*, com transmissão ao vivo pela web: uma câmera filmava Mário Prata em seu escritório e o internauta poderia acompanhar a progressão do texto, verificando o processo de composição do autor, a reformulação das frases, as supressões.¹⁵ O autor declarou: “a idéia foi mostrar como se dá o processo de criação, para satisfazer a curiosidade de muitos leitores que me contatavam, e também desmistificar o escritor, mostrando-o como um ser humano normal”¹⁶, trabalha e produz

¹⁵ Cf artigo de Marcelo Marthe. *Novela no monitor*, *Revista Veja*, 24/05/00.

¹⁶ KOCHEN, Sílvia. Rede aberta para novos autores, *Jornal da Tarde*, 07/01/2001 [online]. Disponível em <http://www.jt.estadao.com.br/suplementos/domi/2001/01/07/domi009.html>. Acesso em: 04 out. 2003.

e é durante seu labor que se revela para curiosos internautas.

Ao revelar o lado “secreto” do trabalho de criação literária, Mário Prata alega ter recebido grandes quantidades de mensagens eletrônicas com observações sobre a narrativa e sugestões de leitores. Segundo artigo do Diário de Pernambuco, “cerca de 800 mil palpites foram enviados para o autor com sugestões e críticas sobre o enredo”.¹⁷ O Estado de São Paulo informa que “vinham dicas do mundo todo, até do Japão e da Austrália”.¹⁸

Prata diz que a experiência foi uma das mais ricas de sua carreira, que começou nos anos 60 em sua cidade natal, Uberaba. “Foi a primeira vez que eu pude conversar com o leitor enquanto escrevia o livro”. Às vezes ele ficava sem paciência para escrever e contava aos leitores como se sentia. “Não é só o trabalho do escritor que é muito solitário, o sucesso também é, porque você jamais vê ou dialoga com o leitor. E ali eu o via diariamente”.¹⁹

O resultado é que, confeccionado em tal ambiente, o texto pode deixar de ser percebido como um produto “acabado”, advindo unicamente do espírito de um indivíduo, e mostra as idas e vindas de um trabalho de criação. Mais ainda, abre-se a possibilidade de os rumos do texto ficcional sofrerem influências, de acordo com as reações do público leitor *on-line*, à semelhança

¹⁷ FREIRE, Tatiana. Mercado de e-books caminha devagar, Diário de Pernambuco, 25/05/2001 [online]. Disponível em http://www.pernambuco.com/diario/2001/05/02/info9_0.html. Acesso em 04 out. 2003.

¹⁸ MEDEIROS, Jotabê. Mario Prata lança hoje comédia policial virtual, O Estado de S. Paulo, 31 out/10/2000[online]. Disponível em <http://www.estado.estadao.com.br/editoriais/200/10/31/cad252.html>. Acesso em 04 out. 2003.

¹⁹ MARIO Prata: da internet às livrarias. O Estado de São Paulo, 07/11/2000 [online]. Disponível em <http://www.estado.estadao.com.br/editorias/cad296.htm>. Acesso em 03 ago. 2002.

do que ocorre na elaboração de roteiro de telenovelas, em que por razões mercadológicas as expectativas do público tendem a ser levadas em conta no desdobramento da trama narrativa.

Foi o que aconteceu com *Os Anjos de Badaró*. Prata afirma: o livro “acabou ficando mais romântico do que o que eu tinha imaginado e isso eu devo aos leitores”²⁰. Prata conta que uma das cenas de amor do livro foi descrita por Lena, uma leitora gaúcha. “Ela descreveu a cena com as músicas e o vinho que estavam tomando e eu apenas inseri no livro”²¹. Apesar dessa interferência dos leitores, Prata reivindica para si a plena autoria da obra: “Como o livro é um policial, eu tinha o esqueleto - quem matou, como matou, como se descobre”.²²

Além dos *e-mails* recebidos, Prata também participava de *chats* com seus leitores, nessas salas de bate-papo os assuntos variavam desde questões amenas, passando por projetos do autor, até sobre o rumo da literatura e da obra que estava sendo escrita. Em um dos diálogos travados no dia 17/11/2000, realizado pelo provedor Terra, fica clara a surpresa do leitor ao perceber que o escritor não é um ser tocado pelo dom divino, como nos fala Walter Benjamim (2000).

	<p>Moderador 19:09:48</p>	<p>Moacir desabafa: Que prazer poder falar com Mr. Prata!!! É interessante saber que ele é de carne e osso.</p>
	<p>Prata 19:10:44</p>	<p>Oh, Moacir. Há seis meses já haviam descoberto isso. No meu caso, mais osso do que carne. A grande descoberta deste site foram vocês descobrirem que eu também corto cabelo e faço xixi. Isso fez com que vocês escrevessem. O livro das Crônicas é que foi o fruto de todo esse processo. Os Anjos do Badaró eu escreveria de qualquer maneira. Mas não poderia imaginar que vocês me dessem esse livro.</p>

²⁰ op. Cit.

²¹ Idem.

²² Idem.

O bom humor perpassa toda a fala de Prata quer seja em seu livro, quer seja em suas respostas.

Tenho a impressão que o meu rosto não vai ficar muito bonito depois do tiro. Espero que a Naretta escove os meus dentes antes de me colocar no caixão. Mas, meu querido amigo, você não me vê há mais de um ano. Estou um esqueleto andante. Lembra daquele que tinha na sala de aula? Que a gente colocava cigarro na boca? (PRATA, 2000, p. 21).

A mistura de gêneros textuais também compõe a obra de Prata, relatórios, diários, bilhetes e fichas de identificação participam da obra, muitas vezes tornando-se peças-chave para desvendar a morte de Ozanan Badaró, personagem principal da comédia policial. As fichas de identificação com os comentários a respeito dos anjos (algunha das profissionais do sexo que trabalhavam para Badaró - daí o título da obra) foram escritas pelo filho do autor, Antonio Prata. Segundo Prata, Antonio teve a função de ensiná-lo a ser jovem. “O que ele vai fazer é me ensinar a ser mais jovem no meu trabalho²³”. Dessa forma, fica evidenciado a multivocalidade, ou melhor, o aspecto colaborativo do livro. Santaella (1995), ao falar sobre a influência da técnica ou dos modos de produção de uma obra, especificadamente a televisão, põe em discussão a concepção de autor.

O que dizer agora da televisão? Com ela, a concepção de obra e de autor desapareceram, levando de roldão toda a mística criadora e toda a aura de mistério em torno do ato de criação. Diante de uma produção de TV, somos obrigados a pensar em termos de processos de criação ao invés de autor. O processo de produção põe a nu, descarna

²³ Cf. *chat* realizado em 21/03/2000 promovido pelo Portal Terra.

os mecanismos de criação, a interação dos agentes envolvidos patenteia-se e a parte que cada pessoa desempenha no processo evidencia-se. Trata-se, pois, de um processo de criação que só se realiza pela colaboração, na sintonia e na sincronia das atividades de uma equipe (SANTAELA, 1995, p. 110).

Semelhante ao processo de produção televisiva descrito por Santaela, o projeto de Mario Prata ganha fôlego por sua característica interativa, sintonizado com seu público, que o acompanhou e o influenciou no desenvolvimento da sua narrativa. Santaela ainda afirma que “entre o autor e o público, a diferença, portanto, está em vias de se tornar cada vez menos fundamental. Ela é apenas funcional e pode variar segundo as circunstâncias” (SANTAELA, op. cit., p. 112).

Questionado, Prata fala sobre sua experiência de escrever um livro online, de suas dificuldades e prazeres.

	Prata 19:28:57	Fabiane, seguir o livro foi a parte mais fácil do projeto. Difícil mesmo, foi seguir todos vocês diariamente, "viciadamente", "apaixonadamente". Estou romântico, hein????
	Moderador 19:37:07	Fabiane pergunta: A sensação de acabar um livro 'na real'..é igual a acabar um livro 'na virtual'?
	Prata 19:39:41	Fabiane, a melhor sensação ao fazer um livro não é terminá-lo. O grande barato é quando se tem a idéia, o início do projeto. É ali que está o prazer.
	Moderador 19:38:02	Muniz pergunta: Você acha que o processo criativo exposto desmerece a totalidade da obra?
	Prata 19:42:18	Muniz, tanto o exposto como o não exposto, eu acho que o resultado é mesmo. Não sei porque mostrar a criação pode prejudicar a criatura. Eva me é muito mais excitante por ter saído de uma costela de um homem. Pelo menos, é o que dizem.
	Moderador 19:14:03	MIXIRICA pergunta: QUAL É O PRAZER DE AGREGAR TANTOS ANJOS À SUA VOLTA?
	Prata 19:15:25	MIXIRICA, aqui vai, para concorrer ao prêmio de pior resposta: sentir-se no céu.

Os diálogos evidenciam a proximidade e intimidade com que Prata relaciona-se com seus leitores, tanto que receberam a alcunha de os Anjos de Prata, em referência aos anjos de Badaró. A interação rendeu o livro de crônicas *As Crônicas dos Anjos de Prata*. Como não conseguia acompanhar a frequência de participação dos leitores durante a execução da obra e não queria perder a adesão desses interlocutores, Mário Prata instituiu um concurso de crônicas: das 2.357 crônicas recebidas, Prata selecionou 30, reuniu-as em um volume com mil exemplares, distribuídos entre autores selecionados.

A escrita de Prata em *Os Anjos de Badaró* privilegia a comunicabilidade da linguagem, tanto através do sentido das palavras, quanto por sua disposição gráfica, atendendo às propostas da leveza, exatidão, rapidez e visibilidade (CALVINO, 1990). O emprego da linguagem coloquial, de fácil entendimento, semelhante ao discurso televisivo, e de palavrões provocam leveza e rapidez ao texto. A visibilidade é constatada através dos vários tipos de fontes utilizadas para caracterizar o pensamento ou a fala de determinados personagens, pelo recuo de texto para demarcar outro gênero, ou mesmo o desenho de uma ficha para a ficha técnica e de identificação dos “anjos”. A estruturação dos capítulos, que são subdivididos em dois, nos lembra a estruturação dos contos, conferindo a exatidão ao texto.

4 CONCLUSÃO

O texto tornou-se como um mosaico de idéias e sentidos que ultrapassam a margem do papel e se instaura na hibridez bem marcada de uma sociedade que se caracteriza pela rapidez, multiplicidade e releitura de idéias. Dessa forma, mais do que nunca, o texto afirma-se como produção intencional, fundando

sua existência na intenção do leitor, na maneira como este se dispõe a percorrer um espaço de significações que transcende, agora, o próprio espaço da linguagem verbal. Reafirma-se, assim, o fato de que os centros de significações do texto existem enquanto deslocamentos constantes. O autor que costura essas idéias e sentidos não é mais aquele ser sublime dotado de inspiração divina do século XVIII, mas um autor dado como passado no seu próprio texto, como diz Barthes (1987).

Ao transferir algumas competências de autor-narrador para o leitor, a narrativa hipertextual se realiza na interatividade, sendo uma experiência de leitura individual e aberta às decisões do leitor. Apesar de toda liberdade dada ao leitor para construir sua narrativa, em nome da coerência dramática e dotação de sentido, o autor do hipertexto utiliza-se de recursos e técnicas de orientação como um mapa do *site*, *menus* e navegadores.

Apesar de a narrativa hipertextual enfrentar problemas para que seus leitores realizem uma leitura eficaz e prazerosa e que estes saibam dos desdobramentos do conteúdo do texto propostos por seus atores, escritores de hipertextos já compreenderam a necessidade da linguagem hipertextual atender às propostas de leveza, rapidez, multiplicidade, visibilidade e exatidão, de Calvino (1999).

Além da possibilidade de construir a narrativa no momento da leitura tomando para si algumas funções do autor, a internet possibilita também ao leitor contribuir com a autoria do texto através da interação com o autor no momento da escrita. Dessa forma, pode influenciá-lo a alterar destinos ou traços de personagens, acompanhando o ato de criação literária “ao vivo” como acontece em ficções televisivas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARTHES, Roland. **S/Z**. Tradução de Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.

_____. **A morte do autor**. Disponível em: www.facom.br/saladeaula//biblio2.htm. Texto extraído da coletânea de textos de Roland Barthes intitulada *O rumor da língua*, Lisboa, Edições 70, 1987. Acesso em 03 set. 2003.

BENJAMIN, Walter. A Obra de arte na época da reprodutibilidade técnica. In: LIMA, Luiz Costa (ed.). **Teoria da cultura de massa**. 5. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

CALVINO, Ítalo. **Seis propostas para o próximo milênio**. Tradução de Ivo Cardoso. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

DERRIDA, Jacques. A Escritura, o Signo e o discurso no Discurso das Ciências Humanas. In: **A Escritura e a Diferença**. Tradução de Maria Beatriz Marques Nizza. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1995.

ECO, Umberto. **Obra Aberta**. Tradução de Pérola de Carvalho. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1971.

FREIRE, Tatiana. Mercado de e-books caminha devagar. **Diário de Pernambuco**, 25/05/2001[online]. Disponível em http://www.pernambuco.com/diario/2001/05/02/info9_0.html. Acesso em 04 out. 2003.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. Sobre os interesses cognitivos, terminologia básica e métodos de uma Ciência da Literatura fundada na Teoria da Ação. In: LIMA, Luiz Costa (ed). **A Literatura e o Leitor: textos de estética de recepção**. Trad.: Heidrunn Krieger e Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 3. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2000.

KOCHEN, Sílvia. Rede aberta para novos autores, **Jornal da tarde**, 07/01/2001 [online]. Disponível em <http://www.jt.estadao.com.br/suplementos/domi/2001/01/07/domi009.html>. Acesso em 04 out. 2003.

LÉVY, Pierre. **O que é o virtual?** Tradução de Paulo Neves. 4. ed. São Paulo: 34, 2001.

_____. **Cibercultura.** Tradução de Carlos Irineu Costa. 2. ed. São Paulo: 34, 1999.

_____. **As tecnologias da inteligência** – o futuro do pensamento na era da informática. Tradução de Carlos Irineu da Costa. Rio de Janeiro: 34, 2001.

MAYRA, Vera. **O Baile de Máscaras.** [online] Disponível em: <http://www.informarte.net/bailedemascaras>. Acesso em 25 dez. 2003.

MARTHE, Marcelo. Novela no monitor. **Revista Veja**, 24/05/00.

MEDEIROS, Jotabê. Mario Prata lança hoje comédia policial virtual. **O Estado de S. Paulo**, 31/10/2000 [online]. Disponível em <http://www.estado.estadao.com.br/editoriais/200/10/31/cad252.htm>]. Acesso em 04 out. 2003.

NEITZEL, Adair de Aguiar. **O jogo das construções hipertextuais:** Cortazar, Calvino e Tristessa. Tese (Doutorado em Literatura) da Universidade Federal de Santa Catarina. Defendido em 28/02/2002. Disponível em: <http://www.cce.ufsc.br/neitzel/tese/jogo.htm>. Acesso em 30 set. 2003.

O ESTADO de São Paulo. Mario Prata: da internet às livrarias, 07/11/2000 [online]. Disponível em <http://www.estado.estadao.com.br/editorias/cad296.htm>. Acesso em 03 out. 2002.

OLIVEIRA, Isabela Lara. **Hipertexto:** o universo em expansão. Dissertação (Mestrado em Comunicação). Universidade de Brasília, defendido em 02/08/1999. Disponível em: www.unb.br/fac/ncint/site/. Acesso em 01 ago. 2003.

PRATA, Mario. **Os Anjos de Badaró.** Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.

RIBEIRO, José Carlos. **Hipertextualidade e Teoria Contemporânea.** In: www.facom.ufba.br. Acesso em 29 jan. 2003.

SANTAELA, Lúcia. **Arte e Cultura:** equívocos do elitismo. 3. ed. São Paulo: Cortês, 1995.

A IMAGEM VULGARIZADA DA MULHER NA OBRA DE JORGE AMADO

RESUMO

Neste trabalho, discutiremos as imagens da mulher e os discursos sobre esta na obra do escritor baiano Jorge Amado. O aspecto da sexualidade no mundo ocidental e as caracterizações do gênero feminino aparecem enquanto base para as nossas argumentações, pois consideramos que as imagens construídas pelos discursos em contextos históricos e geográficos distintos assumem novas formas que põem em xeque os discursos pré-concebidos e ausentes de reflexão sociocultural. Diante disto, verificaremos, mais especificamente, como esses discursos são construídos nas obras *Tocaia Grande: a face obscura* e *Gabriela, Cravo e Canela: crônica de uma cidade do interior*.

Palavras-chave: representação feminina, alteridade, identidade cultural.

A IMAGEM VULGARIZADA DA MULHER NA OBRA DE JORGE AMADO*

Fernanda Giselle Morais do Vale Cestari
*Profª Drª Sandra Maria Pereira do Sacramento*¹

1 INTRODUÇÃO

Discutir as contribuições de uma reflexão sobre a imagem feminina, numa obra literária, significa compreender, ainda que parcialmente, as histórias das construções discursivas sobre a mulher e, como tentaremos demonstrar, a expressividade destas imagens nas narrações de um texto escrito.

A ênfase na sexualidade, apresentada como caracterização mais expressiva, é a tendência que nos levou a escolher o escritor Jorge Amado, enquanto objeto de nossos questionamentos. Além desse fato, a significação da obra literária deste escritor, reconhecido tanto regional quanto internacionalmente, foi outro motivo que nos levou a este interesse pessoal.

A relevância desse trabalho para o campo de estudos literários

* Monografia apresentada ao Curso de Especialização em Estudos Comparados em Literaturas de Língua Portuguesa, como requisito parcial para obtenção do grau de especialista.

¹ Professora Titular a Universidade Estadual de Santa Cruz – UESC/Coordenadora do Mestrado em Cultura e Turismo. Integrante do grupo de pesquisa ICER/Orientadora.

se faz uma vez que é destaque nos estudos sobre a obra literária de Jorge Amado aspectos do contexto social, como as desigualdades, o coronelismo, os conflitos de classes, a luta dos desbravadores e outros aspectos da cultura local; mas, encontramos poucos estudos acerca da relação entre gênero e a literatura deste autor. Do ponto vista social, é importante ressaltar que a produção literária se faz a partir de reflexões sobre as práticas sociais e não é apenas uma repetição destas. Por isso, podemos contribuir para que a mulher perceba que a sua construção identitária se constitui a partir das práticas sociais historicamente constituídas e, além disso, é uma inferência da própria imagem constituída pela obra literária, ou seja, como afirma Antônio Cândido: “[...] a obra literária surge na confluência entre a iniciativa individual e as condições sociais, indissolivelmente ligadas”².

Desde já esperamos que este estudo contribua para o inesgotável debate sobre a imagem feminina na obra literária de Jorge Amado, ainda que saibamos que as elaborações tecidas com os questionamentos a serem apontados não sejam o ponto final sobre esta discussão.

Ao falarmos da mulher, faz-se necessário esboçar uma trajetória do papel de sua sexualidade massacrada e secundarizada durante toda a história da humanidade e, em particular, ao que tange este trabalho, no mundo ocidental.

A educação ocidental reprimiu o corpo associando-o a uma imagem de pecado mas, na contemporaneidade, a sua cultuação se dá pela exploração erótica, comercialização e objetualização, sendo reduzido e transformado em objeto de consumo.

Diante disso, observamos que a cultuação ao corpo feminino nos tempos atuais repete de outras formas à imagem repressora

² In: Souza (2001).

sobre a mulher tal qual aquela do princípio da civilização ocidental. O que diferencia é que antes era proibido à mulher mostrar o corpo e explorar a sua sexualidade, já que esta era inferior ao homem. Hoje o corpo é exposto, a mulher é “livre” para abusar da sua sexualidade, mas isto tornou-se tão simplório que a imagem feminina mais uma vez é secundarizada. Atualmente, a mulher passa a ter algum destaque pelas suas formas de um corpo escultural e não pela sua capacidade de agir, pensar e questionar o mundo que a rodeia.

A partir desses argumentos é que nos deparamos com a obra de Jorge Amado. Certamente, algo nos deixa inquietos e esta inquietude se faz justamente pelo papel que é designado a algumas das personagens femininas. Essas personagens têm um papel de destaque em suas obras; geralmente são mulheres com perfil forte. Obviamente, alguém perguntaria, o que tem de errado nisso? Não é bom que a figura feminina tenha um papel de destaque em alguma obra literária? Sim, responderíamos com convicção. Mas o que propomos analisar é justamente a forma como essas personagens femininas foram caracterizadas.

Ao lermos a obra *Tocaia Grande* algo nos deixa perplexos. As ilustrações das personagens são demonstradas de forma bem sensual, principalmente a figura feminina. À medida que o narrador começa a descrever suas personagens, a ênfase na caracterização está voltada para as suas curvas, seus órgãos genitais são apresentados em posição provocante.

Diante do exposto, podemos questionar: a obra de Jorge Amado é permeada por uma imagem vulgarizada da mulher, fruto de um discurso predominantemente ocidental? Essa imagem desenhada em sua obra pode ser caracterizada como mais uma cultuação ao corpo feminino? Quais os discursos predominantes sobre a mulher em sua obra? De que forma estes discursos podem ser percebidos na obra?

Frente a estes questionamentos, propomos, por meio deste trabalho, analisar nas obras *Tocaia Grande: a face obscura* e *Gabriela, cravo e canela: crônica de uma cidade do interior* do escritor baiano Jorge Amado, elementos que contribuam para a constituição de um discurso sobre a imagem vulgarizada da sexualidade feminina, identificando trechos e contextos onde os discursos de caracterização da imagem feminina sejam destaques e fazendo uma delimitação das caracterizações da imagem feminina, observando seus aspectos simbólicos e representativos e demonstrando os elementos mais marcantes do discurso sobre a sexualidade feminina predominantes na história ocidental presentes nas obras acima apontadas.

O trabalho a ser desenvolvido nesta pesquisa, por se tratar de um estudo de textos, tem um caráter bibliográfico e, mais especificamente, tem a pretensão de obter uma resposta ao problema formulado.

Como podemos observar, a interrogação que se faz toma por base os discursos sobre a sexualidade nas sociedades ocidentais, em especial, a sexualidade feminina, e se dirige à obra literária do escritor baiano Jorge Amado. As indagações apresentadas nesta monografia também são frutos das minhas primeiras leituras das obras deste autor e da ênfase dada às personagens femininas enquanto objeto do desejo masculino.

A esta ênfase, algumas leituras exploratórias sobre o tema sexualidade são acrescentadas, visto que a sexualidade feminina é marcada historicamente nas sociedades ocidentais por constantes discursos sobre a sua caracterização, o que faz com que o corpo feminino, além de ser um complexo fisiológico, seja também fruto das construções discursivas que a própria sociedade faz deste.

Com a finalidade de dar encaminhamento ao trabalho, foram selecionados dois títulos: *Tocaia Grande: a face obscura* e *Gabriela Cravo e Canela: crônica de uma cidade do interior*.

Nestes, a caracterização da mulher é marcada pela vulgarização da sexualidade feminina.

Quanto ao primeiro, escrito em 1982, narra a formação da cidade Irisópolis, conhecida por *Tocaia Grande*, devido à grande cilada armada naquela região onde ficaram registradas muitas mortes dos capangas, fruto das brigas por posse de terras entre os dois coronéis inimigos Elias Daltro e Boaventura Andrade. Esse lugar tornou-se ponto de pernoite para os viajantes. Com a expansão desse lugar, o Grão Turco Fadul Abdala fundou uma casa de negócios e residência, prostitutas também ajudaram a construir aquela comunidade e homens que vinham de todo lugar, principalmente os sergipanos, todos em busca de um lugar para plantar, lugar este marcado pelo amor impuro³, brigas pelo poder e exploração comercial.

Quanto ao segundo título, é um romance publicado em 1958, *Gabriela, cravo e canela: crônica de uma cidade do interior*. É uma estória que tem como cenário a cidade cacauieira de Ilhéus. Esta que foi invadida pelo progresso e é mostrada num momento de transição em que os antigos “coronéis” são ameaçados de substituição por políticos mais ágeis e mais versáteis.

Esta obra desenvolve-se em dois núcleos. O primeiro trata da luta política entre o coronel Ramiro Bastos e o exportador de cacau Mundinho Falcão. O segundo volta-se para o caso amoroso entre o turco Nacib e a sergipana Gabriela, tornando-se o eixo dramático mais interessante da história por ressaltar a figura de Gabriela, cheia de vida, e, ao mesmo tempo, um misto de menina e mulher.

³ Esta adjetivação é feita pelo autor na obra em análise, da seguinte forma: “[...] Quero contar do amor impuro, quando ainda não se erguera uma altar para a virtude [...]” (AMADO, s. d., p. 15).

Para a fundamentação da análise das obras acima citadas, tomaremos a análise do discurso como enfoque para os estudos dos textos.

Segundo Bauer, citado por Gill, em *Análise do Discurso* (GASKELL, 2002), não existe uma única análise do discurso, mas muitos estilos diferentes de análise, e todos reivindicam o mesmo nome. Não iremos aqui pontuar os diferentes estilos, mas apenas afirmar que estes:

[...] partilham de uma rejeição da noção realista de que a linguagem é simplesmente um meio neutro de refletir, ou descrever o mundo, e uma convicção da importância central do discurso na construção da vida social (2002, p. 244).

Deste modo, vendo os textos como um meio de demonstrar uma realidade pensada, além ou debaixo da linguagem, as análises dos discursos implicam em identificar funções ou atividades dos textos e explorar como eles são construídos.

Dentre os enfoques em análise do discurso, aquele que se tornou mais adequado ao estudo que pretendemos realizar é a contribuição do filósofo francês Michel Foucault⁴, o qual é muito conhecido por caracterizar suas geneologias da disciplina e da sexualidade como análise dos discursos, estando interessado em olhar historicamente os discursos por meio de detalhes dos textos falados e escritos.

Este filósofo destaca um novo tipo de poder – poder disciplinar –, o qual está preocupado com a regulação, a vigilância e o governo da espécie humana ou de populações inteiras, do indi-

⁴ Em trabalhos como “A microfísica do poder”, “Vigiar e Punir” e “História da Sexualidade”. Para este último, ver em detalhes na referência bibliográfica.

víduo, do corpo.

Sob o estrito controle da disciplina, o objetivo básico do “poder disciplinar” é produzir um ser humano que possa ser tratado como um corpo dócil, envolvendo uma aplicação do poder e do saber, que individualiza o sujeito.

Assim, para Foucault, as teorias modernas são produções de verdades legitimadas pelo “poder disciplinar” e, por isso, denuncia a razão como produtora de consensos autoritários. Sua forma de pensar restringe-se para a produção discursiva e como as instituições sociais e políticas são constituídas num determinado contexto.

A leitura das obras selecionadas para o estudo terá como objetivo identificar as informações constantes nas obras que possam estabelecer relações entre essas e o problema proposto com a finalidade de analisar a consistência das mesmas.

Segundo Brandão (1998), Foucault concebe os discursos como uma dispersão, sendo formados por elementos que não estão ligados por nenhum princípio de unidade. Neste sentido, cabe à análise discursiva estabelecer as regras capazes de construir a “formação discursiva” partindo da dispersão para chegar à regularidade, isto é, faz-se necessário identificar e descrever os enunciados que permitem a construção de uma verdade. Como afirma Foucault (1998, p. 92), a função do método é decifrar os mecanismos de poder a partir de uma estratégia imanente às correlações de força, que se trata de imergir a produção exuberante dos discursos sobre o sexo no campo das relações de poder.

Diante disso, partindo de uma leitura exploratória e tomando a caracterização das personagens femininas nas obras em análise, enquanto unidade de contexto, faremos, em seguida, uma leitura analítica e interpretativa com a finalidade de descrever o discurso sobre a sexualidade feminina e sua caracterização vulgar.

Assim, como é de se esperar de um estudo, não se admite que

já podemos fazer inferências e nem pensar que as elaborações a serem tecidas com os questionamentos apontados sejam o ponto final sobre a discussão, mas que não nos impede de apresentar a seguinte hipótese: a imagem da mulher, no decorrer da história ocidental, é marcada por um discurso patriarcalista patente em culturas regionais muito influenciadas pelo eurocentrismo, como a Sul baiana, presente na obra literária de Jorge Amado, por exemplo.

No primeiro capítulo, faremos uma incursão através da história com contribuições de alguns pensadores importantes para o pensamento ocidental, com a finalidade de delimitar a configuração da relação *corpo-mente* e as construções discursivas sobre a mulher através da história, chegando a apresentar processos de descentralização operados no transcurso da modernidade.

No segundo capítulo, trata-se da descrição e análise dos discursos femininos inscritos nas obras, como aparecem em uma e outra e as comparações possíveis a partir das caracterizações das personagens e a importância que elas ganham em cada contexto.

2 A CONCEPÇÃO DUALISTA DA REPRESENTAÇÃO FEMININA

Apesar dos diversos movimentos feministas, a mulher ainda está longe de alcançar um lugar de paridade com o homem. Para estudar a sexualidade humana, tendo como foco a mulher, será necessário compreender a história da sexualidade da civilização ocidental e a história feminina, com a contribuição de alguns autores para a compreensão da mesma.

Para a concretização desta pesquisa, buscaremos auxílio nas ciências humanas como a filosofia, a sociologia, a antropologia, a psicanálise e a Nova História, quando esta última vê o fato

histórico em uma dimensão do cotidiano.

Para darmos início à discussão teórica, abordaremos a questão da dualidade, a partir das contribuições das idéias de Platão e Aristóteles. Estes foram os primeiros filósofos a se dedicarem ao estudo dos relacionamentos entre os sexos. Em suas obras eles abordam o mito da complementaridade “natural” entre os sexos, tendo influenciado reflexões posteriores de Santo Agostinho e S. Tomás de Aquino.

Santo Agostinho é peça fundamental para a questão da dualidade, pois teve uma vida sexual ativa antes de assumir sua religiosidade. A questão da dualidade que remete à relação entre alma e corpo lhe perturbou durante toda a vida, chegando o mesmo a afirmar que a alma tornou-se para ele mais importante que o próprio corpo.

A dualidade alma-corpo e bem-mal sempre estiveram presentes no mundo ocidental. A raiz desse pensamento é grega uma vez que até os deuses ficavam circunscritos a esta dualidade. Tanto o bem, quanto o mal foram constituídos a partir de um deus único, Zeus. Homero, em “Ilíada” e “Odisséia”, representa “Theos”, como o contrário, “Daimon”. Da mesma forma que “Urânia” (Alceste) representa o Bem, enquanto “Ctônica” (substância), o Mal. O princípio da dualidade se repete na personificação de outros deuses.

Além dessa questão bem-mal, os deuses também representam os gêneros. Zeus e Hera encerram o princípio masculino e feminino respectivamente. Outros deuses também simbolizam esta posição, como: Ártemis e Apolo, Perséfone e Plutão.

Para Platão, em sua teoria das idéias inatas ou da reminiscência (anamnese), nossas verdadeiras concepções já se encontram adormecidas em nossas memórias e, por isso, há uma supervalorização da razão como condição de uma vida bem vivida, ou seja, a imaterialidade da *mente* habita as formas puras

das idéias eternas, pois nesta deve ser conservada a ordem - o belo em si, o verdadeiro em si, o bem em si. Por outro lado, a materialidade, que para Platão são cópias imperfeitas das formas puras e imateriais das coisas, são acessíveis através dos sentidos, são as impressões primeiras que devem ser submetidas ao imperativo da razão. O corpo é a via de acesso à essa ordem superior: deve ser regulado e conservado segundo suas determinações.

Esta influência também era presente na Antigüidade. Segundo Aristóteles (apud CABRAL, 1999, p. 30):

Todo animal é constituído de corpo e alma e destas partes a segunda é por natureza dominante e a primeira é dominada”, sendo, por fim, um mal o corpo mandar na alma. “A alma domina o corpo com a prepotência de um senhor” e para o corpo é natural e conveniente ser governado pela alma.

Analisando o mundo medieval, observamos que, ao se instalar no ocidente como religião, o cristianismo impõe à sociedade uma concepção maniqueísta de compreender o mundo pelo viés do dualismo. Na visão cristã, interpretada pelos seus difusores, o homem passou a ser visto como um conjunto de corpo mortal e alma imortal. Para compreender esse pensamento cristão, retomemos as idéias de Sto. Agostinho. Este afirma que o homem é um composto de *corpo-alma*. O corpo é uma substância material, que tem sua origem no pecado original praticado por Adão e Eva. Por isso, o mesmo não tinha o menor valor, foi mistificado como a morada do demônio, pois matéria corpórea representa o *mal*, enquanto a alma é uma substância de origem incerta, imortal que está unida ao estado químico. Esta não tem pecado original e representa o *bem*.

A Igreja Católica também associa o bem a Deus, enquanto que o mal, ao Diabo. A representação de gênero respalda-se na

narrativa bíblica com Adão e Eva. Esta passou a ser vista como a encarnação do próprio mal, tendo sido responsável pela queda do seu marido. Assim, a mulher, Eva, representa o próprio ato sexual, visto como algo pecaminoso.

A Igreja apropriou-se de muitas considerações cosmogônicas da Antiguidade. Aristóteles (apud CABRAL, 1999, p. 61), em a *Política*, também dizia ser a mulher inferior ao homem, uma vez que: “o macho por natureza é superior e a fêmea inferior, aquele domina e esta é dominada”.⁵

Na Grécia Antiga, os filósofos buscavam na mitologia respostas para as suas indagações a respeito do dualismo. Na Antigüidade, a mulher era considerada inferior tanto física quanto mentalmente e estava sujeita apenas à procriação; e é no imaginário desse povo que encontramos duas representações femininas dessa dualidade. Alceste, que simbolizava uma mulher santa, fiel a um único homem e, a outra, Afrodite, que era sedutora e perigosa, representava o amor carnal.

Assim como a imagem feminina foi colocada por esta sociedade, estas idéias se perpetuam pela Idade Média e a era cristã. A Igreja Católica, influenciada por estes pensamentos da época, também expõe dois tipos de mulheres que deveriam ser seguidas como exemplo para os fiéis. Maria, a mãe virgem, mulher sem pecado original que simplesmente acatou a ordem do pai criador sem questioná-lo e, assim, nessa castidade viveu até o

⁵ Segundo Burke (p. 316), para Aristóteles, as mulheres eram machos defeituosos ou monstruosos, seres nos quais a genitália (designada para ser do lado exterior do corpo), por falta de calor ou de força, falhou na extrusão. Com sua natureza mais fria e mais fraca, e sua genitália contida internamente, as mulheres eram essencialmente equipadas para a criação de filhos, não para uma vida racional e ativa dentro do fórum cívico. As mulheres eram criaturas privadas, os homens eram públicos.

fim dos seus dias. A outra é madalena, mulher adúltera, pecadora que usava e abusava da sua sexualidade.

Enfim, estas são as representações femininas do mundo ocidental e as mulheres que não seguissem esse modelo de mulher imposto pela Igreja era discriminada, considerada pecadora, mulher do mal. Aquela que não tivesse comportamento de obediência, como Maria o teve, foram queimadas como bruxas durante a Inquisição. Como Joana D´Arc, que representou a mulher forte, lutadora e que disputava de igual para igual com os homens. Esta heroína foi muito além do que era esperado para as mulheres de sua época.

2.1 Modernidade e Desconstrução Identitária

A modernidade é um período histórico que apresenta um legado fundamentado na razão, distanciando-se da verdade de inspiração divina; pois ao contrário dessa, a moderna concepção de verdade deveria submeter-se às especulações teóricas do pesquisador e ao crivo da evidência empírica: a emancipação dos homens torna-se, agora, possível, porque seu saber deve-se à razão condutora da sua autonomia e autodeterminação.

Essas mudanças, que caracterizaram um novo momento da história da humanidade, constituíram o imaginário moderno, trazendo à tona a temática da *emancipação social*, da possibilidade de constituição do espaço da sociedade enquanto um *locus* de exercício da racionalidade ampliada em dimensão universal. Por isso, são fundamentais três principais conceitos da modernidade: o universalismo, o individualismo e a autonomia (ROUANET, 1993).

Quanto ao primeiro, estava longe de ser uma abstração retórica a idéia de que todos os homens eram iguais, independente de

fronteiras ou culturas; quanto ao segundo, nas sociedades modernas, o homem libertava-se dos vínculos naturais e podia situar-se na posição de formular juízos éticos e políticos, a partir de princípios universais; quanto ao último, o objetivo básico era libertar a razão do preconceito, isto é, a opinião sem prévio julgamento, na qual a educação era vista como a única forma capaz de imunizar o espírito humano contra as investidas do obscurantismo, para que esse homem pudesse ter liberdade de ação no espaço público e, assim, possibilitar uma ordem social na qual todos pudessem satisfazer as suas necessidades.

Na modernidade, Descartes é considerado um dos fundadores do racionalismo moderno, pois, para ele, o sujeito – verdadeiro sub-jectum, no sentido próprio do que subjaz – deve constituir-se enquanto fundamento para que o mundo da modernidade torne-se um mundo habitável, administrável, controlável e previsível. Por isso, o mesmo institui dois tipos de substâncias *res cogitans*, mente e *res extensa*, corpo. Trata-se de duas substâncias distintas, mutuamente exclusivas; cada qual habita seu próprio domínio e apresentam características incompatíveis (XAVIER, 2003).

Embora tenham sido apresentadas infinitas possibilidades para a construção de subjetividades nas elaborações teóricas modernas, no decorrer da sua realização histórica, as sociedades foram marcadas por situações que punham todo ideário assentado nos princípios de individualismo, universalismo e autonomia limitado ao âmbito do pensamento. Figueiredo (1996) retrata o surgimento da modernidade, marcado pelas experiências de desagregação e deteriorização das condições culturais, sociais e políticas vigentes, implicando num certo *desenraizamento*, pois possibilitou novas formas de subjetividade, por causa da falência das formas tradicionais de vida. A situação da mulher e algumas representações desta dentro da modernidade são exemplos da refutação da realização histórica da modernidade ao pensamen-

to moderno.

A Rainha Vitória, em meados do século XVIII, na Inglaterra, endossou a visão de recato e obediência imposta à mulher, voltada essencialmente ao lar e à procriação. Sendo assim, as mulheres de sua época deveriam seguir um exemplo Real e seus maridos sentir-se-iam orgulhosos das virtudes das suas esposas. Talvez por isso, ainda hoje, ouvimos expressões como: “mulher, rainha do lar” ou “esta mulher nasceu para ser mãe”. Discursos legitimadores de um pensamento patriarcal que reduziu a mulher a uma interpretação restrita e sua sexualidade em nome dos “bons costumes”.

Com o surgimento da primeira revolução industrial, outra imagem feminina ganha destaque no cenário social. Muitas mulheres foram obrigadas a trabalhar para complementarem o orçamento da casa e mantinham a mesma jornada de trabalho dos homens, porém recebiam menos. Há indícios da prostituição durante esta época, porque muitas se submetiam a um relacionamento extraconjugal e recebiam por isto, a fim de complementar o salário. Esta época foi de grande importância para que as mulheres se libertassem do estigma de “rainhas do lar” ou de esposas genitoras no sentido mais restrito da palavra.

Contemporaneamente, os diferentes processos históricos vividos pelas diferentes culturas colocaram em xeque o racionalismo moderno, sendo questionado o fato de o sujeito encontrar na razão a essência para a constituição de sua identidade. Como argumenta Hall (1997), as identidades modernas estão sendo fragmentadas e, historicamente, esse processo vem provocando uma série de rupturas nos discursos do conhecimento moderno, acarretando, segundo este, num *descentramento* final do sujeito cartesiano.

Um dos *descentramentos* apontados por Hall vem da descoberta do inconsciente por Freud, que, através da psicanálise, veio

a trabalhar com a dualidade, representada em sua teoria pelo consciente e o inconsciente. Sigmund Freud,⁶ que marcou o século XIX com seu pensamento moderno sobre a sexualidade infantil gerou polêmica na época. Este também aborda a dualidade corpo-alma. O corpo seria o que somos, objetos a partir do corpo e a alma é o que transcende às interpretações de ordem religiosa ou moralista.

Como aborda Cabral (1999), parafraseando Freud, o inconsciente é fruto do conflito de forças psíquicas encontradas no interior do psiquismo e também da luta entre o eu e os impulsos de natureza inconsciente. O consciente é o grande arquivo dos registros afetivos, das repressões e de todos os mecanismos de controle social. Freud mostra, mesmo sem utilizar a terminologia corpo e alma, que o ego engessa o bem enquanto o id, o mal, fazendo uma remissão evidentemente ao platonismo da dualidade psicofísica.

Assim, como afirma Hall, ainda na mesma obra, a identidade é realmente algo formado ao longo do tempo, através de processos inconscientes, e não algo inato, existente no momento do nascimento.

Observamos que as identidades culturais não são rígidas nem, muito menos, imutáveis (SANTOS 1999). Para este, mesmo as identidades como de mulher, homem, africano ou latino-americano estão em constante transformação, escondendo uma polissemia que dão aos sujeitos de tempo em tempo suas configurações identitárias, pois estas são identificações em curso.

Apesar de tantas transformações e lutas feministas que ocorreram na década de 60, quando reivindicavam uma história que incluísse a mulher e que explicasse a opressão de gênero, ainda

⁶ Apud Cabral (1999).

hoje observamos algumas imagens femininas reduzidas às formas esculturais de sua beleza corporal. Vende-se uma imagem da sexualidade feminina apenas como objeto de desejo sexual. De mulher genitora à rainha do lar, ela ainda foi reduzida a objeto sexual quando não se encontra estampada em propagandas de cerveja ou de carros. Estas imagens são recorrentes e servem de fortes álibis a alguns romancistas que as usam em suas ficções como personagens coadjuvantes ou até centrais, porém não deixam de ser discriminadas, na medida em que são apresentadas como forte apelo erótico, enquanto que sua capacidade de pensar, agir e atuar acaba sendo colocada para segundo plano. Assim, o mito da mulher Eva, a encarnação do mal, herança da sociedade do Ocidente patriarcal é reeditado em versão atualizada.

Segundo Schmidt (s. d.), um dos desdobramentos das questões levantadas no período da emergência da crítica feminista foi a compreensão ideológica, de natureza patriarcal, da construção dos sistemas vigentes de práticas textuais, pois as perguntas levantadas, num contexto em que a predominância da produção cultural era enviesada por um olhar masculino na tradição literária ocidental, exigia a apresentação das significações estéticas e políticas que estão inscritas nas imagens femininas. A questão do gênero na obra literária passou a ser discutida tanto no âmbito dos questionamentos referentes à construção do olhar sobre personagens femininas em obras literárias quanto da construção da obra literária por escritoras femininas.

Estes desdobramentos para os estudos literários demarcaram definitivamente uma ruptura no campo dos estudos literários, tendo conseqüências teóricas imprescindíveis para a gênese da crítica feminista. Schmidt, na mesma obra, afirma que, para estes aspectos encontramos corroboração na obra de Jonathan Culler, em seu *On desconstrucction*, de 1982.

2.2 De *Tocaia Grande A Gabriela: uma Desconstrução dos Discursos sobre a Mulher*

Um exemplo das representações que a mulher pode adquirir na obra amadiana é o conflito vivido pelo Turco Fadul, que está dividido entre Zezinha do Butiá, uma prostituta que conheceu em Itabuna e com a qual mantinha uma relação amorosa, e a sua noiva Aruza, que fora prometida pelo pai, Jamil Skaf, com a qual esperava casar-se e manter para a sociedade a imagem de marido e pai de família.

Podemos visualizar a dualidade e como esta ganha novos contornos com as seguintes descrições:

[...] mulata dengosa, de bunda redonda e peito de rola.

[...] Pensando em mulher, penso em Zezinha do Butiá àquelas horas botando-lhe cornos em Itabuna. Também não podia exigir que ela trançasse a cadeado o xibiu - um abismo! - apenas porque lhe deixara, no laivo de desvario, duas células de dez mil réis e um espelho emoldurado para nele contemplar-se, suspirosa [...] (p. 35, 36).⁷

Outras passagens, como no sonho de Fadul, revelam pormenores que caracterizavam a mulher profana a seus olhos:

Ofuscando-lhe os olhos fechados, exibia-se o xibiu de Zezinha, o próprio paraíso, pátria do deleite, maná e néctar. Exibido e recusado. A filha do cão desmandava-se provocante, pintando o sete, a manta e os canecos para levá-lo ao descaminho. Imperioso convite no requebro, num dengue, na meiguice; recusa violenta no desprezo e na injúria -

⁷ Como se trata de citações de uma mesma obra, apenas identificarei o número da página da obra em análise para evitar excessivas repetições.

língua de serpente, viperina [...] (p. 69).

Percebemos, nas descrições acima, que as características da mulher pecadora definem o corpo como representação do pecado, reafirmando a concepção ocidental e cristã de corpo mistificado como a morada do demônio, pois este representava o *mal*. Além disso, as descrições seguem a caracterização de uma mulher com uma alma aprisionada ao corpo que refletia a imagem da provocação e da sedução.

Quando Fadul se dava conta prosseguia o eterno corre-corre atrás de Zezinha do Butiá que o provocava oferecendo-se e fugindo cama a fora. Não chegou a enfiar o ferro e a conferir o calor da fornalha cujas chispas saltavam os olhos de fogo de Jussara [...] (p. 121).

Por outro lado, a mulher virginal incorporada na personagem Aruza era caracterizada pela sua alma como determinante de seu corpo. Era uma mulher pura, prendada e obediente, pois apenas teria seu corpo violado num ato consagrado em que alcançaria o título de esposa. A exemplo vejamos o trecho:

- Em dezembro se forma professora, toca piano, recita poesia de cabeça. Muito instruída, não poupei dinheiro. Silenciou como se calculasse quanto gastara com a educação da herdeira mas logo prosseguiu enumerando virtudes:
- Devota e trabalhadora, obediente. Não tendo se referido à beleza, Fadul levou um choque quando a viu entrar na sala. Jamil fez as apresentações. Essa é minha filha Aruza, Amigo Fadul (p. 112).

Assim, o corpo e o lugar que este ocupa nas caracterizações são determinantes dos discursos que são enunciados para deter-

minar a imagem que a mulher vai ganhando através da obra. Para Zezinha do Butiá, seu corpo sujo e objeto de satisfação de desejo dos diversos homens demarcavam a impureza de sua alma peçonhenta; enquanto Aruza, sua alma determinante e cheia de virtudes desenhava um corpo inviolado, a imagem da própria santidade.

Quanto a Fadul, da imagem de santa de Aruza, a qual, para este, a concretização do ato sexual só poderia realizar-se após a cerimônia matrimonial, restava-lhe desejá-la à noite, quando ao deitar, esta lhe surgia em sonhos. Ele, em seus devaneios imaginava deflorando a doce Aruza, mas isto era algo tão sagrado que mesmo no momento do ato sexual não era a noiva que lhe surgia e sim Siroca, cafuza a qual Fadul conheceu em seus inícios de mascate e da qual ele havia tirado a virgindade.

Nem sempre os sonhos se resumiam a prazer e gozo, ao desfrute de um cabaço. Três personagens perturbaram as núpcias infrenes a que o árabe se entregou noites a fio, devasso e voraz, insaciável ganhão. Conforme se sabe, Aruza, ao ser penetrada, reproduzia o grito de Siroca e era da cafuza o sangue que Fadul sentia lambuzar-lhe os dedos. O caso sucedera em seus inícios de mascate: para que Siroca consentisse, esbanjara prendas, prometera mundos e fundos e mesmo assim teve de usar das mãos para abrir-lhe as pernas [...] (p. 116).

Entretanto, esta dualidade, que é forjada por uma mentalidade rígida de preconceitos, aos poucos é desconstruída quando o narrador vai dando contornos à estória, os quais revelam não mais imagens distintas, mas imagens que confluem, ou seja, a imagem de santa de Aruza não passava de um discurso patriarcalista e moralista do comerciante Jamil Skaf. A mulher santa, obediente e virgem também era uma mulher de desejos e com vontades próprias que foi capaz de quebrar a promessa feita

pelo seu pai ao turco Fadul, pois, ao contrário do fim glorioso da mentalidade patriarcal de Jamil, Fadul é avisado em sonho por Zezinha do Butiá sobre a traição e a doce Aruza casa-se tempestivamente com um Bacharel em Direito, Epitácio Nascimento após um romance às escondidas o qual só foi possível revelar com o conhecimento de uma possível gravidez.

Certas noite, na hora exata em que Fadul ia recolher os tampos da noiva, Zezinha do Butiá, impudica e debochativa, surgia na cama sem ser chamada. Pensas que vais traçar honra de donzela, escorreitos três vinténs, turco burro e ignorante, bestalhão! Apontava com o dedo e ele via o buraco aberto, o rombo feito: por ali passara antes, com certeza, um bacharel de meia-pataca, bom de bico, assobiando a “Marcha Turca”. Em lugar da impoluta virgindade um par de chifres (p. 117).

[...] De nada adiantou lamúrias e recriminações, Jamil Scaf, homem prático, apressara o casamento para que a filha pudesse ostentar num altar grinalda e véu, flores virginais de laranjeiras. Se demorasse, a barriga poderia despontar, pois, repetiu rindo o coronel, para isso haviam feito o necessário (p. 118).

Se desconstruímos a imagem de santa (Urânia) da mulher, cabe-nos fazer o mesmo com a personificação demoníaca (Ctônica) da prostituta. Exemplo disso é a prostituta Jacinta (Coroca). Apesar de ser condicionada a vender seu corpo, a esta somavam algumas virtudes. Primeiro, como conselheira, apontando as condições reais para viver enquanto prostituta. Vejamos:

- Quem não tem entendimento não deve escolher ofício de puta, que não é ofício singelo, é bem mais dificultoso. Ela pensa que basta catar piolho, arreganhar os dentes e rindo, botar cheiro nas partes, tá muito errada. Mulher da vida é igual a freira: quando entra para o convento,

larga tudo. Pai e mãe, irmã e irmão, o nome verdadeiro e o direito de empenhar e de parir. Só que freira vira santa e vai para o céu sentar na mão de Deus e agente não passa nunca de puta, condenada sem salvação (p. 198).

Segundo, pela sua sensibilidade social, por ser uma pessoa muito prestativa, tornou-se parteira e até salvou algumas crianças numa enchente, arriscando sua própria vida.

- Chegou a hora da onça beber água, dona Coroca. Vambora! Vambora! Vambora! Quantas vezes Coroca ouvira o chamado imperativo, atendera à ordem peremptória, e saíra, também alagoniada? Controlava o nervosismo e o medo, somente conseguia encontrar a calma necessária ao chegar ao local e assumir o mando da pugna ela de um lado, de outro a morte [...] (p. 299).

[...] Nasceu menina já depois da nove da noite e sia Leocádia anunciou o nome escolhido: Jacinta. Jacinta, ai, não me diga! Sim, senhora, o nome da comadre responsável pelo parto das três estancias, quem mais merecedora? Não mereço nada, não sei o que dizer, isso não se faz. Tomada de surpresa, Coroca perdeu o rebolado, viram-na por fim encabulada (p. 300).

Ao ouvir o estampido, Coroca precipitara-se para casa, entrou gritando por Bernarda. Não esperou que ela despachasse o freguês, arrebanhaiou o menino e partiu correndo, espadanando água, curvada pelo vento. Ao sair, avisou:

- Tou indo para a casa do Capitão, levando Nadinho. Ande depressa.

[...] Coroca dera meia volta, Bernarda segurou-lhe o braço: a lama corria entre as pernas das duas mulheres, o vento sacudia:

- Zeferina pariu inda agorinha, vou lá ver ela e a menina que nasceu. Ajudar no que puder (p. 304).

Assim, depois de ter analisado os fragmentos supracitados,

percebemos que a imposição de discursos dualistas, os quais classificam as pessoas em categorias distintas, esconde a complexidade de relações sociais envolvidas entre personagens de uma história. Ao que parece, não há sujeito sem desejos e por mais que queiramos encontrar uma forma de suprimi-los ele vem à tona, são canalizados em ações sociais e assumem representações no cenário social. A figura feminina é a representação mais patente deste processo de dualização dos discursos, o qual inscreve para as mulheres a imagem vulgar ou santa, fruto de uma construção social, como se fosse uma característica natural.

Estas representações não encerram os discursos sobre a mulher nesta obra. Além das desconstruções feitas anteriormente, negando a concepção dualista da sexualidade feminina, a estas são somadas outras caracterizações a partir dos personagens amadianos. Uma destas é a mulher vitoriana, que é a realização da projeção da mulher santa, isto é, se Aruza tivesse casado com Fadul, realizando a imagem patriarcalista de mulher concebida por seu pai, Jamil, teria se tornado uma “rainha do lar”. O fato de ela ter se casado com outro homem, devido à satisfação de suas próprias escolhas, alterando o curso da história planejado pelo seu pai e, embora tendo se tornado “dona de casa”, esta rompeu com a mentalidade da construção social de uma época. Enquanto a personagem Dona Ernestina é a realização desta construção. Vejamos o seguinte trecho:

Dona Ernestina, entregue por completo à religião e à indolência - para matar a saudade do dodivanas empanturrava-se de doces e chocolates - envelhecia obesa e pudibunda. Dos deboches de cama à que se entregara outrora com o marido nem queria se lembrar - deboches em sua opinião, pois jamais os cônjuges foram além de modesto papai-mamãe procriador. Cumprira o dever de esposa, concebera e dera à luz um filho. Na esperança de ter uma menina e assim completar o

casal, ainda aceitara durante alguns pares de anos a frequência do Coronel, aliás a cada dia mais vasqueira. Ela o fez pela menina que não veio, por nenhum outro motivo: como a grande maioria das senhoras casadas, suas conhecidas e amigas nunca souberam, nem por ouvir dizer, o significado da palavra orgasmo e o que fosse gemer de gozo nos braços do parceiro (p. 225, 226).

Dona Ernestina é uma personagem com sexualidade reprimida, a qual serviu apenas para a procriação, reduzida duplamente aos afazeres domésticos e à devoção religiosa. Mesmo sabendo das aventuras extraconjugais de seu marido, Coronel Boaventura Andrade, aceitara a condição que lhe fora imposta, tendo em vista que a sublime condição de mãe de família e a nobreza do matrimônio, que eram sacramentados por ela, jamais poderiam ser questionados, pois seu papel social era de um histórico de mãe que criou bem seus filhos, mulher que serviu ao seu marido e que foi um exemplo de devoção à religiosidade em nome dos bons costumes.

Dona Ernestina tinha conhecimento da existência de Adriana, amásia do Coronel havia mais de dez anos: não lhe causava perda. Tampouco a ofendia o desinteresse do marido: fazia um século que não lhe punha nela, que a deixara em paz. Graças a Deus.

Ainda bem que a santa senhora assim pensava, pois com a religião e as pintanças - os santos, os espíritos, as chocolatadas, as gemadas, a ambrósia, a cocada-puxa - dona Ernestina virava um sapo-boi enquanto o Coronel devido à idade, tornava-se exigente (p. 226).

Uma outra personagem que apresenta características semelhantes às de dona Ernestina é Zilda. Esta é esposa do Capitão Natário e, junto a este, como Ernestina para o Coronel, exercia a função de senhora dona de casa. Suas características como

esposa seguem o receituário descrito para Ernestina, mas o que diferenciava as duas era o fato de que Ernestina fora preparada para ser esposa, enquanto Zilda teve que aceitar ser por necessidade de sobrevivência, pois Natário, quando a conheceu, ela era órfã, mendiga e beirando à promiscuidade, ou seja, ela era uma provável candidata à prostituta do que esposa, e o fato de ter encontrado um homem que a assumisse como esposa: ter filhos, casa para morar e ter o que comer era o suficiente para jamais se queixar ou reclamar.

Ele a encontrara vagando na estrada de água preta, pálida, raquítica e assustada, órfã de pai e de mãe, enterrados juntos pela bexiga [...]. Calada e submissa, trabalhadeira e asseada - a casinha de sopapo dava gosto -, Zilda ganhou corpo e cores, consideração e afeto, ficou de vez. Onde arranjou coragem para dizer a seu homem e senhor o desejo que tinha de se casar com ele? No padre para não viver contra a lei de Deus; no Juiz não precisava não (p. 47).

Zilda servia às visitas licor de genipapo, de pitanga, de maracujá, todos de fabricação caseira: como conseguia tempo para tanta coisa? [...] Para devotada e cuidadosa, criar os filhos: os seus e os adotivos? Tudo isso sem elevar a voz, sem correr, sem se queixar: Queixar-se de quê? Quando Natário a arrebanhara órfã e mendiga nunca imaginara a chegar a tais alturas: casada, marido capitão da Guarda Nacional e fazendeiro, dona de uma casa de tal porte, os filhos sadios, no terreiro a bicharada, a mesa farta e franca. Queixar-se? Só se fosse ingrata (p. 283).

Além das caracterizações feitas a partir das personagens dessa obra, acrescentamos outra: a mulher e sua relação com o trabalho. Isto é possível devido ao fato de que ocorre uma reconfiguração da função econômica de Tocaia Grande. De ponto de passagens e pernoite para transeuntes, o povoado em crescimento, fomentado pelo progresso das plantações de cacau na

região, chega, posteriormente, a se tornar a cidade fictícia de Irisópolis. Este aspecto possibilitava novas escolhas para as mulheres, pois antes reduzidas a donas de casa ou prostitutas, agora podiam ajudar no trabalho agrário.

As mudanças começavam a acontecer com a chegada dos sergipanos no verão anterior. Mas realmente ganharam impulso e se aceleraram quando, após a entressafra, os primeiros cacauais floraram e deram frutos [...] (p. 212).

Antes, o mato crescia ressequido na capoeira, chão de espinhos e de cobras. Com a vinda dos sergipanos floresciam roçados de feijão, campos de milho e mandioca, latadas de maxixe e de chuchu. Tudo se transformara. Não apenas a terra, também o povo (p. 238).

Na raspa da mandioca, no apertar da prensa no mexer do tacho, inesperadamente se reconheceram quando os olhos se cruzaram. Diva e Abigail haviam tomado cada qual seu rumo, também Isaura queria cumprir a sina que o céu lhe destinara. Na casa de farinha, nos roçados, na beira do rio, trocaram sorrisos e palavras, e quando se deram conta Isaura estava prenha, Aurélio ia ser pai (p. 278).

No cocho, Sacramento dançava sobre o cacau mole a dança do mel a fim, de limpar os caroços, deixando-os prontos para a secagem nas barcaças e estufas. O mel escorria pelas gretas do cocho. Presas na cintura as pontas do vestido de Sacramento, as coxas à mostra, os quadris rebolando no passo leve e rápido:

Sou da cor do cacau seco.

Sou o mel do cacau mole... (p. 227).

Assim, observamos através dessas passagens que o surgimento de uma nova economia faz emergir uma outra mulher, diferente da “rainha do lar”, obediente e sem escolha, e da “mulher vulgar”, pois esta mulher que surgia não precisava vender o seu corpo como meio de sobrevivência. A esta era resguardada a

possibilidade de fazer algumas escolhas, tanto no campo de trabalho quanto no amoroso, como mostra o trecho do romance que se detém no relacionamento entre Isaura e Abigail e entre a jovem Sacramento e o coronel.

3 GABRIELA, CRAVO E CANELA

Nesta obra até chegarmos à personagem principal, Gabriela, faremos a descrição de outros personagens, que, como esta, perfilam as representações sobre a mulher na obra amadiana. Aqui, representações femininas ganham destaques nos discursos construídos pelos personagens masculinos, os quais vêem a mulher como naturalmente inferior e suas ocupações assemelham-se a fraquezas, como é o caso do exemplo a seguir:

Os coronéis de cacau não primavam pela religiosidade, não freqüentavam a igreja, rebeldes à missa e a confissão, deixando essas fraquezas para as fêmeas da família:

- Isso de igreja é coisa para mulheres (p. 15).

Mulher é pra viver dentro de casa, cuidando dos filhos e do lar. Moça solteira é para esperar marido, sabendo coser, tocar piano, dirigir a cozinha. (Coronel Ramiro) (p. 66).

Para estes personagens, neste momento, a mulher volta a figurar de acordo com a concepção dualista platônica, anteriormente discutida. Ainda que a função da mulher na relação com seu esposo não se altere, esta passa a ter uma função social, indo além das funções domésticas e restritas à vida privada; tendo agora uma função pública:

- O lar é a fortaleza da mulher virtuosa (p. 105).

- Casamento é coisa séria, Coronel. Primeiro é preciso encontrar a mulher com quem se sonha, o casamento nasce do amor.
- Ou da necessidade, não é? Nas roças, trabalhador casa até com toco de pau, se vestir saia. Pra ter mulher em casa, com quem deitar, também para conversar. Mulher tem muita serventia, o senhor nem imagina. Ajuda até na política. Dá filho pra gente, impõe respeito. Pru resto, tem as raparigas... (p. 173). (Conversa de Mundinho com Coronel Brandão).

É importante ressaltar que essa alteração percebida através das falas dos personagens não desmistifica a concepção dualista ainda presente no imaginário masculino de uma mulher esposa, virtuosa e santa; e a outra para satisfação dos desejos sexuais, no caso as prostitutas.

Além da predominância destes discursos, um outro começa a figurar no cenário da história e diz respeito ao problema da traição das esposas. Este aspecto demonstra que as mulheres, apesar de serem reduzidas a sua função ao lado do marido, ainda assim eram sujeitas aos seus desejos. Os acontecimentos da história demonstram uma sociedade preocupada com a tendência masculina de manter uma “rainha do lar” em casa, mas, ao mesmo tempo, com a preocupação em não alterar a imagem construída em sociedade: esposo, ou seja, pai de família e “macho de raparigas”. Associada a essa imagem surge a preocupação com a traição, sendo a mulher castigada por sua transgressão. Podemos visualizar isso na seguinte passagem:

Por essas e outras ele, Nacib, não se casava: Para não ser enganado, não ter de matar, derramar o sangue alheio, enfiar cinco tiros no peito de uma mulher. E bem gostaria de casar... sentia falta de um carinho, de ternura, um lar, casa cheia com uma presença feminina a esperá-lo no meio da noite quando fechasse o bar (p. 115).

Neste cenário ilheense a figura feminina ainda não possuía vez, nem voz. Com a ampliação do porto, porém, novos ventos sopraram sobre a cidade. A expansão portuária, além de facilitar a exportação de cacau, trouxe também gente nova para aquele meio fortemente conservador.

Toma destaque a personagem Malvina, a qual havia sido criada para ser uma esposa exemplar e concluir os estudos no colégio de freiras, mas esta se nega a ser uma projeção dessa mulher obediente, sem desejos e vontades próprias servindo apenas de papel de parede para seus esposos. A jovem rompe todas as barreiras do preconceito com os seguintes comportamentos: ler os livros, que, segundo os machistas, não eram leituras recomendadas para mulheres, relaciona-se com um homem casado, enfrenta o pai quando este a repreende e recusa-se a ser professora. Vejamos esta passagem do texto:

A mãe cuidando da casa, era seu único direito. O pai nos cabarés nas casas de mulheres, gastando com raparigas, jogando nos hotéis, nos bares, com os amigos bebendo. A mãe a fenecer em casa, a ouvir e a obedecer. Macilenta e humilhada, contudo conforme, perdera a vontade, nem na filha mandava. Malvina jurara, apenas mocinha, que com ela não seria assim. Não se sujeitaria. Melk fazia-lhe vontades, por vezes ficava a estudá-la, sismando. Reconhecia-se nela, em certos detalhes, num desejo de ser. Mas a exigia obediente. Quando ela lhe dissera querer estudar ginásio depois faculdade, ele decretara:

- Não quero filha doutora: vai pro Colégio das freiras, aprender a costurar, contar e ler, gastar seu piano. Não precisa de mais. Mulher que se mete a doutora é mulher descarada, que quer se perder (p. 216, 217). (Diálogo entre Coronel Melk e a filha Malvina).

“Malvina corria com os olhos a prateleira de livros, folheava romance de Eça, de Aluísio de Azevedo. Iracema aproximava-se, risinhos maleciosos.

- Lá em casa tem “O crime do Padre Amaro”: peguei pra ler, meu irmão tomou, disse que não era leitura pra moça... - O irmão era acadêmico de medicina na Bahia.
- E por que ele pode ler e você não? - Cintilaram os olhos de Malvina, aquela estranha luz rebelde.
- Tem “O crime do Padre Amaro”, seu João?
- Tem, sim. Quer levar? Um grande romance.
- Vou levar, sim senhor. Quanto custa?
- Iracema impressionava-se com a coragem da amiga.
- Você vai comprar? O que é que não vão dizer?
- E o que me importa (p. 165).

Assim, a figura feminina ganha vida com a personagem de Malvina desconstruindo o discurso dualista. Este constitui representações engessadas para um cenário marcado pela diversidade e complexidade das relações socioculturais. A traição e a rebeldia de Malvina são exemplos dessa tentativa fracassada de repressão da sexualidade feminina. Isto se torna patente quando, na interpretação de personagens masculinos, há a tentativa de naturalização desse processo respaldando-se na narrativa bíblica com Adão e Eva.

- Ora, doutor, não culpe nem o cinema nem os bares. Antes de existir tudo isso já as mulheres traíam os maridos, esse costume vem de Eva com a serpente... - riu João Fugêncio (p. 102).

A condição à qual foi renegada a mulher durante anos fez com que algumas delas ingerissem inconscientemente essa imagem simplória e discriminadora.

- E você não tem vontade de ser uma senhora, mandar numa casa, sair de braço com seu marido, vestir do bom e do melhor, ter representação?

“- Era capaz de ter de calçar sapato todo o dia... Gosto não... De calçar sapato. De casar com seu Nacib, era até capaz de gostar. Ficar a vida toda conzinhandando pra ele, ajudando ele [...]. - Mas qual, seu Nacib tem mais o que fazer. Não vai querer casar com uma qualquer como eu que ele já encontrou perdida ... Quero pensar nisso não, dona Arminda. Nem que ele fosse maluco (p. 181).

Observando a construção dessa personagem, a mesma aceita sem questionar a sua posição como mulher na sociedade da qual ela faz parte. Quando a mesma recebe o convite para se casar e fazer parte da sociedade ilhense, ela se recusa dizendo não ser a mulher ideal para Nacib. Diante disso, deparamos com um discurso vigente do momento. A própria mulher assumindo um discurso patriarcalista e conveniente, tendo ignorado durante séculos. A própria personagem feminina diz que o homem precisa de uma esposa, ou seja, da mulher ideal a qual os machistas mistificaram, a mulher prendada, virgem, preparada para cuidar dos filhos.

Pensar, para quê? Valia a pena não... Seu Nasib era para casar com moça distinta, toda nos “brinquês”, calçando sapato. Meia de seda, usando perfume. Moça donzela, sem vício de homem. Gabriela servia para cozinhar, a casa arrumar, a roupa lavar, com homem deitar (p. 182, 183).

Entretanto, a personagem feminina dessa obra, ao se casar com Nacib, com o qual se sentia bem e o achava bonito, resolve aceitar o convite de casamento, mesmo contra a sua vontade; torna-se infeliz no matrimônio, por não se achar digna de ser esposa. Ele, por sua vez, passa a não sentir o mesmo desejo de antes pela sua companheira, pois, ao assumir a posição de “esposa” na visão machista de Nacib, esta devia conter seu desejo

sexual. Depois da traição de Gabriela e de terem ficado um tempo distante, ambos voltam a se encontrar às escondidas. A condição de amásia era melhor aceita, por ela, por não se achar portadora do título de esposa.

4 ENSAIANDO COMPARAÇÕES

Um dos aspectos percebidos nas obras amadianas em análise quanto às representações da sexualidade feminina é a desconstrução do dualismo mente/corpo e outras oposições binárias como natureza/cultura, essência/construção social.

Inicialmente, fazemos uso da afirmação de Grosz (XAVIER, 2003) de que o corpo deve ser visto como um lugar de inscrições, produções ou constituições sociais, políticas, culturais e geográficas. Ou seja, as construções subjetivas e as tentativas de centralização, fruto de um pensamento moderno e mais próximo do pensamento cartesiano, acabam por criar “concepções” (no sentido etimológico) que não refletem as representações que os sujeitos fazem para si, pois a diversidade e a variabilidade de experiências, tais como ocorrem espontaneamente com os indivíduos, são marcas de sua particularidade histórica e fazem parte das identificações dos sujeitos em sua construção identitária. Como afirma Figueiredo (1995, p. 139):

Da cisão imposta pelo método deveria emergir uma subjetividade, totalmente purificada, totalmente transparente para si mesma - sem histórias, sem músculos, sem ossos como o cavaleiro inexistente - sem a exressura e sem as rachaduras dos sujeitos empiricamente dados, uma subjetividade totalmente reflexiva, autocoincidente e autodominada.

Assim, ao contrário do que pressupunha o projeto moderno

de uma subjetividade centrada na consciência do sujeito, surge um sujeito que vive as particularidades e as contingências da vida social. As duas obras nos trazem construções subjetivas com as representações femininas que refletem esta desconstrução.

Tanto em *Tocaia Grande* quanto em *Gabriela, Cravo e Canela* teremos a representação da imagem feminina pelo viés da desconstrução do dualismo. Em *Tocaia Grande*, Zezinha do Butiá representava a mulher vulgar “o mal”, tendo sua alma aprisionada ao corpo, uma vez que o mesmo era caracterizado como a morada do demônio, pois era a própria imagem de provocação e sedução. Em *Gabriela, Cravo e Canela* não será diferente, as personagens vão ganhando voz através dos discursos dos personagens masculinos e a própria Gabriela se enquadra nesse contexto: de mulher sedutora, enquanto encarnação do mal. Todos a desejavam e se referiam às belas curvas do seu corpo.

Ocorre uma notável diferença entre as personagens femininas de *Tocaia de Grande* e *Gabriela, Cravo e Canela*. Na primeira, devido às condições de sobrevivência, estavam inseridas em um povoado em desenvolvimento, restavam-lhes a venda do corpo. Já em *Gabriela*, o mesmo acontece, mas a condição social da cidade era outra e a personagem não vendia o corpo, ela o cedia por puro prazer. Outros personagens que merecem comparações são Ernestina e Zilda em *Tocaia Grande*. Estas representavam a mulher vitoriana, não passando da projeção da mulher santa, encarnação do bem. O mesmo encontraremos em *Gabriela, Cravo e Canela* quando os coronéis se referem às mulheres. Em “*Tocaia Grande*”, as mulheres apenas serviam como genitoras, “rainhas do lar”, em “*Gabriela, Cravo e Canela*” estas terão as mesmas classificações e um pequeno avanço: como condição para ascensão política dos seus esposos (Coronéis), irão frequentar grandes eventos culturais na cidade e servirão como acompanhantes e escudos para a carreira e vida pública dos Coronéis.

Outro exemplo que reflete a desconstrução dessas oposições binárias é representado pelas figuras de Aruza (Tocaia Grande) e Malvina (Gabriela, Cravo e Canela). Ambas foram preparadas por suas famílias para serem esposas exemplares, porém rompem com este “pré-conceito” e resolvem seguir seus próprios impulsos e desejos, casando com quem elas haviam se apaixonado e experimentando o próprio ato sexual antes da formalidade do casório, algo que era visto como pecaminoso.

Por outro lado, temos Jacinta (Coroca), que desconstrói o discurso de mulher vulgar e sem virtudes. A caracterização feita pelo narrador desta personagem faz combinar aquilo que seria uma dissonância para um essencialista: uma prostituta com sensibilidade social.

Em *Gabriela, Cravo e Canela*, a concepção de que as esposas tornar-se-iam figuras decorativas ao lado de seus esposos é diluída com a problemática da traição no romance. O receio de Nacib em relação ao casamento e às traições confirma a história construída imagetivamente de mulher casada e fiel. Trata-se de uma concepção que não pode ser vista de modo essencialista, por ser uma construção discursiva.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante das análises e estudos realizados sobre a imagem feminina, chegamos ao consenso de que as imagens que foram tecidas nas duas obras em questão assumem, por um lado, o reflexo da cultuação ao corpo feminino, pois as mulheres têm a sua sexualidade delimitada em discursos patriarcalistas, os quais reduzem-nas apenas em suas belas formas: uma exaltação ao corpo. Por outro lado, este mesmo discurso também promoveu a repressão, tendo em vista as personagens femininas, com papel

de esposa, que deveriam controlar suas vontades e reprimir seus desejos, sendo, deste modo, um reflexo de uma visão machista, fruto de um discurso conveniente para uma sociedade masculina. Há a delimitação dos corpos femininos, reduzindo-os às representações dualistas.

Diante disso, as mulheres que fizessem uso de sua sexualidade, ou seja, que sentissem prazer e fossem capazes de escolherem seus parceiros, fossem por uma condição de sobrevivência ou por pura satisfação, eram recriminadas e taxadas como vulgares. Aquelas que tivessem um comportamento oposto, fechando seu corpo para não sentirem desejos e andassem com ele coberto representavam a imagem da própria virtude, encarnação em projeção da mulher “Maria imaculada”. Tudo isso nos remete a um discurso predominantemente Ocidental que, através da história dessas sociedades, impõem um discurso dualista sobre a imagem feminina, ora representando o mal, ora representando o bem.

Percebemos, nas obras analisadas, que estes discursos são construções-discurso que permitem a definição da *vulgaridade*, enquanto um olhar enviesado sobre a mulher - enquanto sujeito de vontades e desejos. Observamos isto devido às desconstruções feitas pelo narrador no momento em que são traçadas imagens prontas e acabadas de algumas personagens. A exemplo disso, temos, em *Tocaia Grande*, Aruza, que rompe a imagem de mulher pretendida pelo seu pai, dando voz muito mais às suas vontades e a seus desejos do que às determinações impostas. Já em *Gabriela, Cravo e Canela*, fazemos o mesmo destaque quanto a função da mulher enquanto prendada aos afazeres domésticos.

Assim, a mulher tornar-se-ia vulgar se não atendesse aos padrões de ações e comportamentos sociais orientados pelo dualismo que coloca em lados opostos o bem e o mal, a natureza e a construção social, o corpo e a mente. O desfecho das

ações dos personagens feitos pelo narrador demonstra que os sujeitos fazem parte de um contexto sócio-cultural-econômico e têm suas identidades em constante mutação, tornando-se difícil determinar um modelo pronto e acabado da imagem feminina e concordando com o fato de que essas acepções dualistas não atendem à diversidade de relações envolvidas nas histórias que orientam os discursos que dão sentidos às construções identitárias.

Deste modo, foi possível destacar que, na obra *amadiana*, ao mesmo tempo em que estão presentes discursos sobre a mulher cuja origem participa das narrativas ocidentais e patriarcalistas, também ocorre a desconstrução dos mesmos. Isto ocorre, por exemplo, quando o narrador demonstra que a *vulgarização* é um discurso que tende a manter os corpos dóceis e bem controlados, na tentativa de os homens tomarem para si o poder de decidir pela vontade das mulheres. A descentralização da onipotência masculina é demonstrada através da presença de personagens fortes e fracos, atribuindo valores positivos e negativos, independentemente da condição de gênero.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMADO, Jorge. **O Menino Grapiúna**. Rio de Janeiro: Record, 1982.

_____. **Gabriela, cravo e canela**: crônica de uma cidade do interior. 62. ed. Rio de Janeiro, São Paulo: Record, 1982.

_____. **Tocaia Grande**: a face obscura. Rio de Janeiro: Record, s. d.

ANDRADE, J. Dantas. **Documentário Histórico Ilustrado de Itabuna**. 2. ed. Itabuna, BA: Proplan, 1996.

ANDRADE, Maria Palma. **Itabuna**: novo estudo monográfico. 2. ed. Itabuna, BA: Mimeo, 1979.

BREMMER, Jam (Org.) **De Safo a Sade**: momentos da História da Sexualidade. Campinas, SP, Papyrus, 1995.

BRANDÃO, Helena H. N. **Introdução à análise do discurso**. 7. ed. Campinas, SP: UNICAMP, 1998.

CABRAL, J. Teresinha. **A sexualidade no mundo ocidental**. 2. ed. Campinas, SP: Papyrus, 1999.

FIGUEIREDO, Luis Cláudio. **Modos de Subjetivação no Brasil e outros escritos**. São Paulo: Escuta, 1995.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade 1**: a vontade de saber. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1998.

_____. **História da sexualidade 3**: o cuidado de si. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1985.

GILL, Rosalind. Análise do discurso. In: **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som**: manual prático. Martin W. Bauer, George-Gaskell. Petrópolis, RJ: Vozes, 2002.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 2. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 1997.

PERROT, Michel. **Os excluídos da História**: operários, mulheres, prisioneiros. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

QUINTANEIRO, Tania. **Retratos de mulher**: a brasileira vista por viajadores ingleses e norte-americanos durante o século XIX. Petrópolis, RJ: Vozes, 1995.

ROUANET, Sergio Paulo. **Mal-estar da modernidade**: ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

SOUZA, Antônio Pereira. **Tensões de tempo**: a saga do cacau na ficção de Jorge Amado. Ilhéus: Editus, 2001.

XAVIER, Elódia. **Corpo a corpo na literatura brasileira**. Disponível em: [Http://www.amulhernaliteratura.ufsc.br/artigo_elodia.htm](http://www.amulhernaliteratura.ufsc.br/artigo_elodia.htm).

A MULHER NEGRA NA FICÇÃO ADONIANA: PERSONAGEM PRINCIPAL OU SIMPLES COADJUVANTE, COMO NA HISTÓRIA?

RESUMO

Trata da figura feminina negra na ficção adoniana, especialmente nas obras *Simoa* e *As Velhas*, retomando, para tanto, o percurso desta na História e o papel a ela atribuído em algumas obras literárias analisadas. Percebe-se que diferenciando-se destas, em que as mulheres negras são meras coadjuvantes, a ficção adoniana as situa como protagonistas, atribuindo-lhes caráter de liderança e forte personalidade, ignorando fatores que agravam a crise identitária, como o sexo e a gênese.

Palavras-chave: História; Literatura; identidade; mulher negra.

A MULHER NEGRA NA FICÇÃO ADONIANA: PERSONAGEM PRINCIPAL OU SIMPLES COADJUVANTE, COMO NA HISTÓRIA?*

Maclóvia Alves Viana
Prof^a. Dr^a. Sandra Maria Pereira do Sacramento¹

1 INTRODUÇÃO

Objetivamos traçar um perfil da mulher negra na ficção adoniana, retomando, para tanto, o percurso desta ao longo da História na busca pela construção de uma identidade, conhecendo suas lutas e conquistas num contexto marcado por resquícios do colonialismo.

As leituras e informações obtidas fazem-nos crer que, ao longo dos tempos, a mulher negra sofreu com a submissão e a inferioridade a ela atribuídas, ora pelo sexo masculino, ora pela mulher branca, que, apesar de também submissa, tinha a seu favor o fato de ser branca e livre, não carregando consigo o peso da escravidão.

* Monografia apresentada ao Curso de Especialização em Estudos Comparados em Literaturas de Língua Portuguesa, como requisito parcial para obtenção do grau de especialista.

¹ Professora Titular a Universidade Estadual de Santa Cruz - UESC/Coordenadora do Mestrado em Cultura & Turismo. Integrante do grupo de pesquisa ICER/Orientadora.

Mesmo percebendo que a literatura caminha com a História, e, muitas vezes, à frente dela, problematizando questões quase sempre silenciadas pela Historiografia Oficial, defendemos aqui a idéia de que, mesmo marcada pela discriminação por ser mulher, negra e colonizada, as personagens negras da ficção adoniana derrubam as barreiras impostas e conquistam um “lugar ao sol”.

Buscaremos, pois, compreender este processo de construção identitária mesmo diante de fatores desfavoráveis, como possui a mulher negra, a qual transita, até os nossos dias, entre a liberdade e a clausura e vice-versa, mesmo tendo a escravatura há muito sido abolida.

Selecionamos como fonte de ilustração as obras *Simoa* e *As Velhas*, de Adonias Filho, as quais possuem mulheres negras como personagens, e estas demonstram grande espírito de liderança, revelando-se como imagens contrárias a muitos mitos de fragilidade e inferioridade há muito criados.

Diante disso, a gênese, o sexo e a raça são fatores preponderantes em tal discussão, enfocando-os não restritamente ao contexto em que as obras se situam – região sul baiana nos primórdios da civilização cacaueteira – mas como algo que perpassa toda sociedade colonizada.

Trabalharemos para mostrar na ficção adoniana uma realidade contrária à História, em relação às mulheres, principalmente no tangente à mulher negra.

Em suma, recorrendo à História, à Literatura e a obras com temas afins, buscaremos perceber como essa identidade foi sendo construída em meio a preconceitos existentes desde outrora, chegando-se a atribuir papéis de destaque e a revelar a força e a coragem que a mulher negra detém.

Neste intuito, apoiaremos-nos em autores como Mary Del Priore (1989), Michelle Perrot (1977), Maria Lúcia de Barros Mott (1991),

Leila Mezan Algranti (1993), dentre outros, que procuram evidenciar a realidade vivida pela mulher negra e colonizada e seu papel na História do Brasil, o tipo de vida a elas proporcionada e os artifícios utilizados para driblar os maus tratos e clausuras.

Passaremos pela Idade Média, pela História do Brasil Colônia e pelo perfil contemporâneo da mulher negra, ilustrando-a com as obras selecionadas. Tratando da figura feminina negra em âmbitos mais gerais, buscaremos definir se o seu papel na ficção adoniana, mais especificamente em *Simoa* e *As Velhas* é de protagonista ou de coadjuvante ou, quem sabe, até de meras espectadoras, como foi no decorrer de quase toda a História.

2 A MULHER E A HISTÓRIA: LUTAS E CONQUISTAS

Para atingirmos nosso objetivo precípuo, que é traçar um perfil da mulher negra na ficção adoniana, faz-se necessário retomarmos o percurso desta ao longo da História, na busca da construção de uma identidade, pois, segundo Hall², “as velhas identidades, que por tanto tempo estabilizaram o mundo social, estão em declínio, fazendo surgir novas identidades e fragmentando o sujeito moderno”, pois, tratando-se de nação colonizada, é de se esperar, desde muito, a chamada fragmentação de que fala Hall. Para caracterizá-la como personagem principal ou coadjuvante, buscaremos entender a dimensão de tais expressões e qual foi, ao longo dos tempos, o papel atribuído a ela. Buscaremos, pois, perceber os avanços obtidos pela mulher, mais especificamente

² Stuart Hall, ‘A identidade cultural na pós-modernidade’. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guaracira Lopes Louro. 3.ed. Rio de Janeiro: DP & A, 1999. p. 07.

pela mulher negra, discutindo suas lutas e conquistas, mesmo submetidas a fatores que reforçam o preconceito e a discriminação.

A questão do gênero já é em si um complicador, mas, quando somada à da raça, significa maiores dificuldades nesse processo de construção identitária. Ao falarmos de gênero, somos remetidos aos termos masculino e feminino e, inevitavelmente, à busca pela definição e compreensão de cada um destes, estabelecendo paralelos que nos levem às semelhanças e diferenças, e, retomando a História, nos deparamos também com os termos “superioridade” e “inferioridade”.

Vemos, então, que a mulher sempre foi considerada inferior e submissa ao homem. O quadro do feminino, como veremos a seguir, sempre esteve longe de ser um quadro de serenidade e mesmice, e mostrou-se desde o período colonial, borbulhante de conflitos e diferenças. Várias teorias foram levantadas a respeito desta situação de inferioridade e submissão: alguns dizem que isto existe desde há muito e a fundamenta na Bíblia, quando São Paulo dizia: “o homem não foi tirado da mulher e sim a mulher tirada do homem; o homem não foi criado para a mulher e sim esta para o homem”³, outros como Nísia Floresta, escritora do século XIX, diz que “Deus criou o homem e a mulher com o mesmo sentir, a mesma inteligência e mesmas prerrogativas. O homem, pela força física, submeteu a mulher. Privou-a do desenvolvimento da inteligência – da educação – para melhor subjugar-lá, para que melhor desempenhasse sua humilhante missão”.

As bases ideológicas que situam a mulher como submissa vêm de muito longe; desde os mitos da criação, temos já em Nossa

³ Apud Maria Lúcia de Barros Mott, ‘Submissão e Resistência: a mulher na luta contra a escravidão’. 2. ed. São Paulo: Contexto, 1991. p. 53.

Senhora um dos primeiros modelos de obediência da figura feminina. Na mitologia grega, o mito de Pandora, responsável por espalhar todos os males do mundo, também apresentava uma identidade negativa para a mulher; no Velho Testamento temos o mito de Eva. Platão sugere que a mulher seria a reencarnação da alma de um homem que, em vida anterior, teria sido dissoluto e que agora recebia o castigo. Aristóteles afirmou que as mulheres e os escravos devem viver para servir a uns poucos privilegiados. Para Jean-Jacques Rousseau, ser mulher é ter uma condição esquizofrenizante, pela dicotomia entre ser santa e tentadora, e há ainda quem acredite que a condição feminina fabricava-se marcada pelo caráter exploratório da empresa portuguesa no Brasil, do século XVI ao XVIII.

Mas, por que falamos tanto em inferioridade e submissão? Qual a roupagem dada a esta ao longo da História? Terá sido essa submissão sem resistência por parte do gênero feminino? Estas são questões importantes para serem abordadas quando pretendemos discutir sobre a mulher na História e quando tentamos definir o seu papel nesta: protagonista ou coadjuvante?

Temos conhecimento que em todo o mundo existem mulheres e que não são reconhecidos os seus direitos como pessoa, tornando suas vidas muito difíceis, mesmo reconhecendo a grande evolução que se fez em termos de participação destas nos vários níveis da atividade social, econômica, cultural e política; muito há ainda que caminhar e progredir.

Hoje, mais do que nunca, a mulher é encarada como objeto, e como tal usada na sociedade de consumo. O ideal de beleza feminina serve também a esses fins. Mas o cuidado com o corpo nem sempre foi encarado pelas mulheres e pela sociedade em que estavam inseridas, como preocupação de beleza, mas, muitas vezes, como preparação para a maternidade, ou nas primitivas sociedades matriarcais para a atividade guerreira.

Na Idade Média, aumentaram os tabus sobre tudo o que dissesse respeito à mulher, considerada como fonte de pecado e um mal necessário. À mulher, era vedado qualquer tipo de atividade física, conquistando, no entanto, o estatuto de espectadoras nos torneios medievais. Mas em todos os tempos houve exceções: algumas mulheres tiveram coragem de mostrar que eram capazes de realizar as mesmas atividades que os homens, como, por exemplo, manejar com maestria o arco e a flecha.

A partir do século XV, os tratados sobre a família e os livros de civilidade insistem na fragilidade do sexo feminino. Contudo algumas mulheres, disfarçadas de homens, participaram em viagens dos descobrimentos.

No decurso do século XVI, o corpo passou a ter mais atenção em várias obras e surgiram listas de características para que a mulher fosse perfeita.

Nos séculos XVII e XVIII, a dança era a única linguagem que permitia à mulher exprimir-se de igual para igual com o homem. A Revolução Francesa veio permitir à mulher uma maior intervenção na vida social e política, mas ainda muito limitada.

Ao longo do século XIX, a moda dos banhos de mar acelerou a libertação do corpo feminino. Começaram a surgir movimentos feministas e sufragistas, as feministas lutavam para que a diferença de tratamento em relação ao homem e à mulher fosse abolida.

Com a Primeira Guerra Mundial, a mulher substituiu o homem em muitos setores e assumiu, devido à ausência do marido, a chefia da família. No final da guerra os homens regressavam aos seus antigos lugares, mas a mentalidade das mulheres tinha se alterado. A “nova mulher” andava de bicicleta, dançava o tango, conduzia o automóvel, comia em restaurantes, fumava, jogava tênis. As mulheres exigiam novas liberdades. Através de movimentos organizados, reivindicavam: igualdade de oportu-

nidades na educação; igual direito de ingressar nas profissões; o mesmo salário nas fábricas; a mesma situação legal face à propriedade, a tutela dos filhos e ao divórcio e um código jurídico que condenasse sem distinção homens e mulheres.

Refletamos, então, sobre questões anteriormente levantadas. Quando buscamos responder porque falamos tanto em inferioridade e submissão, fazemos uma pequena retrospectiva e percebemos que é impossível falarmos de mulher sem que falemos em inferioridade e submissão; uma vez que estas não detinham o direito à escolha do tipo de vida a levar, não podiam escolher os seus maridos.

O século XVII consistiu num período de extrema submissão das mulheres a seus maridos, acreditava-se que o homem devia mandar e a mulher somente obedecer, sendo esse tipo de pensamento embutido em toda a sociedade da época, até mesmo das próprias mulheres com a ajuda da Igreja, grande responsável pela divulgação dessas idéias.

Estas não tinham sequer o direito de ir e vir, e ainda no início do século XIX era raro encontrar à luz do dia mulheres de família transitando, sozinhas ou mesmo acompanhadas, nas ruas do Rio de Janeiro. As mulheres eram tratadas pelos pais e maridos com severidade³, sendo mantidas muito segregadas da vida social.

A Igreja foi um importante veículo de disseminação das idéias de que a mulher deveria situar-se no terreno da inferioridade e submissão em relação ao homem, buscando manter o controle da situação através dos seus discursos e sermões. Por isso a relação das populações femininas com a Igreja sempre foi mediada pela resistência e renúncia, fervor e potência, explicitando-se em

⁴ As mulheres que se recusavam a casar-se com o marido escolhido pelo pai eram reclusas em conventos.

práticas sociais, discursos literários ou reproduções do seu universo.

Foi a Igreja que, no período colonial, explorou as relações de dominação que presidiam o encontro de homem e mulher, incentivando a última a ser exemplarmente obediente e submissa. A relação de poder já implícita no escravismo reproduzia-se nas relações mais íntimas entre marido e mulher, condenando esta a ser uma escrava doméstica, cuja existência se justificasse em cuidar da casa, cozinhar, lavar a roupa, servir ao chefe da família com o seu sexo, dando-lhe filhos que assegurassem a sua descendência e servindo como modelo para a sociedade familiar com que a Igreja sonhava.

Como podemos perceber, a mulher no período colonial, devido à forma de pensamento já arraigada, aparece como um ser simplificado, voltado às finalidades do casamento sem paixão e com filhos. Qualquer papel desempenhado fora desse território significava contrariar, lutar contra, ou mesmo sufocar a natureza feminina.

Até aqui nos referimos à mulher em âmbitos gerais, o que já nos possibilita vislumbrar as dificuldades enfrentadas pelo gênero para sobreviver num mundo machista e preconceituoso. Imaginemos então no tangente à mulher negra, pois eis aí o fator raça agravando ainda mais a luta por “vez” e “voz”.

O caráter exploratório da colonização, expresso desde o início da chegada dos portugueses, e a introdução da escravidão – indígena e negra – não apenas marcaram o relacionamento entre os sexos nas possessões portuguesas da América, como também estabeleceram de imediato profundas diferenças entre as mulheres da colônia, separando-as em categorias: brancas e negras, livres ou escravas. Em função destas diferenças, moldavam-se os comportamentos dos homens em relação às mulheres e as expectativas da sociedade quanto aos papéis femininos: ambas

tinham a obrigação de servir ao senhor, no entanto, em função das limitações estabelecidas pela Igreja em relação ao sexo no casamento, que seria apenas para procriação, as escravas eram usadas para satisfazer as necessidades sexuais dos senhores, os quais justificam seus atos como inevitáveis diante da intensa sensualidade das escravas. Num contexto de valores morais e religiosos rígidos, vai recair sobre a negra tal responsabilidade.

A mulher negra foi a maior vítima da submissão e preconceito. Isto não pode ser visto como algo aleatório, uma vez que suas raízes são históricas. Apesar do projeto de colonização, traçado pelo Estado português e pelos representantes da Igreja católica, não excluir as mulheres, a escassa presença de mulheres brancas nos primeiros tempos da colonização levou a arranjos de colonos com negras e índias, cujas fronteiras passavam, longe do casamento sacramentado, contrariando, assim, o projeto normatizador da Igreja e deste mesmo Estado em relação às populações. Estes viam no matrimônio uma forma de disciplinar a vida dos colonos e, além disso, mostravam-se extremamente preocupados em povoar o Brasil com mulheres brancas e honestas, pois, até o século XIX, escravas, mestiças e criadas eram consideradas mulheres de segunda categoria, sem direito à cidadania ou a reivindicar respeito, ainda que servissem para aventuras. A escravidão negra já começa no século XV e, como se não bastasse, o preço do homem escravo chegava ao dobro da mulher, o que reforçava a já tão aparente inferioridade do sexo feminino.

Subjugadas à escravidão, poucos foram os trabalhos que a mulher negra não realizou no Brasil, chegando sua jornada de trabalho, muitas vezes, a ser mais longa do que as 12/15 horas estipuladas pelo seu senhor, uma vez que cabia a ela, também, cuidar do seu lar, do marido e dos filhos. As escravas que usufruíam de maiores privilégios eram as escravas domésticas das casas ricas, mas eram também as que sofriam mais de perto a

cooptação da ideologia senhorial e a violência sexual. Era bastante freqüente que as negras de corpos quentes e sensuais estivessem em constante intercuro sexual com seus senhores.⁵

O fato de ser mulher não livrava as escravas de sofrerem toda sorte de castigos, sempre que suas atitudes fossem julgadas inconvenientes, dando uma roupagem negra à condição de mulher e escrava e à convivência entre escravas e seus senhores, uma vez que, além da submissão à resistência, que freqüentemente se manifestava, pois, em meio a todo o castigo que a mulher negra sofria, existiam aquelas que se rebelavam, tentavam a fuga e até mesmo buscavam no suicídio uma alternativa para fugir da situação de opressão em que viviam.

Algumas eram bem sucedidas em suas fugas, outras nem tanto, sendo capturadas e marcadas com “F” de fujão, sendo açoitadas no tronco⁶ e recebendo muitos outros castigos. Mas é interessante ressaltarmos que nessa luta também houve vitórias: algumas mulheres escravas chegaram a chefiar quilombos com grande quantidade de negros e serem bem sucedidas. Essa rebelião da mulher escrava teve importante papel na transformação da escravidão africana no Brasil e na contribuição para a Abolição. Ainda no século XIX, a escravidão passou a ser questionada e a educação das mulheres⁷ a ser considerada necessária.

Apesar de todas as limitações educacionais ainda impostas ao

⁵ Vale ressaltar que as relações sexuais entre senhores e escravas, na maioria das vezes, não era algo em comum acordo, mas estas eram vistas e usadas como objeto, não tendo o direito à escolha.

⁶ Elas não eram poupadas pelo fato de serem mulheres, recebendo os mesmos castigos atribuídos aos escravos fugitivos do sexo masculino.

⁷ No período colonial havia poucas escolas destinadas às mulheres, o conhecimento da leitura e da escrita pelas mulheres era motivo de preocupação para os pais, pois elas poderiam ler os temíveis romances franceses e escrever para os namorados.

sexo feminino no século XIX e do ridículo a que estavam sujeitas quando ousavam ter voz própria, as mulheres utilizavam a escrita para criticar a escravidão. E mesmo sendo os documentos que têm a mulher como protagonista mais exíguos do que as narrativas sobre a mulher no passado, estas obtiveram conquistas, como o direito ao voto em 1932 e o fato de ter sido eleita a primeira deputada negra do país: Antonieta de Barros, em 1935.

Percebemos que ainda hoje a discriminação racial na vida das mulheres negras é constante, mas, apesar disso, muitas constituíram estratégias próprias para superar as dificuldades decorrentes dessa problemática.

A situação da mulher negra no Brasil de hoje manifesta um prolongamento da sua realidade vivida no período de escravidão com poucas mudanças, pois ela continua em último lugar na escala social e é aquela que mais carrega as desvantagens do sistema injusto e racista do país. Inúmeras pesquisas realizadas, nos últimos anos, mostram que a mulher negra apresenta menor nível de escolaridade, trabalha mais, porém com rendimento menor, e as poucas que conseguem romper as barreiras do preconceito e da discriminação racial e ascender socialmente têm menos possibilidade de encontrar companheiros no mercado matrimonial.

A mulher negra, ao longo de sua história, foi a “espinha dorsal” de sua família, que, muitas vezes, se constituiu dela mesma e dos filhos. Quando a mulher negra teve companheiro, especialmente na pós-abolição, significou alguém a mais para ser sustentado. O Brasil, que se favoreceu do trabalho escravo ao longo de mais de quatro séculos, colocou à margem o seu principal agente construtor, o negro, que passou a viver na miséria, sem trabalho, sem condições dignas de sobrevivência. Com o incentivo do governo brasileiro à imigração estrangeira e à tentativa de extirpar o negro da sociedade brasileira, houve maciça tentativa de embranquecer o Brasil.

Provavelmente o mais cruel de todos os males foi retirar da população negra a sua dignidade enquanto raça, remetendo a questão da negritude aos porões da sociedade. O próprio negro, em alguns casos, não se reconhece, e uma das principais lutas do movimento negro e de estudiosos comprometidos com a defesa da dignidade humana é contribuir para o resgate da cidadania do negro.

A pobreza e a marginalidade a que foi e ainda é submetida a mulher negra reforça o preconceito e a interiorização da condição de inferioridade, que em muitos casos inibe a reação e a luta contra a discriminação sofrida. Contudo, não podemos deixar de considerar que esse horizonte não é absoluto e, mesmo com toda a barbárie do racismo, há uma parcela de mulheres negras que conseguiu vencer as adversidades e chegar à universidade, utilizando-a como ponte para o sucesso profissional, embora algumas mulheres negras vivam a experiência da mobilidade social em ritmo lento, pois, além da origem escrava, ser negra no Brasil constitui um real empecilho na trajetória da busca da cidadania e da ascensão social.

É nos serviços domésticos, que não representam muito prestígio e não há concorrência, que as mulheres negras têm livre acesso e é nesse campo que se encontra o maior número delas. A mulher negra, portanto, tem de dispor de uma grande energia para superar as dificuldades que se impõem na busca de sua cidadania. Contudo, vale ressaltar a experiência de mulheres negras na luta pela superação do preconceito e discriminação racial no ingresso no mercado de trabalho, atribuído a um espírito de luta e coragem e fruto de muito esforço pessoal.

Na atualidade, não se pode tratar a questão racial como elemento secundário, destacando apenas a problemática econômica. A posição social do negro não se baseia apenas na possibilidade de aquisição ou consumo de bens. Ainda há uma grande

dificuldade da sociedade brasileira em assumir a questão racial como um problema que necessita ser enfrentado. Enquanto esse processo de enfrentamento não ocorrer, as desigualdades sociais baseadas na discriminação racial continuarão, com tendência ao acirramento, ainda mais quando se trata de igualdade de oportunidades em todos os aspectos da sociedade. Continuará a mulher negra, então, como mera espectadora ou no máximo simples coadjuvante na História.

3 A MULHER NEGRA NA LITERATURA

Apesar da pouca importância dada à educação feminina no passado e à dificuldade outrora enfrentada para penetrar no território da escrita, a mulher desempenha o papel de escritora, e vai pouco a pouco conquistando o seu espaço no mundo literário.

Mas nos restringiremos aqui à mulher negra como personagem e não como escritora, uma vez que analisaremos o papel a ela atribuído em obras literárias de autoria masculina, tecendo breves comentários desta na literatura em geral para chegarmos à ficção adoniana, mais especificamente às obras *Simoa* e *As Velhas*.

Buscando uma leitura das personagens femininas negras construídas pelos romances adonianos supra-citados e como estas ali se representavam, percorreremos outras obras que têm como personagem a mulher negra, acreditando que “o texto literário não deve ser visto como um simples reflexo da realidade histórica, mas essa última fornecerá subsídios para melhor entendimento da realidade ficcional”.⁸

A retrospectiva feita no capítulo I permite-nos o conhecimento

⁸ Márcia Cavendish Wanderley. *A voz embargada*. São Paulo: EDUSP: 1996, p. 26.

e a interpretação da condição feminina desde a Idade Média até os nossos dias – com suas lutas, conquistas e submissão e, no tangente à mulher negra, que ora enfocamos, o peso do fator raça agravando sua condição.

Assim, discutiremos, neste capítulo, as relações indiretas entre obras literárias e o mundo ideológico em que estas habitam, observando como as imagens da mulher negra se constroem ou se desconstroem a partir de mitos de fragilidade e inferioridade que se incorporam a estas, conferindo-lhes caráter de naturalidade.

Percebemos, então, que é quase impossível desvincular o caráter histórico da personagem negra na obra literária, uma vez que, na maioria das obras, em que esta se faz presente, sofre preconceitos, o que revela um reflexo da realidade vivida.

A obra literária confunde-se, em muitos aspectos, com a história da humanidade. Sempre que escolhem frases e temas, e transmitem idéias e conceitos, os escritores estão elegendo o que consideram significativo no momento histórico e cultural em que vivem. Assim fornecem dados para a análise de sua sociedade.

A obra de Gregório de Matos, por exemplo, possibilita construir, com grande fidelidade, o retrato da sociedade brasileira do século XVII. Assim, o negro é um dos alvos da sátira gregoriana: arrancado de sua terra, onde era ser humano, para se transformar em animal e em coisa. A mulher negra foi seu tema predileto. Negras e mulatas povoam sua poesia, a qual mostra a distância entre a mulher branca e a negra na sociedade brasileira. Porém as reúne na condição de mulher-dama:

Para as damas da cidade,
Branças, mulatas e pretas.⁹

⁹ Anais do IV Seminário Nacional: Mulher e Literatura. Abralic. Niterói, Rio de Janeiro, 1991, p. 50.

Na obra *O Cortiço*¹⁰, de Aluísio de Azevedo, vemos mais uma vez a narrativa representando a realidade. Obra considerada metáfora da sociedade brasileira, no final do século XIX, é um romance naturalista que prioriza a coletividade, não o indivíduo. Denuncia as desigualdades sociais e tem como uma de suas personagens principais a escrava Bertoleza, mulher negra, submissa e trabalhadora. Servia ao patrão na cama e no trabalho, fez de tudo para agradar a João Romão, pensando num futuro digno e, quando se viu traída por este, matou-se para jamais voltar a ser escrava:

Bertoleza, que já havia feito subir o jantar dos caixeiros, estava de cócoras no chão, escamando peixe, para a ceia do seu homem, quando viu parar defronte dela aquele grupo sinistro [...] adivinhou que tinha sido enganada: que a sua carta de alforria era uma mentira, e que seu amante, não tendo coragem de matá-la, restituía-a ao cativo [...] Bertoleza, então, erguendo-se com ímpeto de anta bravia, recuou de um salto e, antes que alguém conseguisse alcançá-la, já de um só golpe certo e fundo rasgara o ventre de lado a lado. E depois emborcou para a frente, rugindo e esfocinhando moribunda numa lameira de sangue.¹¹

No poema “Negra Fulô”, de Jorge de Lima, a ótica da escravatura vem da moça negra que era princesa em sua terra e que, de amargura em amargura, chega à terra estranha para ser escrava, seguindo as pegadas comuns a muitas outras mulheres jovens de sua cor:

¹⁰ AZEVEDO, Aluísio. *O Cortiço*. São Paulo: Martins Claret, 2002.

¹¹ *Ibidem*, p. 224.

Era princesa.
Um libata a adquiriu por um caco
/de espelho.
Veio encangada para o litoral,
Arrastada pelos comboieiros.
Peça muito boa: não faltava
/um dente
e era mais bonita que qualquer
/inglesa.¹²

O poema persegue o roteiro da experiência escravocrata como se pretendesse esgotá-lo na representação e drama e revela o esforço da mulher negra em sobreviver:

Depois foi ferrada com uma
/âncora nas ancas,
depois foi possuída pelos
/marinheiros,
depois passou pela alfândega,
depois saiu do Valongo
entrou no amor do feitor,
apaixonou o sinhô,
enciumou a sinhá
apanhou, apanhou, apanhou.¹³

O poema é um enfoque poético da presença da mucama, mas sob um signo de ruptura da estabilidade ali reinante. A beleza da Negra Fulô também é decantada pelo poeta:

¹²ARAÚJO, Jorge. Jorge de Lima e o idioma poético afro-nordestino. Maceió: EDUFAL, 1993, p. 137.

¹³Ibidem, p. 138.

Ora se deu que chegou
(isso já faz muito tempo)
no bangüê dum meu avô
uma negra bonitinha
chamada negra Fulô.

Essa negra Fulô!
Essa negra Fulô!¹⁴

A personagem central do poema de Jorge de Lima que ora assume também o papel de narradora é mulher e negra, porém não liberta da sua condição de escrava, inferior e submissa.

Como afirma Antônio Cândido, a literatura transfigura o real através da sua transposição “para o ilusório por meio de uma estilização formal”,¹⁵ e Lima Barreto atingiu essa transposição. Traços biográficos se apresentam e a temática obsessiva do preconceito racial, que o autor conheceu por experiência própria, é o tema do romance *Clara dos Anjos*, uma história de sedução que retrata a pobreza e o preconceito racial.

Passado no subúrbio do Rio de Janeiro, *Clara dos Anjos* conta sobre a jovem e ingênua mulata Clara, filha do carteiro Joaquim dos Anjos, que é seduzida pelo malandro Cassi Jones, jovem branco, supostamente descendente de um nobre inglês. Cassi parte para São Paulo e Clara se descobre grávida. Após pensar em aborto, Clara revela a verdade à mãe e é levada perante a família de Cassi, para uma eventual “reparação do dano”, é humilhada pela mãe de seu agressor, que se considera insultada

¹⁴ *Ibidem*, p. 141.

¹⁵ Antônio Cândido. *Literatura e Sociedade*. 4. ed. São Paulo: Nacional, 1975, p. 53.

pelo simples fato de ter uma negra manifestado desejos de casar-se com seu filho. Tratada como “só mais uma mulatinha” percebe a verdade total. A cena final mostra Clara abraçando fortemente sua mãe e dizendo-lhe, desesperada, que elas, pobres e negras “não eram nada nesta vida”.¹⁶

Em Lima Barreto, o mesmo determinismo social que torna os homens importantes confere às mulheres fragilidade e ausência de vontade própria:

Clara era uma natureza amorfa, pastosa, que precisava mãos fortes que a moldassem e fixassem, seus pais não seriam capazes disso [...]. A filha do carteiro, sem ser leviana, era, entretanto, de um poder reduzido de pensar, que não lhe permitia meditar um instante sobre seu destino [...]. A mãe de Clara, fosse a educação mimosa que recebera, fosse uma fatalidade de sua compleição individual, o certo é que, a não ser para os serviços domésticos, [...] evitava todo esforço de qualquer natureza.¹⁷

O único personagem feminino que escapa ao estereótipo de “coisa amorfa e pastosa” nesse romance é Dona Margarida, uma forte e voluntariosa senhora alemã, de olhos azuis e traços enérgicos. As demais personagens femininas que se destacam na obra são negras: Clara dos Anjos e sua mãe, e tornam-se, mais uma vez, apenas um espelho da sociedade. Ao conceber e dar à luz a mulatinha despreparada para a vida, o autor revela o drama de muitas gerações de mulheres de seu meio e cor.

Fugindo ao percurso traçado pelas obras anteriormente citadas: a poesia gregoriana, *Negra Fulô*, *O Cortiço* e *Clara dos*

¹⁶ BARRETO, Lima. Clara dos Anjos. 10. ed. São Paulo: Ática, 1998, p. 133.

¹⁷ Ibidem, p. 90.

Anjos, nas quais são refletidas as injustiças sociais de uma época, o romance “Escrava Isaura” tenta torná-los apenas pano de fundo. Mas, no tangente ao tema aqui discutido, o papel da mulher negra na ficção dá-nos a entender que o romance apenas agrava o preconceito em relação a esta, pois, para a protagonista, é necessário que se crie uma heroína branca, mesmo sendo escrava, e mesmo sendo branca, Isaura sofre por possuir origem e sangue negro.

O livro trata de Isaura, escrava que nasceu quase branca e é tratada como filha por sua senhora. Alvo da luxúria e paixão de vários homens e da inveja da negra escrava Rosa. Com a morte de sua senhora, é mandada para um cativo, de onde ela e o pai fogem para Recife, mas é denunciada como escrava pelo ganancioso Martinho.

De volta ao Rio é presa por dois meses no tronco e seu pai vai para a cadeia. Prestes a se casar com o deformado Belchior pela liberdade, é impedida por Álvaro, que liquida os bens do falido Leôncio e se casa com Isaura.

[...] Levanta-te, Isaura; não é a meus pés, mas sim em meus braços, aqui bem perto do meu coração, que te deves lançar, pois a despeito de todos os preconceitos do mundo, eu me julgo o mais feliz dos mortais em poder oferecer-te a mão de esposo!...¹⁸

No romance *A escrava Isaura*, de Bernardo Guimarães, destacam-se quatro mulheres: as representantes da camada social dominante – a esposa do comendador e Malvina – e as escravas, Rosa e Isaura.

A protagonista da história é branca, apesar de ser escrava,

¹⁸ GUIMARÃES, Bernardo. *Escrava Isaura*. Ciranda Cultural, p. 126.

pois é fruto da união de raças distintas: pai branco e mãe negra e escrava:

Achava-se ali sozinha e sentada ao piano uma bela e nobre figura de moça.[...] A tez é como o marfim do teclado, alva que não deslumbra, embaçada por uma nuance delicada, que não sabereis dizer se é leve palidez ou cor de rosa desmaiada.¹⁹

O negro, na época, jamais seria tratado como herói: representava a última camada social, a mais humilhante, aquela que só servia para os trabalhos pesados que ninguém mais faria. Em uma sociedade escravocrata, escritor algum se proporia a valorizar o negro. Assim, Bernardo Guimarães, ao criar a escrava branca, tipo que só existiu na ficção dos românticos, pretendia entreter o público com uma trama de amor, sem tocar no verdadeiro problema social.

Afinal, a maioria dos autores românticos estavam mais preocupados em contar histórias de amor com um “happy end”²⁰ do que tocar fundo nos problemas sociais da época – como a escravidão, por exemplo. Nessa sociedade, criar uma heroína negra seria impensável.

A única mulher negra da trama, a escrava Rosa, não passou de simples coadjuvante: tinha cabelos curtos e frisados como os de um homem, era amante de Leôncio e, por inveja, fazia de tudo para piorar a vida de Isaura:

E o que mais merece aquela impostora? – murmurou a invejosa e malévola Rosa. – Pensa que por estar servindo na sala é melhor do

¹⁹ Ibidem, p. 03.

²⁰ Final feliz.

que as outras, e não faz caso de ninguém.²¹

A partir dos comentários acima, percebemos a dificuldade da mulher negra em ocupar um lugar de destaque, até mesmo em uma obra literária, fazendo-nos ver nesta uma forte ligação com a realidade social da época em que estão inseridas.

Vemos, assim, discutidos o tema da escravidão, os preconceitos e maus tratos enfrentados e a dificuldade da mulher negra em se desvincular de suas origens: em Gregório de Matos esta é objeto de sua sátira, discriminada, inferiorizada em relação às mulheres brancas.

O *Cortiço*, de Aluísio de Azevedo, se desenrola de maneira circular. É uma tentativa de fuga às raízes da personagem, leva pouco a pouco esta, apesar de fundamental para a trama, à dura realidade que é impossível. Da situação de escrava, sai Bertoleza apenas para a morte, única alternativa encontrada para não se ver novamente aprisionada. Não podemos, então, considerá-la como protagonista, uma vez que não é heroína, mas apenas vítima de seu cruel destino.

No poema de Jorge de Lima, a personagem feminina negra é marcada pelos estigmas da escravidão. Perde sua liberdade e passa de princesa à escrava. Apesar de “bonitinha”, sofre todos os castigos que deveriam ser atribuídos a estas, sendo, talvez, no poema, uma personagem que se destaca, mas pela veia do sofrimento e da dor, reproduzindo, assim, a realidade por esta vivida.

No romance de Lima Barreto, *Clara dos Anjos*, a personagem de mesmo nome, apesar de não ser escrava, é negra, sofrendo, assim, com os resquícios em que, outrora, estivera sua raça subjugada. A personagem, durante toda a trama, é considerada

²¹ *Ibidem*, p. 32.

como coisa pastosa e fácil de manipular, sem atitudes e vontades próprias, o que nos transmite uma imagem negativa da mulher negra. Pobre, enganada, sofrida e abandonada, não tem ao menos um final feliz, de certa forma conformada com a situação de inferioridade à que se via submetida, conclui, enfim, que “não é nada nesta vida”. Vale também ressaltar que o único personagem feminino que escapa ao estereótipo de “coisa amorfa e pastosa” nesse romance é Dona Margarida, mulher branca, de olhos azuis e traços enérgicos. Será isso apenas simples coincidência?

Com *Escrava Isaura*, Bernardo Guimarães cria uma heroína escrava, não fugindo, no entanto, à veia do preconceito e discriminação, uma vez que para isso fez-se necessário criar uma escrava branca.

Apesar de não ser negra, tornou-se relevante abordarmos a última personagem para que pudéssemos estabelecer paralelos, e também reforçarmos a idéia da marginalidade em relação à mulher negra na sociedade, ao longo da história, e seu reflexo na produção literária, tornando-as meras coadjuvantes.

4 A MULHER NEGRA NA FICÇÃO ADONIANA: EM ENFOQUE *SIMOA* E *AS VELHAS*

De acordo com Simões (1988), a literatura constitui um foco do universo cultural e vivencial que configura uma visão de mundo do ficcionista. No capítulo II, vimos como a realidade histórica influencia a produção literária de uma época, sofrendo, então, a mulher negra o peso do preconceito e discriminação nas obras selecionadas.

O negro é um dos elementos fundamentais da cultura brasileira que foi representado pela ficção adoniana. Partiremos neste capítulo para as obras *Simoa* e *As velhas*, buscando descobrir se

nessas obras Adonias segue os passos dos autores anteriormente citados ou atribui às suas personagens negras papel de destaque.

Sabemos que a ficção adoniana tem como palco a região Cacaueira do Sul da Bahia, é nesta que ele dá vida e cor a personagens relacionados com a cultura do cacau; assim, negros e índios povoam o seu universo ficcional. Mas qual será o papel a esses atribuído: coadjuvantes ou protagonistas? Eis a questão.

As obras *Simoa* e *As velhas* foram selecionadas devido às muitas referências aos negros e às divindades mitológicas negras. *As velhas* é um romance de 126 páginas, o qual rendeu a Adonias vários prêmios importantes, dentre eles o prêmio Nacional de Literatura, em 1975. Decorre do mágico cenário da mata primitiva baiana e conta a história de quatro velhas, cujos destinos e tragédias se entrelaçam. São terríveis e poderosas na sua fragilidade caduca: a índia pataxó Tari Januária, Zefa Cinco, a rainha preta Zonga e Lina de Todos. Quatro velhas tremendas na sua autoridade, nas suas lembranças, nos seus rancores, na sua cegueira vingativa, tendo também em comum um forte espírito de liderança.

A primeira delas, Tari Januária, a índia Pataxó, “baixinha, quase nanica, mãos miúdas, pernas secas, graveto é o corpo”²², fala tão pouco que parece muda.

A outra, Zefa Cinco, a que “sem perder um tiro e sem tremer a mão enviara cinco cabras para o inferno”²³.

Zonga, a rainha preta, “negra velha de quase dois metros, magra de mostrar o esqueleto e sempre ditando a lei”.²⁴

E por fim, Lina de Todos, a velha mais velha que a terra dali

²² FILHO, Adonias. *As velhas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975, p. 5.

²³ *Ibidem*, p. 49.

²⁴ *Ibidem*, p. 67.

“com seus filhos e netos rompendo o mato e abrindo a selva nas vinte léguas de dias que cercam Buerarema”²⁵.

Diante da descrição das personagens centrais do romance, vemos em Adonias um traço diferenciador do que pudemos vislumbrar na história: o fato de ter quatro mulheres como protagonistas, uma vez que o percurso traçado nos capítulos I e II nos revela uma figura feminina quase sempre inferiorizada.

O mais interessante a observar é que uma dessas protagonistas é negra: Zonga, uma velha possuidora de ar de liderança e voz de comando. E por estarmos aqui tratando da figura feminina negra, é a esta personagem que nos restringiremos de agora em diante.

Negra forte e decidida, também carrega consigo muitas lembranças do passado. Apesar da fragilidade física, demonstra personalidade forte e coragem. Não era afobada, não ordenava, mas pedia com semblante calmo, porém convicta do que queria:

A negra alta de quase dois metros, velha de oitenta anos, magra de mostrar o esqueleto, sempre com a calma no rosto e a voz macia, não precisa de energia para comandar. Não ordena, pede [...]. Tem o lugar inteiro na memória, as plantações de milho e mandioca, as roças de cacau e as pastagens. Tudo sabe e, indagando sobre os trabalhos, distribui conselhos e os remédios da selva.²⁶

Vale ressaltar que, diferente de Bertoleza de *O Cortiço*, Clara dos Anjos, do romance de mesmo nome, a escrava do poema “Negra Fulô” e outros, a personagem Zonga, apesar de ser negra, desempenha importante papel na trama. Nascida no território

²⁵ Ibidem, p. 97.

²⁶ Ibidem, p. 67.

baiano nos primórdios do cacau, Zonga é testemunha viva das lutas sangrentas travadas ali pela posse da terra:

Mãe, aquela Zonga que vosmecês viram, nasceu aqui perto e isso era então uma abertura de nada. Ela conta que, menina ainda, viu o pai enfrentar a selva a fogo e machado. Homem brabo, de coragem e força [...]. Um vencedor de desafios sem medo das armadilhas do mundo.²⁷

Zonga vive agora, rodeada de lembranças dos tempos do seu marido Coé, e narra aos outros as injustiças sofridas. Plantaram cacau e foram roubados e expulsos da terra por Mariano Dentinho:

Mariano Dentinho cobrou a nossa terra com tudo o que tinha dentro [...]. Mariano dentinho – ele respondeu – diz que tudo isso aqui é dele. Vem ocupar a nossa terra e mandou que a gente fosse embora. Temos que sair, mulher, só com os meninos e os cachorros.²⁸

Zonga, em seus muitos anos vividos, presenciou muitas injustiças, dentre elas a morte do marido, logo após ter sido roubado e expulso de sua lavoura de cacau. Tendo o marido sido morto pelos homens de Mariano Dentinho, Zonga não consegue transformar em lágrimas a dor que carrega consigo:

Armavam o cerco e logo calculamos que mais de seis homens estavam ali, cachorros que nos ameaçavam, os animais. Na fuga, saltando a moita, Coé foi atingido no peito e caiu sem um gemido. E tão perto vinham que ouvimos um deles gritar: Agora só resta a mulher! [...].

²⁷ Ibidem, p. 69.

²⁸ Ibidem, p. 81.

Coé, pai de meus cinco filhos, negro bom e valente, não teve uma lágrima de mulher. A miséria do mundo, de tão grande, secara meus olhos.²⁹

Após a morte do marido, Zonga encontra em Uraçu um novo amor e uma forma de vingar a morte de Coé: ganha de presente a cabeça de Mariano Dentinho:

É o que trago e me entregou o bernal que senti pesado e pensei fosse uma jaca o que estivesse dentro, meu presente para vosmecê. Hesitei, um segundo, mas hesitei. E logo ele, retomando o bernal, abrindo-o, sacudindo-o, fez com que a cabeça caísse e rolasse no chão. A cabeça, sim, a cabeça de Mariano Dentinho! No sal, os bugalhos inchados, as bochechas já apodrecendo.³⁰

Agora, velha e povoada dessas lembranças, fez-se forte e decidida, e rodeada por muitos, pouco a pouco, com a ajuda de seus filhos e do seu povo, reconstrói a vida e passa a ser respeitada por todos:

Juntaram-se as negras dela e os bugres da selva, e tudo como Deus mandara. O resto se fizera com o trabalho dos filhos e, para provar, ali estavam de novo as plantações, os bichos de cria e os cacaueiros. E daquele trabalho vinha o respeito que merecia o povo do Camacã.³¹

Percebemos, através dos trechos selecionados e dos comentários acima que todo o sofrimento, enfrentado pela personagem, não está diretamente ligado ao fato de ser negra, mas ocorre do

²⁹ Ibidem, p. 84.

³⁰ Ibidem, p. 88.

³¹ Ibidem, p. 91.

contexto em que esta se insere. São fatos corriqueiros no período e lugar que Adonias adota como cenário para o desenrolar da trama. Assim sendo, podemos considerar Zonga, negra e descendente de escravos, como protagonista dessa história, ainda que não seja a única, mas pode ser considerada uma peça fundamental desse quebra-cabeça formado pelas quatro velhas do romance.

A outra obra adoniana aqui em análise é *Simoa*. Parte integrante de um livro de 147 páginas - intitulado *Léguas da Promissão* - as quais comportam seis novelas: *Imboti*, *O Pai*, *O túmulo das aves*, *Um anjo mal*, *O rei* e *Simoa*, que são organizadas de forma a nos dar a configuração espaço-temporal de um mesmo território, Itajuípe, objeto da narração. O local modifica-se sensivelmente no enfoque da narrativa, recebendo forte carga simbólica através de elementos míticos, ritualísticos, folclóricos e literários. Encanta-se o território como parte de um mecanismo de fuga da narrativa quanto à questão do poder e da violência na região cacauzeira que descreve.

Restringimo-nos aqui à novela *Simoa*, que narra a estória da rainha negra, similar a Iemanjá, que trai, desde o nascimento ("foi nascida", sem pai e mãe), a incorporação dos valores negros africanos. Nesta, o narrador justifica os rumos da narrativa pela vontade de Orixalá ou Ogum, afirmando que com estes deuses, "armam-se todos os destinos", sendo freqüente a invocação aos deuses negros de uma maneira geral.

O cenário principal são as matas do Sul de Itajuípe, onde vivia uma tribo de negros:

Muito para dentro, quase na fronteira oeste de Itajuípe, a várzea sem tamanho quebrava a paisagem do território. [...] Ali na várzea, e todo o território o conhecia, morava um povo. Era uma espécie de tribo, aquela gente, plantando a cana, vendendo o açúcar, um reino isolado

entre as matas do sul. [...] Todos eles negros, os habitantes, vinte famílias em um bloco.³²

É neste território que *Simoa* surge misteriosamente quando pequena. Encontrada pela viúva de um pescador na areia úmida, sequer chorava e “era como uma filha que viesse do mar”³³. Foi criada por Sabina e Rozendo e todos os negros testemunharam ela chegar e crescer na várzea, revelando-se cada vez mais forte e detentora de grande poder sobre as criaturas; possuía algo de tão especial que chamava a atenção até mesmo daqueles que com ela conviviam:

Lembravam-se os negros da menina inquieta, uma voz que ordenava, estranho poder sobre as criaturas. Diferente, assim fitando as fogueiras, distante, como se ao mundo não pertencesse [...]. Uma menina esquisita Sabina dizia.³⁴

Com o passar dos tempos, envolve-se *Simoa* com um homem branco chamado Naro e juntamente com ele assume a liderança do povo da várzea rumo à fronteira, na fuga da guerra pela posse do território:

Via-o agora, guia daquele povo, em seu braço a mão da moça negra como se estivesse a transmitir força e sangue. Afastavam-se os bichos, mesmo as onças pintadas, e as touceiras de espinhos como que se encolhiam.³⁵

³¹ *Ibidem*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968, p. 125.

³³ *Ibidem*, p. 133.

³⁴ *Ibidem*, p. 134.

³⁵ *Ibidem*, p. 141.

Chegando à fronteira, percebem-se os rios secos, os poços vazios, a terra seca e aparentemente improdutivo, maltratada pelo calor do sol, os negros em desespero, até que de repente, a solução para todos esses problemas:

Recuaram todos, permitindo que ela fizesse a estrada. E debaixo dos seus pés, onde pisava, a água nascia, água doce, como se viesse de Oxum. Água que enchia os canais, as cavidades, o pó virando barro.³⁶

A personagem Simoa, negra, surgiu de forma misteriosa: “Na areia úmida, as águas lavando o corpo, a pretinha não chorava. Precipitara-se, era como uma filha que viesse do mar...”,³⁷ crescida na várzea entre os negros; é a personagem-chave de toda a novela. Atribui, assim, Adonias, mais uma vez, o papel de destaque a uma mulher negra, a exemplo de Zonga, do romance *As Velhas*.

A moça negra é comparada na narrativa às “princesas no sertão africano”, tem força no olhar e espírito de liderança, demonstra valentia na mansidão da face, não sendo princesa, e sim rainha. No decorrer da novela, o narrador insinua, a todo instante, a ligação entre Simoa e o mar:

[...] era como uma filha que viesse do mar.³⁸

[...] Inúmeras vezes, noites altas, Sabina a surpreendera na janela com os olhos nas estrelas do mar.³⁹

³⁶ Ibidem, p. 31.

³⁷ Ibidem, p. 133.

³⁸ Ibidem, p. 133.

³⁹ Ibidem, p. 134.

[...] Límpida e úmida, a luz. As águas se agitavam, as ondas altas, ela teve o mar nos olhos.⁴⁰

Simoa tinha sal na pele como um peixe do mar.⁴¹

O fundo do mar, ela sabia, as ondas rolando, os grandes peixes, gosto de sal na terra. Simoa dissera - “o fundo do mar”.⁴²

Até que no final da novela, a grande revelação, para a surpresa do povo negro. Revela-se, então, a negra da várzea, lemanjá, a rainha dos mares:

Sabina disse com espanto, o coração disparado: - Ela é lemanjá.⁴³

- Ela é a rainha!⁴⁴

Usando o território do Itajuípe e a luta pela posse das terras, propícias ao plantio do cacau como pano de fundo, o autor estabelece um jogo mítico entre a selva, o ser humano e os deuses negros, fundindo-os através da personagem Simoa, ou lemanjá.

Assim sendo, não podemos negar a importância da mulher negra na obra supra-citada, sendo atribuído a ela o papel de rainha. As duas obras adonianas analisadas, neste capítulo, fogem ao que foi visto nos capítulos I e II, tanto no que diz respeito ao papel da mulher negra na História (cap. I) e quanto ao papel desta na literatura, mais especificamente na poesia gregoriana, *O Cortiço*, *Negra Fulô*, *Clara dos Anjos* e *Escrava Isaura* respectivamente analisadas no capítulo II.

⁴⁰ Ibidem, p. 136.

⁴¹ Ibidem, p. 138.

⁴² Ibidem, p. 143.

⁴³ Ibidem, p. 145.

⁴⁴ Ibidem, p. 146.

5 CONCLUSÃO

Ao tentarmos definir o papel atribuído à mulher negra nas obras *As velhas* e *Simoa*, de Adonias Filho, fez-se necessária a abordagem de três aspectos: a mulher negra na história, na literatura e na obra adoniana especificamente, consistindo cada um deles em um capítulo: no primeiro intitulado “A mulher e a história: lutas e conquistas”, traçamos o percurso da mulher ao longo dos tempos, buscando explicar o preconceito e a discriminação, sofridos principalmente pela mulher negra, nas raízes históricas, e conhecendo as formas de resistência por estas utilizadas para driblar as clausuras. O segundo capítulo, denominado “A mulher negra na Literatura”, comenta algumas obras literárias que têm como personagem a mulher negra, analisando qual o papel a ela atribuído, contextualizando as obras, no intuito de compreendermos se o contexto influencia na maneira de o autor escrever e caracterizar seus personagens. Já no terceiro e último capítulo, com o título “A mulher negra na ficção adoniana: em enfoque *Simoa* e *As Velhas*”, partimos para as obras propriamente ditas, analisando as personagens negras presentes e como estas se apresentam, buscando defini-las como protagonistas ou coadjuvantes e procurando compreender a atitude do autor em relação a estas.

Após analisarmos as personagens adonianas *Simoa* e *Zonga*, percebemos que estas possuem papéis diferentes dos desempenhados pela mulher negra na História e também nas obras literárias analisadas (vimos nestas apenas um reflexo daquela).

Simoa e *Zonga* possuem rumos diferentes, uma vez que se mostram fortes e guerreiras, não tendo como explicar também o sofrimento destas através de fatores ligados ao sexo e à raça, mas como algo típico do contexto a que as obras se referem.

É certo que sempre existiram grupos marginalizados, vítimas

de preconceito e da discriminação, mas é certo também que sempre existiram formas de resistência, não se submetendo alguns tão passivamente à situação de inferioridade. Buscamos expor aqui os aspectos mais importantes em relação à mulher negra, tida como uma classe inferior, submissa, subjugada à pobreza e escravidão e a dificuldade encontrada por esta para fugir às suas raízes.

Transferindo isso para a Literatura, vimos também como a realidade histórica quase sempre influencia a realidade ficcional, mantendo, assim, grande parte dos escritores as personagens negras de suas obras à margem, marcadas pelo estigma da escravidão. São caracterizadas como “coisas fáceis de manipular” e impossibilitadas de fugir de sua situação.

Com o intuito de descobrirmos se Adonias é um escritor que foge a esses princípios, ou se os reproduz, selecionamos apenas duas de suas obras, por estarmos conscientes da impossibilidade de mergulharmos profundamente na riqueza de sua ficção.

Ao selecionarmos as obras *Simoa* e *As Velhas*, levamos em consideração a forte recorrência aos negros, aos seus deuses, à sua cultura e à mulher negra em especial, a qual se faz presente de maneira marcante.

Assim, percebemos em Zonga, do romance *As Velhas*, e em Simoa, da novela de mesmo nome, personagens que se destacam pela força, misticismo e capacidade de liderar que possuem, não podendo negar a intenção do autor de fazer com que estas, tidas no decorrer dos séculos como simples coadjuvantes, protagonizem suas histórias.

Em suma, na ficção adoniana, ao contrário do vivenciado na História, a mulher negra não fica à margem, mas torna-se protagonista, fugindo totalmente aos mitos de fragilidade e inferioridade há muito existentes. Talvez isto se explique pela identificação do autor com o elemento africano, considerado por ele fundamental para o surgimento e desenvolvimento da civilização

brasileira, e posteriormente a presença marcante deste no desbravamento de terras e origem da civilização cacaueteira, que tanto amou e que tanto o inspirou.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBORNOZ, Suzana; CARRION, Maria Conceição de Araújo. **Na condição de mulher**. Santa Cruz do Sul: Faculdades Integradas de Santa Cruz do Sul, 1985.

ALGRANTI, Leila Mezan. **Honradas e devotas: mulheres da colônia**. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília: EDUNB, 1993.

ALMEIDA, Júlia Lopes de; Chopin, Kate. **A condição feminina revisitada**. João Pessoa: UFPB, 2003.

ARAÚJO, J. de S. **Jorge de Lima e o idioma poético Afro-Nordestino**. Maceió: EDUFAL, 1993.

AZEVEDO, Aluísio. **O Cortiço**. São Paulo: Martins Claret, 2002.

BARRETO, Lima. **Clara dos Anjos**. São Paulo: Ática, 1998.

FANNON, F. **Os condenados da terra**. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

FIGUEIREDO, Maria do Carmo Lanna; LOPES, Ruth Silviano Brandão (org.). **O eixo e a roda**. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 1983.

FILHO, Adonias. **As velhas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.

_____. **Léguas da promessa**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

FREYRE, Gilberto. **Casa grande e senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal**. 43. ed. Rio de Janeiro: Record, 2001.

GUIMARÃES, Bernardo. **Escrava Isaura**. Ciranda Cultural.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guaracira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 1997.

MACEDO, José Rivair. **A mulher na Idade Média**. São Paulo: Contexto, 1990.

MOTT, Maria Lúcia de Barros. **Submissão e resistência: a mulher na luta contra a escravidão**. 2. ed. São Paulo: Contexto, 1991.

PERROT, Michelle. **Os excluídos da história: operários, mulheres e prisioneiros**. Trad. Denise Battmann. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

PRADO, Antônio Arnoni. **Literatura Comentada: Lima Barreto**. São Paulo: Nova Cultural, 1988.

PRIORE, Mary Del. **A mulher na História do Brasil**. 2. ed. São Paulo: Contexto, 1989.

_____. **Ao sul do corpo: condição feminina, maternidades e mentalidades no Brasil colônia**. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília, DF: Edunb, 1993.

QUINTANEIRO, Tânia. **Retratos de mulher: o cotidiano feminino no Brasil sob o olhar de viajeiros do século XIX**. Petrópolis, Vozes, 1995.

SIMÕES, Maria de Lourdes Netto. A literatura da Região Cacaueira baiana: questão identitária. In: **Revista do Centro de estudos portugueses Hélio Simões**, Ilhéus, V1, p. 119-127, 1998.

VIANNA, Lúcia Helena (org.). **Mulher e Literatura**. Niterói: Abralic, 1992.

WANDERLEY, Márcia Cavendish. **A voz embargada**. São Paulo: EDUSP, 1996.

XAVIER, Elódia. **Tudo no feminino: a mulher e a narrativa brasileira contemporânea**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1991.

_____. **Declínio do patriarcado: a família no imaginário feminino**. Rio de Janeiro: Record, 1998.

A FIGURA FEMININA NA OBRA *GABRIELA, CRAVO E CANELA*, DE JORGE AMADO, E AS REINTERPRETAÇÕES E RESSIGNIFICAÇÕES ATRIBUÍDAS ÀS PERSONAGENS NA ADAPTAÇÃO PARA A MÍDIA TELEVISIVA

RESUMO

Esse trabalho ocupa-se do livro *Gabriela, Cravo e Canela*, de Jorge Amado (1958), realizando um estudo de gênero de três personagens femininas: Gabriela, Malvina e Glória, tendo como objetivo traçar uma análise comparativa entre as linguagens literária e televisiva, destacando a possibilidade de imbricamento entre elas e os fatores implicantes durante o processo de adaptação. Como se trata de um estudo de gênero, serão destacadas as representações, as reinterpretações e as ressignificações atribuídas a essas personagens na trama televisiva, tendo em vista os fatores históricos, sociais e culturais que possivelmente influíram na concepção do adaptador durante o processo de releitura da obra. Para efeito metodológico, o referencial teórico encontrará-se diluído ao longo de todo o trabalho, a fim de que todos os questionamentos ora levantados possam ser fundamentados através de teorias já estabelecidas por reconhecidos estudiosos da área de comunicação e afins.

Palavras-chave: obra literária, telenovela, adaptação, gênero.

A FIGURA FEMININA NA OBRA *GABRIELA, CRAVO E CANELA*, DE JORGE AMADO, E AS REINTERPRETAÇÕES E RESSIGNIFICAÇÕES ATRIBUÍDAS ÀS PERSONAGENS NA ADAPTAÇÃO PARA A MÍDIA TELEVISIVA*

Dyala Ribeiro da Silva
Prof^a. Dr^a. Sandra Maria Pereira do Sacramento

1 INTRODUÇÃO

O presente trabalho - A figura feminina na obra *Gabriela, Cravo e Canela* de Jorge Amado, as reinterpretações e ressignificações atribuídas às personagens na adaptação para a mídia televisiva - pretende analisar e discutir o processo de imbricação entre as linguagens literária e televisiva, considerando as condicionantes próprias de cada meio e reconhecendo o produto cultural resultante deste processo, a telenovela, como sendo uma recriação, uma releitura, não uma cópia distorcida da obra original. Para efeito de análise, será estudada a representatividade de três personagens femininas: Gabriela, Malvina e Glória com atenção a influência e a inserção dos novos valores sócio-culturais que atuaram na concepção do adaptador no momento de recriação da estória. Há também um destaque no que concerne ao tempo do enunciado, que corresponde à sociedade de 1925, diferente do tempo da enunciação, quando Jorge Amado escreveu a obra em 1958 e ao tempo de releitura, de adaptação, quando Walter

George Durst, transpôs para a mídia televisiva.

Para efeito metodológico, o referencial teórico encontrar-se-á diluído ao longo de todo o trabalho, a fim de que todos os questionamentos, ora levantados, possam ser fundamentados através de teorias já estabelecidas por reconhecidos estudiosos da área de comunicação e afins. Quanto à disposição do trabalho, ele será dividido em três capítulos, sendo que o primeiro discorrerá sobre as novas perspectivas da obra de arte – destacando alguns dos conceitos definidos por Benjamin sobre a dessacralização da obra de arte, a perda da aura após a produção em série, destacando, porém, a possibilidade de refuncionalização e reutilização da mesma. Seria uma espécie de deslocamento da percepção estética, entendendo que a tecnologia não apenas alterou a obra artística em si, mas modificou a relação de produtores e receptores.

O segundo capítulo realizará uma espécie de análise de conteúdo entre a narrativa verbal/literária e a visual/televisiva, compreendendo as variadas acepções sobre os conceitos de espaço *versus* tempo em cada meio que, ultrapassando a representatividade dessas acepções, resultará na possibilidade de interação entre as linguagens, na interdiscursividade entre as narrativas literária e a televisiva. Para tanto, serão utilizados, dentre outros, os conceitos de Eco, Pellegrini, Sodré, Austen, Kristeva.

O terceiro capítulo traçará um breve histórico da narrativa de *Gabriela...*, destacando o contexto social e cultural da cidade de Ilhéus nos anos 20, a qual era marcada, sobretudo, pelo coronelismo, pelo machismo e pela submissão das mulheres aos homens. Também será ressaltada a postura progressista de J. Amado, ao quebrar paradigmas, inserindo, em sua estória, mulheres fortes e decididas que rompem os “pré-conceitos” morais vigentes naquela sociedade cacauieira. Essas acepções estarão ancoradas nos conceitos de Eco, Maia, Patrício e Moreira.

No quarto capítulo, há um breve estudo sobre as principais características da dramaturgia em televisão e suas condicionantes que justificam as razões de se explorarem alguns aspetos em detrimento de outros. Também terá a análise de como as três personagens femininas são transpostas para a mídia televisiva, sinalizando as questões de identidade, de resignificação atribuídas a essas personagens, da representação delas na TV, da exploração da sexualidade etc. Para tanto, utilizaremos os conceitos definidos por Pallottini, Calvino, Silveira, Eco etc.

A intenção desse trabalho foi a de - ao estudar as características principais da linguagem literária e televisiva e, mais ainda, a possibilidade de integração entre elas - reconhecer não apenas na obra literária, mas também na telenovela *Gabriela*, a possibilidade de um resgate cultural, dando visibilidade às características da cultura local e as conseqüências positivas da divulgação desses costumes regionais. É claro que reconhecemos a distorção de alguns dos traços identitários na telenovela, explorando mais uns aspectos que outros, estereotipando a mulher, criando um universo paralelo de conotação sexual para manter a audiência. Esse caráter de visibilidade que a televisão possibilitou foi negativo, pois acabou criando o irreal em torno da mulher regional.

A televisão pode ser considerada um mal necessário, não é de todo positiva, nem totalmente negativa, se por um lado massifica a cultura tida como erudita - ao divulgar obras literárias através da telinha (realizando a suas releituras), ao expor quadros de pintores renomados, ao exhibir traços culturais de várias regiões do país e do mundo, por outro, também é manipuladora, não produz nada sem uma finalidade específica e, muitas vezes, a deturpação do que é exibido pode causar danos a toda uma cultura. Apesar desses dois lados da TV, podemos dizer que *Gabriela* (a telenovela) foi uma feliz investida da emissora

divulgadora, como será comprovado posteriormente no desenvolver da pesquisa.

2 AS NOVAS PERSPECTIVAS DA OBRA DE ARTE

Durante muito tempo, a obra de arte foi vista como um bem material sagrado, sendo utilizada, apenas, em rituais religiosos, pois acreditavam que ela era a representante concreta dos deuses e que possuía funções mágicas. Com o surgimento de artefatos técnicos – notadamente a fotografia e o cinema - profundas transformações ocorreram no panorama das artes, “alterando a visão de mundo, na forma de apreender, sentir, pensar e traduzir em palavras e imagens” (OLIVEIRA, 1995, p. 16).

“Com a reprodutibilidade técnica, a obra de arte se emancipa, pela primeira vez da história, de sua existência parasitária, destacando-se do ritual” (BENJAMIN, 1994, p. 171). Através de sofisticados processos de reprodução que a técnica nos disponibilizou, os objetos estéticos, antes restritos ao conhecimento erudito e à contemplação, tornaram-se acessíveis à população, à massa. Essa produção em série causou, para Benjamin, a “dessacralização do artístico”, a “queda da aura”, sem a real essência, do que seria para ele uma verdadeira obra de arte. Por outro lado, ele destaca a refuncionalização da arte, compreendendo-a como uma forma de produção social, ou seja, como uma atividade social que determina a natureza da própria arte. Extirpado da noção de artista e de toda a mística de criação, o produtor do estético foi concebendo-se como um trabalhador influenciado por sua história, capaz de utilizar materiais e técnicas determinantes para o contexto em que vivia que estivessem à disposição.

Neste processo, obra de arte passa a ser vista a partir de eles

intermediários, respondendo às necessidades do homem em sociedade. Significando, portanto, que toda arte é construída a partir de um nível alcançado historicamente pela criação artística. Alterando o modo de percepção da realidade, por meio dos avanços tecnológicos, o campo estético viu, inevitavelmente, a reconfiguração de seus domínios.

Há em todas as artes uma parte física, que não mais pode ser subtraída à intervenção do conhecimento e do poderio modernos. Nem a matéria, nem o espaço, nem o tempo são, há cerca de 20 anos, o que sempre haviam sido. É de esperar que tão grandes novidades transformem toda a técnica das artes, agindo assim sobre a própria invenção e chegando mesmo, talvez, a maravilhosamente alterar a própria noção de arte (OLIVEIRA, 2002, p. 17).

Toda modificação dos instrumentos culturais, na história da humanidade, representa, de certa forma, uma crise no “modelo cultural” precedente. O seu verdadeiro alcance só se manifesta ao considerar que os novos instrumentos agirão no contexto de uma humanidade modificada, seja pelas causas que provocaram o aparecimento daqueles instrumentos, seja pelo uso desses mesmos instrumentos.

É evidente, no entanto, que será preciso discutir os vários problemas partindo da assunção, a um tempo histórica e antropológico-cultural, de que, com o advento da era industrial e o acesso das classes subalternas ao controle da vida associada, estabeleceu-se, na história da vida contemporânea, uma civilização do *mass media*, cujos sistemas de valores deverão ser discutidos, e em relação à qual será mister elaborar novos modelos ético-pedagógicos (ECO, 1998, p. 35).

A cultura de massa nasce numa sociedade em que todos os

cidadãos se vêem participando, “com direitos iguais”, da vida pública, dos consumos, da fruição das comunicações; nasce em qualquer sociedade de tipo industrial. Por ser resultante do convívio urbano e social e conseqüentemente influenciados pelas atividades mercantis, essa cultura massiva condiciona as suas visões de mundo, as suas acepções do estético ao ambiente social e cultural a que está inserida. E essa percepção não diminui em nada o valor artístico de uma obra, apenas apresenta uma nova maneira de enxergar, interpretar e até mesmo produzir o artístico. Se arte é cultura e cultura é um sistema de atitudes, instituições e valores de uma sociedade, então o que é produzido pela massa nada mais é que artístico.

Mcluhan (1964), ao refletir sobre as mudanças que os meios de comunicação causam na sensibilidade e nos hábitos perceptivos, enxerga a relação entre a mídia e a arte como um processo de mútua fecundação. A ação recíproca entre a técnica e a sensibilidade faz com que os meios e as tecnologias, como extensão do homem, desempenhem um papel ativo, induzindo novos hábitos perceptivos, no ambiente e na vida humana. A televisão, por exemplo, permite a abertura sugerida por Eco no texto escrito, quando suprime a seqüência de planos, exigindo a participação do leitor-espectador como uma espécie de tipo ideal o qual não apenas é previsto, como também é criado pelo ato narrativo.

A natureza desse discurso, sua possibilidade de ser entendido de modos múltiplos e de estimular soluções diferentes e complementares é o que podemos definir como ‘abertura’ de uma obra narrativa: na recusa do enredo realiza-se o reconhecimento do fato de que o mundo é um nó de possibilidades e de que a obra de arte deve reproduzir essa fisionomia (ECO, 1976, p. 192).

Benjamin enxerga os meios de produção e as relações de produções artísticas como interiores à própria arte, configurando suas formas a partir de dentro. “Nessa medida, os meios técnicos de produção da arte não são meros aparatos estranhos à criação, mas determinantes dos procedimentos de que se vale o processo criador e das formas artísticas que eles possibilitam” (SANTAELLA, 1995, p. 104). As modificações na tecnologia artística e nos modos de produção da arte alteram não só a forma da obra em si, mas também as relações sociais entre produtores e receptores, os modos de recepção e as relações dos artistas em si.

O passado e o presente, a tradição e a modernidade não são realidades isoladas e sem mediações. Os meios técnicos, geradores de novos usos e novas formas de linguagem originam outras técnicas de criação, possibilitando o aparecimento de novos procedimentos e sensibilidade artística. Os meios por si só não possuem caráter artístico, são suportes materiais que precisam ser conduzidos para que se produza a arte. Exemplo disso são o rádio e a televisão, que não representam gêneros artísticos, mas sim, forças técnicas capazes de gerar novas matrizes de produção estética, desde que manipulados pela intervenção criadora do homem.

[...] a TV não é um gênero. É um ‘serviço’: um meio técnico de comunicação, atreves do qual se podem veicular ao público diversos gêneros de discursos comunicativo, cada um dos quais corresponde, não só às leis técnico-comunicativas do serviço, como também às leis típicas daquele dado discurso [...] (ECO, 1998, p. 335).

Assim como a imprensa conseguiu mudar a concepção de produção literária, levando o hábito da leitura a todas as classes e permitindo uma maior liberdade em termos conteudísticos, alterando, inclusive, as relações do artista com o seu público e

os modos de recepção da obra, a televisão, devido a seu caráter múltiplo, tida como um meio híbrido (já que se apropria de outras linguagens) é caracterizada como um *folhetim eletrônico, folhetim moderno ou paraliteratura*. Essa denominação refere-se à literatura folhetinesca do século XIX, que era aquela distribuída diariamente ou semanalmente na seção de entretenimento dos periódicos.

O folhetim apresentava uma narrativa fragmentada, serializada, justamente para fazer com que o leitor continuasse comprando as edições diárias ou semanais dos jornais. Ao inserirem essas pequenas histórias nos periódicos, atendendo principalmente ao público feminino (que não escondia seu entusiasmo pelo desenvolvimento das histórias marcadas através da sucessão de acontecimentos trepidantes, pelas emoções desenfreadas, pela linguagem acessível e pela ausência de qualquer abstração intelectual), a vendagem deste produto aumentara consideravelmente.

O folhetim também apresentava o caráter de abertura da obra, atendendo, muitas vezes, às exigências do público, como no exemplo do francês Eugène Sue, que chegou a ressuscitar um personagem porque os leitores não haviam se conformado com sua morte. Ou seja, o que determinava o desenvolvimento e o desfecho de uma narrativa era o gosto popular. Assim, ao criar um folhetim, o escritor se sujeitava aos valores culturais e ideológicos do público, os quais desejavam histórias melodramáticas. Em televisão, o produto cultural que melhor representa o caráter folhetinesco é a telenovela, pois suas tramas

desenrolam-se segundo vários trançamentos dramáticos, apresentados aos poucos - história parcelada. Tem um universo pluriforme, exigindo hábil manuseio para a condução dos desdobramentos da fábula - cada pedaço tem seu próprio conflito a ser trabalhado. Exige o perfeito domínio do diálogo, base de seu discurso (CAMPEDELLI, 2001, p. 20).

O advento do cinema, por exemplo, também serviu de base para as novas formas de arte. Dentre os meios de progresso científico, o cinema foi o que melhor representou o casamento profícuo entre a arte e a técnica. Como diz Marinyze Oliveira no livro *E a tela invade a página* (1995, p. 24):

Por sua capacidade de apresentar a imagem em movimento, obedecendo, inclusive, às linhas de perspectiva que a pintura renascentista nos habituou a considerar como forma natural de percepção dos objetos, o cinema, como nenhuma outra forma de expressão, alcançou o efeito da impressão de realidade, fazendo com que as imagens projetadas na tela se assemelhassem de forma quase perfeita ao espetáculo oferecido aos nossos sentidos pelo mundo real.

O próprio Benjamin se despreendeu de preconceitos e regressões, descobrindo no cinema possibilidades positivas, emancipadoras e, acima de tudo, a possibilidade intertextual, múltipla e poliforme que os meios agregariam e acresceriam ao conteúdo de suas produções - é lamentável ele não ter vivido o suficiente para tecer críticas sobre o maior veículo de comunicação de massa da atualidade, a televisão. Ele achava que o artista revolucionário não deveria aceitar as formas de produção artística acriticamente, mas sim desenvolver e revolucionar essas forças.

Isso não significa uma total negação do passado. A criação verdadeiramente revolucionária é, sem dúvida, negação e ruptura, mas negociação no sentido dialético, isto é, aquela que reassume, assimila e absorve que há de valioso no passado, vivificando-o (SANTAELLA, 1995, p. 108).

Quando qualificam o valor estético de qualquer obra de arte baseado apenas nos discursos técnicos ou perceptivos, nas análises

ses estilísticas, nos juízos críticos já realizados sobre os mesmos, sem se prenderem a todo o contexto que levou àquelas produções, e sem considerarem as condicionantes sociais da massa, acabam por realizar análises superficiais e, muitas vezes, sem sentido, banais, sem o mínimo de importância em termos críticos. Os questionamentos referentes à morte das obras de arte representam um ciclo vicioso, pois não consideram a questão do contexto histórico, no qual está embasada e operam com critérios defasados, que não correspondem ao nível de evolução das forças produtivas, quando essas se utilizam dos recursos tecnológicos contemporâneos para conceber as suas produções estéticas. É como se esses questionamentos, os que vêem a arte como definida, não acompanhassem as evoluções sociais e, principalmente, as tecnológicas, como se tivessem parado no tempo, baseados apenas nos conceitos “convencionais”, unilaterais e limitativos do fazer (produzir) artístico.

A polêmica que se desenvolveu no século XIX entre a pintura e a fotografia quanto ao valor estético da última obra parece-nos hoje irrelevante e confusa. Muito se escreveu no passado sobre o caráter artístico ou não da fotografia, sem que se questionasse se a noção de fotografia não havia alterado a própria noção de arte. Os problemas que a fotografia suscitara para a estética tradicional não representavam nada, se comparados à mudança, ao avanço que o cinema provocara quando de sua invenção.

Contudo, o que dizer agora da televisão? Com ela, a concepção de obra de arte e de *autor* desapareceram, levando de roldão toda mística criadora de toda aura de mistério em torno do ato de criação. Diante de uma produção de TV, somos obrigados a pensar em termos de processos de criação ao invés de autor. O processo de produção põe a nu, descarna os mecanismos de criação, a interação dos agentes envolvidos patenteia-se e a parte que cada pessoa desempenha no

processo evidencia-se. Trata-se, pois, de um processo de criação que só se realiza pela colaboração, na sintonia e na sincronia das atividades de uma equipe (idem, p. 110).

Por outro lado, tem-se um receptor mais ativo, potencialmente criador, já que o mesmo pode interagir na produção da arte e se utilizar dos instrumentos técnicos que exigem menos habilidades e aptidões para conduzir o processo de criação. Enquanto a obra tradicional levava ao recolhimento, à contemplação, o cinema e a televisão mudaram totalmente essa percepção, levando à diversão e à interação junto ao receptor.

Benjamin entende essas mudanças de percepção como o efeito de *choque*, que seria a fragmentação de sentidos e sensações. A não linearidade da linguagem televisiva, a quebra de pensamentos e inserções de outras idéias representam essa estética do choque. A montagem - associação de aspectos contrários para despertar a consciência do público - é um princípio fundamental na produção artística na era tecnológica.

Ao dotarem-se de linguagens peculiares, as mídias tomam de empréstimo elementos próprios de outros campos, estabelecendo um rico comércio com as diversas formas de expressão artística, recorrendo, muitas vezes, a seus recursos técnicos. É dessa múltipla interação entre os meios, dessa intertextualidade, que pretendo desenvolver essa pesquisa, acreditando que, com a dessacralização da arte, a massa pôde desfrutar de suas influências culturais e também pôde criar outras novas técnicas artísticas – acompanhando, claro, o desenvolvimento de sua época e a estética vigente - não sendo apenas sujeito estático, contemplativo e limitado, se utilizando da refuncionalização artística, defendida por Benjamin (1994) e também de possibilidade de abertura e inserção do sujeito nas obras, defendida por Eco (1976).

3 RELAÇÕES ENTRE A NARRATIVA VERBAL E A VISUAL

A cultura contemporânea é, sobretudo, visual. Utilizando-se de grandes aparatos tecnológicos como o cinema, a televisão, o vídeo game, o DVD etc., a transmissão da cultura se processou primeiramente através da imagem e, secundariamente, sendo complementada pelo texto escrito. Desta forma, as imagens aplicam seus próprios códigos de interação com o espectador, muito dos quais são os utilizados pela literatura com o leitor.

Convivendo meio à margem no interior desse universo cultural colorido e cambiante, cuja reprodução e veiculação dependem de um sofisticado aparato tecnológico, o texto literário vem sofrendo transformações sensíveis, expressas numa espécie de diálogo com ele, cujas marcas estão claras na sua própria tessitura (PELLEGRINI, 2003, p. 16).

No texto ficcional, a observação das modificações tempo, espaço, personagem e narrador (estruturas básicas dessa forma de narrativa) ajudam a entender a espessura dessas modificações.

Em relação à narrativa, sabe-se que ela repousa na representação da ação a qual é organizada em enredo, onde há uma corrente de fatos lingüisticamente elaborados de acordo com a percepção do narrador e a sucessão desses fatos se dá por meio do discurso, que, por sua vez, representa um seqüenciamento de enunciados.

O tempo é a condição da narrativa. Se a ação é vista como movimento, todas as formas narrativas – sejam as literárias, sejam as visuais - estão direta ou indiretamente articuladas em seqüências temporais, não importa se lineares, invertidas, truncadas ou interpoladas. É importante salientar que em produções audiovisuais haverá sempre um horizonte técnico influenciando nas formas de percepção e representação literárias.

A imagem em movimento, por meio do cinema, revelaria a inseparabilidade do tempo e do espaço, mostrando a relatividade das duas categorias, exercendo fortes influências nos modos literários de narrar. Tanto no cinema como na televisão o tempo é invisível, este acaba sendo preenchido com o espaço, que se utiliza de uma seqüência de imagens visíveis. Numa obra de ficção, o tempo figura sob três formas: o tempo da história, o tempo do discurso e o tempo da leitura. O tempo da história faz parte do conteúdo da história. Em nível da expressão lingüística ou em nível de discurso ficcional, o tempo de escrever e ler a frase é relativamente curto. Por essa razão, acontece de o tempo de o discurso rápido exprimir um tempo de história bastante longo.

A narrativa moderna, a partir do século XX, ao abandonar o enredo e relativizar o papel do herói, altera o conceito de tempo criado. Henri Bérghson vê o tempo como um dado essencial à simultaneidade dos conteúdos da consciência, englobando o passado, o presente e o futuro. Trata-se do tempo entendido como duração “o tempo da mente” ou “tempo psicológico”, que é aquele que não coincide com as medidas temporais objetivas, reais, com o “tempo cronológico”.

Para o pensador francês, o tempo é a duração, na medida em que experimentamos o tempo como uma realidade subjetiva que escorre permanentemente, transformando-se a cada momento, num ritmo incessante e múltiplo. Tempo da nossa consciência e da nossa memória, completamente fora de qualquer medida e sempre avançando em ondas interiores no indivíduo, ao contrário do tempo na natureza, ou matemático, que é mensurável e linear (MOISÉS, 1975, p. 210).

Para Pellegrini, o tempo já não é o princípio de dissolução e destruição, já não é o elemento em que as idéias e ideais perdem o seu valor, e a vida e o espírito, a sua substância; é antes a forma

sob a qual nós entramos na posse e tomamos consciência da nossa vida espiritual, da nossa natureza viva, que é a antítese da matéria morta e mecânica rígida. O que somos passamos a sê-lo não só no tempo, mas através do tempo (p. 20, 21).

Essa nova concepção de tempo coincide com a técnica cinematográfica, em que as relações temporais adquirem um caráter espacial na medida em que perdem a sua perene continuidade e direção irreversível. Agora se tem o tempo da imagem móvel, o qual antecede o da imagem ágil da televisão. Também existe o tempo da imagem fixa - do quadro ou da fotografia - em que a narrativa literária realista imitava na sua prolixidade descritiva e, a despeito de profundas transformações, ainda se faz presente em menor ou maior grau.

Com o advento do cinema, a concepção de espaço fixo se dilui, adquirindo um caráter fluido e dinâmico, assumindo, assim, a heterogeneidade do movimento temporal que o conduz. Entretanto, não se deve atribuir apenas à influência dessa nova técnica a alteração da dimensão espaço-temporal do romance moderno, já que ela coincide com outros elementos relacionados ao desenvolvimento das artes plásticas, demonstrando como as diversas linguagens artísticas se interrelacionam, mantêm entre si um produtivo e frutífero diálogo.

A narrativa literária que ainda se encontrava presa à linearidade do discurso, ao caráter consecutivo da linguagem verbal, só podia representar a simultaneidade descoberta pelo novo conceito de tempo de modo sucessivo. Para tanto, ela criou artifícios e convenções com a pretensão de criar a ilusão de simultâneo, fazendo com as palavras o que o cinema faz com as imagens.

A 'espacialização do tempo' ou a 'temporalização do espaço' empreendidas pela câmera há mais de cem anos permitem que hoje, nas narrativas contemporâneas, as realidades ficcionalmente representa-

das não sejam únicas, mas plurais, incluindo ‘mundos possíveis’ no tempo e no espaço [...] esses mundos possíveis também podem envolver uma espécie de fuga da realidade circundante para sensações provocadas pelas drogas, álcool, sexo, violência e desordens mentais; tem-se, então, um mundo intersticial, com uma lógica particular que consiste em estar no *meio*, em estar suspenso entre o verdadeiro e o falso, o possível e o impossível [...] que rompe completamente as antigas convenções realistas e que, de uma forma enviesada, conserva ecos kafkianos (idem, p. 24).

Em textos realistas e modernos o espaço se organiza em torno do sujeito que o percebe; em textos contemporâneos, por outro lado, o espaço é construído e desconstruído ao mesmo tempo, por meio de estratégias como justaposição de espaços geograficamente não contíguos. Além de se integrar ao tempo, o espaço também se associa às personagens e ao narrador, com seus pontos de vista, seus olhares, com a câmera que capta, enfoca e recorta as realidades imaginadas, supostas ou impostas.

O cinema e a televisão são formas de arte temporais, diante desse sistema tirânico, agitado, dinâmico e ao mesmo tempo complexo, fugaz, efêmero em que esses meios estão inseridos, principalmente quando se trata de televisão, em que as notícias, os fatos se tornam obsoletos em questão de minutos, a câmera é um instrumento capaz de dominar-lhes: quando acelera ou retarda, inverte ou detém, contrai ou dilata o movimento e como consequência o tempo. A câmera funciona como um narrador, que por meio dos seus olhos, as lentes, conta, relata e retrata a imagem em movimento, em tempo “real”. Valendo-se desses poderosos recursos - os quais muitas vezes são quase impossíveis a olho nu - a câmera invade o campo da narrativa, da estética, levando ao público através de som e imagens, o mundo ficcionalizado.

É importante, porém, destacar que é principalmente nas pro-

duções ficcionais (nas telenovelas, nos seriados, nas minisséries) ou em programas previamente gravados (como os de entretenimento) que a TV recorre a esses recursos estéticos das imagens captadas pela câmera. Quando se trata de um telejornal, ao vivo, em que os fatos estão acontecendo no momento ou em tempo relativamente anterior ao que é exposto, essa utilização “artística” da câmera se restringe um pouco até pelo caráter informativo, pelo conteúdo sério, pelo grau de importância da notícia que está sendo veiculada. Mas também, isso não é uma regra, pode acontecer de, em uma narração de um fato jornalístico, se extrair uma imagem esteticamente bela, como vez ou outra acontece.

Na literatura, os escritores, por meio da narratividade, possibilitam aos receptores uma sugestão verbal, a qual, através da leitura, é traduzida em imagem mental. Enquanto que a câmera, ao apreender as imagens, pouco solicita da mente, tudo está pronto para ser visto e não imaginado. Tem-se, assim, a absolutização da imediatez da imagem, que opera diferente da imediatez da palavra.

As modificações na narrativa literária, em virtude da incorporação das técnicas visuais, sofisticaram as técnicas de representação (monólogo interior, fluxo de consciência, desarticulação do enredo etc.) que, paradoxalmente, envolvem uma simplificação da linguagem, já que gradativamente se despe de seus elementos qualificadores (advérbio, adjetivos), dando lugar à substancialidade absoluta de nomes e ações, tentando imitar a imagem visual em sua objetividade construída.

3.1 A linguagem na mídia televisiva

A televisão surgiu como um meio técnico, como resultante da autonomia dos bens eletrônicos em relação às carências humanas. Aparentemente seria mais um eletrodoméstico, se não

desempenhasse uma função social tão relevante e se não exercesse uma enorme influência na vida das pessoas.

A imagem da tevê é composta por feixes de luz isolados, impulsos elétricos que partem descontinuamente de um emissor, de forma semelhante a uma rede, ou a um mosaico. O impulso elétrico é o suporte material da imagem, que se constitui no cérebro do espectador, depois que seu olho acompanha o deslocamento de um ponto luminoso microscópico (SODRÉ, 1999, p. 19, 20).

É uma imagem eletrônica e de pouca definição. A tela pequena dificulta a visualização de determinados elementos, apresentando problemas de profundidade de campo. Porém, apesar dessas condicionantes do meio, é através dos pontos de luz, dessa imagem eletrônica que se assiste às produções de grande qualidade visual, a exemplo das telenovelas, dos seriados, dos casos especiais, dos programas de entretenimento etc.

Devido à característica da televisão de ser um objeto de uso doméstico, os produtores desse meio devem ter em mente as especificidades da linguagem - tornando-a híbrida, leve, dinâmica, obrigando-se à repetição das formas, prevendo as pausas, a serialidade da narrativa (fragmentação do sintagma televisual), exploração do clímax narrativo etc. O espaço televisivo é centrífugo, já que avança até o contexto heterogêneo do público, interpelando-o e tornando-se familiar, interferindo no ritmo, nas relações domésticas e nas dimensões de subjetividade.

O enredo é estruturado em capítulos ou episódios, apresentados em dias e horários específicos e subdivididos em blocos menores, os quais são intercalados pelos *breaks* comerciais. Os *breaks* não possuem apenas o caráter de venda, de apelos comerciais, possuem outras funções como a possibilidade de um momento de respiração, de dispersão do receptor para desen-

volver outras atividades paralelas enquanto assiste à trama televisiva, e também para explorar os ganchos de tensão, que despertam o interesse da audiência em retornar ao programa no dia seguinte.

Em televisão existem três tipos principais de narrativas seriadas: 1º caso é o dos teledramas ou telenovelas, que possuem uma narrativa principal e vários ganchos entrelaçados, os quais se sucedem linearmente ao logo dos capítulos; 2º caso é o dos seriados, em que cada episódio é uma história completa e autônoma com começo, meio e fim e o que se repete na emissão seguinte são apenas os mesmos personagens principais e uma mesma situação narrativa; 3º caso é o das séries em que os episódios têm em comum apenas o título genérico e o estilo das histórias, porém cada unidade possui uma narrativa diferente, como também os personagens, atores, cenários e até mesmo roteiristas e diretores são diferentes.

Outro aspecto interessante de se destacar em televisão é a câmera que narra os programas (trama) televisivos, como já discutido acima. Poucas vezes a história será contada por um narrador em “off” pois, inclusive, empobrece o enredo. “Para transmitir um acontecimento, o diretor de televisão coloca as três ou mais câmeras de modo que sua disposição lhe proporcione três ou mais pontos de vista complementares, que todas as câmeras apontem para um mesmo campo visual” (ECO, 1976, p. 182) e assim possam acompanhar um movimento qualquer sob três perspectivas diferentes.

Apesar das peculiaridades inerentes à mídia televisiva, percebemos claramente a possibilidade de interdiscursividade e interdisciplinaridade entre os meios – literatura, rádio, cinema, fotografia - e por essa razão, entendemos o processo de transmutação (apropriação ou uso de diversas linguagens recriando novos produtos culturais) como recuperação do já conhecido,

como uma releitura do que já foi produzido, inserindo novas linguagens, que se utilizarão dos mais modernos recursos técnicos etc., adequando a produção televisual ao atual contexto estético-cultural. Como disse Motter, em *Ficção e Realidade* (2003), ao transmutarmos as linguagens nos diferentes meios, podemos pensar, inclusive, na semiose infinita de que falam os lingüistas e lembrar Bakhtin, quando se refere à interdiscursividade como responsável pelo intenso dialogismo que se processa na cadeia ininterrupta da fala. E também lembrar Barthes (1978), com a sua visão semiológica, a qual é resultante da desconstrução da lingüística, porque se apropria do social, não se atendo a uma única vertente de estudo, confirmando essa perspectiva quando exprime o seu desejo de que a semiologia não tomasse o lugar de outra pesquisa, mas que, pelo contrário, ajudasse a todas.

3.2 *A interdiscursividade entre os meios*

A questão da adaptação pressupõe a passagem de um texto com característica de expressão homogênea - a palavra - para um texto em que convivem expressões heterogêneas, relativas ao visual e ao sonoro. "Adaptar significa, inevitavelmente, escolher, substituir, cortar, acrescentar, e tudo isto com base numa forma de leitura do texto 'original'" (AUSTEN, 2003, p. 57).

A transmutação não se esgota na transposição do texto literário para outro veículo. Pode gerar uma cadeia quase infinita de referências a outros textos, como se vê em muitas novelas que fazem um recorte de obras do mesmo autor ou de autores diferentes, resultando numa composição rica culturalmente, abordando uma mesma temática sob pontos de vista diferentes, explorando outras narrativas, outros ambientes e personagens, enriquecendo o universo abordado. Um bom exemplo disso é a

novela *Porto dos milagres*, exibida pela Rede Globo em 05/02/2001, às 20:00h, que foi baseada em duas obras do escritor baiano Jorge Amado: *O Menino Grapiuna* e *Mar Morto*.

Essa relação curiosa e até mesmo conflituosa entre o mundo das letras e o espetáculo (referindo-se às peças teatrais, ao cinema) não data de agora. Em 1870, José de Alencar e Machado de Assis já analisavam o assunto. Sobre as diversas versões de *O guarani* para o teatro, Alencar escrevia (1875):

Os leitores d'*O guarani*, d'*As minas de prata*, d'*O gaúcho* e de outros livros não se encontram, salvo poucas exceções, nos corredores e platéias do teatro. Acredito que muita gente fina que viu a ópera e drama d' *O guarani*, ignora absolutamente a existência do romance, e está na profunda crença de que isso é alguma história africana plagiada para o nosso teatro (apud PELLEGRINI et al., 2003, p. 92).

Sobre a versão de *O Primo Basílio*, de Eça de Queirós, para o teatro, Machado de Assis escreveu:

Parece que *O Primo Basílio*, transportado ao teatro, não correspondeu ao que legitimamente se esperava do sucesso do livro e do talento do Sr. Dr. Cardoso de Meneses. Era visto: em primeiro lugar, porque em geral as obras, geradas originalmente sob uma forma, dificilmente toleram outra; depois, porque as qualidades do livro do Sr. Eça de Queirós e do talento deste, aliás fortes, são as mais avessas ao teatro. [...] Se o mau êxito cênico de *O Primo Basílio* nada prova contra o livro e o autor do drama, é positivo também que nada prova contra a escola realista e seus sectários. Não há motivos para tristezas nem desapontamentos; a obra original fica isenta do efeito teatral (apud PELLEGRINI et al., 2003, p. 93).

Enquanto José de Alencar se ressentia com a adaptação de sua

obra para o teatro, Machado de Assis comemora a independência do espetáculo teatral em relação ao livro, o qual sairia ileso ao fracasso da peça.

Ainda dentro dessa questão de apropriação de linguagens, muitas críticas e questionamentos acerca do produto cultural resultante dessas produções têm sido feitas:

Muitos vêem esse processo como um mecanismo de facilitação para o grande público, em detrimento da qualidade propriamente estética da obra original. Para outros, são os meios que saem perdendo, apoiados na justificativa de que, pela diferença de linguagens, essas adaptações resultam quase sempre em empreendimentos insatisfatórios (OLIVEIRA, 1995, p. 20).

Ainda há aqueles, como Haroldo de Campos, que enxergam na tradução uma forma de recriação:

para realizar uma tradução recriativa, o tradutor precisa antes submergir criticamente na obra a ser traduzida. Assim, além de ser um ato de recriação, a tradução é também uma leitura crítica da obra original (idem, p. 20).

Os representantes da Indústria Cultural, Adorno e Horkheimer, vêem esse processo de transmutação como um mecanismo de facilitação para o grande público, em detrimento da qualidade estética original: uma forma de alienação, de controle psicológico do consumidor, que passa de sujeito a objeto da ação. Enquanto Benjamin e McLuhan vêem a 'adaptação' uma forma de democratização e politização, trazendo para as mídias o prestígio das grandes artes, tornando-as acessíveis a todos, o que antes era erudito e restrito à elite.

Sob outra perspectiva, há questionamentos em relação às

múltiplas formas de adaptação: *baseado em, inspirado em, a partir da obra de, livremente adaptado de* etc. Cada termo desse representa um estilo de transposição da literatura para o vídeo. E essas várias formas de transposição, muitas vezes, desagradam o receptor mais intelectualizado, que por não entender a representatividade, a significação de cada termo desse no processo de criação de um vídeo, acaba rejeitando a obra como um todo, por não ver representado o “sonho” (a história) do autor literário na tela.

O receptor deve atentar para o fato de que, apesar da possibilidade de imbricamento entre os meios, cada veículo possui sua linguagem (termos técnicos, estruturação) própria e que, por essa razão, dificilmente, ao se interrelacionarem, o resultado desta apropriação de linguagens, agrada a todos. “O fato de cada meio de comunicação artística ter seu ‘espaço’, seu ‘tempo’ e sua relação peculiar com o fruidor, no plano filosófico traduz-se justamente na constatação e definição do fato em si” (ECO, 1976, p. 181). É importante destacar que, enquanto o escritor, na literatura, tem autonomia própria, é responsável por cada vírgula que escreve em seu texto, no cinema e na telenovela, por outro lado, essa visão de autoria se dilui, justamente por se constituir de uma produção fragmentada, composta por vários núcleos, possuir vários autores, sendo, portanto, uma produção coletiva.

O filme acabado não é produzido de um só jato, e sim montado a partir de inúmeras imagens isoladas e de seqüências de imagens entre as quais o montador exerce seu direito de escolha – imagens, aliás, que poderiam, desde o início da filmagem, ter sido corrigidas, sem qualquer restrição (BENJAMIN, 1994, p. 175).

Não se pode perder de vista que o processo de transmutação é guiado e condicionado por fatores diversos, que incluem não

apenas as singularidades do texto escrito e visual, mas também as demandas do mercado, a reputação e o estilo narrativo do autor a ser adaptado, as reinterpretações e experiências do autor-adaptador, ou seja, os aspectos que situam a adaptação num entrecruzamento de diálogos e contextos. As adaptações são obras resultantes de um processo intertextual. Bakhtin introduz na teoria literária a concepção de que:

todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto. Em lugar da noção de intersubjetividade, instala-se a *intertextualidade* e a linguagem poética lê-se pelo menos como dupla (KRISTEVA, 1974, p. 64).

Como disse Johnson (1982), um filme, baseado ou não em uma obra literária - tem que ser julgado antes de tudo como um filme, e não uma adaptação. Esta visão de Johnson representa claramente o pensamento contemporâneo sobre as obras televisivas- como a telenovela, por exemplo - que agora são vistas como produções e não apenas reproduções de obra de arte, como se pensava antes.

Partindo-se desse ponto, ao analisar uma obra transmutada, inicialmente destacaremos os elementos conjuntivos, que são as similaridades entre os códigos e, depois, percebendo as limitações da conjunção textual, destacaremos as características diferenciadoras no processo, as disjunções. Ao se estudarem transposições também podem-se aplicar outras noções de intertextualidade, como destacada por Hélio Guimarães em *Literatura, cinema e televisão* (2003), que defende as idéias de Christopher Orr, quando enxerga na linguagem literária o “espaço de dimensões múltiplas, onde se casam e se contestam escritas variadas, nenhuma das quais é original” (p. 95) ou, então, numa concepção de texto sintetizada por Barthes em *Rumor da*

Língua (1987), que vê o texto como um tecido de citações, com várias saídas, abordando mil focos e destacando assim, aspectos da cultura (p. 52).

O adaptador busca o sentido do texto e tentará transferi-lo para a nova linguagem. É graças à existência de uma espécie de “código” comum que é possível a transposição entre os meios, constituindo um ponto comum ideal para a metalinguagem. O texto literário possibilita interpretações diversas e ganha novos sentidos com o passar do tempo. A procura de alternativas ao discurso da fidelidade possibilita a análise sobre a questão das adaptações como sendo um processo dinâmico, em que as distorções, os deslocamentos, as descontinuidades e os desvios entre os textos não representam apenas as relações hierárquicas de poder estabelecidas entre a literatura e a TV, mas em si mesmo uma recriação de poder, influência e prestígio.

4 O UNIVERSO FEMININO EM *GABRIELA, CRAVO E CANELA*

A obra literária *Gabriela, Cravo e Canela* foi escrita nos fins dos anos 50 pelo escritor baiano Jorge Amado, centrando-se na sociedade, nos costumes e no progresso adquiridos pela cidade de Ilhéus, na década de 20, assim como, também, figurando o universo do chamado sexo frágil, atribuindo características importantes, únicas, singulares e até mesmo transgressoras para a época às personagens femininas.

Nos anos 20, Ilhéus já havia conquistado o estatuto de cidade, a qual começara a se formar devido aos latifundiários de cacau, que necessitavam de um centro urbano para realizar as negociações da compra e venda deste fruto. Porém, o que se verifica em *Gabriela* é um momento de transição política da velha

ordem oligárquica, relacionada ao contexto da República Velha, culminando numa decadência do sistema patriarcal coronelista - em que os ricos proprietários de fazendas de cacau se utilizavam do prestígio econômico, que possuíam, para ditar regras e leis, manipulando as pessoas - com a tentativa de instaurar uma nova ordem social e política em nome do progresso da cidade.

No presente sub-item, pretendemos destacar as questões relacionadas à condição feminina na sociedade, ao longo dos séculos, e, como essa questão da inserção da mulher no contexto social, como agente ativo das decisões locais, ainda hoje se configura em questionamentos polêmicos, dignos de comentários. A condição feminina está intimamente relacionada ao contexto historiográfico, em que as mulheres sempre estiveram atreladas aos fatores religiosos, tornando-se figuras excluídas do universo do conhecimento e das decisões sociais, assumindo a postura de donas de casa, submissas às decisões masculinas.

Na antiguidade Platão dizia: os homens covardes, que foram injustos durante sua vida, serão muito provavelmente transformados em mulheres quando reencarnarem. Aristóteles afirmava que a fêmea é fêmea em virtude de certa falta de qualidades. A mulher é mais vulnerável à piedade [...]. É menos digna de confiança, mais encabulada. Decide-se com mais dificuldade à ação. Tem menor necessidade de alimentos (quantidade) (ALAMBERT, 1986, p. 06).

Na Idade Média, São Tomás de Aquino escreveu que a mulher era um ser acidental e falho, cujo destino era viver sob a tutela do homem. Naturalmente, a mulher é inferior ao homem em força e dignidade e por natureza lhe está sujeita, pois, no homem, o que domina é a facilidade de discernir a inteligência. Dentro do contexto social, outros renomados homens também denegriam a imagem das mulheres em seus discursos machistas,

como Rousseau, Kant, Schopenhauer, Nietzsche, Freud, Proudhon etc.

No século XVI, na Europa, ainda prevaleciam esses tipos de visões preconceituosas sobre as mulheres, chegando até ao ponto de considerá-las como figuras defeituosas por formação. Essas visões extremamente machistas levaram muitas mulheres à inquisição, a serem queimadas na fogueira, quando as mesmas, de alguma forma, agiam em afronta aos homens. Porém, apesar de todo esse massacre, de toda essa opressão que incidia sobre as mulheres, algumas delas, ainda assim, conseguiram se destacar, a exemplo da rainha Elisabeth I, da Inglaterra, que se transformou em um dos mais importantes símbolos nacionais do povo inglês. Seu reinado foi profícuo, conseguindo recuperar a economia, restaurar a paz com a França e restaurar o anglicanismo.

Ainda neste século, do outro lado do canal da Mancha, encontramos Catarina de Médicis que, enquanto teve seu marido vivo (Henrique II), foi humilhada, menosprezada e repudiada pelo mesmo. Porém, com a morte dele, Catarina iniciou seu reinado de 30 anos, dedicando toda a sua energia em manter a unidade do país, obedecendo à coroa e mantendo intacta a herança dos filhos. “Até o dia 5 de janeiro de 1589, dia de seu falecimento, Catarina de Médicis [...] teve, em suas mãos, o destino do reino da França e, entre lutas e guerras de religião, salvou para seus frágeis filhos a preciosa coroa” (LEITE, 1994, p. 32).

No século XVII, deslocando-se da Europa para a América, observa-se uma outra postura no que concerne ao espaço concedido à mulher e, nesse sentido, destaca-se a figura de Ann Hutchinson, a qual passaria a lutar fervorosamente pelos direitos femininos no contexto político e social. Ann, por ser uma religiosa convicta - porém com uma visão crítica do que era pregado nas missas e inserindo essa mesma postura crítica na leitura do texto bíblico, principalmente na parte que fala da criação do ser

humano por Deus –, conseguia congregiar em torno de si a comunidade local, que ouvia atentamente a suas “pregações”. Nesses encontros, ela fazia questão de colocar em condições de igualdade o homem e a mulher, já que Deus, ao criar o ser humano, não determinou a superioridade de um gênero em detrimento do outro. Eles foram criados para se completarem.

Voltando ao espaço físico da Europa, no século XVIII, apesar de algumas mulheres já terem conquistado algum espaço na sociedade, como citado acima, a maioria delas ainda se encontravam enclausuradas, desenvolvendo apenas as atividades domésticas, marginalizadas do convívio social, enquanto os homens mantinham suas vidas públicas, comprometidos com o acúmulo de riquezas, com as atividades lucrativas comerciais. Quando a mulher começa a se livrar dessa prisão domiciliar é comparada às bruxas, como se fossem malvadas por tentarem quebrar essa exclusão social a que estavam inseridas.

A pressão social exercida sobre as mulheres ainda é muito forte durante no século XIX, quando “as mulheres, conhecidas como sexo frágil, portanto passivas, procuram burlar, de algum modo, o lugar que culturalmente lhes era reservado” (MOREIRA, 2003, p. 54). Porém, mesmo quando as mulheres começam a aparecer no cenário público, ainda assumem uma razão sempre associada à imagem masculina, atuando como suporte para a ascendência do homem no âmbito social. Michelle Perrot, em *Mulheres Públicas*, (1998), destaca que no século XIX, a presença feminina começa a ser marcante na esfera pública quando a mulher adquire a função de representação: transmitindo elegância, luxo e prestígio dos seus maridos de acordo com as roupas que vestiam, com os acessórios que usavam, com a postura de ostentação (nobreza) social.

Em um universo maior, podemos dizer que a luta feminina, pelo reconhecimento social, datada desde a Antiguidade, a Idade Média, foi se arrastando por outros séculos, ganhando força

no fim do século XIX, quando a mulher adquire o direito de voto e que somente no século XX é que obtém um impulso maior, contagiante e realmente significativa, em termos de mudanças efetivas, após a Segunda Guerra Mundial. Simone de Beauvoir, por exemplo, abriu caminho para importantes avanços na luta feminista, escreveu um livro, editado em 1940, cujo tema estava relacionado ao segundo sexo. “Nesta obra a escritora afirma vigorosamente sua convicção de que não é a natureza que limita os papéis femininos, mas um conjunto de preconceitos, costumes e leis arcaicas, de que as mulheres são mais ou menos cúmplices” (MAIA, 2001, p. 33).

No Brasil, em 1919, liderado pela bióloga Bertha Litz, surge o *Movimento Feminista Brasileiro*, em que as mulheres passam a lutar com afinco pela conquista do espaço público. Porém, não obtiveram muitos êxitos na primeira “versão”, devido à restrição cultural de algumas das mulheres que lideravam o movimento, mas, mesmo assim, foi uma postura positiva, pois marcou uma época e contribuiu como incentivo para as versões posteriores. Nos anos 60, as mulheres reviveram esse movimento, em decorrência de outras lutas num contexto sócio-político específico. E a literatura, que passou a ser produzida desde então pelas feministas, tinha um caráter doutrinário e reivindicatório, que atendia ao objetivo do movimento: promover a conscientização das mulheres e mudar definitivamente esse padrão de opressão secular. No Brasil, algumas mulheres de engajamento político se destacaram através da literatura, a exemplo de Raquel de Queiroz, militante do PCB, que foi a primeira a ingressar na Academia Brasileira de Letras, e trabalhava com temas regionais, sobre o Nordeste. E além dela teve destaque Anita Malfati, Cecília Meireles etc.

A década de 70 caracteriza-se [...] como a que se debruçou sobre a mulher e centralizou-a em seus estudos, elegendo e privilegiando sua

figura na literatura e nas humanidades como um todo. É nessa fase que as ciências sociais inauguram os estudos da mulher; cria espaço interdisciplinar que abre um canal de comunicação vigoroso na pesquisa e na formulação de novos conceitos [...] (MOREIRA, 2003, p. 41).

E é nesse contexto que nasce o estudo de gênero como categoria de análise, perpassando os conceitos de raça e classe.

Voltando à produção artística de Jorge Amado; em 1958, este baiano começou a trabalhar a temática ligada à classe oprimida, com destaque às questões femininas. Por essa razão, *Gabriela, Cravo e Canela* marca uma nova fase da narrativa amadiana, sendo considerada um “divisor de águas” em relação às produções anteriores, as quais enveredavam pelas temáticas político-partidárias, enquanto esta representa uma produção mais independente, voltada aos temas pitorescos e populares.

Gabriela, Cravo e Canela participava já desse novo clima intelectual, que na obra do romancista baiano se faz notar, sobretudo, pelo abandono da preocupação político-ideológica e da dicção séria que havia caracterizado o seu romance até então, para dar lugar a um tipo de narrativa em que o lúdico, o humor, o espírito de paródia e mesmo o fantástico fornecem a nota dominante (ALMEIDA, 1981, p. 216).

O universo feminino é tão intenso nessa obra que, além do título do romance ser o nome de uma mulher, ainda há capítulos intitulados como “O langor de Ofenísia” (cap. I), “A solidão de Glória” (cap. II), “O segredo de Malvina” (cap. III) e “O luar da Gabriela” (cap. IV). Essas e outras personagens femininas são apresentadas, no romance, por uma voz narrativa masculina, suscitando diversas outras análises, mostrando, assim, a postura do narrador e sua implicação no processo de representação da mulher como um personagem da ficção.

Mesmo destacando comportamentos femininos considerados transgressores ao padrão social da época, assim como os impasses e conflitos resultantes desses comportamentos, *Gabriela*,... foi criada para destacar na ficção um símbolo da mulher ideal brasileira, principalmente a personagem protagonista, vista como ícone da identidade nacional, quebrando valores comportamentais, pautados no virtuosismo, imposto pelos costumes locais de até então.

Desse modo, compreende-se a maneira como o escritor caracteriza suas personagens, impondo suas idéias a respeito do ideal feminino. Esse universo de considerações ou de imposições idealizadas sobre a mulher apresenta três tipos de classificações principais, a destacar: a mulher doméstica - é aquela que cuida das tarefas do lar, verdadeira dona de casa; mulher amante - é aquela que, além de ser boa nas atividades domésticas, também se destaca na arte de amar; e por fim, a mulher virgem - é a solteirona, que sendo de família, se dedicará fervorosamente às atividades religiosas. Rosana Ribeiro, em *Imagens de mulher em Gabriela de Jorge Amado* (1999), apresenta duas conceituações interessantes sobre os termos rapariga e prostituta:

A 'rapariga' pode ser uma jovem trazida das roças ou uma ex-prostituta, que passa a ser a "protegida" de um determinado coronel, com direito à casa posta, conta aberta nas lojas e uma empregada para os serviços domésticos e para lhe servir de companhia [...] Já a prostituta é a mulher que vende seus serviços sexuais a homens indistintos, em ambientes determinados, a exemplo do Bataclan [...] Como não está presa a um único homem, tem relativa liberdade de transito e "trabalha" para garantir seu sustento. No entanto, depende do interesse dos homens por seus serviços, caso o contrário, poderá ser dispensada pela dona de casa (p. 34).

Apesar de a configuração do tempo da enunciação (processo de emissão do discurso, 1958) já ser marcado por conquistas femininas, percebe-se que, em *Gabriela, Cravo e Canela*, as prostitutas, raparigas ou moças de família de certa forma ainda se encontravam em posição de passividade, à mercê dos interesses masculinos, mantendo os privilégios destes. Porém, o autor faz questão de dar vida às Gabrielas, às Malvinas e até mesmo às Glórias, que violam totalmente essa postura cultural impositiva ao sexo oposto. Sutilmente ou até mesmo escancaradamente, essas personagens impunham suas condições de cidadãs, que têm suas preferências, gostos, desejos, instintos.

4.1 *Gabriela: transgressão de valores*

Gabriela é uma retirante do sertão assolado de Sergipe, que se desloca para Ilhéus, ansiando uma melhoria na condição de vida. Chega à cidade aos trapos, coberta de poeira. Expõe-se ao mercado de escravos, onde será recrutada por Nacib.

Quando da chegada da retirante à região, o que prevalecia era a força do dinheiro, advinda dos frutos de cacau. Nota-se, porém, que a personagem era desvinculada de qualquer questão de prestígio social e o que lhe interessava, acima de tudo, era a liberdade, viver como bem lhe conviesse. Tinha a cabeça de menina, sustentada no corpo de mulher.

Gabriela chamava a atenção pelos atributos físicos, pela simpatia e pela simplicidade contagiante. Além da beleza física e do encanto que despertava, ainda demonstrava disposição para o trabalho, sendo, inclusive, uma excelente quituteira; o que a tornava “mais valiosa”, chegando ao ponto de ser disputada pelos coronéis, por ser uma mulher completa “de mesa e cama”, acabando por ser motivo de despeito, inveja e crítica de algumas

das mulheres da sociedade, as quais a julgavam como indigna dos padrões femininos que a cultura local pregava.

A liberdade era o valor que mais importava na vida de Gabriela. A sensualidade “ingênua” e a sexualidade livre (não pertencendo a um único homem) eram praticadas espontaneamente. Com o casamento, deveria abrir mão, principalmente, deste tipo de liberdade, para se submeter às regras de mulher casada. “Para ele, contava o desejo de torná-la ‘senhora’, digna da posição social conquistada. Para ela, tornava-se difícil, se não impossível, abandonar os hábitos, aspirações e amizades anteriores para assumir novos comportamentos”(PATRÍCIO, 1999, p. 116). Tanto é verdade o que foi dito, que a personagem não se adaptou à condição de mulher casada e acabou cometendo o adultério.

Considerando o tempo da ficção (1925) e todo o contexto cultural, político e social de Ilhéus, descrever personagens com tais características realmente representou um avanço muito grande em termos de valorização da mulher, enquanto ser social, público, ativo, capaz de tomar decisões, defendendo uma cultura mais libertária, indo de encontro à hipocrisia social destacada. O que dizer, então, de Malvina?

4.2 *Malvina: negação do poder patriarcal*

Malvina, filha do coronel Melk Tavares - herdeira de uma das maiores fortunas de Ilhéus - era uma das possíveis moças criadas e educadas para o casamento. Porém, a personagem mostra-se crítica à situação das mulheres, agindo de maneira arrojada como, por exemplo, quando fez leitura de obras tidas como imorais, impróprias para as moças da cidade. Neste caso, estamos falando da obra de Eça de Queiroz, *O crime do padre Amaro*.

Malvina ansiava prosseguir os estudos e cursar uma faculdade, mas seu pai era contra esse desejo, pois achava que a mulher que se dedica aos estudos, tornando-se “doutora”, perderia os valores do matrimônio: coser, tocar piano, cuidar das crianças, dirigir a cozinha etc. Na realidade, “tornar-se uma doutora” representava ameaça à supremacia masculina, uma vez que o título universitário conferia à mulher uma posição social similar à adquirida pelo homem.

Após frustradas relações amorosas: primeiro com o professor Josué, que a princípio parecia um rapaz diferente, moderno, alheio àqueles costumes, mas que, com a convivência, se revelou mais um defensor da “moralidade” ilheense; e, em segundo, com o engenheiro Rômulo - recém chegado a Ilhéus para resolver o problema da dragagem do porto – que, por um período a fez feliz, levando-a a pensar que ele era o homem de sua vida, mas que num momento de enfrentamento ao pai da moça, hesitou e preferiu fugir, sem sequer se despedir ou lhe dar satisfações.

Após o segundo desencanto amoroso, Malvina percebeu que fugir nos braços de um homem seria mais um ato de subserviência e decidiu então deixar por conta própria o colégio das freiras, onde fora internada com a finalidade de “corrigir-se”, deslocando-se para São Paulo, onde conseguiu um emprego de secretária e deu continuidade aos estudos.

4.3 *Glória, na solidão de sua janela*

Glória é uma das personagens que mais se destaca do grupo das “raparigas”. Originalmente pobre, aceita ser protegida do coronel Coriolano Ribeiro, como forma de sobrevivência. Foi instalada na praça principal, próximo à igreja de São Sebastião,

violando, desta forma, a restrição espacial. Essa restrição deve-se ao princípio de que os coronéis deviam manter a suas raparigas isoladas do centro da cidade, pois este local estava reservado para as famílias.

Glória era hostilizada pelas mulheres de família, que lhe viravam os olhos quando a mesma aparecia na janela, exibindo os seios fartos em decotes ousados. Os homens também eram hipócritas, tratando-a de forma ambígua nesse jogo de aparências. Quando estavam desacompanhados, apreciavam seus dotes físicos, porém, quando acompanhados, negavam-se a olhar em sua direção.

O professor Josué era sempre cortez com a moça. Tanto que, ao ser desprezado por seu grande amor, Malvina, recorreu às carícias de Glória e, nisso, ousou e manteve um relacionamento às escondidas com a mesma, por um período considerável, visto que Glória não queria perder as “vantagens” de ser a rapariga de um homem de bens.

Na perspectiva de Glória, a relação com Josué não excluiu o coronel Coriolano. Daí sua prudência inicial, para manter a conveniente discricção e evitar um possível flagrante por parte de seu ‘protetor’. Com isso, pretende preservar o seu conforto material, a casa posta, a certeza de não retornar à vida de miséria e necessidades básicas [...]. Josué, ao lhe propor uma vida a dois com ele, ignorava o aspecto econômico de sua relação com o coronel. Glória agia de acordo com a razão, consciente de sua dependência para obter os favores do coronel. Enquanto isso, o professor, numa atitude de amante sonhador e despojado, propõe que morem os dois num quatinho, numa pobreza de ascetas, mas milionários de amor (PATRÍCIO, 1999, p. 40, 41).

O envolvimento entre Josué e Glória se aprofundou e as preocupações se reduziram progressivamente. Logo, o casal se

apresentaria em público, causando espanto e estranheza à sociedade. Ao descobrir o fato, o coronel simplesmente expulsou o casal de amantes de casa. Glória e Josué saíram tranqüilamente pela rua de cabeça erguida e de mãos dadas.

4.4 A telenovela *Gabriela*

Diante da riqueza histórica e cultural que o romance representa da região sul baiana, mostrando um pouco dos trânsitos (referindo ao movimento urbano dos moradores desse espaço físico) e os costumes locais e também por apresentar um enredo bem estruturado e instigante, em 1975, a rede Globo de televisão - em comemoração aos dez anos da emissora no país - recorreu a Walter George Durst a adaptação dessa obra literária para a mídia televisiva. Essa produção teve 135 capítulos e foi dirigida por Walter Avancini e Gonzaga Blota. Daniel Filho assumiu o papel de produtor e Nilton Cupello, o de coordenador de produção.

A telenovela foi exibida às 22h, pelo fato de apresentar cenas impróprias para os horários das 18, 19 e 21 horas e, apesar de se utilizar de muitos estereótipos e até quebrar um pouco o paradigma de produções voltadas apenas para o eixo Rio-São Paulo - o que de certa forma e a princípio causou estranheza nos críticos da época - tornou-se um produto cultural de sucesso absoluto de audiência no país. Tanto que, em duas ocasiões posteriores, 1979 e 1989, foi reapresentada sob o formato compacto, com cerca de 70 capítulos. Sendo que, em 1982, a telenovela foi reapresentada em doze capítulos, sendo exibida no horário das 22:15h. "Para isso foi feita uma reedição dos 135 capítulos originais, sob a direção de Ubiratan Martins, que se preocupou em seguir o fio condutor da história, conservando os prin-

cipais personagens e seus dramas” (DICIONÁRIO da TV Globo, 2003, p. 54). Foi a primeira telenovela vendida para Portugal, em 1977, abrindo caminho à exportação em outros continentes.

5 DRAMATURGIA EM TELEVISÃO

A telenovela é um dos produtos culturais de maior importância na televisão brasileira. Apesar de apresentar gastos exorbitantes, de mobilizar uma gama de funcionários para a pré-produção, produção, edição e finalização da obra, além dos continuistas do enredo, da equipe de montagem, iluminação, departamento de vestuário etc., possibilita à emissora um caráter de abertura, de enveredar por diversos temas culturais, de criar e recriar situações inusitadas. A telenovela é uma produção impreterivelmente coletiva, em que o entrosamento, a boa convivência de uma equipe repercute no resultado final da obra e o reflexo disso é constatado na audiência, ao cair no gosto do público. É um dos produtos de maior receptividade da emissora em que o retorno financeiro é garantido, através dos *inserts* comerciais, do *mechandising* (propagandas subliminares dentro da trama), do lançamento de CDs temáticos, vendas de revistas de entretenimento, participação do público no *site* (uma forma sutil de medir a audiência, a receptividade do público) etc. Pesquisas realizadas afirmam que, em dois meses de veiculação, uma telenovela consegue quitar as suas despesas.

Como se percebe, movimenta-se muito dinheiro e, apesar da aparente fragilidade - em termos de importância do gênero -, tem uma responsabilidade social muito grande, um caráter educativo por depender de financiadoras, tendo de seguir alguns dos parâmetros delimitados por estas empresas. Para tanto, utilizam alguns recursos, “artifícios” sonoros e visuais mantenedores da

audiência, como narrar a história em doses homeopáticas, controlando a ansiedade do espectador, explorando os ganchos de tensão (cenas de impacto no fim de cada capítulo, garantindo o retorno do público no dia seguinte para acompanhar o desfecho da trama); a vinheta, que funciona como um elemento de marcação para o início e o fim de cada capítulo ou para anunciar as chamadas dos comerciais; a estética da repetição, que, devido à fragmentação deste tipo de narrativa, foi criada para situar o telespectador o qual não pôde acompanhar a estória no dia anterior e que a compreensão do todo, muitas vezes, depende do entendimento das partes (isso quando me refiro a uma trama bem escrita, bem elaborada, com todos os ganchos interligados); além da abordagem de temáticas-chave, que são aquelas que certamente despertarão o interesse do receptor, como no caso de *Gabriela...*, ao explorar a sensualidade e sexualidade das personagens femininas.

Na medida em que a telenovela é escrita ao mesmo tempo em que é exibida, estabelece-se uma espécie de diálogo com o seu público, o qual é um crítico fiel da obra, retroalimentando e atualizando a estória. Na TV, não se trata do fenômeno de fruição solitária, como no livro, no romance ou na poesia; se for preciso, ou necessário, muda-se parte da sinopse para atender aos anseios do público ou até para melhor conduzir o desfecho de alguma subtrama. Daí se falar do caráter de abertura, definido por Eco, como sendo aquele que apresenta a possibilidade de várias organizações, em que a obra não se mostra concluída, seguindo uma estrutura linear, pré-definida, supõe-se que ela possa ser finalizada no momento de fruição estética, quando o receptor está decodificando a mensagem e inserindo seus elementos culturais no entendimento da mensagem, interagindo com a mesma. Renata Pallottini (1998) compara a estrutura de uma telenovela como a de uma árvore em que:

As raízes, escondidas sob a terra, correspondem às concepções básicas do autor, a sua filosofia e visão do mundo, sua ideologia; o tronco é a história central, aquela que na sinopse, é a coluna mestra, a espinha dorsal; e os ramos, sempre muitos, são as conseqüências da história central, as outras histórias, linhas de ação, conflitos menores, secundários (p. 59).

Os problemas de estruturação de uma telenovela devem ser vistos em termos de micro e macro estruturas. Existindo uma organização básica para o total de cento e tantos capítulos (no caso de *Gabriela*, 135) da obra, e uma para cada capítulo. Em média, um capítulo tem cerca de 45 minutos de estória, desprezando-se os comerciais, chamadas e repetições. Esse tempo é dividido em blocos, cujo peso varia de acordo com o estilo do autor. É comum que todos os ganchos tenham alguns dos protagonistas (são cerca de seis em cada trama). Em termos macro, se formos calcular a dimensão de uma telenovela, chegaremos a alguns números como: dos 160 capítulos, com 45 minutos de duração cada um deles, teremos gasto cerca de 120h de duração (isso considerando o material já editado que vai para a telinha). Se pensarmos em termos de papel escrito, teremos aproximadamente 30 páginas por capítulo, formando uma pilha de 4.800 páginas de texto, o que equivaleria a uma pilha de um metro e meio de altura.

Em uma telenovela trabalham cerca de 50/60 atores e para elencá-los na trama é necessário que existam vários núcleos, sets e que eles sejam distribuídos nesse grupo, compondo, assim, a trama principal (a espinha dorsal da estória, a base), interpretada pelos protagonistas e as subtramas (as costelas), pelos personagens secundários. As várias tramas, devido à multiplicidade do enredo, são lançadas ao mesmo tempo, paralelamente.

As tramas paralelas costumam ser de variados tipos e natureza. Os autores visam a contrabalancear os núcleos, no sentido

de dar uma leveza à história e gerar, produzir consistência e visibilidade às mesmas, atendendo, assim, às especificidades de linguagem definidas por Calvino, (1988), em *As seis propostas para o próximo milênio*. “É comum que se introduzam na história tramas paralelas e tons mais leves para amenizar o teor dramático de certos enredos” (PALLOTTINI, 1998, p. 76).

Em televisão, a câmera funciona como narrador, como um suporte importante para contar a estória, descrevendo, expondo o set de locação (local onde será gravada a cena), marcando uma época, um clima, um ambiente. Funcionando como um olho, fazendo-nos visualizar certos acontecimentos dos quais nos cientificamos, às vezes, até melhor do que quando narrado no diálogo. “Em TV, o bom cenário, a boa luz, a escolha bem feita do ponto de visão também servem, ajudam, facilitam, enriquecem. As câmeras não passeiam porque têm rodinhas; elas se movem para cumprir uma função. E uma das funções possíveis é ajudar a contar a História” (PALLOTTINI, 1998, p. 174).

5.1 As ressignificações atribuídas às personagens femininas na telenovela *Gabriela*

Na telenovela *Gabriela*, durante o processo de mediação, houve uma re-leitura da obra, levando em conta o novo meio, no caso a TV, em que ela foi veiculada. Essa reinterpretação é verificada na abordagem em que as personagens Gabriela, Malvina e Glória são representadas, o enfoque que lhes é dispensado e o espaço (a abertura) que lhes é concedida na obra como um todo. Quando essa telenovela foi adaptada pela Rede Globo, havia a pretensão de torná-la mais realista, fugindo um pouco das tramas maniqueístas latino-americanas, as quais só tratavam de temas voltados à minoria burguesa e também porque, nessa época, ha-

via a intenção de mobilização nacional e da promoção de uma identidade político-ideológica marcadamente forte.

A *Gabriela* da mídia eletrônica é destacada como o exemplo de baianidade, configurando a identidade local e nacional e, com esse intento, a TV utiliza como recurso a exploração da sensualidade, culminando, conseqüentemente, na sexualidade. A aparente ingenuidade desta personagem na obra ficcional, quando transposta para a mídia televisiva, perde um pouco desse caráter, como se ela não fosse tão ingênua como aparenta ser. Cria-se uma *Gabriela* um tanto quanto estereotipada, já que esta fórmula rende elevados pontos no IBOPE (Instituto Brasileiro de Opinião Pública e Estatística) e permite um maior envolvimento emocional do receptor com a trama.

A melhor característica para definir essa personagem na mídia seria a de considerá-la como uma mulher faceira, astuta, dissimulada. Mas parece que a emissora foi muito feliz ao escolher Sônia Braga como a atriz que interpretaria esse papel, pois a mesma é uma profissional completa, que, além de possuir os dotes físicos perfeitos que a personagem exigia, ainda é uma atriz por mérito, por merecimento, que toma o personagem para si, assumindo a alma do mesmo, despindo-se de qualquer tipo de preconceito e vivendo a realidade ficcionalizada como sendo real. Não é em vão que a atriz é mundialmente conhecida como a “Gabriela Brasileira”.

Gabriela retirante, Gabriela cozinheira de mão cheia, Gabriela flor e mulher foge da imaginação dos milhares de leitores de Jorge Amado para, pela primeira vez, ter um corpo, um rosto, uma voz definitiva, a cores, via Embratel. Cada leitor, potencialmente um apaixonado por Gabriela, a imaginava a seu modo, cada admirador do mito da mulher brasileira típica podia ver Gabriela na vizinha, amiga ou mulher. Agora Gabriela tem um nome – Sônia Braga (SILVEIRA, 1975, p. 02).

A personagem Malvina foi interpretada pela atriz coadjuvante Elizabeth Savala. Para uma jovem atriz, estrelando na TV, assumir uma personagem com uma carga de dramaticidade elevada, densa e particularmente forte foi um desafio muito grande. Porém, devido à boa direção de Walter Avancini e Gonzaga Blota, a atriz cumpriu a sua meta.

De fato, a telenovela fez questão de enfatizar as questões políticas locais, a transição do coronelismo marcado, sobretudo, pela imposição dos proprietários de cacau, detentores do poder político e econômico e se utilizando disso para impor as regras na cidade, para o progresso social que Ilhéus adquirira, já que caminhava para se tornar uma cidade.

Em todo esse contexto, inserir Malvina, filha do coronel Melk Tavares, como uma moça de personalidade forte, que não aceitaria a subserviência patriarcal e quebraria todos os padrões sociais impostos às “moças de família” para a época, foi um ato muito grande de valorização da mulher no contexto social, como ser pensante, ativo. Quando a personagem começou a mostrar para que viera, principalmente na mídia televisiva, atingiu proporções inimagináveis em termos de simpatia e apoio do público. A personagem se tornou a queridinha dos telespectadores, principalmente, nos receptores femininos.

A personagem Glória foi interpretada pela atriz Ana Maria Magalhães, a qual já era uma atriz de destaque, devido às suas atuações anteriores em outras telenovelas brasileiras como *Garota de Ipanema* (1967), *Uirá*, *Um Índio em Busca de Deus* (1973), *Sagarana*, *o duelo* (1973) etc.

Devido ao talento da atriz, Glória ganhou destaque na trama. A personagem, por representar uma rapariga do coronel Coriolano Ribeiro, poderia também ser hostilizada pelos telespectadores, já que na obra literária, dentro do texto e contexto social abordados, a mesma era desconsiderada por todos,

principalmente pelas senhoras casadas. Porém, o que se verificou, após a exibição da trama na tela, é que o público “compreendeu” a situação dela, e se compadeceu com a problemática da mesma, de ter de se manter subserviente (destacando a subserviência no sentido de a personagem ser marginalizada socialmente, e ter de conviver com isso, para não se indispor com a sociedade, já que também não tinha condições de se sustentar e não possuir uma habilidade profissional específica que a tirasse dessa situação).

Outra característica atribuída a essa personagem na TV é que a mesma ganha um certo tom de comicidade quando são exibidas as cenas em que a mesma se encontra, às escondidas, em sua casa (que, por acaso, é financiada pelo coronel) com o professor Josué e também no momento em que eles são flagrados juntos por Coriolano e são expulsos da casa, saindo de mãos dadas pela cidade, encarando a tudo e a todos, sorridentes e felizes. Esse caráter de liberdade adquirida pelos personagens é bem aceito pelo público, que vibra ao ver um desfecho feliz, em nome do amor incondicional. Mesmo que seja um amor de rapariga por um homem de “bem”.

É impressionante a capacidade que a televisão tem de envolver o receptor, de tal forma que ele acabe se espelhando na ficção, vivenciando as alegrias, tristezas, desafios, o sentimentalismo interpretado pelos personagens.

Cabe observar que a competência tecnológica, característica do padrão televisivo da Globo, é bastante reconhecida e legitimada por parte do público receptor [...] que valoriza a qualidade técnica quanto ao acabamento visual, figurinos, cenografia, locações, qualidade dos atores. A Globo aparece, nesse caso, como a emissora que sabe fazer novela, que propicia ao telespectador usufruir produtos com *acabamento técnico de Primeiro Mundo* [...] reforçando, ademais, a sensa-

ção de possuir, no país, um padrão imbatível no trato com esse tipo de material ficcional (BORELLI; PRIOLLI, 2000, p. 30, 31).

E que, por essa razão, ao produzir obras de qualidades sonoras e visuais, conseguem prender o telespectador à sinopse.

Sabemos que a estória de *Gabriela, Cravo e Canela* é muito boa, bem escrita, instigante e interessante, porém, se a emissora que se propunha a adaptá-la para a TV não dispusesse de recursos técnicos modernos, não oferecesse condições estruturais para uma boa elaboração dos capítulos, certamente não faria tanto sucesso quanto o fez, pois seriam produções a *mea boca*, sem uma maior preocupação estética com o resultado da trama na mídia e a repercussão disso na sociedade. Em televisão, esses elementos, muitas vezes, são a peça-chave para uma boa adaptação ou produção de uma telenovela, ou qualquer outro tipo de programa televisual. Fazer televisão é caro, mas saber usar as despesas em benefício próprio é um ato de dinamismo e visão empresarial, pois a TV nada mais é que uma produtora de bens industriais, pronta para ser consumida pela massa e vender os *inserts* comerciais para as empresas de visibilidade, que enxergam nesse meio venda e lucratividade garantidas de seus produtos.

Em relação ao processo de adaptação e autoria, Walter George Durst, certamente inseriu muitos de seus conceitos, de sua visão do que seria a sociedade ilheense dos anos 30, sem perder, contudo, um pouco daquilo que Jorge Amado realmente queria passar na estória. Aceitar essas múltiplas reinterpretações numa obra adaptada é inevitável, pois o autor (adaptador) é um sujeito ativo, que, ao transpor, ou melhor, ao recriar uma obra literária para a mídia eletrônica, insere vários elementos, pontua várias questões - inclusive devido ao caráter de abertura - para o roteiro, apresentando uma linguagem híbrida e transdisciplinar, decorrente até das diferenças de

temporalização, de enunciações da linguagem, além das condicionantes próprias no novo meio.

O tradutor, já definido como leitor, antes de ser produtor, também tem sua experiência moldada. Ele tem em vista o espectador com todos os seus condicionantes sociais, mas simultaneamente, como o criador do interpretante, sofre, também, a influencia desses mesmos condicionantes. A tradução, situa-se, pois, na intersecção, no entrecruzar desse social partilhado pelo emissor e pelo receptor do novo signo constituído pela tradução (LITERATURA..., 1995, p. 1004).

Exigir fidelidade de uma estória adaptada é um erro, pois a cultura não é estática, desloca-se com o tempo e também tem as visões e reinterpretações de vários autores sobre uma mesma trama – destacando, neste caso, a questão da diluição de autoria em TV, já que as produções são coletivas e, para tanto, exigem o mínimo de entrosamento entre os “autores”. As transmutações estabelecem uma zona de conflito entre formas culturais diferentes, muitas vezes produzidas em tempos diferentes, voltadas para públicos mistos, heterogêneos. Justamente por essas diferenças serem tão perceptíveis e influentes na recepção do produto é que se atribui novos significados e sentidos à obra.

A telenovela pode até ter pecado em alguns aspectos no que concerne à identidade local de Ilhéus, ao utilizar dos artifícios estereotipados para manter a audiência, mas não perde seu valor como criadora de uma realidade, com seus costumes e valores, como uma boa estória. É inevitável que se percam alguns sentidos, para se ganhar novos significados. Se fosse para uma obra adaptada seguir exatamente como está escrito no texto, não teria necessidade da utilização dos recursos visuais e sonoros da televisão, ela se fecharia em torno de seu próprio eixo. Por acreditar e principalmente por defender os imbricamentos entre os

meios, é que foi decidido desenvolver essa pesquisa analisando esses elementos, as características da literatura e da televisão e o enriquecimento cultural resultante da inter-relação entre os dois meios.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Após meses de pesquisa, constatamos que a televisão mostrou ser capaz de transpor por outras linguagens, sonoras, literárias ou imagéticas, e que o resultado desse imbricamento, dessa interação entre os discursos é benéfico para o receptor, o qual, muitas vezes, é incapacitado (financeiramente ou até mesmo culturalmente) de obter acesso a uma obra literária, por não saber ler, por exemplo, ou de admirar uma pintura, por não ter tido uma educação lapidada, voltada às percepções estéticas do olhar, e que a televisão, devido a seu caráter popular e a sua capacidade de difusão, abrangência, consegue “democratizar” esses elementos, ao reproduzir em série.

É importante salientar que esse trabalho não teve um caráter totalmente *integrado* (vertente que enxerga apenas o lado positivo da televisão) das produções televisivas, nem tampouco *apocalíptico* (vertente que critica enfaticamente a televisão, vendo-a como negativa). Preferimos ficar no meio termo, acreditando no caráter de abertura da obra televisiva, que possibilita múltiplas interações e interpretações, sendo, assim, positiva, mas destacando também que esse meio não é de todo isento. Para manter a audiência, recorre aos artifícios sonoros e visuais, manipulando o público, criando valores e padrões a serem seguidos em sociedade.

Decidimos estudar a apropriação de linguagem da mídia televisiva, mais precisamente da telenovela *Gabriela*, porque,

além de se tratar da adaptação de uma obra literária do regionalíssimo escritor baiano Jorge Amado, também retratava em sua estória os costumes, os hábitos e a cultura local. Afunilamos, ou melhor, delimitamos o tema a um estudo de gênero de três personagens femininas, por percebermos a força da mulher nas obras amadianas e como elas se fortaleceram ou ganharam novos significados na trama midiática. Confirmou-se, assim, a hipótese levantada, que era a de que, na TV, as mulheres ganhariam seu sentido, devido às condicionantes próprias do meio, ampliando a identidade de gênero no sul da Bahia.

Os objetivos consistiam em traçar um estudo comparativo entre as linguagens literárias e televisivas e como essas diferenças influenciariam na produção televisiva como um todo, assim como também entender os elementos promotores da constituição de uma identidade sul-baiana, através da representatividade feminina; e também foram atingidos. É importante ressaltar, no entanto, que, para o alcance desses objetivos, contamos apenas com uma compilação remasterizada da trama televisiva.

Após insistentes tentativas de entrar em contato com o CEDOC da TV Globo, por meio de telefone e fax, não obtivemos respostas e, mesmo sabendo que essa versão remasterizada era incompleta, tivemos de fazer as nossas considerações baseadas na análise dela e entendemos que os resultados foram, no mínimo satisfatórios. Como consideramos que esta pesquisa não se finaliza completamente por aqui, que ela não se fecha em si mesma, acreditamos que, no futuro, quem sabe, com a aquisição de todo o material necessário, visuais e até mesmo bibliográficos, ela se transforme num estudo bem mais amplo e aprofundado. Acreditamos que essa pesquisa seja o ponto de partida para um estudo bem mais criterioso da representatividade baiana, melhor dizendo, da mulher baiana e de todos os aspectos decorrentes disso na televisão brasileira.

7 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

ALAMBERT, Z. **Feminino** – o ponto de vista marxista. São Paulo: Nobel, 1986.

ALMEIDA, J. M. G. de. **A tradição regionalista no romance brasileiro (1857-1945)**. Rio de Janeiro: Achiamé, 1981.

AMADO, J. **Gabriela, Cravo e Canela**. 80. ed. Rio de Janeiro: Record, 1999.

AUSTEN, J. **Adaptação e ironia**: uma introdução. Trad. Genilda Azevedo. João Pessoa: Manufatura, 2003.

BALOGH, A. M. **Conjunções Disjunções Transmutações** – da literatura ao cinema e à TV. São Paulo: Annablume, 1996.

BARTHES, R. **A Aula**. 7. ed. São Paulo: Cultrix, 1978.

_____. **O rumor da língua**. Lisboa: Edições 70, 1987.

BENJAMIN, W. A obra de arte na era da reproduzibilidade técnica. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BORELLI, S. H. S. Programação sanduíche: o prime-time da Globo. In: BORELLI, S. H. S. **A deusa ferida**: por que a rede Globo não é mais a campeã absoluta de audiência. São Paulo: Summus, 2000. p. 19-45.

CALVINO, I. **Seis propostas para o próximo milênio**. Trad. Ivo Barroso, 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

CAMPEDELLI, S. Y. **A telenovela**. 2. ed. São Paulo: Ática, 2001.

DICIONÁRIO da TV Globo, vol 1 – programas de dramaturgia e entretenimento. Projeto memórias das organizações Globo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

ECO, U. **Apocalípticos e Integrados**. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 1998.

_____. **Obra Aberta - forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas**. Trad. Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 1976.

JOHNSON, R. **Literatura e cinema**. São Paulo: T. A. Queiroz, 1982.

KRISTEVA, J. **Introdução à semianálise**. São Paulo: Perspectiva, 1974.

LEITE, C. L. de P. **Mulheres – muito além do teto de vidro**. São Paulo: Atlas, 1994.

LITERATURA e diferença – VI congresso ABRALIC ANAIS. São Paulo: Bartira, 1995.

MACHADO, A. **A televisão levada a sério**. 2. ed. São Paulo: SENAC, 2001.

MAIA, L. S. **Ficção e realidade**: um perfil da mulher grapiúna na visão amadiana. Ilhéus, 2001. 67f. Monografia (Curso de especialização em história regional). Setor de Ciências Humanas, Universidade Estadual de Santa Cruz.

MCLUHAN, M. **Os meios de comunicação como extensão do homem**. Trad. Décio Pignatari. São Paulo: Pensamento Cultruz, 1964.

MOISÉS, M. **A criação literária**: introdução à problemática da literatura. 7. ed. São Paulo: Melhoramentos, 1975.

MOREIRA, N. M. de B. **A condição feminina revisitada**: Júlia Lopes de Almeida e Kate Chopin. João Pessoa: Universitária / UFPB, 2003.

MOTTER, M. L. **Ficção e realidade – a construção do cotidiano na telenovela**. São Paulo: Alexa Cultural, 2003.

OLIVEIRA, M. Literatura e cinema; vias de mão dupla. In: OLIVEIRA, M. **E a tela invade a página laços entre literatura, cinema e Joao Gilberto Noll**. Salvador. Secretaria de Cultura e Turismo, 2002.

PALLOTTINI, R. **Dramaturgia da televisão**. São Paulo: Moderna, 1998.

PATRÍCIO, R. R. **Imagens de mulher em Gabriela de Jorge Amado**. Salvador: Casa das Palavras, 1999.

PELLEGRINI, T. et al. **Literatura, cinema e televisão**. São Paulo: SENAC. Instituto Itaú Cultural, 2003.

PERROT, M. **Mulheres Públicas**. Trad. Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1998.

SANTAELLA, L. **Arte e cultura** - equívocos do elitismo. 3. ed. São Paulo: Cortez, 1995.

SILVEIRA, E. O cheiro de cravo, a cor de canela, eu vim de longe, vim ver Gabriela. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro. 13/04/1975.

SODRÉ, M. **O monopólio da fala** – função e linguagem da televisão no Brasil. 6. ed. Petrópolis: Vozes, 1984.