

Flavio García (org.)

Caderno de Resumos
das Comunicações
do
III Painel
Reflexões sobre
o Insólito
na narrativa ficcional:
*o insólito
na literatura
e no cinema*

2007



FICHA CATALOGRÁFICA

F801b

Caderno de Resumos das Comunicações do III Painel Reflexões sobre o Insólito na narrativa ficcional: o insólito na literatura e no cinema. / Flavio García (org.) – Rio de Janeiro: Dialogarts, 2007.

Publicações Dialogarts

Bibliografia

ISBN 978-85-86837-32-6

1. Insólito. 2. Gêneros Literários. 3. Narrativa Ficcional. 4. Literatura e Cinema. I. García, Flavio. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. III. Departamento de Extensão. IV. Título.

CDD 801.95
809
791

ISBN 978-85-86837-32-6



9 788586 183732 6

Correspondências para:

UERJ/IL/LIPO – a/c Darcilia Simões ou Flavio García

Rua São Francisco Xavier, 524 sala 11.023 – B

Maracanã – Rio de Janeiro – CEP 20 569-900

publicacoes.dialogarts@oi.com.br

dialogarts@oi.com.br

seminar@oi.com.br

Copyright @ 2007 Flavio García

Publicações Dialogarts
(<http://www.dialogarts.uerj.br>)

Coordenador do volume:
Flavio García – flavgarc@uol.com.br

Coordenadora do projeto:
Darcilia Simões – darcilia@simoes.com

Co-coordenador do projeto:
Flavio García – flavgarc@oi.com.br

Coordenador de divulgação:
Cláudio Cezar Henriques – claudioc@bighost.com.br

Projeto de capa e Diagramação:
Flavio García, Darcilia Simões e
Carlos Henrique de Souza Pereira

Logotipo Dialogarts
Rogério Coutinho



Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Centro de Educação e Humanidades
Instituto de Letras
Departamento de Língua Portuguesa,
Literatura Portuguesa e Filologia Românica

UERJ – SR3 – DEPEXT – Publicações Dialogarts
2007

SePEL.UERJ-Seminário Permanente de Estudos Literários

Projeto de Extensão universitária que promove cursos livres, eventos e publicações acadêmico-científicas
Grupo de Pesquisa/Diretório CNPq "Estudos Literários: Literatura; outras linguagens; outros discursos"
Núcleo de Desenvolvimento Lingüístico (<http://programandl.blogspot.com>)
Publicações Dialogarts (<http://www.dialogarts.uerj.br>)

III Painel

Reflexões sobre o Insólito na narrativa ficcional:

o insólito na literatura e no cinema

8, 9 e 10 de janeiro de 2008
FFP/UERJ-São Gonçalo
Rua Dr. Francisco Portela, 794
Paraíso, São Gonçalo, RJ

<http://insolito-ficcional.blogspot.com>

Coordenação Geral:

**Prof. Dr. Flavio García
(LIPO/IL/UERJ)**

Coordenação:

**Prof. Dr. Marcello de Oliveira Pinto
(DEL/FFP/UERJ)**

Coordenação Adjunta:

**Prof.^a Dr.^a Regina Silva Michelli
(DEL/FFP/UERJ)**

**Prof.^a Dr.^a Maria Geralda de Miranda
(UNISUAM – UNESA)**

Equipe de Apoio:

**Aline de Almeida Moura
(Bolsista PIBIC-CNPq)**

**Angélica Maria Santana Batista
(Especializanda em Estudos Literários na UERJ)**

**Fagner Farias Damasceno
(Bolsista BIG-FAPERJ)**

**Luana Castro dos Santos Braz
(Bolsista BIG-FAPERJ)**

**Luciana Morais da Silva
(Bolsista BIC-FAPERJ)**

**Marina Pozes Pereira Santos
(Bolsista BIC-FAPERJ)**

**Michelle de Oliveira
(Bolsista EIC-UERJ)**

**Monique Paulenak da Silva
(Bolsista BIG-FAPERJ)**

**Thalita Martins Nogueira
(Bolsista PIBIC-UERJ)**

APRESENTAÇÃO

O III Painel Reflexões sobre o insólito na narrativa ficcional: *o insólito na literatura e no cinema* é uma promoção do SePEL.UERJ-Seminário Permanente de Estudos Literários, projeto de extensão universitária que realiza cursos livres, publicações e eventos acadêmico-científicos.

O SePEL.UERJ, cadastrado junto ao Departamento de Extensão da Sub-Reitoria de Extensão e Cultura da UERJ pelo Centro de Educação e Humanidades, pois sua coordenação vem sendo ocupada por docentes de duas diferentes Unidades Acadêmicas a ele subordinadas, é o veículo das ações públicas do Grupo de Pesquisa, Diretório CNPq, Estudos Literários: Literatura; outras linguagens; outros discursos, devidamente certificado pela UERJ.

Fazem parte do projeto professores e alunos em geral tanto do Instituto de Letras quanto da Faculdade de Formação de Professores, bem como docentes e discentes do Centro Universitário Augusto Motta – UNISUAM, através de parcerias externas.

O CaSePEL-Cadernos do Seminário Permanente de Estudos Literários vem sendo publicado regularmente desde 2006 em parceria com outro projeto de extensão da UERJ, o Publicações Dialogarts, disponível para cópia grátis em <http://www.dialogarts.uerj.br>.

O Seminário tem realizado variados cursos livres desde 2001. A partir de 2006, privilegiando a pesquisa entorno do insólito na narrativa ficcional, que vem reunindo os professores doutores Flavio García (LIPO/IL), Marcello de Oliveira Pinto (DEL/FFP), Regina Michelli (DEL/FFP) e Maria Geralda de Miranda (UNISUAM), sob o coordenação geral do primeiro, forma oferecidos três cursos livres.

De 2 de outubro a 18 de dezembro de 2006, *A banalização do insólito: Questões de Gênero Literário em Literaturas da Lusofonia – Mecanismos de Construção Narrativa*; de 16 de abril a 30 de julho de 2007, *O insólito na narrativa rubiana: leitura e discussão das narrativas de Murilo Rubião*; de 10 de setembro a 10 de dezembro de 2007, *Reflexões sobre o insólito na Literatura e no Cinema*.

Logo ao final do primeiro curso, foi promovido o I Painel Reflexões sobre o Insólito na narrativa ficcional, em 15 de janeiro de 2007, cujo produto final encontra-se publicado integralmente pelo Publicações Dialogarts sob o título *A banalização do Insólito: Questões de Gênero Literário – Mecanismos de construção narrativa*, disponível para cópia grátis em http://www.dialogarts.uerj.br/titulos_avulsos.htm. Ao final do segundo curso, o II Painel Reflexões sobre o insólito na narrativa ficcional: *O insólito na narrativa rubiana*, com parte dos textos completos apresentados também publicados pelo Publicações Dialogarts sob o título *Murilo Rubião e a narrativa do insólito*, também disponível para cópia grátis em http://www.dialogarts.uerj.br/titulos_avulsos.htm.

Mais outros dois títulos, com textos igualmente apresentados no II Painel, encontram-se em fase de produção: *Narrativas do Insólito: passagens e paragens* e *O Insólito Em Questão na narrativa ficcional*.

Agora, após o terceiro curso livre, realiza-se este III Painel Reflexões sobre o insólito na narrativa ficcional: *o insólito na literatura e no cinema*, cujos resumos das comunicações seguem publicados neste volume. Breve, estaremos publicando um título com os textos da conferência de encerramento e das palestras das mesas-redondas e outro título com os textos integrais das comunicações.

Esperamos promover um quarto curso livre sobre o tema, dando ensejo a realização do IV Painel Reflexões sobre o insólito na narrativa ficcional. Mas, por ora, tudo ainda não passa de projeto. O que temos como realidade é este III Painel, acontecendo de 8 a 10 de janeiro de 2008 na Faculdade de Formação de Professores da UERJ, *campus* São Gonçalo.

SESSÃO 1

*A experiência mística do insólito
na literatura experimental brasileira contemporânea*
Eduardo Guerreiro Brito Losso – Uni Leipzig/ UFRJ

*O não-aqui e o não-hoje:
a ficção e o incontinuo espaço-temporal*
Gabriel da Matta – UERJ

O insólito na narrativa de José Jacinto Veiga
Juliano Carrupt do Nascimento – UFRJ

*Reflexões sobre um possível insólito
na narrativa de Sérgio Sant`Ana:
uma leitura do narrador em “Monstro”
sob a ótica da “pós-modernidade”.*
Augusto Brito Montano – UFF

*O tempo da escritura em obras finais
de Clarice Lispector*
Edson Ribeiro da Silva – UEL

*Insólito-parnasiano em “O Espelho”,
de Machado de Assis*
Camilo Cavalcanti – UFRJ

A experiência mística do insólito na literatura experimental brasileira contemporânea

Eduardo Guerreiro Brito Losso – Uni Leipzig/ UFRJ

Palavras-chave: Mística secularizada; modernidade; poesia brasileira; surrealismo; teoria pós-moderna; transgressão

A influência do surrealismo na literatura brasileira não foi dominante no Brasil mas tem sido cada vez mais acentuada e estudada. Murilo Mendes é o nome mais citado nesse sentido, e a partir dele observamos uma certa linhagem que alia a subversão imagética da linguagem com a busca de uma experiência mística ou “iluminação profana”, nas palavras de Benjamin, através do choque transgressivo da linguagem poética, em nomes como Roberto Piva, Leonardo Fróes e Carlos Emílio Correa Lima. Gostaríamos de analisar a relação entre a produção de uma linguagem poética e a “ascese” existencial do escritor moderno e pós-moderno que procura chegar a uma experiência do inefável por meio do choque imagético, configurando uma espécie de *mística secularizada e transgressiva do insólito*. Nesse caso, será preciso pensar no que está implicada essa ascese e mística estética moderna num contexto brasileiro: até que ponto isso destoaria da literatura brasileira como um todo ou, mais provavelmente, caracterizaria secretamente uma opção estética ainda mal observada, analisada e refletida?

Por trás de uma possível opção estética, nosso foco procurará entender, acima de tudo, como e por que há nesses autores um projeto de transformação individual e social de proporções escatológicas e religiosas enquanto tentáculos tropicais do sonho surrealista. Daí José Guilherme Merquior chamar atenção para o fato de haver no surrealismo e em sua herança cunhada em Murilo Mendes ambições existenciais libertárias que queriam se realizar por meio de uma revolução cultural.

Sendo uma transformação tanto política quanto psíquica e espiritual, tal projeto pode ter sido desmistificado pela desilusão de todos os movimentos modernistas com a segunda guerra e, posteriormente, o triunfo do capitalismo liberal oposto a um socialismo ditatorial não menos decepcionante que, embora aparentemente derrotado na queda do muro, encontrou novas formas de repressão burlando sistemas democráticos na atualidade, confirmando, enfim, na sua aparente oposição mútua, o que Adorno chamou de *mundo administrado* (*verwaltete Welt*).

A desmistificação e ultrapassagem dialética do projeto modernista, incluindo o surrealista, foi feita com uma paulatina desilusão do potencial existencial, emancipatório e filosófico da própria arte (incluindo, naturalmente, as destruições regeneradoras da “anti-arte”). Houve a preponderância de uma ironia pós-moderna da intertextualidade, do pastiche, da mistura multicultural e da confusão de fronteiras entre o pop e o erudito que, contudo, não privilegia a ânsia utópico-existencial de experiências subjetivas e objetivas que estavam movimentando a arte e a crítica cultural desde o início da modernidade.

Diante disso, parece que o quadro em geral pintado pela diluição da teoria do pós-modernismo é que o ímpeto libertador e revolucionário do surrealismo, alcançando seu ápice cultural explosivo na contracultura do anos 60/70, foi superado por uma ironia cínica e desiludida, ao mesmo tempo que festiva de uma arte erudita já de pazes com a indústria cultural espelhando a vitória final do liberalismo, que só deveria, depois de 11 de setembro e Hugo Chavez, ainda ser defendido contra formações regressivas de fundamentalismo e novas manifestações ditatoriais.

Independente do fato de todos os modernismos - incluindo o melhor deles, o surrealismo – terem realmente despencado de suas ilusões de arte coletiva, de uniformização de um estilo artístico e de um ideal messiânico a partir de um manifesto, a ânsia utópica não direcionada a guerrilhas políticas mas a revoluções individuais e culturais não tornou-se simplesmente coisa do passado.

Assim como a superação da utopia cultural é falsa, a diluição da teoria do pós-modernismo tende a desqualificar manifestações atuais do choque subversivo e insólito da linguagem literária em prol de uma conciliação da alta literatura com a cultura de massa, em que nem a cultura de massa se mostra totalmente perdida em sua própria banalização, popularizando elementos e procedimentos da alta cultura, nem a alta cultura se mantém avessa ao público num insistente hermetismo.

Apesar de haver efetivamente um ganho de ambos os lados nesse pacto, manifestações atuais de hermetismo, subversão de estruturas narrativas e choque literário que nada negociam com o entendimento e a fruição do grande público tornaram-se para muitos propostas estéticas mais que ultrapassadas. Nesse caso, só haveria lugar para o insólito desde que ele fosse palatável em formas popularizadas do fantástico, da ficção científica, do terror, do estilo pós-moderno e da fábula infantil. A radicalização do insólito presente nas prosas poéticas de narrativas desconstruídas, no choque da imagem poética dissonante, enfim, no experimentalismo da linguagem, seria algo historicamente ultrapassado. Portanto, o trecho abaixo de Roberto Piva do poema *Heligábalo* deve passar a ser considerado nada mais nada menos do que um epígono menor do surrealismo. “As alamedas marítimas enfaixavam um horóscopo com moluscos-cartomantes embriagados de bombons velhos. A seda noturna descia sobre meu crânio como um espelho de amor”¹.

O desprezo do grande público seria, enfim, teoricamente justificado, a obrigação chata de termos de passar pela angústia da falta de sentido moderna através dos abstracionismos e dissonâncias, de engolir o gosto amargo da amargura secular, transformou-se de gesto rebelde juvenil em rabugice de velhas gerações artísticas. Se há no absurdo do texto insólito e dissonante um gozo de linguagem próprio da junção entre prazer e desprazer do sentimento do sublime moderno, que esse prazer artístico realmente exista e possa sempre encontrar novas formações estéticas, o senso comum pós-moderno quer deixar de ser levar tal fato em consideração simplesmente por que tal prazer é difícil e a arte pós-moderna já tornou elementos modernistas maciçamente aceitáveis, de modo que não há mais necessidade de educar o público para o prazer difícil e desconfiar da indústria cultural – como queria Adorno - pois já arranjaram um jeito de o difícil tornar-se fácil e de a indústria cultural mesma encontrar dignidade artística.

Dentro desse horizonte de expectativas da pior espécie de crítico literário atual, limitado às conquistas que foram as da contracultura, o valor artístico da indústria cultural torna-se uma oportunidade para desprezar a continuidade de transgressões da linguagem na literatura. Não se trata de valorizar o puro ato subversivo em si e para si mesmo, pois ele já perdeu tanto seu *páthos* inaugural como sua, poderíamos assim dizer, ingenuidade subversiva. O que ele pode contribuir na atualidade, do ponto de vista semântico e hermenêutico, está nas suas novas experimentações literárias de indeterminação e flutuação de sentido, explorando mais a fundo e extensamente regiões de imprecisão, vagueza e indefinição do enunciado e da estrutura mesma do discurso. Não penso somente na característica ambigüidade de qualquer texto literário e a abertura interpretativa própria do universo ficcional, porém, mais precisamente, nos efeitos nebulosos e sombrios da suspensão do sentido e da voluntária supressão de coordenadas básicas para a construção de um universo ficcional inteligível que satisfaça e conforte a exigência de entretenimento do público. A renúncia à fruição estética mais

primária e imediata trabalha para que apareça, pela negação da negação, um prazer dialeticamente ulterior.

A radicalização da ambigüidade, que chega a violentar o entendimento, radicaliza tanto a ficcionalidade que chega a negá-la para afirmar o puro jogo mais elementar da forma, mas, diferentemente das já conhecidas teorias do modernismo, gostaria de frisar como pode se reconstruir nebulosas de ficcionalidade possível e delas fruir a partir dessa indeterminação de base, em vez de frisar a mera negação da ilusão narrativa (de acordo com a influência do niilismo dadaísta agindo subterraneamente numa certa diluição do pós-estruturalismo hoje).

Observo que hoje nos interessa mais apontar nessa transgressão textual o desejo de uma experiência mística do excesso de possibilidades ficcionais simultâneas, da vertigem de vislumbrar o horizonte infinito da narrativa e da poeticidade; há, portanto, mais uma ambição mística prometida de paradoxalmente abarcar o infinito nele se perdendo do que de meramente destruir a ficção e se desiludir dos artificios da arte. Tal entusiasmo existencial converge para a ânsia de transformação utópica por meio de uma revolução cultural da qual o escritor se considera um personagem ativo e decisivo. O sacrifício do significado e da satisfação do entendimento serve como percurso iniciático necessário para alcançar essa vertigem sublime de mergulho no horizonte absoluto da poesia e da ficção.

Com base nessas considerações gerais, no III painel sobre o insólito na literatura e no cinema, procurarei analisar e comparar entre si textos de Murilo Mendes, Roberto Piva, Leonardo Fróes e Carlos Emílio Correia Lima, procurando observar neles a vertigem sublime do texto transgressivo como *prática cultural ritual* para a transformação místico-utópica no plano individual e social.

¹ PIVA, Roberto. *Um estrangeiro na legião. Obras reunidas volume I*. São Paulo: Globo, 2005, p. 113, do livro *Piazzas*, de 1964.

O não-aqui e o não-hoje: A ficção e o contínuo espaço-temporal

Gabriel da Matta – UERJ

Palavras chave: Divino; Ficção Científica; Sobrenatural; Maravilhoso; Insólito

A ficção em muitos momentos indaga sobre a possibilidade de se realizarem viagens através do tempo e do espaço. Algumas vezes são quebradas as barreiras e tais viagens se tornam possíveis – seja por obra divina ou da ciência. Vamos analisar como se dão essas viagens em três obras ficcionais: o filme *The Sound of Thunder*, baseado em um conto homônimo de Ray Bradbury; o seriado americano *Heroes* e o romance *Olympia*, de Fausto Wolff. Para tanto, pretendemos analisar o quanto essas viagens são insólitas dentro das narrativas e o que motivaria o desejo de quebrar a barreira do espaço e do tempo, inserindo-se ora no reino do maravilhoso, ora no insólito. No filme, encontramos os traços da ficção científica, propiciada por avanços tecnológicos em uma sociedade futura. O seriado *Heroes* situa-se no ano de 2007, em que a ciência é tão avançada quanto a da sociedade não ficcional: a viagem no tempo e no espaço é um “dom divino” dado a humanos. No livro de Wolff, temos duas narrativas em tempos e espaços diferentes. As viagens atravessam dimensões e não são proporcionadas a humanos, mas aos próprios deuses.

Partindo de três narrativas distintas, procuraremos encontrar o que as aproximam e o que as diferenciam, tendo como base as características do insólito ficcional em relação às viagens realizadas.

O insólito na narrativa de José Jacinto Veiga

Juliano Carrupt do Nascimento – UFRJ

Palavras-chave: Insólito na literatura brasileira; Teoria narrativa; poder

No livro *A hora dos ruminantes* (1966) de José Jacinto Veiga, o poder se instaura com a mesma naturalidade com que vive a pacata Manarairema, cidadezinha qualquer cujos traços rústicos não deixam de existir, mesmo que sua ordem cultural seja invadida por elementos estranhos. A estranheza pouco ou nada perturba a vida das personagens, do espaço, à proporção em que o estranho está lá instaurado. A convivência com o estranho se dá sem grandes conflitos, sem inflamadas reivindicações; como que se o estranho fosse incorporado, mesmo continuando a ser o estranho, mesmo sendo elemento da diferença e da invasão.

Narrativa de elementos insólitos, de hipérboles, alegorias, com um alto nível simbólico, aberta para uma gama de interpretações, mas que todas elas tendem e tenderão sempre a desembocar nas amarras do poder. O aprisionamento, o exílio, a violência, a passividade diante da opressão; passividade que se instaura, mesmo em momentos em que o narrador constrói situações e personagens que evidenciam certa resistência; e resistência esta, que acaba sendo convertida em uma certa angústia, ou mesmo em uma certa impotência.

O discurso parece que se auto-elabora, que vige segundo suas próprias leis, de tão intensa sua construção; parece que o narrador se impõe como soberano, ao mesmo tempo em que se identifica, ainda que poucas vezes, (através da forma pronominal “a gente”) com os habitantes de Manarairema; e mesmo que o diálogo seja parte constituinte da narrativa.

O problema consiste em que o narrador se mantém distanciado, mas não distante; na verdade, ele não se distancia do imaginário característico do espaço e das personagens, sua soberania se dá, simplesmente, em sua fala organizada cuja vigência propõe as reações ou as não reações das personagens e do espaço em face do poder instaurado, no plano da narrativa: o poder do insólito, que parece brotar do próprio discurso e não parece ser (ainda que seja) uma construção brilhante e grotesca do narrador que não objetiva indagações ideológicas definidas, mas que aparece como senhor do relato, porque a impressão que se tem consiste na dependência das personagens em relação ao narrador. As personagens não são autônomas, refletem a narração do narrador, aparecem presas às descrições, integradas ao espaço, e agem conforme a vontade do narrador, elas não assumem seus próprios destinos, nem mudam suas caracterizações por meio de seus pensamentos ou ações. As personagens são subordinadas aos acontecimentos impostos pelo narrador. Mas este, constrói a trama do relato de maneira a dissimular a sua soberania, transferindo-a para o próprio discurso, para a armação formal em que o discurso está construído. A teia discursiva se assemelha a uma prisão onde estão condenados personagens, espaço, tempo, e a irrupção do insólito.

O narrador e a narrativa se entrelaçam como instâncias unitárias e não distintivas, os elementos constituintes do discurso e a atuação do narrador sobre a narrativa estão tão entrelaçados que o narrador participa, por dentro, da narrativa estando fora. E a narrativa, por sua vez, incorpora o narrador como elemento constituinte de seu discurso que parece se auto-regular. Pois a narrativa se mostra sólida, sem brechas, sem equívocos; todos os

seus elementos estão concatenados entre a normalidade real de Manarairema e a aparição insólita de elementos estranhos a tal normalidade.

A enunciação e o enunciado se desvinculam, porque a primeira se abre a infundáveis deslocamentos interpretativos acerca do poder, e o enunciado apenas manifesta imagens, diálogos, apreensões espaciais, temporais. No entanto se entrelaçam, porque explodem uma no outro, formam um isomorfismo disforme, uma vez que a complexidade do inusitado se apoia em um forma simples do narrar. O enredo, basicamente, não se compõe de elementos complexos ou se constrói problemático, ao contrário, seus elementos são elementos tradicionais (personagem, espaço, tempo, diálogo, descrição), porém a trama que ele comporta desorganiza, estruturalmente, a serenidade do tom bucólico impregnado na atmosfera do espaço e no imaginário das personagens. Porém, mesmo o insólito torna-se absorvido como naturalidade tanto pelo espaço quanto pelas personagens.

A desorganização imposta pela trama, através dos acontecimentos (a irrupção do insólito), é que espanta o leitor, mas não as personagens, nem o espaço; pois este não se fragmenta, as personagens não se convertem fisicamente em criaturas estranhas; o leitor, o narrador, e os elementos do enredo são seres completamente distintos, não se identificam, se evadem em prol da soberania da própria trama da narrativa, do seu rigor que, insolitamente, minimiza qualquer grandiosidade ou prepotência, que se queiram analítica ou revolucionária, mesmo o narrador é anulado pela trama da narrativa, sua soberania passa a ser a soberania da trama; daí a representação do poder absolutamente autoritário, por via do insólito que se infiltra em um espaço de atmosfera imaginária completamente provinciano, rural, que não possui maiores acontecimentos, e que a maior preocupação de seus habitantes consiste no carregamento de toucinho.

Narrativa de fortes caracterizações, porque o narrador endurece a pena, carrega de minúcia os detalhes, impõe realismo até mesmo onde o irrealismo se manifesta. A rede discursiva da narrativa, por mais que se detenha a poucas ações, se desenvolve de maneira muito laboriosa; a densidade e a intensidade permeiam desde a primeira à última palavra do romance; mesmo descrições triviais, se consideradas no conjunto dos elementos narrativos, enfatizam o rigor e o vigor com que a instância narrativa se manifesta, seja no enunciado seja na enunciação, cedendo à força da trama que traga o narrador e toda a sua percepção detalística.

Todo o romance manifesta a instauração do poder e a estaticidade daqueles sobre os quais ele atua (inclusive sobre a soberania do narrador). A rica apreensão detalística que o discurso absorve em si mesmo do que ele próprio quer manifestar e a evidência de que se trata de “assuntos inexplicáveis”, reforçam ainda mais os elementos insólitos que dão um sentido próprio à narrativa; ainda mais se for considerado que o narrador apenas narra, descreve, e que em nenhum momento ele pensa ou faz digressões para defender um ou outro ponto de vista, seja o da perspectiva autoritária, seja o da perspectiva dos oprimidos; o máximo de envolvimento que o narrador imprime ao discurso se dá em ele se colocar, em momentos raros, como parte dos habitantes de Manarairema, em que se manifesta preocupado com a prática abusiva do poder.

Sem emitir opinião própria, sua fala integrada ao que a trama vem definindo como acontecimento constituinte do enredo, o narrador apenas aparece como meio para que uma voz surja e intensifique a discussão proposta pelo discurso sobre a desavença de Geminiano com Amâncio, por causa do abuso do homem da tapera em relação aos serviços de Geminiano e sua carroça. (Abuso segundo os códigos culturais de Manarairema):

Então só porque uma pessoa tem dinheiro, ou arrota que tem, sai esfregando sai esfregando notas no nariz dos outros e tomando posse do que tem dono? Nessa marcha, amanhã um de nós está sossegado em sua casa, descansando na rede, entra um estranho porta adentro e sem dar bom-dia vai dizendo sua casa me agradou,

vou ficar com ela, está aqui o dinheiro, trate de ir retirando os seus badulaques, ou então deixe aí que eu pago também e mando jogar fora. (Ibdem, p: 10)

O narrador assume a sua simples função de narrar, focaliza e fala; focaliza e estrutura sua fala em uma organização que vai do altamente alegórico aos fatos mais triviais. O narrador resolve sem recalques o seu próprio gesto escritural, assume para si, simplesmente, a possibilidade do contar, do fabular, não se preocupa em se perder em tramas emaranhadas, porque a força dos detalhes vem da cotidianidade e não de ações compulsivas ou idas e voltas das personagens.

A noite chegava cedo em Manarairema. Mal o sol se afundava atrás da serra — quase que de repente, como caindo — já era hora de acender candeeiros, de recolher bezerros, de se enrolar em xales. A friagem até então contida nos remansos do rio, em fundos de grotas, em porões escuros, ia se espalhando, entrando nas casas, cachorro de nariz suado farejando. (VEIGA: 1976, p. 1)

O trecho acima abre a narrativa da *Hora dos Ruminantes*. Nele já se manifesta o tom com que o narrador detalhará o enunciado e o fará explodir em enunciações diversas, ao longo do discurso. Pode-se perceber que “a noite” e “a friagem” atuam naquele trecho como elementos que representam a dominação por via da invasão. A sua relação temporal determina o comportamento dos habitantes de Manarairema, seu aspecto condicionante anuncia que a hora de cachorros e bois está por vir, e que a chegada de homens estranhos ao modo de vida de Manarairema acontecerá repentinamente. A sutileza com que o narrador observa o movimento da “noite” e da “friagem” galga-se para além da descrição temporal e meteorológica, suspendendo o sentido trivial de se descrever a causa invisível do frio e do noturno para realçar o efeito deles sobre as pessoas animais e casas, a transformação involuntária, mas necessária, como algo instaurado que modifica em essência a normalidade e se enraíza no cotidiano, porque culturalmente aparece aceita e preestabelecida por determinações indizíveis e inexplicáveis para o senso comum das personagens.

Reflexões sobre um possível insólito
na narrativa de Sérgio Sant'Ana:
uma leitura do narrador em
"Monstro" sob a ótica da "pós-modernidade".

Augusto Brito Montano – UFF

Palavras-Chave: Literatura contemporânea; Narrador pós-moderno; Gêneros Literários

Este trabalho faz uma reflexão sobre "uma possível leitura" filiada ao "Fantástico" ou ao "Realismo Maravilhoso" por parte do leitor de "O Monstro", a primeira ficção que dá nome ao livro de Sérgio Sant'Anna (O Monstro: três histórias de amor), a partir do título da obra e da narrativa. Faz-se uma análise conceitual sobre a pós-modernidade e sobre o "narrador" inserido nessa ótica. Podemos realizar uma análise crítica desta primeira narrativa, ao levantar algumas questões como, por exemplo, o de explicar, conforme ressaltada, pela leitura do texto, esta "sedução", ou aliciamento, que esse "monstro" provoca e faz o leitor prender a atenção do início ao fim do seu relato.

O tempo da escritura em obras finais
de Clarice Lispector

Edson Ribeiro da Silva – UEL

Palavras-chave: Lispector; tempo; escritura; narrativa; narração

A descronologização é, segundo Paul Ricoeur, uma das marcas que caracterizam a narrativa moderna, seja no âmbito da história ou da ficção. Exemplar nesse sentido, dentro da literatura brasileira, é o uso que Clarice Lispector faz do tempo ao longo de sua trajetória literária: passando de um tempo psicológico para um tempo mítico, a autora chega, na década final de sua produção, a uma utilização do tempo que busca a coincidência entre os tempos da narrativa e da narração. Dessa forma, a escritora de narrativas que primavam por um tempo insólito, inspirado sobretudo em relatos sagrados, desdobra diante do leitor o tempo em que a escritura está se desenvolvendo, que pode ser o do cotidiano tanto dela própria quanto dele, que a lê. Marcar o tempo em que se está escrevendo constitui uma estratégia para que a narrativa se insira em um tempo mais amplo que o presente, mesmo quando se deixa o abstrato e se fala sobre temas voltados para o concreto, o agora.

Insólito-parnasiano em “O Espelho”,
de Machado de Assis

Camilo Cavalcanti – UFRJ

Palavras-chave: Fantástico; arte-pela-arte; crise de identidade

Propõe-se uma leitura do conto “O Espelho”, através da qual o insólito pode ser encarado como re-(a)apresentação da teoria arte-pela-arte, abraçada por Machado de Assis já no século XIX, como referendo à autonomia da arte, hoje aceita nas principais bibliografias de literatura. Sob esse ponto de vista, a crise de identidade de Jacobina pode ser interpretada como negligência ao fundamento da arte-pela-arte. Essa metáfora de correlação imbricativa, bipolar-dialética, será detalhadamente elucidada mediante explicações do fantástico e da *arte-pela-arte* bem como diálogos com filosofias humanas sobre crise do *si-mesmo*.

SESSÃO 2

*O insólito em O motoqueiro fantasma:
dos quadrinhos à tela do cinema*
Luciana Morais da Silva – UERJ

*O insólito medieval na literatura e no cinema:
manifestações do Maravilhoso*
Michellê de Oliveira – UERJ

*O insólito novecentista na literatura e no cinema: manifestações do
Realismo Maravilhoso*
Fagner Farias Damasceno – UERJ

*O insólito em A casa do lago:
manifestações do insólito na Contemporaneidade*
Luana Castro dos Santos Braz – UERJ

O insólito em Drácula: marcas do Terror
Monique Paulenak da Silva – UERJ

*O Insólito em Efeito Borboleta:
a (re)construção de identidades e realidades
na Pós-Modernidade*
Adilson Soares da Silva Júnior – UERJ

O insólito em O motoqueiro fantasma: dos quadrinhos à tela do cinema

Luciana Morais da Silva - UERJ

Palavras-chaves: Insólito; Linguagens; Estudos da Narrativa; Gêneros Literários

Com base em estudos sobre os gêneros literários, observou-se a existência de um possível macro-gênero do insólito, que reuniria diferentes gêneros – Maravilhoso, Fantástico, Realismo Maravilhoso dentre outros – por meio de uma categoria comum a todos: o insólito. Dessa forma, pensou-se nas múltiplas formas de releitura das marcas desses gêneros, marcados por acontecimentos extraordinários ou sobrenaturais, e de como elas se dão em narrativas fílmicas da Contemporaneidade.

Para fazer a leitura das manifestações do insólito, elegeu-se uma narrativa fílmica permeada por eventos incomuns, *O motoqueiro fantasma*, que apresenta ocorrências inesperadas como móveis da narrativa. Um jovem cheio de sonhos estabelece um pacto para salvar uma vida, mas até que ponto esse “herói” terá sua vida “marcada” por uma escolha, ou seja, de que forma será cobrada sua dívida.

O insólito medieval na literatura e cinema: manifestações do Maravilhoso

Michelle de Oliveira – UERJ

Palavras-chave: Insólito; Maravilhoso; Idade Média; Literatura; Cinema

A Idade Média, época na qual a Igreja Católica dominava o cenário religioso, foi palco das grandes histórias de cavalaria a revelarem-se por meio de personagens míticas que remetem ao universo maravilhoso. Tal universo, povoado por eventos insólitos, revela-se por meio das maravilhas e aventuras buscadas por cavaleiros que se destacavam por seus feitos heróicos, transformavam-se em mitos que perpassam gerações, a eternizarem-se em forma de Literatura.

Os filmes *Excalibur*, *Rei Artur* e *Lancelot* refletem um universo medieval povoado por cavaleiros que enfrentavam grandes batalhas em nome da honra e liberdade. As obras *A demanda do Santo Graal* e *Perceval ou o Romance do Graal* também são ilustrativas das peripécias e provas enfrentadas pelos cavaleiros em busca de um objetivo comum: encontrar o Santo Graal, objeto sagrado associado por muitos ao cálice utilizado por Jesus Cristo na última ceia. Em suas aventuras, os cavaleiros da demanda, tidos como os mais corajosos de toda a Bretanha, deparavam-se com monstros, bestas, assim como maravilhas que se revelavam pelo olhar, sendo o Maravilhoso percebido pelas personagens da narrativa como algo natural, buscado e esperado.

As narrativas maravilhosas a serem analisadas resgatam a mitologia celta, sendo “responsáveis pela preservação e transmissão dos valores sócio-culturais, éticos e morais daquele povo” (Joseph Campbell, 2007).

Sendo o vocábulo maravilhoso “pertencente ao vocabulário medieval” (Le Goff, 1994:55), pode-se afirmar que *Excalibur* mostra aspectos do período medieval, em que se encontra imerso o gênero Maravilhoso. Jacques Le Goff em seu livro *O imaginário medieval* afirma que “o maravilhoso é um contrapeso para a vulgaridade e a regularidade quotidianas”. (Le Goff, 1994:51).

Levando-se em conta o lado semântico do vocábulo maravilhoso (do latim mirabilia), pode-se dizer que a maravilha, nesse gênero se revela pelo olhar. Desta forma, o mundo mágico presente em *Excalibur* se revela pelas figuras do mago Merlim (o grande feiticeiro e mediador entre o herói e o seu objetivo a ser alcançado) e Morgana (aprendiz de feiticeira, que se dedica à arte da feitiçaria, sendo esta ensinada pelo grande mago Merlim).

A busca pelo poder apresenta-se certas vezes como objetivo maior em algumas histórias cavaleirescas, como se observa no filme *Artur*, em que a história é focalizada na busca pelo poder, por meio da guerra entre os bretões e saxões. Neste filme, Artur, objetivando lograr o poder e a liberdade do seu povo, defende-o fielmente, seguindo os ideais da Igreja, sendo por isso reverenciado pela sua bravura e lealdade aos ideais cristãos.

Já no filme *Excalibur*, focaliza-se mais a saída em demanda dos cavaleiros, o que não ocorre em *Artur*, que mostra mais as guerras e batalhas enfrentadas pela personagem principal do filme, Artur. Em *Excalibur*, ao saírem em demanda, os cavaleiros encontram diversas aventuras, que são buscadas por este, sendo estas, associadas ao insólito, as propulsoras da narrativa. Ao buscarem e depararem-se com as aventuras, os cavaleiros não demonstram medo e nem espanto diante das mesmas, antes a encaram com toda a bravura de um cavaleiro que domina as técnicas de destreza de armas, defendendo-se

dos perigos enfrentados por meio de batalhas, protegendo, assim, as donzelas e propagando os ideais cristãos.

Em relação ao filme *Lancelot*, observa-se que neste não aparece o Santo Graal, pois enfatiza-se no referido filme a questão da traição de Guinevere com Lancelot. Nessa narrativa fílmica não há uma variedade de eventos insólitos, quanto em *Excalibur*. O insólito que se pode destacar refere-se à própria espada mágica, a qual Lancelot utilizara para vencer um inimigo numa batalha. Embora Lancelot tenha traído o seu amigo Artur, verifica-se no filme que o audaz cavaleiro luta para proteger o reino de Camelot e auxiliar o seu amigo. Assim, as personagens em questão não apresentam-se como rivais e sim, aliados na defesa de seus ideais e de seu povo.

Uma característica presente na *Demanda do Santo Graal* em relação aos cavaleiros é a honra. Quando algum cavaleiro enfrentava uma batalha com outro, o que perdesse a batalha desejava prontamente se vingar de quem o derrubara. Daí ia atrás do cavaleiro que o desonrara, para enfrentá-lo em outra batalha, vingando-se da ofensa. Quando não encontrava o cavaleiro que o derrubara, preferia a morte a viver em desonra. Daí poder-se-á perceber a importância da honra como virtude essencial aos cavaleiros. Portanto, os valores morais e religiosos eram os que norteavam os grandes cavaleiros da demanda.

Da mesma forma, a presença da religiosidade é significativa nas narrativas maravilhosas, pois esta fazia parte do ideário da Idade Média, que acreditava na interferência constante de Deus, dos milagres, enfim, do insólito. Devido a isto, não há espaço nas narrativas maravilhosas para a hesitação ou ambigüidade, pois o insólito constituía-se em crença aceita pela sociedade medieval, que o incorporava à sua realidade:

e provavelmente é exactamente este o dado mais inquietante do maravilhoso medieval, ou seja, o facto de ninguém se interrogar sobre a sua presença, que não tem ligação com o quotidiano e está, no entanto, totalmente inserida nele. (LE GOFF, 26)

Comparando-se *A demanda do Santo Graal* e as narrativas fílmicas *Excalibur* e *Artur*, pode-se estabelecer semelhanças entre elas, no que diz respeito ao enredo (embora algumas cenas presentes na Demanda não apareçam nos filmes), nas personagens, os ideais de cavalaria, a presença da religiosidade, a busca por aventuras, temas constantes nos textos maravilhosos. As narrativas em questão evocam o imaginário medieval que se revela pela compreensão da mentalidade do período abrangente, dos ideais propagados, assim como das estratégias de construção da narrativa, em que se encontra imerso o gênero Maravilhoso, que se revela por um mundo de encantamentos e maravilhas evocados nas narrativas fílmicas *Artur* e *Excalibur*.

Assim, por meio de uma análise comparativa entre narrativas fílmicas e obras literárias que rememoram o gênero Maravilhoso, buscar-se-á verificar os eventos insólitos que permeiam tais narrativas, a sua recepção pelas personagens das mesmas, assim como verificar-se-á o ideário medieval imanente nas referidas novelas cavaleirescas.

O insólito novecentista na literatura e no cinema: manifestações do Realismo Maravilhoso

Fagner Farias Damasceno – UERJ

No século XX, a ocorrência de movimentos políticos, como as ditaduras de Franco e Hitler, acabam por configurar um mundo turbulento. Assim, urgiu-se a necessidade de representar a realidade de forma diferente. Nutrindo-se do surrealismo europeu e dos movimentos de vanguarda europeus, a literatura hispano-americana gerou obras com traços singulares. Talvez, por ser o choque entre duas culturas, isto é, a mistura de duas visões de mundo que não vêm a se complementar, onde o racionalismo europeu não encontrava espaço, definindo, de forma particular, uma nova narrativa, uma nova maneira de representar a realidade. Foi se definindo, então, uma narrativa capaz de representar o descompasso provocado pela imposição dos padrões europeus. Assim, configurou-se o Realismo Maravilhoso.

O Realismo Maravilhoso se caracteriza por configurar dois planos dentro da narrativa, se estendendo à narrativas fílmicas como “O Labirinto do Fauno”, uma história que decorre numa Espanha pós-Guerra Civil em que a resistência ao regime de Franco se reduziu a alguns focos de guerrilha; Ofélia, de 12 anos, chega com a mãe grávida a uma povoação controlada pelo capitão Vidal, seu novo padrasto, obcecado com a captura dos rebeldes escondidos nas montanhas. Diante do frágil estado de saúde da mãe e a indiferença do capitão, a sua imaginação, alimentada pela leitura de contos maravilhosos, leva-a a imergir num mundo fabuloso. No ambiente lúgubre do labirinto nos jardins da sua nova residência, um fauno conta-lhe que é uma princesa que, para reconquistar a imortalidade e regressar ao seu universo, tem de passar por três provas de bravura.

Seguindo a definição de Realismo Maravilhoso dada por Irlemar Chiampi e considerando o Realismo Maravilhoso como sub-gênero do insólito, temos sua manifestação em “O labirinto do Fauno”, conferindo a ele além de eventos insólitos uma função histórica e social. Assim, o Realismo Maravilhoso admite a coexistência de duas realidades, no plano narrativo. É a união entre dois mundos, o empírico e o meta-empírico, onde não há um limite claro que possibilite uma distinção entre o que é real ou não, produzindo um efeito de encantamento perante os eventos ocorridos, isto é, existe uma convivência harmoniosa entre os seres de papel e os eventos insólitos. No caso de “O labirinto do Fauno” Ofélia é o ponto de convergência entre os dois mundos, ao mesmo tempo em que sofre a frieza e intolerância do seu padrasto, junto à perda da mãe, Ofélia também vive uma experiência particular ao ser guiada por um fauno na sua luta para voltar ao universo encantado.

Assim, o Realismo Maravilhoso se instaura nesta narrativa fílmica, por, ao mesmo tempo, tomar o contexto político do regime militar, descrevendo um momento político, paralelo a eventos insólitos que influem na narrativa de forma estrutural, no sentido de que toma a realidade de determinado contexto igualando-a a eventos insólitos.

O insólito em A casa do lago: manifestações do insólito na Contemporaneidade

Luana Castro dos Santos Braz – UERJ

Palavras-chave: Insólito; contemporaneidade; gêneros literários; narrativas fílmicas.

Insólito significa tudo o que não acontece habitualmente; tudo o que é desusado, incrível, desacostumado. E pode-se perceber esse evento em muitos contos. Esse evento também pode ser encontrado em muitos filmes medievais e atualmente na contemporaneidade em muitos filmes como “A Casa do Lago” e “E se Fosse Verdade” que mostram respectivamente características desse evento.

Histórias essas que tem com principal aspecto o insólito, pois no primeiro filme os protagonistas a Dra. Kate Forster e Alex Wiler vivem em anos diferentes, ela em 2006 e ele em 2004 e ambos têm como vínculo uma casa no lago e uma cadela.

Já no segundo filme a estagiaria Elizabeth sofre um acidente e sem saber que está em coma seu espírito comunica-se com o arquiteto David que está morando em seu apartamento. Percebe-se que o insólito está presente nos dois filmes e é à base desses filmes emocionantes e surpreendentes.

O insólito em Drácula: marcas do Terror

Monique Paulenak da Silva – UERJ

Palavras chave: insólito; terror; narrativa fílmica

A narrativa fílmica *Drácula*, estreada no recente ano de 2006 e dirigida por Bill Eagles é uma das muitas adaptações da já consagrada obra literária de Bran Stoker, escritor que viveu no século XIX. A obra de Stoker adaptada às telas de cinema possui como característica principal a presença do insólito.

O termo insólito designa o que não é comum, um acontecimento ou evento que se afasta de uma ordem estabelecida em uma sociedade, e/ou ainda é algo sobrenatural.

A maneira como é exposto o insólito em *Drácula* a faz aproximar-se do terror.

Este trabalho pretende fazer uma reflexão a respeito do elemento insólito e sua apresentação na narrativa fílmica referida que determina efeitos de terror considerando as características do terror desde sua origem, à época das manifestações da literatura gótica.

A referida obra de Bran Stoker é considerada um grande título representativo da literatura gótica e conta a história de um estranho ser que vive há séculos em um castelo na Transilvânia e se alimenta de sangue humano: a personagem homônima da obra, o conde Drácula, vampiro. Na adaptação cinematográfica de Bill Eagles a lendária figura do vampiro chega a Londres, capital inglesa, devido ao desespero de uma das personagens, infectado por uma doença que até então não possuía esperanças de cura na ciência. Como estava próximo a casar-se com a mulher por quem era apaixonado e, inevitavelmente, se consumassem o amor transmitiria a doença a amada e isso não era o que desejava, aceitou e buscou em Drácula sua salvação, que seria através de uma transfusão de sangue junto ao morto vivo.

A narrativa da tela dos cinemas causa medo ao espectador. Isso porque os componentes do romance gótico de Stoker mantêm-se em um nível relevante na obra cinematográfica dirigida por Eagles.

É possível dizer que o terror tem seu início na literatura gótica do século XVIII, e esta, por sua vez, foi construída sob a influência da chamada geração de “poetas do cemitério” ou “poesia da noite”.

Nessas manifestações poéticas a melancolia era o estado que guiava a reflexão a cerca do mistério e destino certo, o único inevitável, contudo repousante e necessário – sob a visão desses poetas – que é a morte.

A literatura gótica é a expressão sentimental em um extremo, mais intenso. No romance gótico os autores exploram o que há de mais melancólico, o que representa o mistério, através da atmosfera obscura, dessa forma abre espaço às vezes ao sobrenatural.

As ações impregnadas pelo evento insólito em *Drácula* possuem sempre um indispensável cenário sombrio, muitas vezes exploração dos fenômenos da natureza, bem como a natureza em si. Há elementos constantes que caracterizam a obra cinematográfica e é desse constante de que se vale a produção fílmica que discorrerá esse trabalho.

O Insólito em Efeito Borboleta:
a (re)construção de identidades e realidades
na Pós-Modernidade

Adilson Soares da Silva Júnior – UERJ

Palavras-chave: Efeito Borboleta; insólito; narrativa fílmica; linguagem cinematográfica; pós-modernidade.

O presente trabalho tem por objetivo traçar uma breve análise do filme Efeito Borboleta (The Butterfly Effect – EUA, 2004) sob a perspectiva dos elementos insólitos que estruturam o longa-metragem. Será contemplada também, a maneira pela qual a linguagem cinematográfica constrói o insólito durante a narrativa fílmica estabelecendo interação com seu receptor (espectador), como se estabelecem as noções temporais corroborando o insólito na narrativa e, por fim, como o filme, consoante com o insólito, traz aspectos da pós-modernidade tomando como principais: a fragmentação das identidades, características do homem pós-moderno e a construção de novas realidades.

SESSÃO 3

*O insólito no Decadentismo:
Huysmans em Às Avestas*
Jacob Isaacc Birer Junior – PUC-RJ

*Absurdo e Insólito Banalizado:
gêneros ou categorias de gênero?*
Aline de Almeida Moura – UERJ

*Estranho, Fantástico e Sobrenatural:
três gêneros ou categorias de um macro-gênero?*
Marina Pozes Pereira Santos – UERJ

*Maravilhoso e Realismo Maravilhoso:
leituras do Medieval na Pós-Modernidade*
Thalita Martins Nogueira – UERJ

O insólito no Decadentismo: Huysmans em Às Avestas

Jacob Isaacc Birer Junior – PUC-RJ

Palavras-chaves: Decadentismo - artifício -Esteticismo - Dandismo – simulacro

As Avestas foi uma espécie de bíblia do Decadentismo, ao narrar a luta de um jovem e entediado aristocrata francês Des Esseintes em viver uma vida eivada de originalidade, artificialismo, em uma casa na periferia de Paris, distantes da sociedade burguesa e da vida social, que abominava. Des Esseintes é um dândi que se veste de maneira diferenciada e vive uma vida rodeado pelas coisas que ama, como seus livros e quadros preferidos, suas obras de artes e seus brocados, tendo inúmeras atitudes insólitas como cravejar o casco de uma tartaruga de pedras preciosas, amar uma acrobata pensando que ela fosse possuí-lo como se fosse um homem.

Absurdo e Insólito Banalizado: gêneros ou categorias de gênero?

Aline de Almeida Moura – UERJ

As narrativas pertencentes ao grupo do Absurdo e do Insólito Banalizado possuem como ponto de convergência o caráter insólito como estruturador, isto é, se filiam a uma estética que frustra as regras existentes no mundo empírico ao possuir eventos extraordinários – que fogem ao ordinário, ao comumente aceitável – e/ou sobrenaturais – sobre-humano. O que as diferencia seria de ordem formal, o tratamento dado ao insólito pelas personagens e de caráter ideológico, os efeitos que se produzem no leitor modelo e, no âmbito extradiagético, o período histórico-cultural da produção.

Desta forma, sabendo que categoria significa “conjunto de coisas (...) que possuem muitas características comuns e podem ser abrangidas ou referidas por um conceito ou concepção genérica” (HOUAISS, 2001), o insólito se configura como a categoria que delimita o Absurdo e o Insólito Banalizado, mais especificamente, assim como o Maravilhoso, o Realismo Maravilhoso, o Estranho, o Terror, entre outros.

Gênero significa grupo ou conjunto que reúne elementos com semelhanças entre si, visto como passível de existir em diferentes graus de generalidade, de acordo com o recorte escolhido (Cf.: TODOROV, 1991). Cândida Vilares Gancho, afirma que “gênero é um tipo de texto literário, definido de acordo com a estrutura, o estilo e a recepção junto ao público leitor ouvinte” (GANCHO, 1993, p. 6) e, segundo Aguiar e Silva, “cada gênero representa um domínio particular da experiência humana, oferecendo uma determinada perspectiva sobre o mundo e sobre o homem” (AGUIAR E SILVA, 1979, p. 222). Assim, como enfatiza Carlos Reis, uma das principais características dos gêneros é a sua transitoriedade, “são sujeitos a erosão e susceptíveis de desaparecerem, envolvidos na dinâmica da própria evolução literária” (REIS, 2001: 247) e aparecem como modelo de interpretação (Cf.: REIS, 2001: 285).

Seguindo os conceitos desenvolvidos, Absurdo e Insólito Banalizado são dois gêneros, já que ao representarem determinada perspectiva histórica possuem caráter transitório, filiados à categoria do insólito, por isso esses eventos constituem a existência de um macro-gênero do insólito, com manifestações singulares dessa categoria, que se manifestando de forma diferente, aponta para a singularidade de cada um desses gêneros.

Após definir o Absurdo e o Insólito Banalizado como dois gêneros pertencentes ao macro-gênero Insólito, a distinção entre os dois será feita com base na análise das narrativas “A metamorfose”, de Franz Kafka – representante do Absurdo – e “Teleco, o coelhinho”, de Murilo Rubião – representante do Insólito Banalizado e como os dois autores viveram em tempos e espaços bem diferentes, comparar as obras desses escritores implica, como afirma Pierre Brunel em *O que é literatura comparada?*, “dar grande importância ao estudo das condições de vida, desde as mais materiais até as mais elevadas, e ao que delas resulta para as sensibilidades e para as imaginações” (1990: 61), isto é, necessita-se de um estudo dos períodos históricos nos quais as obras se inserem para definir pontos de convergência e divergência, além de facilitar a definição das motivações de cada autor.

O Absurdo, surgido no fim do século XIX e início do XX, aparece numa época em há “a constatação de um mundo desconexo e sem objetivo” (BATALHA, 2003: 37), principalmente após a ocorrência de uma enorme ruptura histórica – presenciada através da segunda guerra mundial, os campos de concentração, Hiroshima etc. – ruptura filosófica com Nietzsche constatando a morte de Deus e o existencialismo de Sartre; e psicológica, com a teoria acerca da importância do inconsciente proposta por Freud –

presente no período de surgimento desse tipo de narrativa, fazendo com que os textos, essencialmente escritos para teatro, exprimissem uma interrogação sobre a condição humana e o sentido da existência num momento de perda de referências e num universo abandonado por Deus. Como referência desse gênero cita-se Albert Camus, que em seu texto *Le mythe de Sisyphe*, exprime o homem como um ser perdido em um mundo de crenças falidas:

Um mundo que se pode ser explicado pelo raciocínio, por mais falho que este seja, é um mundo familiar. Mas um universo repentinamente privado de ilusões e de luz, o homem se sente um estranho. Seu exílio é irremediável, porque foi privado da lembrança de uma pátria perdida, tanto quanto da esperança de uma terra de promessa no futuro. Esse divórcio entre o homem e sua vida, entre o ator e seu cenário em verdade constitui o absurdo. (apud ESSLIN, 1968, p. 25).

O pensamento Absurdo é semelhante à filosofia da Escola Italiana da qual faz parte Parmênides de Eléia e de seus discípulos, Melisso e Zenão de Eléia. Caracteriza-se “por uma visão de mundo mais abstrata, menos voltada para uma explicação naturalista da realidade” (MARCONDES, 1997, p. 31). Parmênides ficou conhecido por fazer uma distinção entre realidade e aparência, e seu discípulo Zenão busca provar a teoria acerca da imobilidade de seu mestre através de paradoxos. Um dos mais conhecidos é o de Aquiles, no qual demonstra matematicamente que o movimento não existe, é apenas uma aparência. Aquiles, o corredor mais rápido da mitologia, dá à tartaruga, símbolo da lentidão, uma vantagem de um metro. Todos, desde a época de Zenão, repetem que Aquiles venceria a tartaruga. Porém, Zenão afirma o contrário, pois Aquiles teria que, antes de tudo, alcançar o ponto de partida da tartaruga que saiu na frente. E, assim, pela lógica, mas paradoxalmente, o mais lento venceria o mais rápido. Desta forma, rigorosamente racional, ele propõe a comprovação do que para muitos é absurdo.

O gênero Insólito Banalizado surge na esteira da pós-modernidade em que há um ataque acerca das premissas do liberalismo burguês, levantando-se “questões sobre (ou torna problemáticas) o senso comum e o ‘natural’” (HUTCHEON, 1991: 13). Todavia, não há ruptura com a modernidade, pois “a cultura é desafiada a partir de seu próprio interior: desafiada, questionada ou contestada, mas não implodida” (HUTCHEON, 1991: 16), discute-se as noções clássicas de verdade, razão, identidade e objetividade, apresentando características próprias como “natureza híbrida, plural e contraditória” (HUTCHEON, 1991: 39), revendo a idéia de homogeneidade de tal forma que expurga a credibilidade em sua existência.

Assim, na narrativa “A metamorfose” o insólito é a transformação de forma insólita da personagem principal, Gregor Samsa, em um inseto sem qualquer explicação plausível, todavia a maior preocupação de Gregor é o aspecto financeiro e o espanto que as outras personagens sentem ao vê-lo metamorfoseado ocorre devido seu aspecto físico e não pelo insólito corrido, sendo que esse sequer é identificado ou questionado ao longo da narrativa, pois o Absurdo utiliza eventos insólitos para propiciar reflexões acerca da realidade empírica ao evitar o efeito catártico da literatura, o que demonstra total ruptura com os valores do mundo moderno.

Já em “Teleco, o coelhinho” o evento insólito é o aparecimento de um coelhinho que fala e pode se transformar em outros animais, mas que muda de comportamento – deixa de ser amável e dócil para se tornar um ser repugnante – ao querer se tornar um ser humano, sendo que esse evento insólito é identificado, para logo após ser banalizado, isto é, transformou-se o incomum em algo comum e corriqueiro, refletindo a perspectiva de “dar de ombros” presente no período histórico que se vê sem esperanças e sem crenças.

Desta forma, os dois gêneros apresentam formas semelhantes de conceber a realidade, partindo da apatia e do desamparo, já que não há mais Deus, ciência ou qualquer ponto de apoio. A própria verdade está fragmentada. Entretanto, esses gêneros valem-se do insólito de forma diferente: o Absurdo não identifica nem questiona o insólito no nível textual; o Insólito Banalizado identifica-o para depois banalizá-lo.

Outra distinção surge no efeito que a leitura de ambos os textos produzem no leitor modelo. No Absurdo há um efeito de distanciamento, proposto por Brecht em seus escritos, com a localização espacial e/ou temporal diversa para que, através do inverossímil, chegue-se a uma conclusão lógica. Ao contrário do Absurdo, no Insólito Banalizado não existe um confronto entre algo oposto à razão e uma busca pela discussão da normalidade, o inverossímil presente aponta para a angústia e desespero.

Em suma, comparações entre Murilo Rubião e um dos maiores representantes do Absurdo, Franz Kafka, têm feito com que muitos enquadrem a narrativa rubiniana neste gênero. Entretanto, embora a diferença entre os dois gêneros seja muito frágil, algumas distinções bem delimitadas impedem qualquer tipo de confusão. Em relação às semelhanças, percebe-se que ambos, o Insólito Banalizado e o Absurdo, apresentam ações misteriosas e não motivadas. Todavia, enquanto no Absurdo o insólito não é identificado e questionado, mas apenas denunciado pela sua exposição, cabendo apenas ao receptor percebê-lo como tal; no Insólito Banalizado há esta identificação e questionamento, não quanto à sua natureza empírica ou meta-empírica, mas quanto ao seu surgimento, porém, de maneira momentânea, pouco antes da banalização total do insólito. Além disso, o efeito esperado é diferente, refletindo as distinções em períodos de produção das narrativas.

Referências Bibliográficas:

- AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de. *Teoria da literatura*. Coimbra: Almedina, 1979.
- BATALHA, Maria Cristina. "O fantástico como mise-en-scène da modernidade". Tese da UFF, Niterói, 2003.
- ESSLIN, Martin. *O teatro do Absurdo*. Rio de Janeiro: Zahar, 1968.
- GANCHO, Cândida Vilares. *Como analisar narrativas*. São Paulo, Ática, 1993.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Rio de Janeiro, Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- HOUAISS, Antônio (dir.). *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- REIS, Carlos. *O conhecimento da Literatura. Introdução aos estudos literários*. Coimbra: Almedina, 2001.
- RUBIÃO, Murilo, “Teleco, o coelhinho”. In: *Contos Reunidos*. 2 ed. São Paulo: Ática, 2005, p. 143-152.
- TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

Estranho, Fantástico e Sobrenatural: três gêneros ou categorias de um macro-gênero?

Marina Pozes Pereira Santos – UERJ

O sobrenatural, proposto por Lovecraft e Penzoldt, corresponde a uma categoria literária que abrange as narrativas dos gêneros Maravilhoso, Fantástico e Estranho. Estes gêneros podem constituir um macro-gênero do sobrenatural - entendendo sobrenatural como algo que não pode ser explicado pelas leis da natural porque está para além do natural - uma vez que apresentam, no plano narrativo, a irrupção de eventos sobrenaturais essenciais como marca ou categoria distintiva. Assim, os gêneros Maravilhoso, Fantástico e Estranho são gêneros constituintes de um gênero maior, o macro-gênero do sobrenatural, vistos como sub-gêneros em que essa categoria - o sobrenatural - manifesta-se de formas diferentes.

As narrativas sobrenaturais tornaram-se popular na literatura de inglesa durante o século XIX através das narrativas curtas de fantasmas e as narrativas curtas estranhas, porém o sobrenatural, segundo Penzoldt, como categoria literária remonta cinco origens: (1) os papíros egípcios e a escrita cuneiforme da Babilônia quando as narrativas sobrenaturais não eram mais do que um registro de fatos, uma relato da realidade que transmitia alto valor religioso, a grande revelação, não questionada; (2) período Grego e Romano quando o sobrenatural apareceu sob a forma de prosa e deteve o caráter episódico; (3) na idade média com as lendas arturianas; (4) as narrativas shakespearianas, mais especificamente “The Elizabethan Drama”, no qual a temática sobrenatural não era essencial, mas um artifício para atrair a atenção do público; e (5) as novelas góticas onde também a temática sobrenatural deteve o caráter episódico (PENZOLDT, 1952: 3). No entanto, é nas narrativas curtas de fantasmas e estranhas que a temática sobrenatural detém o caráter essencial e propulsor da principal característica, segundo Penzoldt, das narrativas sobrenaturais: provocar medo: “Todas as histórias sobrenaturais são histórias de medo, que nos obrigam a pergunta se o que se crê ser pura imaginação não é, no final das contas, realidade” (PENZOLDT, 1952 : 9).

Desse modo, observa-se que Penzoldt faz uma abordagem impressionista das narrativas sobrenaturais correlacionando-as ao sentimento de medo deve ser encontrado no leitor. Lovecraft em “Horror Sobrenatural” também restringe o sobrenatural ao medo: “devemos julgar uma história sobrenatural não pelas intenções do autor ou pela simples mecânica do enredo, mas pelo nível emocional que ela atinge no seu ponto mais insólito.” (LOVECRAFT, 1945 : 16)

Outra tendência da abordagem impressionista é correlacionar as narrativas sobrenaturais ao ceticismo do autor, extensivo ao leitor, e na crença no sobrenatural:

Creio que, nas histórias de fantasmas por alguém que acredita em aparições e assombramentos e tem certeza da sua existência, quando tais surgem (...) elas apresentam uma vitalidade e um bom gosto que faltam inevitavelmente e não podem ser atingidos na narrativa de um escritor que usa o sobrenatural como simples enfeite ocasional da sua ficção (SUMMERS, 1976 : 8)

Já Lovecraft aborda estas questões nos termos empregados por Summers de forma oposta:

Os que acreditam em forças ocultas são provavelmente menos eficazes do que os cétricos no delineamento do espectral e do fantástico porque para eles o mundo dos espíritos é uma realidade tão familiar que tendem a referi-lo com menos temor, distanciamento e emotividade do que quem vê nele uma absoluta e assombrosa violação da ordem natural (LOVERCRAFT, 1945 : 82)

Todorov e Furtado anos mais tarde ao teorizarem sobre um dos tipos de narrativas constituintes do sobrenatural, as narrativas fantásticas ou de fantasmas, reagem contra a

abordagem impressionista de Lovecraft, Penzoldt e Summers por três motivos. A começar, eles propõem que as histórias ou narrativas de fantasmas correspondem a uma área importante do fantástico, chegando mesmo a ser muitas vezes usado como equivalente a ele em inglês uma vez que o clímax dessas histórias consiste com a aparição de um fantasma que estrutura a narrativa. Tal suposição leva a crer que somente fantasmas podem assumir a manifestação sobrenatural nas narrativas do gênero Fantástico.

Segundo, condicionar o gênero de uma obra ao sentimento de medo do leitor seria reduzi-la ao sangue-frio do leitor. O medo está freqüentemente ligado ao fantástico, mas não como condição necessária visto que há narrativas fantásticas nas quais o medo está ausente (TODOROV, 1992 : 40-41). Por último, ao considera-se ou não a crença no sobrenatural uma qualidade necessária ao autor de boas narrativas do gênero centra-se o estudo do gênero no perfil do autor, no que se supõe ser a gênese da obra, do que no texto em si. Esse posicionamento levar o estudo do gênero para fora do seu âmbito, pois se centra a discussão na índole e possibilidades de existência objetiva das manifestações insólitas encenadas nas obras. Tal atitude postula a convicção de só o ceticismo ou a crença do autor, extensivo ao leitor garante a manutenção do gênero Fantástico, conduzindo à falsa afirmação de que não se pode falar de literatura fantástica senão no caso em que nem o autor nem o leitor acreditam nessas narrativas. (FURTADO, 1980 : 10-12).

Dessa forma, percebe-se Lovecraft, Penzoldt e Summers abordaram somente o autor e o leitor das histórias, considerando seus sentimentos e suas convicções. Esse tipo de análise, segundo Eco, rompe os limites da narrativa ao contemplar o mundo real do autor e do leitor, constituindo uma descrição da vida privada de pessoas reais (Cf. ECO, 1994: 15-18). Tal atitude levar, assim como alega Felipe Furtado, a condicionar a vigência de um gênero literário, como o Fantástico, à superstição ou ao ceticismo do autor e extensível ao leitor (Cf. FURTADO, 1980: 11).

Contra essa atitude de base crítica impressionista, subjetiva e tendenciosa, os formalistas russos no século XX reagiram especificando que as características próprias do fato literário não deveriam limitar-se ao autor, mas às obras literárias (Cf. AGUIAR E SILVA, 1979: 552-558). Essa postura dos formalistas russos conferia à literatura, portanto, a posição de ciência autônoma, independente de outras ciências como a psicologia, a sociologia e a história, o que não impedia um diálogo entre elas e a literatura.

Todorov e Furtado, ao contrário, propõe em seus trabalhos uma análise objetiva do gênero Fantástico e das formas como é realizado pelas narrativas que nele se inscrevem. Em outras palavras, eles, diferentemente de Lovecraft, Penzoldt e Summers, julgam uma história pela “simples mecânica” do enredo em vez de pelo nível emocional que ela atinge no seu ponto mais insólito que prioriza a análise estática de elementos - o medo e o sobrenatural - ao contrário de uma análise, como propõe Todorov e Furtado, da organização dinâmica de seus elementos que mantêm entre si uma complexa teia de relações.

Assim, o sobrenatural como categoria literária abrange Shakespeare, Cervantes, Goethe como as narrativas maravilhosas antigas - Homero - e medievais - lendas arturianas - tanto quanto as narrativas fantásticas ou de fantasmas e narrativas estranhas. São nessas três últimas narrativas - a Maravilhosa, a Fantástica e a Estranha - que o sobrenatural assume caráter exclusivo, vindo essas narrativas mais tarde serem analisadas por diferentes teóricos como diferentes gêneros literários com características próprias, os quais se estruturam a partir de uma mesma categoria experienciada de formas diversas.

Desde Shakespeare, no século XVII, até o século XIX e XX houve mudança com relação à recepção do sobrenatural. No período shakespeariano havia a crença no sobrenatural, o que era expresso nas obras de Shakespeare. Não havia combate aberto com o

materialismo. Assim, não era necessário preparar a audiência psicologicamente para a aparição sobrenatural porque eles aceitavam-na como real.

Já os escritores góticos tiveram que criar uma atmosfera para aparição sobrenatural, como castelos mal-assombrados, passagens secretas, túmulos e cemitérios, porque teve lugar a suspensão da credibilidade no sobrenatural e combate contra o racionalismo. Nos séculos XIX e XX, intensifica-se o ceticismo no sobrenatural e esse é o momento propício para as narrativas curtas de fantasmas e estranho quando a temática sobrenatural passa a ser exclusividade dessas narrativas.

Como se pode verificar a extensão da categoria sobrenatural é ampla, sendo impossível conceber um único gênero que agrupasse todas as obras onde intervenha. Apesar de sua ampla extensão, é só nos gêneros Maravilhoso, Fantástico ou narrativas de fantasma e Estranho que essa categoria assume caráter essencial, sendo estes gêneros, portanto, subgêneros do macro-gênero do sobrenatural; uma vez que a categoria sobrenatural é episódica nas demais obras em que aparece.

Referências Bibliográficas:

- AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de. *Teoria da literatura*. Coimbra: Almedina, 1979.
- ECO, Humberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo: Cia das Letras, 1994.
- FURTADO, Felipe. *A construção do fantástico na narrativa*. Lisboa: Horizonte, 1980.
- LOVECRAFT, H. P. *Supernatural Horror in Literature*. Nova York, Ben Abramson, 1945.
- PENZOLDT, Peter. *The Supernatural in fiction*. Londres, Peter Nevil, 1952.
- REIS, Carlos. *Dicionário de narratologia*. Lisboa: Almedina, 2000.
- _____. *Conhecimento literário*. Lisboa: Almedina, 2000.
- SCARBOROUGH, D. *The supernatural in Modern English Fiction*. Nova York & Londres, G. P. Putnam's Sons, 1917.
- SUMMER, Montague. *The Supernatural Omnibus*. Penguin Books, Harmondsworth, 1976.
- TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

Maravilhoso e Realismo Maravilhoso: leituras do Medieval na Pós-Modernidade

Thalita Martins Nogueira – UERJ

Palavras chave: Insólito; macro-gênero; subgêneros; Pós-Modernidade

Considerando que o insólito constitui uma categoria de gênero e que aponta para tudo aquilo que é inabitual, desusado, não-sólido, que foge à ordem estabelecida e/ou que está no campo do sobrenatural, do extraordinário, daquilo que está para além do que é reconhecido pelas leis do real; pode-se defini-lo como um macro-gênero, uma vez que ele surge da observação das marcas textuais presentes em textos representantes do mesmo, bem como da necessidade de sistematização de tais marcas a fim de melhor compreender a questão dos gêneros.

Partindo do pressuposto de que o conceito de macro-gênero surge quando o conceito de gênero é insuficiente para abarcar todas as manifestações da categoria do insólito, torna-se necessário definir subgêneros que dêem conta de tais peculiaridades. Nesse contexto, surgem subgêneros como o Maravilhoso, Fantástico, Estranho, Realismo Maravilhoso, entre outros, que representam de maneira distinta as marcas do insólito.

Intenciona-se, no presente trabalho, dar atenção especial a dois dos subgêneros que se ocupam do insólito, sendo eles gêneros possuidores de características afins: o Maravilhoso e o Realismo Maravilhoso. Em tais gêneros o insólito se insere na realidade medieval, como ocorre no Maravilhoso em que ele não é percebido pelas personagens como algo que foge ao cotidiano, por ser algo natural àquela realidade; ou por outro lado, no Realismo Maravilhoso, em que ele é retratado de maneira um pouco distinta, pois é percebido pelas personagens como algo externo à realidade, porém é tornado natural pelas mesmas, que aceitam a existência de mundos paralelos em que fatos sobrenaturais podem se suceder. Observando tais aspectos, pretende-se delimitar as marcas dessa realidade medieval sob a perspectiva da Pós-Modernidade.

SESSÃO 4

*A odisséia espacial do bombeiro andróide
na Grande Catástrofe:
futuros distópicos no cinema e na literatura*
Marco Medeiros – UERJ

*Desmundo: construção e desconstrução narrativa
no romance de Ana Miranda e na transposição fílmica*
Luiz Renato de Souza Pinto – AJES-MT

*A insólita experiência do tempo intempestivo
no filme Lavoura arcaica e suas incidências
sobre a narrativa: inflexões para a subjetividade*
Fábio Montalvão Soares – UFF

*Relações entre Terra em Transe, Avalovara,
Glauber Rocha e Osman Lins*
Leonardo Monteiro Trotta – UFRJ

A odisséia espacial do bombeiro andróide
na Grande Catástrofe:
futuros distópicos no cinema e na literatura

Marco Medeiros – UERJ

Palavras-chave: Distopia; ficção-científica; cinema; literatura; contemporaneidade

Segundo Keith Booker, em *The Dystopian Impulse in Modern Literature: Fiction as Social Criticism*. (Westport, CT: Greenwood Press, 1994), a literatura e o cinema têm se mostrado fértil na criação de distopias. Nessas obras, um modelo crítico da contemporaneidade é apresentado através de desconstruções de padrões canônicos, estabelecidos. Dessa forma, ocorre uma disfunção daquilo que seria, em tese, benéfico para o homem. Assim, são revelados anti-modelos, aquilo que compõe o “insuportável” e que permitem que seja revelada a configuração contraditória da pós modernidade. Neste trabalho, discutiremos as visões distópicas de futuro em alguns filmes e textos da chamada ficção-científica. Para tanto, nos debruçaremos sobre o seguinte *corpus*: os filmes *2001: uma odisséia no espaço*, obra-prima de Stanley Kubrick, que revolucionou o cinema ao elevar o conteúdo simbólico filosófico dos filmes e que, aqui, será confrontado com o conto que deu origem a seu argumento, “A sentinela”, de Arthur C. Clarke; *Fahrenheit 451*, primeiro filme em língua inglesa do diretor François Truffaut, distopia que mostra um futuro no qual os livros serão proibidos e a liberdade, cerceada; *Blade Runner: o caçador de andróides*, de Ridley Scott, obra questionadora no que concerne aos limites do que é inerente ao humano e do que já foi mecanizado, além do texto teatral *Zona Contaminada*, de Caio Fernando Abreu, que mostra um mundo arrasado por uma catástrofe global e cuja esperança de salvação recai sobre duas irmãs não atingidas pela peste. Como suporte teórico, percorreremos a obra de autores como o já citado Booker, Haroldo de Campos, Nicolau Sevechenko, Maria Celeste Olalquiaca e outros pensadores que se debruçaram sobre visões de futuro na arte contemporânea.

Desmundo: construção e desconstrução narrativa
no romance de Ana Miranda
e na transposição fílmica

Luiz Renato de Souza Pinto – AJES-MT

PALAVRAS-CHAVE: Cinema; literatura; história; adaptação; linguagem

Trazer à tona qualquer reconstrução histórica passa por um mergulho na linguagem, figurinos e cenários de época. Ana Miranda busca a reconstrução na medida exata e o faz com competência. A adaptação para cinema se dá, segundo Alcione Araújo, sob a ótica da transubstanciação e é nessa ótica que trabalhamos, ou seja, demonstrar como a construção/ reconstrução incorpora novos elementos iluminando o cotidiano de personagens fictícias com elementos sólidos da narrativa.

A insólita experiência do tempo intempestivo
no filme *Lavoura arcaica* e suas incidências
sobre a narrativa: inflexões para a subjetividade

Fabio Montalvão Soares – UFF

Palavras chave: subjetividade, tempo, intempestivo

Este trabalho visa delinear no filme *Lavoura Arcaica* de Luis Fernando Carvalho, adaptação da obra de Raduan Nassar, a emergência e as implicações do tempo intempestivo sobre o eixo narrativo da trama e sobre os processos de subjetivação vivenciados pelo espectador durante sua exibição.

O intempestivo, distintamente do tempo cronológico surge num acontecimento ou instante como pura transmutação permanentemente atualizada segundo a noção do Eterno Retorno (Nietzsche, 1881). Ele evoca a ruptura da linearidade de Cronos, configurando-se como a contração do passado e do futuro num acontecimento único e formidável que comporta em si o tempo inteiro. Em sua essência ele é, portanto, puro fluir, pura passagem, variação universal. No filme, este se manifesta como uma imagem indireta do tempo (Deleuze, 1983), desarticulando o eixo narrativo e produzindo uma ruptura deste tempo cíclico e seus determinismos explícitos no cotidiano das relações estabelecidas entre o personagem André e sua família. Por insólito entendemos aquilo que é contrário ao costume, ao uso, às regras, significando também o anormal, incomum ou extraordinário (Ferreira, 1986). Segundo Houaiss (2001) pode ser entendido ainda como aquilo que escapa ou é contrário ao hábito, à tradição; como algo raro, inabitual, infrequente. A experiência particular de um regime diferenciado de temporalidade caracteriza-se assim, como uma experiência insólita, isto é, uma experiência não usual e estranha que contraria a própria ordem do tempo enquanto hábito (Bérgson, 1939) produzido pelo espírito, nos reportando a um universo diverso deste modulado por nossa percepção como molde de construção da realidade.

No curso de uma tragédia eminente, o intempestivo insurge na transgressão de André aos preceitos da família, em sua relação incestuosa com sua irmã Ana. Para além do desfecho trágico da morte da personagem, a imagem indireta de um tempo puro que culmina no processo de montagem com a dança profana de Ana desarticula os encadeamentos perceptivos e cognitivos do espectador, levando-o a penetrar em um tempo fora dos eixos onde a força intempestiva da vida rompe os determinismos produzidos por ela mesma, numa insurgência do novo e da criação, produzindo no espectador uma resignificação de si e do mundo e conseqüentemente, a emergência de uma nova subjetividade.

Relações entre Terra em Transe, Avalovara, Glauber Rocha e Osman Lins

Leonardo Monteiro Trotta – UFRJ

Palavras-Chaves: Glauber Rocha; Osman Lins; Utopia; Estética da Fome e América Latina

Não me causam os crepúsculos
A mesma dor da adolescência
Devolvo tranqüila à paisagem
Os vômitos da experiência.²

A intenção neste trabalho é estabelecer relações entre a obra *Terra em Transe* de Glauber Rocha e o livro *Avalovara* de Osman Lins que é objeto de minha tese de doutorado. Paulo Martins, personagem de Jardel Filho e Abel protagonista de *Avalovara*, são personagens típicos do final dos anos 60, que representam as idéias utópicas vigentes no período. Paulo é um jornalista que acredita numa mudança do regime ditatorial de um país fictício da América Latina chamado ironicamente de Eldorado. De outro lado temos Abel, um dândi que sai da sua Recife, viaja para a Europa, retorna à mesma Recife e acaba seus dias em São Paulo. Assim como Paulo, ele também encontra dificuldades com a experiência do real. Minha intenção é debater a estética vivida na América Latina durante as ditaduras militares. Qual o caminho que leva nossas personagens famintas a acreditarem na salvação a partir do absoluto? A princípio a dolorosa experiência com a opressão revela aos dois a impossibilidade de uma divisão do sujeito entre política (pólis) e poesia (poiesis)³. Os veículos criados pelos sistemas ditatoriais, por um lado alienam a população e por outro de maneira direta ou indireta reprimem nossos protagonistas, tornando suas atitudes estéreis. Paulo apostando em um candidato de oposição e Abel na metáfora do amor, permeado em vários momentos do livro pelos atos repressivos da ditadura brasileira, retratam o intelectual latino-americano que acredita num ideal e acabam sendo mortos pelos militares. Importante agora é focar o problema central que rege esse trabalho: Até onde cabe ou coube ao artista a árdua tarefa de mudar o mundo? Paulo diz: *Poesia não tem sentido. As palavras inúteis.*⁴ Abel responde:

A verdade tem sempre um fundo falso onde se esconde uma palavra ou evento essencial. Aí reside a nossa integridade, o nó dos laços, o encontro das forças, o centro do secreto, o verdadeiro Nome nosso. Aí não chegarei e nem ela admite.⁵

Nossas personagens vivem na fronteira entre o cotidiano e o real (physis). Estão de acordo com a mulher do médico em Saramago⁶ enxergando aquilo que para a maioria é uma nuvem branca. Ter olhos para o real é amargo. Toda a arte européia das primeiras décadas do século XX falhou diante dos tanques fascistas e nazistas. Tanto Glauber

como O/L⁷ são artistas que vieram do nordeste brasileiro, conhecem o país em que vivem e evidentemente, como pessoas públicas, se pronunciam em desacordo com o que presenciaram. O/L em suas colunas semanais⁸ de maneira direta e Glauber em suas palestras pelo mundo, nas suas cartas aos amigos, explicitam claramente a sua revolta diante do que é o Brasil 60/70. Os dois concordam que a produção artística brasileira derivada das vanguardas européias não responde às necessidades de um país subdesenvolvido da América Latina. Ou porque são cópias fiéis ou porque se alienaram historicamente dedicadas à questão da Forma⁹. Glauber e O/L produzem arte brasileira, latino-americana, mundial que apresentam sem dúvida uma proposta de nova estética. Tão densa, tão problemática, violenta, escapando da ideologia, do dogma, das certezas dos críticos. Por outro lado, abraçando uma delicadeza que não era/é mais compatível com os homens do seu tempo. Em tempos tão difíceis, a necessidade da delicadeza.

² Dito pela personagem Sara a Paulo Martins quando ele percebe a impossibilidade da arte mudar o real. *Terra em Transe*. Glauber Rocha, 1967.

³ Isto será fruto de discussão no trabalho.

⁴ *Terra em Transe*. Glauber Rocha, 1967.

⁵ LINS, Osman. *Avalovara*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

⁶ SARAMAGO, José. Ensaio sobre a cegueira. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

⁷ Esta nomenclatura foi criada pelo próprio autor no livro *La Paz Existe?*(Summus, 1977) escrito em parceria com sua mulher Julieta de Godoy Ladeira.

⁸ Será esclarecido no artigo completo.

⁹ É óbvio que não se fala aqui de toda a produção artística brasileira. Trabalhos importantes foram derivados dos movimentos europeus. Além disso, é raro na arte brasileira um abandono histórico em favor do formal. Aliás, isso talvez seja impossível. Essa discussão segue no artigo completo.

SESSÃO 5

*Entre a realidade e a fantasia em
A Invenção de Morel de Adolfo Bioy Casares*

Bárbara Maia das Neves –
UFRJ/ UNESA/ Souza Marques

*A interpretação de contos literários
hispano-americanos para
os alunos das escolas públicas*

Luciana Aparecida da Silva – UGF/ SME-RJ/ SEE-RJ

*Aqui ou mais além, “de noite sou teu cavalo” –
uma análise da emergência do insólito
no conto de Luisa Valenzuela*

Viviane Soares Fialho de Araujo – UFRJ

*A cultura tradicional banto-angolana e o insólito:
A Árvore que tinha batucada*

Thais Santos – UFRJ

Entre a realidade e a fantasia em A Invenção de Morel de Adolfo Bioy Casares

Bárbara Maia das Neves – UFRJ/ UNESA/ Souza Marques

Palavras-chave: Mídia; realidade; ficção; relações humanas

Normalmente relegada ao plano da mentira e da fantasia, por muitas vezes as pessoas deixam de se dar conta de como a ficção está presente em várias áreas de nosso cotidiano, mesmo do direito e dos costumes sociais. A nossa vida é formada por diversas formas de ficção que adotamos como verdade para tornar nossas vidas mais tranquilas, ainda que muitos poucos se dêem realmente conta disso. A influência deste elemento tão “fora da realidade” segundo muitos se torna mais claro ao lermos *A Invenção de Morel* de Adolfo Bioy Casares. Através da relação de um criminoso fugitivo vivendo à maneira de Robinson Crusoe em uma ilha povoada por pessoas virtuais, pretendo estabelecer uma discussão sobre a realidade e a ficção bem como a importância desta última na manutenção da vida do protagonista narrador.

A valorização do simulacro reflete o pensamento de Baudrillard ao falar do “deserto do real” que é abandonado por muitos em favor de uma falso que possui muita força, como debate Umberto Eco no seu *Sobre a Literatura*. O jogo que se estabelece entre o narrador e as pessoas virtuais acaba por apresentar também outras questões sobre o que é estar vivo, levantando aspectos dentro da bioética ainda muito difíceis de encontrar uma resposta definitiva.

Além disso, também desejo falar das relações deste ser isolado com seres “inexistentes” à primeira vista e como isso reflete as nossas próprias relações com o mundo midiático contemporâneo. Como o mundo virtual do computador por vezes leva o indivíduo a rechaçar o mundo dito “real” por apresentar respostas às suas necessidades que não são satisfeitas pelo cotidiano.

A interpretação de contos literários hispano-americanos para os alunos das escolas públicas

Luciana Aparecida da Silva – UGF/ SME-RJ/ SEE-RJ

O trabalho com contos hispano-americanos é uma abertura ao conhecimento de autores da América Latina (desconhecidos por vários alunos) através de leituras e interpretações paralelas e dinâmicas entre professores e alunos (com um conhecimento prévio de como cada autor escreve contos), ampliando não só o conhecimento do vocabulário da língua espanhola, mas também aumentando o senso crítico dos alunos em relação à realidade social que vivem, porém desconhecem.

Desta forma, esses trabalhos indicam o início de um contínuo de leituras para que os alunos adquiram a vontade de descobrir, ler e aprender a língua espanhola. Recorrei ao conto “História verídica”, de Julio Cortázar, como exemplo de trabalho com a obra de um autor da crônica contemporânea.

Aqui ou mais além, “de noite sou teu cavalo” – uma análise da emergência do insólito no conto de Luisa Valenzuela

Viviane Soares Fialho de Araujo – UFRJ

Palavras-chave: Literatura hispano-americana; Narrativa fantástica; Gênero; Poder; *Boom* e *posboom* literários

A escrita de Luisa Valenzuela (1938) se manifesta, na Argentina, no período em que corresponde ao *posboom* literário na hispano-américa. Um pouco antes deste período de contestações políticas e alterações no cenário da literatura, Luisa Valenzuela publica seu primeiro romance, *Hay que sonreír*, em 1966.

A posição política da autora que desde esta primeira publicação já apresenta o feminismo como perspectiva ideológica, estará mais marcante nos livros subsequentes, em que coincidirá com o período de política autoritária na Argentina (1966-1983).

Objetivamos com este trabalho analisar os aspectos da representação do feminino no conto “De noche soy tu caballo”, tendo-se como paradigma os estudos acerca da literatura de autoria feminina, bem como sobre a narrativa fantástica. Levaremos em conta considerações acerca da ideologia da estética do *posboom* que reflete os conceitos de poder e gênero na literatura hispano-americana contemporânea, bem como o conceito de amor na obra da escritora, em contraste com as concepções do mesmo tema para os escritores do período compreendido como *boom* literário. Pretendemos demonstrar particularidades do estilo narrativo da autora no conto em questão bem como inseri-la num quadro de escritores e escritoras da produção literária hispano-americana que compartilham de uma mesma época e de características que os/as aproximam.

O conto “De noche soy tu caballo”, de Luisa Valenzuela, tem primeira publicação em 1982, no livro *Cambio de armas*. Este período já é considerado, de acordo com periodização com finalidades didáticas, mas também crítico-ideológicas, o período que sucede o *boom* literário hispano-americano, compreendido como *posboom* literário. Para o movimento do *posboom* literário se caracteriza a entrada em cena de um grupo de escritoras, no início dos anos 70, num período de revoluções e lutas por direitos reconhecidos das ditas “minorias”, as quais, entre elas Luisa Valenzuela, Isabel Allende, Laura Esquivel e Poniatowska, foram responsáveis por explorarem novos rumos para a narrativa hispano-americana.

Estes escritores do período do *posboom* foram responsáveis por pleitearem o retorno também “de las viejas maquinarias narrativas”, propondo uma volta ao relato linear, sem fragmentação, sem saltos cronológicos inesperados, não meta-discursivo e questionante da relação causa-efeito, característicos da técnica narrativa experimentalista dos escritores do *boom*.

Tanto no texto que ora propomos, como nos de outros autores deste mesmo período, observamos como temática problemas atuais da hispano-américa, como, por exemplo, a vida dos jovens, a importância do amor e a presença de personagens das classes proletárias. Esta nova maneira de narrar determinou a volta de um maior realismo, com o retorno à referencialidade, e uma conseqüente maior acessibilidade à literatura, com a incorporação de elementos *pop* ao discurso e uma maior preocupação com a situação social, os quais refletiriam a situação político-social da América Latina do período.

Luisa Valenzuela publicou seu primeiro romance em 1966, *Hay que sonreír*, e nesta obra, todavia, ainda não estão presentes os elementos responsáveis por caracterizar os textos narrativos do período do *posboom* literário, pois não se observa o questionamento e nem a problematização da realidade, bem como não se observa a introdução de inovações técnicas narrativas. Entretanto desde esta publicação já se observa a verve feminista da autora ao protestar contra o comportamento machista dos homens, adotando um despreconceituoso ponto de vista em relação à mulher.

Valenzuela adota uma postura em que claramente se posiciona entre os escritores do *posboom* literário, sobremaneira quando afirma que “el lenguaje es siempre político” e “lo que producen los escritores latinoamericanos es en última instancia una suerte de literatura de denuncia”, entretanto em sua escrita, de acordo com Shaw, observamos algumas heranças do período do *boom*, como por exemplo, o interesse pela magia e pelo mito, o desejo de questionar a linguagem e de explorar os múltiplos significados que contém o signo literário.

Como mais uma herança da temática explorada pelos escritores do *boom*, como, por exemplo, o tema da literatura fantástica, este estará presente também na narrativa de Valenzuela, e no conto em questão, ao introduzir a temática da magia e da atmosfera fantasmagórica mesclada a aspectos da realidade concreta. O duplo, o principal dos aspectos explorados pela literatura fantástica, de acordo com Todorov, também será marca nesta narrativa de Valenzuela.

De acordo com uma perspectiva feminista, segundo os estudos recentes acerca da autoria feminina, observa-se nos contos de Valenzuela a oposição entre os espaços *casa* e *rua*, ambos simbolizando metaforicamente os espaços destinados em nossa sociedade para o feminino e o masculino. A abordagem feminista pretende tratar as obras escritas por mulheres de maneira crítica, por meio da análise do narrador e das personagens, permitindo o desvelar da ideologia do texto, com a detecção de mecanismos de poder que subjazem à narrativa e permitem alguma parcela de seu potencial emancipatório.

Segundo Bella Jozef, é aparente na obra de Valenzuela a introdução da psicanálise como tema e da técnica analítica, como a relação transferencial analista – paciente entre narrador e autor. Donald Shaw corrobora com este aspecto ao afirmar que “una de las convicciones de Valenzuela es que el narrador, como el psicólogo, debe intentar devolver a la conciencia del lector aspectos reprimidos de su personalidad, con la esperanza de exorcizarlos.”

O conto em questão é narrado na primeira pessoa do discurso, desde a perspectiva de uma personagem feminina, não nomeada. Esta mulher é amante de um homem que possui características de um “foragido”, nomeado como Beto, mas de identidade duvidosa, segundo a narradora, por suas aparições esporádicas para encontros amorosos a casa desta personagem. Neste mesmo livro *Cambio de armas*, no conto “La palabra asesino” a protagonista anônima é amante de um criminoso e acredita no poder de regeneração deste.

A música insinuante de Gal Costa, que toca ao fundo e embala os personagens, é o trunfo para o homem seduzi-la, mas a personagem feminina admite que deseja “envolve-lo em magias” – como uma característica da herança de Valenzuela da temática da magia explorada pelos autores do *boom* literário – e remete a palavra “cavalo” ao espírito que se possui em rituais de religiosidade de origem africana. Neste momento, há a primeira introdução de dados do universo fantástico naquela aura de eroticidade e reencontro sexual. Entretanto o homem a chama à realidade concreta e a faz ingressar no mundo real: “Sabés muy bien que no se trata de espíritus, que si de noche sos mi caballo es porque yo te monto, así, así, y solo de eso se trata.”, representando este personagem uma das características do estilo do *posboom* literário, a referencialidade à realidade concreta.

A estupefação da narradora frente a possibilidade da morte do homem não recente do homem que a pouco estivera com ela, corresponde a do leitor. Valenzuela se utiliza da temática explorada pelos escritores do *boom*, e teorizada por Bioy Casares, e reprise o argumento fantástico em que um morto, supostamente morto, fantasma que retorna para manter relações sexuais com seu par e depois desaparece. Este morto que fazia parte do universo familiar da personagem, embora possuidor de hábitos duvidosos, transforma-se em algo “estranho”, de acordo com perspectiva de Freud para o ensaio *O estranho*.

A personagem faz valer que o encontro com Beto fora imaginado, de acordo com considerações de Cócara & Serrano Redonnet sobre o fantástico, contitui-se em “lo quimérico, fingido, que no tiene realidad, y consiste sólo en la imaginación”. Segundo a narradora: “si ustedes encuentran en mi casa un disco de Gal Costa y una botella de cachacha casi vacía, por favor no se preocupen: decreté que no existen”. A bebida foi de fato bebida e a personagem não muito segura “estaba profundamente convencida de haberlo soñado con lujo de detalles y hasta en colores. Y los sueños no conciernen a la caña.”.

Este homem, que representa o duplo, com características reais, concretas, mas também misteriosas e sobrenaturais, se caracteriza, de acordo com Vax, e citado por Cócara & Serrano Redonnet, como “hombres como nosotros, situados subitamente en presencia de lo inexplicable, pero dentro de nuestro mundo real”.

Como técnica narrativa, após a irrupção do fato insólito, a narradora reabsorve o fantástico no momento em que finaliza seu relato, acreditando que poderia sim se tratar de um “fantasma”, de uma “aparición”, admitindo que se tratava realmente de um sonho, entretanto levantamos a hipótese de que o leitor crítico não cai na armadilha proposta por Caillois “deja en la mente del lector la sensación de haber sido engañado”, pois, na verdade, de acordo com posições crítico-teóricas empregadas pela autora na elaboração de sua narrativa, a própria personagem narradora, ironicamente, deixa-se enganar e adverte este desejo de permanecer o morto vivo para que retorne para um futuro reencontro noturno fortuito, sendo este real ou não: “Beto, ya lo sabés, Beto, si es cierto que te han matado o donde andes, de noche soy tu caballo y podés venir a visitarme cuando quieras aunque yo esté entre rejas.”. A fêmea admite que estará sempre pronta esperando pelo retorno do macho porque o desejo é recíproco.

A obra de Luisa Valenzuela apresenta inúmeros elementos que a situam entre os escritores do *posboom* literário, tanto por uma perspectiva historiográfica quanto por uma afinidade temática. Entretanto a obra de Valenzuela contém inúmeras heranças do período anterior, o *boom* literário hispano-americano.

A temática do amor aparece na obra de Valenzuela de forma renovada, distintamente que dos escritores do *boom*, pois há um desejo de amar, há uma renovação do romantismo, do amor, dos sentimentos, da sensualidade, da eroticidade. A escritora valoriza também o compromisso político-social da literatura, introduzindo personagens militantes e que lutam por causas coletivas.

Como característica dos escritores da contemporaneidade, Valenzuela se preocupa também com a acessibilidade do leitor ao texto, trazendo a referencialidade de signos populares, como, por exemplo, na obra em questão o disco da cantora Gal Costa e a garrafa de cachacha.

A personagem feminina está e não está, ao mesmo tempo, reprimida sexualmente, pois possui um par que não a oprime, que aparece esporadicamente, estando livre para manifestar seu desejo e amar outros homens caso desejasse, pois não há a presença de uma figura opressora ou de um outro par que a impeça de manter relações sexuais com o homem que às vezes a vem visitar. Entretanto está oprimida quando opta por “esperar” por ele, este quem ela nem sabe quem é, marcando um pacto com o romantismo.

Como retorno e herança do *boom*, Valenzuela retoma o tema da literatura fantástica, utilizando aspectos místicos e personagem duplo, como também inova na linguagem,

mesclando a forma da poesia na narrativa e o discurso indireto livre dos policiais na voz da narradora.

A utilização do homem como fantasma também pode ser interpretada como uma forma de se utilizar a ambigüidade irônica como crítica à censura e à perseguição ao foragido político, constituindo-se em metáfora para um dado concreto da realidade.

Ainda nos dias atuais a obra de Luisa Valenzuela representa como metáfora a atual realidade por que passa a América Latina, utilizando-se de metáforas que traduzem a nossa realidade, e faz crer que a literatura possa assumir a função de compreender a parte recalcada de nós todos.

A cultura tradicional banto-angolana e o insólito: A Árvore que tinha batucada

Thaís Santos – UFRJ

Palavras-chave: Insólito; Realismo Maravilhoso; Literatura angolana; Cultura Tradicional Banto-angolana; Boaventura Cardoso

O conto *A Árvore que tinha batucada* é iniciado com a narração, em primeira pessoa, de uma personagem recém-saída de uma sessão de um filme de suspense, “O Laço da Meia Noite”, um clássico de David Miller, de 1960, em que Doris Day, caminhando num nevoeiro em Londres, ouve vozes vindas de uma estátua.

Eis que o caminhante começa a ver misteriosos pontinhos luminosos em volta de si e a ouvir ecos de sua própria voz, quando é esbofeteado por uma árvore e desmaia.

A partir desse fato, passa-se para a terceira pessoa a narração dos acontecimentos, em que a árvore transforma-se em símbolo do resgate das tradições culturais quimbundas e de sua permanência no processo de formação e reformulação da identidade angolana. Ela, que “era uma árvore normal e igual a tantas outras, até aquele dia”, deu para tocar batucadas noturnas e agredir quem dela se aproximasse, irritando Sô Administrador, representante da dominação do branco sobre o negro, da cultura europeia sobre a africana. Os chamados caminhantes, que chegavam a ela - entre eles cegos e paráliticos, mulheres de ventre infecundo e homens sem geração e solteirona desamada e marido cornudo na tourada conjugal e pobretão sonhando milhões na loteria e até mesmo a Chuva, o Frio, o Sol, a Noite, o Dia e a Tempestade - iam e viam, ao contrário de si que estava lá: “imponente, vertical, alicerçada na força telúrica, resistente às intempéries do Tempo e da Natureza”, resistente ao apagamento das tradições.

Segundo Jane Tutikian, o projeto literário de Boaventura Cardoso se alia à chamada retraditionalização das sociedades africanas, em que, por meio de uma conexão entre memória e identidade cultural, haveria uma reação ao passado colonial, resgatando-se o cultural e espiritualmente significativo, sem, contudo, tornar-se insensível às influências de outras culturas e da contemporaneidade.

Buscando as tradições presentes no texto, foi verificado que em diversas sociedades a árvore adquire um importante papel simbólico. Mircea Eliade, em seu *Tratado de História das Religiões*, estabelece grupos que classificam a função religiosa e os significados representados pela Árvore, alertando que uma árvore nunca foi adorada por si mesma, mas pelo que ela significava, desvelando sempre uma dimensão espiritual.

A Árvore que tinha batucada apresenta-se envolta numa dimensão espiritual que confirma a importância simbólica sobre a qual fala Eliade e adquire ainda outras funções e significados, somando ao simbolismo que perpassa o imaginário banto-angolano uma nova roupagem: insurge-se contra o sistema político que vigorava na região comandada por Sô Administrador, contra os caminhantes que em sua constante caminhada deixavam para trás os valores tradicionais, em função de uma cultura formada por híbridos e pela valorização exacerbada da cultura do outro, em detrimento da própria. A Árvore, então, deixa de ser somente um símbolo para se transformar num verdadeiro agente, punindo e agredindo aqueles que se voltam contra as tradições.

Uma árvore que tem características humanas é fato e poderia ser caracterizado, em primeira análise, como “insólito” - que se opõe ao natural e ao ordinário, expressões comumente utilizadas para se referirem a Maravilhoso, Fantástico, Sobrenatural e

Realismo Maravilhoso na Teoria dos gêneros literários. Entretanto, ao analisar-se aspectos da tradição banto-angolana e a manifestação textual de elementos característicos da oralidade, percebe-se que marcam fortemente os textos a tradição oral, tanto por uma tentativa de se recompor, na escrita, sua forma, seu ritmo, quanto pelo conteúdo temático buscado das antigas narrativas orais. Dentre essas encontram-se o *missosso*, definido por Padilha como um grupo de histórias populares que durante séculos ecoaram pelas vozes dos *griots* da tradição, e a *maka*, que relatava um acontecimento representado como vivido, ou pelo contador ou por pessoas de que ouviu falar. Diferenciam-se uma vez que esta seria uma ficcionalização de estória tida como verdadeira, enquanto que o *missosso* é ficcional, um produto do imaginário.

Dissertando sobre os elementos componentes do *missosso*, Padilha aponta diversas características que permitem que se aproxime esse tipo de narrativa oral do conto aqui analisado. Também o próprio Boaventura Cardoso teria comentado acerca desse texto que ele pertence a um tipo de histórias míticas e mágicas que se ouvia em sua infância.

Além da própria busca do autor em compor um texto em que haja semelhança com as narrativas orais, fim ao qual servem determinados instrumentos - como as técnicas especiais de memorização, por meio das quais são feitas repetições de fórmulas lingüísticas, de ações, de nomes, as frases curtas, a linearidade e a predominância da ação -, há ainda os conteúdos temáticos aproximando o conto da tradição oral.

A *Árvore que tinha batucada*, a exemplo disso, mostra um velho do qual depende a solução para o conflito narrativo, sendo nele depositada a confiança de Sô Administrador para resolver o problema da Árvore que agredia os administrados. Entretanto, ao agir de forma contrária aos interesses dos seus e de suas tradições, tentando conter a fúria da Árvore, o Velho não só “desconsegue” atingir o objetivo, como ainda é castigado com a morte por um dos subalternos de Sô Administrador. Esse procedimento é comum nos *missossos*, sendo notória a recorrência de histórias em que são punidos os integrantes que desobedecem aos costumes, conforme esclarece Ana Lúcia Liberato Tettamanzy, complementando que nas narrativas orais é comum a convivência de vivos e mortos e natural a aceitação de eventos de ordem não-natural.

No conto, é visível a interação das duas dimensões – a natural/real e a sobrenatural/sagrada –, sendo aceita pela personagem que representa a autoridade burocrática e administrativa da comunidade a sobrenaturalidade dos eventos descritos, buscando, para sua resolução, o Velho, autoridade religiosa e cultural dos bantos, detentor de mais conhecimentos e meios para alcançar a dimensão de que fazia parte a Árvore que tinha batucada.

Assim sendo, percebe-se que a presença de eventos ditos insólitos, sobrenaturais ou maravilhosos, é prática corrente, tanto nas narrativas orais, quanto na moderna literatura angolana. No entanto, se eventos dessa ordem têm natureza habitual nessa cultura, fazendo parte do imaginário banto, não podem ser classificados de acordo com os sentidos definidos da palavra insólito, que, de acordo com o dicionário Houaiss, são: o que é infreqüente, raro, incomum, anormal; o que se opõe aos usos e costumes; contrário às regras, à tradição.

Se os eventos que interligam mundos de diferentes dimensões espirituais no texto em análise não podem ser chamados propriamente de insólitos - em face da presença usual de eventos dessa ordem, tanto na literatura de Angola, quanto no imaginário cultural e religioso dos diversos povos bantos que ali vivem - mas constatando-se correspondências entre ele e literaturas em que os eventos sobrenaturais se fazem presentes, qual seria sua ligação com gêneros de tal natureza?

Dentre as literaturas de que fazem parte os eventos sobrenaturais ou insólitos, serão abordados aqueles de que mais se aproxima *A Árvore que tinha batucada*. Sendo feita a opção pelo gênero mais próximo, será estabelecido, então, um diálogo entre ele e o conto.

Algumas críticas a respeito das obras da moderna literatura angolana ou moçambicana foram feitas sob a ótica do Fantástico, de acordo com a concepção de Torodov. Segundo ele, condições necessárias para que um texto seja caracterizado como pertencente a esse gênero são: que haja uma hesitação do leitor, diante de um acontecimento que não pode ser entendido racionalmente, entre uma explicação natural e uma explicação sobrenatural e que o leitor rechace tanto a condição alegórica quanto a poética. Optando-se pela interação entre as diferentes dimensões material e espiritual, adentrar-se-ia o Maravilhoso.

O gênero Maravilhoso, ainda à luz de Todorov, implicaria a imersão em um mundo de leis diferentes das nossas, o que faria com que os acontecimentos sobrenaturais não causassem espanto. Os eventos descritos e o mundo das personagens, no maravilhoso, não entram em conflito, uma vez que fazem parte de uma única dimensão. Em função disso, o insólito não provoca reação particular nos personagens ou no leitor.

Apesar de ter sido feita a opção por uma explicação para os eventos ocorridos na comunidade que integra uma dimensão imaterial, não se está absolutamente imerso num mundo de leis sobrenaturais. Há, sim, uma interpenetração entre ordens natural e sobrenatural, provocando um efeito de encantamento no leitor pela percepção da contigüidade entre essas esferas, segundo ensinamentos de Irlemar Chiampi.

Conforme aduz Flávio García, Maravilhoso e Realismo Maravilhoso se diferenciam. O gênero Maravilhoso teria inscrito o conto mítico, que cujo caráter de sobrenaturalidade não traz qualquer surpresa, enquanto que o Realismo Maravilhoso apropria-se desse mito, recriando-o em outro ambiente e fazendo com que interajam dois tempos históricos.

Ademais, é importante ressaltar que o Realismo Maravilhoso apresenta também uma dimensão realista, em que eventos históricos, como os relacionados com as guerras que já perpassaram o território sobre o qual se passa a narrativa, e suas conseqüências são abordados paralelamente aos eventos insólitos descritos.

Dá-se uma maior aproximação desse gênero com o conto analisado. Neste, o cotidiano é representado por personagens que compõem a realidade de uma comunidade, a exemplo dos *missossos*. É explorado também o resultado da ocupação colonial e do enfrentamento entre forças colonizada e colonizadora. Além disso, a presença de eventos sobrenaturais, comuns em literaturas africanas de língua portuguesa que têm origem em tradições orais, dá a esse real uma outra feição, que em muito se aproxima do Realismo Maravilhoso.

A *Árvore que tinha batucada*, assim, ao retratar uma comunidade banto-angolana, cuja cultura é plena de símbolos e eventos de coexistência entre universos material/real e espiritual/sagrado, aproxima-se do Realismo Maravilhoso, estabelecendo com esse gênero, inicialmente característico de literaturas latino-americanas, um diálogo, baseado na presença de eventos chamados por Carpentier de *extraordinários* e na crença em sua existência.

Esse autor utiliza as expressões extraordinário, insólito e maravilhoso para caracterizar os mesmos eventos que até agora foram chamadas de sobrenaturais, de sólitos, conforme Houaiss, para a cultura banto-angolana. Entretanto, Carpentier também afirma que eles fazem parte do cotidiano da América Latina desde a Conquista os tempos atuais.

Sob a perspectiva das personagens, os eventos descritos no conto não seriam contrários às tradições, aos usos e costumes, mas fariam parte de seu imaginário e de sua realidade, o que esvazia o conceito de insólito trazido pelo dicionário Houaiss, mas se aproxima do conteúdo utilizado por Carpentier. Sob o enfoque das personagens, aproxima-se do Realismo Maravilhoso, uma vez que, nesse, há uma naturalização do insólito. Para elas, esses eventos têm possibilidade de acontecer porque não são “anormais”, mas tão-somente maravilhosos.

Nesse sentido, a presença do sobrenatural seria, no imaginário banto-angolano representado no conto, um evento sólito, conforme o verbete dado pelo dicionário Houaiss

e insólito, de acordo com o significado de extraordinário, porém habitual, conferido à palavra por Carpentier.

O estudo estabelecerá, ainda, pontos semelhantes entre as tradições orais e o conto e entre este e o Realismo Maravilhoso, sem optar pela conclusão apressada, contudo, da filiação do texto ao gênero.

SESSÃO 6

*A linguagem profético-apocalíptica:
uma visão inusitada do Cosmos
e da história humana*

Pedro Paulo Alves dos Santos – UNESA/ PUC-RJ

Emygdio de Barros: a pintura como narrativa

Glória Thereza Chan – UFRJ

Poética do entulhamento

Ricardo Alexandre Rodrigues – UFRJ

Você tem medo de quê?

Maximiano Laureano da Silva – UERJ

A linguagem profético-apocalíptica: Uma visão inusitada do Cosmos e da história humana.

Pedro Paulo Alves dos Santos – UNESA / PUC-RJ

Representar o Desastre é impossível. Ele é definido como limite da experiência, mas, ao mesmo tempo, a representação é a única possibilidade de aproximação da sua experiência (SCHOLLHAMMER, 2002, p. 89).

Palavras-chave: Imaginário; Linguagem Apocalíptica; Estudos de Literatura

De fato, o 'desastre' em sua perspectiva estética sendo alvo de uma narração, foi definido por Maurice Blanchot como 'o evento irrepresentável' (1980)¹⁰. O desastre, deste modo, ao contrário do 'apocalipse redentor', interrompe o movimento narrativo, do início ao fim, e, por isso não pode ser narrado (ZIZEK, 2003, 2006). Destarte, é o 'desastre' enquanto 'evento irrepresentável' que cria as condições para o surgimento da mais densa relação estabelecida com o 'real dizível': o 'rompimento' da linguagem:

A poesia pela ruptura que produz, pela tensão insustentável que cria, só pode desejar a ruína da linguagem, mas esta ruína é a única chance que ela tem de se realizar, de se tornar completa às claras, sob os dois aspectos, sentido e forma, sem os quais é apenas longínquo esforço em direção a si mesma (BLANCHOT, 1997, 58 p.).

Esta 'ruptura' libera a linguagem para representar aquilo que cala. Gerando uma forma de contração 'in re' na forma comum da narratividade: a palavra inusitada da negatividade (AGAMBEN, 2006). Ou segundo Silvano Santiago: "Para possuir a palavra nova é preciso abandonar antes uma relação racional e analítica com a linguagem" (SANTIAGO, 2000, 76 p.)¹¹. No mundo helenístico cristão tardo-medieval trata-se da função 'apofática' da linguagem teológica, a via 'negativa' (LICHTENSTEIN, 2004). Ocorre pensar também num sistema mais amplo de 'representação' que deseja resguardar do profano o 'dito sagrado' pela interrupção do acesso à lógica narrativa e pela proibição ou interdito da imagem. Uma forma de 'imaginação negativa' (BESANÇON, 1997)¹².

Em sua análise sobre a 'palavra profética', Maurice Blanchot retoma a idéia que o futuro que profere uma realidade, exaure a função do presente:

Mas a fala profética anuncia um futuro impossível, ou faz do futuro que anuncia, e por que ela o enuncia algo de impossível, que não poderíamos viver e que deve transformar todos os dados seguros da existência. Quando a palavra se torna profética, não o futuro que é dado, é o presente que é retirado, e toda possibilidade de uma presença firme, estável e durável¹³.

No entanto, a 'interrupção' na 'palavra profética' é o 'texto' ('escritura') em sua condição de 'evento' poderoso de historicidade:

Se a fala profética está misturada ao fragor da história é à violência de seu movimento (...) parece que ela essencialmente ligada a uma interrupção momentânea da história, à história que se torna por um instante, impossibilidade de história¹⁴.

10 PERLBART, Peter Pál. *Excursão sobre o Desastre*. In QUEIROZ, André et alii (org.). *Barthes/Blanchot. Um Encontro Possível?* Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007, 65-74 p.

11

12 BESENÇON, Alain. *A Imagem Proibida*. Sobre a 'síntese' interpretativa cristã: 135-178 p.

13 BLANCHOT, Maurice, *O Livro por vir*, 114 p.

14 BLANCHOT, Maurice, *O Livro por vir*, 116 p.

É nesta direção que afirma Karl Eric Schollhammer:

O desastre é um evento que não acontece, mas interrompe os nexos narrativos na consciência e na memória histórica. Sua temporalidade é esta suspensão entre "ainda não" e "já era"¹⁵.

Interrupção. Metáfora. Estes são alguns dos conceitos 'fundamentais' para uma construção hermenêutica (atualização) da linguagem de códigos apocalípticos da 'comunidade de interpretação' (VANNI, 1991). O contexto de linguagem (cultura) ou 'apocalipticismos' (HANSON, 1992) em textos judaico-cristãos, no período tardo-antigo, constitui uma das formas mais radicais de construção da narração ficcional. Na medida em que narra o 'Inusitado', entre a crise e a novidade, o 'Apocalipse' torna-se uma 'metáfora' (RICOEUR, 1986)¹⁶ do 'caos' e do tempo 'indizível', operacionalizada na linguagem do 'cosmos' que se (auto)'ficcionaliza' pela narração do 'impossível'. Um mundo (texto) que 'nasce' (símbolo) e se 'desfaz' (leitor) (VILLAVERDE, 2003, HAHN, 1999).

Esta comunicação inscreve-se no cenário narrativo contemporâneo da suspensão e do catastrófico (OLINTO, 2002), no contexto das novas oportunidades do imaginário midiático oferecidas pela crise do extremismo religioso em meio às novas sensibilidades do arcaico, do mito e do tempo (ZIZEK, 2003). A ampliação da 'ficcionalidade' na literatura contemporânea, uma viagem entre 'linguagens-códigos' (VANNI, 1997)¹⁷ de antigos con(textos)¹⁸ possibilita a construção de um 'leitor-autor' do desastre e da interrupção, pela 'metaforização' (LÓPEZ, 2005)¹⁹.

O Imaginário da recepção no âmbito apocalíptico irá produzir como 'efeito', desde a fúria fundamentalista às utopias revolucionárias²⁰. O tecido 'apocalíptico' é 'imagem' e exprime uma ação que recria o 'krónos' (BESANÇON, 1970)²¹ através da interrupção da lógica 'cós mica' (nómos). Do universo 'ordenado' e cíclico emerge o 'caos':

l'alterazione della realtà cós mica costituisce la costante più nota dell'Apocalisse (...). Gli sconvolgimenti cosmici nell'apocalisse non sono conclusi in se stessi, ma agganciano esplicitamente l'uomo, provocandone la reazione (VANNI, 1991, 37 p.)²².

A convulsão cósmica funciona como um vazio que engaja o 'imaginário' do leitor/ouvinte à 'comunicação' Divina, gerando diálogo. Não se trata de uma linguagem finalizada ao 'terror', à instabilidade. O 'terremoto na linguagem' expresso pela natureza dos diversos níveis de simbolismos utilizados (teriomórfico, antropológico, cromático, aritmético), desemboca na 'hermenêutica'²³.

15 SCHOLLHAMMER, Karl Eric. *À Procura de um novo Realismo*, 89 p. AGAMBEN, Giorgio. *A Linguagem e a Morte*, 87-90 p.

16 VILLAVERDE, Marcelino Agis. *A Metáfora*. In Paul Ricoeur. 101-109 e 119-128 p.

17 VANNI, Ugo. *Il Simbolismo dell'Apocalisse*. In L'Apocalisse. 31-60.

18 PERRIN, N., *Eschatology and hermeneutics*, *JBL* 93, 1974, 1-15.

19 O autor insiste na atividade do leitor, influenciado, pelas teorias da recepção e do efeito, que dialogam com a exegese crítica deste século: Wolfgang Iser's theory of Reader-Interaction and its Utilization in Biblical Studies. In THISELTON, Anthony. *New Horizons in Hermeneutics. The Theory and Practice of Transforming Biblical Reading* Michigan: Zondervan, 1992, 515-550 p.

20 DOS SANTOS, Pedro Paulo. *O Apocalipse Cristão e os Rolos de Qumran: Literatura e Movimentos Apocalípticos no Mundo Antigo e sua Relações com Projetos contemporâneos*. In *Communio* 22/1 (2004), Rio de Janeiro: Letra Capital. 133-156 p.;

21 BESANÇON, Alain. *Cronos et Chronos*. In CASTELLI, Enrico. *Ermeneutica e Escatologia*. 1971, 276 p.: 'Ou bien encore le temps est-il régénérable par une catastrophe (grifo é nosso!) periodique et une nouvelle création. Le destin ets effacé, l'homme se voit donner la chance d'un nouveau départ dans un monde à nouveau vierge'.

22 'A alteração da realidade cósmica constitui a constante mais notória do Apocalipse. As convulsões cósmicas no Apocalipse não se concluem em si mesmas, mas relacionam explicitamente o homem, provocando-lhe a reação'.

23 VILLAVERDE, Marcelino Agis. *O Caminho Longo da Hermenêutica*. In Paul Ricoeur. 85-108 p.

A 'catástrofe', a 'mutação', a 'interrupção', inicialmente silenciadoras do 'sentido' previsto, ao 'des-ontologizar' o real, prevêm a possibilidade do texto como ação. A teoria do texto como 'metáfora' (RICOEUR, 1984) proporciona a ativação do 'processo de leitura'. Romper o cosmos (legalidade prevista) é a refinada arma simbólica do 'circuito interativo' entre 'leitor-texto-autor' (THISELTON, 1992)²⁴.

À diferença do helenismo o material apocalíptico judaico-cristão não renunciava à narração de natureza 'histórica'(DOS SANTOS, 2004). Mesmo porque, não se pode ignorar a estratégica das comunidades judaicas espalhadas no Egito helenista dos Ptolomeus, ao 'traduzir' os textos da Toráh hebraica²⁵. A 'alegoria', recepção cristã da exegese helenística é a herdeira criativa do legado clássico e da linguagem mítica. (HARL, 1986)²⁶

Neste sentido, a simbólica 'cosmológica' apocalíptica localiza o sistema religioso em sua capacidade múltipla quase labiríntica. Não existindo uma oposição radical entre sagrado (a-histórico) e profano (real) temos uma representação do sagrado adotando diversas 'formas', desde o sagrado totalmente proibido até aquele uso pleno dentro de limites permitidos aos homens (VERNANT, 2001)²⁷. Entrelaçamento entre sagrado e profano, grego e judaico-cristão, no texto do apocalipse, constitui-se uma referência à densidade da *enunciação* que forçou os narradores a gestar no âmbito da poética do tempo 'irrealizável' as coisas que ultrapassam a territorialidade e temporalidade.

O que quero dizer com isso? Refiro-me ao estatuto da palavra do poeta, do profeta, do aedo e do advinho:

De fato Homero conta o que ouve das musas. Elas cantam a verdade. Na linguagem mítica dos sistemas religiosos a 'alétheia' defini-se como uma potência solidária do sistema de 'significações', ao mesmo tempo associadas e opostas. Ela não se refere a um saber, a um objeto ao qual deveria conformar-se, que lhe seria anterior e que continuaria estrangeiro a ela. Trata-se da verdade assertória enraizada logo de início, no real, no sentido religioso do termo, porque a palavra da verdade é em si, como potência eficaz, criadora do ser (VERNANT, 2001, 286 p.).

Como palavra pronunciada por personagens que têm o poder e a função de dizer o verdadeiro, a palavra é um aspecto ou um momento do jogo das forças que compõem e ordenam o mundo humano. Se a palavra e o ser coincidem com o que enunciam, por onde se pode insinuar entre as palavras e as coisas esta distância que permite à linguagem dizer tanto o falso como o verdadeiro? (ECO, 2006)

As relações do pensamento bíblico judaico cristão com as linguagens míticas refinaram do pensamento mítico a lógica da 'ambigüidade' (VERNANT, 2002). Porque detém a potência ambígua da persuasão, sem a qual a palavra seria ineficaz, os profetas e os poetas são mestres da verdade e do logro. Assim não tanto o falso que vale, mas a mentira e o fingimento (ISER, 1996)²⁸. O texto apocalíptico inaugura a 'criação' do futuro 'impossível' no presente (real) do leitor²⁹.

24 Wolfgang Iser's theory of Reader-Interaction and its Utilization in Biblical Studies. In THISELTON, Anthony. *New Horizons in Hermeneutics*, 518 p: 'Iser's approach offers a broad parallel, as we observed (although not in all respects) with our comments about actualization of biblical texts within the time-horizon of the hearer or reader'.

25 LOSS, N. M. Dio, *Uomo e Cosmo nella Preghiera e nell'Escatologia d'Israele*. In DE GENNARO, Giuseppe (a cura di). *Il Cosmo nella Bibbia*. 155-187p. MOMIGLIANO, A. D. *A Cultura greca e os Judeus*. In FINLEY, M. I. *O Legado da Grécia*. 359-380 p.

26 HARL, Margareth. et Alii. *La Bible d'Alexandrie*. Paris: Du Cerf, 1986, 32-82 p. DORIVAL, Gilles et MUNNICH, Olivier. *Selon les Septante. Hommage à Margarite Harl*. Paris: Du Cerf, 1995.

27 VERNANT, Jean-Pierre. *A Questão Mitológica*. In *Entre Mito & Política*. 229-253 p.

28 ISER, Wolfgang. *Atos de fingir*. In *O Fictício e o Imaginário*. 13-37 p.

29 LÓPEZ, Javier. "Attenzione al símbolo in sé: ruolo del lettore-interprete". In *La Bestia dell'Apocalisse nell'Esegesi Moderna*. 454-456 p. Aplicação teórica de Iser aos códigos simbólicos da 'apocalíptica'.

A experiência do profeta do Apocalipse está vinculada à história do livro. O leitor é o atualizador da 'viagem' literária, da origem à finalização (DOS SANTOS, 2000). Como o poeta grego na linguagem do mito, o leitor é o 'tecedor' da trama deste percurso, originalmente situado na lógica 'performativa' da palavra:

Fala ininterrupta, sem vazio, sem repouso, que a palavra profética agarra, e, ao agarrá-la, consegue por vezes interromper, para que a compreendamos e, nessa compreensão, despertar-nos para nós mesmos. Devemos muito, portanto ao poeta, cuja poesia, traduzida dos profetas, soube nos transmitir o essencial: essa precipitação inicial, essa pressa, essa recusa de se apegar. De modo que a predição, apoiando-se na intensidade antecipadora da dicção, parece sempre buscar a ruptura final. Assim como em Rimbaud, gênio da impaciência e da pressa, grande gênio profético (BLANCHOT, 2002, 124 p.).

Referências Bibliográficas:

AGAMBEN, Giorgio. *A Linguagem e a Morte*. Um Seminário sobre o lugar da Negatividade. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

BESANÇON, Alain. *Cronos et Chronos*. Note sur la relation au temps de l'histoire. In CASTELLI, Enrico. *Ermeneutica e Escatologia*. Roma: Istituto di Studi Filosofici, 1971, 275-293 p.

_____. *A Imagem Proibida. Uma História Intelectual da Iconoclastia*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.

BOSSETTI, Elena e COLACRAI, Angelo. *APOKALYPSIS*. Percorsi nell'Apocalisse di Giovanni in onore a Ugo Vanni. Assisi: Cittadella, 2005.

BLANCHOT, Maurice. *L'Écriture du desastre*. Paris: Minuit, 1980.

_____. *O Mistério das Letras*. In *A Parte do Fogo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997, 48-64.

_____. *O Livro por vir*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

DE GENNARO, Giuseppe (a cura di). *Il Cosmo nella Bibbia*. Napoli: Dehoniane, 1982.

DOBRORUKA, Vicente. *História e Milenarismo*. Ensaio sobre Tempo, História e o Milênio. Brasília: UNB, 2004.

DOS SANTOS, Pedro Paulo Alves. *A Profecia Cristã no Novo Testamento: Uma Tentativa de Reconstrução do Fenômeno da Profecia cristã no Cristianismo Primitivo*. In *Atualidade Teológica* 6/7, (2000), PUC-RIO, 71-101 p.

_____. *O Apocalipse Cristão e os Rolos de Qumran*. Literatura e Movimentos apocalípticos no Mundo Antigo e suas relações com Projetos Contemporâneos. In DOS SANTOS, Pedro Paulo Alves (ed.). *Céu, Inferno e Purgatório*. *Communio* 22/1, (2004), Rio de Janeiro: Letra Capital, 133-155 p.

ECO, Umberto. *Entre a mentira e a Ironia*. Rio de Janeiro: Record, 2006.

HAHN, Lewis Edwin. *A Filosofia de Paul Ricoeur*. 16 Ensaio e Respostas de Paul Ricoeur aos seus críticos. Lisboa: Instituto Piaget. 1999.

HANSON, Paul. *Apocalypses and Apocalypticism*. In *The Anchor Bible Dictionary*, Vol. 1. New York: Doubleday 1992, 279-292 p.

HARL, Margareth. et Alii. *La Bible d'Alexandrie*. Paris: Du Cerf, 1986.

ISER, Wolfgang. *O Fictício e o Imaginário*. Perspectivas de uma Antropologia Literária. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1996.

LICHTENSTEIN, Jacqueline. A teologia da Imagem e o estatuto da pintura. São Paulo: Editora 34, 2004.

LÓPEZ, Javier. La Bestia dell'Apocalisse nell'Esegesi Moderna. In BOSSETTI, Elena e COLACRAI, Angelo. APOKALYPSIS. Percorsi nell'Apocalisse di Giovanni in onore a Ugo Vanni. Assisi: Cittadella, 2005, 443-458 p.

OLINTO, Heidrun Krieger. Novas Formas de Narrar na Cena Literária. In Palavra 9 (2002), 101-134.

PERLBART, Peter Pál. Excurso sobre o Desastre. In QUEIROZ, André et alii (org.). Barthes/Blanchot. Um Encontro Possível? Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007, 65-74 p.

RICOEUR, P. A Metáfora Viva. Porto: Rés, 1983.

SANTIAGO, Silvano, O Evangelho segundo João. In Nas Malhas da Letra. Rio de Janeiro: Rocco, 2000, 75-86.

SCHOLLHAMMER, Karl Eric. À procura de um novo realismo. Teses sobre a realidade em texto e imagem hoje. In OLINTO, Heidrun Krieger e SCHOLLHAMMER, Karl Eric (org.). Literatura e Mídia. São Paulo: Loyola, 2002, 76-90 p.

THISELTON, Anthony. New Horizons in Hermeneutics. The Theory and Practice of Transforming Biblical Reading. Michigan: Zondervan, 1992.

VANNI, Ugo. L'Apocalisse. Ermeneutica, esegesi, teologia. Bologna: EDB, 1991.

_____. Il Cosmo nell'Apocalisse: fenomenologia dell'Incrocio di due Culture: Dal Primo Mondo al Mondo Escatológico. In DE GENNARO, G., (a cura di), Il Cosmo nella Bibbia. 495-526 p.

_____. Tempo ed Eternità. In Dialogo con Ugo Vanni sj. Milano: San Paolo, 2002.

VILLAVERDE, Marcelino Agis. Paul Ricoeur. A Força da Razão Compartida. Lisboa: Instituto Piaget. 2004.

VERNANT, Jean-Pierre. Entre Mito & Política, São Paulo: Edusp, 2001.

ZIZEK, Slavoj. Bem-Vindo ao Deserto do Real! Cinco Ensaio sobre o 11 de Setembro e datas relacionadas. São Paulo: Boitempo, 2003.

ZIZEK, Slavoj e DALY Glyn. Arriscar o Impossível. Conversas com Zizek. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

Emygdio de Barros: a pintura como narrativa

Glória Thereza Chan – UFRJ

Palavras-chave: Artes; esquizofrenia; imagem; comunicação; Nise da Silveira; Museu de Imagens do Inconsciente

A minha experiência como arte-educadora e arte-terapeuta, me fez perceber que uma vez oferecida a oportunidade de freqüentar um ateliê de artes pessoas de qualquer nível cultural, temos como resultado uma grande diversidade de trabalhos e de qualidade. Oferecido o mesmo ateliê, com materiais variados e ambiente acolhedor, a portadores de esquizofrenia, nos surpreenderemos com uma magnífica produção, com alto nível estético e plástico, cujos autores espontaneamente expressam suas fantasias e angústias pessoais.

Segundo estudos e minha observação como pesquisadora no Museu de Imagens do Inconsciente (MI), pude perceber quanto este estado de esquizofrenia altera a capacidade de comunicação, dificultando a autonomia, o bem estar emocional e a qualidade de vida dessas pessoas. Em contrapartida, pude verificar, como um ateliê, com ambiente acolhedor, monitores disponíveis, podem alterar o estado emocional de seus freqüentadores e sua capacidade de expressão e de criação. O acompanhamento e a observação dos pacientes e sua produção rica em expressividade nos ateliês de pintura e modelagem estimularam meu interesse para desenvolvimento do estudo e da pesquisa sobre o conteúdo, a simbologia e o mundo das imagens na sua expressão plástica. Constatei quanto é terapêutico o fazer artístico, e quanto contribui para restabelecer e ampliar o diálogo entre o mundo externo e o interno, auxilia no resgate da auto-estima, da autonomia, da própria identidade, podendo o freqüentador recriar diariamente sua vida.

Desde o início do século passado, a produção plástica de portadores de esquizofrenia vem sendo objeto de estudo científico, de pesquisa e de discussão tanto pela psiquiatria, quanto pelas artes visuais, pela antropologia, pela psicologia, e por muitos outros segmentos. Esse estudo iniciou na modernidade, com trabalhos desenvolvidos em alguns hospitais psiquiátricos, por Osório César, no Hospital do Juquery, na cidade de São Paulo, e com muita sensibilidade e sabedoria em Engenho de Dentro, pela Dra. Nise da Silveira.

Emygdio de Barros nasceu em 1895 no Estado do Rio de Janeiro. Primogênito e com um único irmão, foi uma criança triste e tímida. Desde a infância revelou habilidade manual fora do comum, construindo com velhas caixas e pedaços de madeira brinquedos que surpreendiam a todos.

Na escola primária e no curso secundário foi sempre o primeiro da classe. Fez o curso técnico de torneiro mecânico e ingressou para o Arsenal de Marinha. Destacando-se pela qualidade do seu trabalho, foi designado para fazer um curso de aperfeiçoamento na França, onde permaneceu durante dois anos. Logo após a sua volta ao Brasil (1924) descobriu que seu irmão se casara com a mulher que ele amava, deixou de freqüentar o emprego, passando a andar pelas ruas, sem destino, até tarde da noite, ou a entrar nas igrejas, onde ficava horas inteiras de pé, imóvel, olhos fixos. Foi então internado no velho Hospital da Praia Vermelha.

No início de 1944 foi transferido para o Hospital de Engenho de Dentro. Com o correr dos anos, sua atitude torna-se de humilde aceitação da vida hospitalar. Ajuda na enfermagem em atividades de tipo doméstico, obedecendo sempre às ordens de enfermeiros e

guardas. Verificou-se posteriormente que, muitas vezes, fazia trabalhos superiores às suas forças, como levar sobre a cabeça enormes trouxas de roupa suja para a lavanderia. Em 1946, a médica psiquiatra Nise da Silveira revoltada com os métodos de tratamentos praticados da época, eletrochoque, coma insulínico, lobotomia, cria em Engenho de Dentro, a Seção de Terapêutica Ocupacional (STO), inicialmente com 17 oficinas de atividades, dentre elas, a oficina de pintura e de modelagem. Para Nise da Silveira era fundamental que nos ateliês de pintura e de modelagem o relacionamento entre monitores e freqüentadores fosse de disponibilidade e hospitalidade, onde eles se sentissem acolhidos e confortáveis para poderem ser produtivos e criativos.

É na relação permanente, onde existe respeito e onde o sujeito é valorizado, que vínculos são criados. Essa prática, além de salvaguardar a intimidade, potencializa a socialização de indivíduos separados, inevitavelmente, pelo mistério das suas subjetividades.

É essencial investir na qualidade relacional nos ateliês terapêuticos de pintura, dedicando uma atenção especial aos freqüentadores, a seus tempos e aos seus espaços, transformando-o num lugar de afeto. Nise chamou essa prática de afeto catalisador.

Nesses ateliês surgiram imagens que revelavam diferentes vivências do espaço – viagens por espaços desconhecidos, experiências do espaço cotidiano.

Ao artista é dada a capacidade de sentir e perceber infinitas imagens, que devem ser compreendidas, traduzidas e plasmadas em cores, formas e palavras.

A arte possibilita que o homem, desenvolva a subjetividade, crie e reinvente infinitamente a sua realidade, garantindo a ela um espaço que é origem de múltiplos lugares. Apesar de o esquizofrênico possuir em seus arquivos pessoais uma realidade fragmentada, a arte possibilita uma interatividade que transpõem fronteiras territoriais e culturais, globalizando as informações.

A arte, enquanto apresentação de uma realidade, pode ser estudada também pelo viés da antropologia, que se dedica ao estudo das questões do espaço, onde é feito o estudo do espaço por meio da cenografia, paisagem, e enredo, elementos que descrevem práticas e crenças culturais.

O estudo da relação do espaço e das relações sociais e seu significado simbólico alterou a percepção do espaço, que era considerado apenas como plano de fundo, passando a ser visto como esclarecedor das atividades sociais de determinado grupo. O homem passa a ser compreendido como um ser que percebe, se relaciona, como um ser social exerce um papel na sociedade, num espaço real e que cria num espaço virtual, imagético e simbólico. Dentre eles encontramos os artistas, que criam num espaço nem sempre coerente e previsível.

Entendemos que os lugares e não-lugares freqüentados pelos internos, são espaços fundamentais para sua saúde física e mental. Para que estes lugares sejam eficazes restabelecendo a boa comunicação é necessário que seja um lugar de boa relação, de diálogo e, essencialmente, de sensibilidade e de responsabilidade ética, que pressupõe respeito e gentileza.

Em 1965, o psiquiatra inglês Ronald Laing propõe um tratamento no qual a pessoa humana é vista em sua totalidade. Sua grande contribuição foi a exploração do espaço interior. O escritor e teatrólogo francês Antonin Artaud, que esteve por muito tempo internado em hospital psiquiátrico, já vivenciara que, paralelo à realidade havia uma porta que se abria para um espaço interno igualmente real. Laing preconiza a exploração desse espaço, uma viagem às profundezas, muitas vezes perigosas. Dessa viagem o indivíduo voltaria ao mundo externo possivelmente transformado num ser mais autêntico, portanto capaz de encontrar sua adequada posição na sociedade.

Nos ateliês de pintura em Engenho de Dentro foi reunido um grupo de esquizofrênicos, tirados dos pátios do hospício, que do ateliê passaram para o convívio, que passou a gerar afeto, e deste, estimular a criatividade e a comunicação.

Dos trabalhos ali produzidos, surgiram imagens, que passaram a ser estudadas em séries, pois isoladas são quase indecifráveis. Enquanto em série podemos acompanhar os desdobramentos de processos psíquicos, nos conta a Dra. Nise da Silveira em seu livro *O Mundo das Imagens*.

Pinturas de um mesmo indivíduo, assim como os sonhos, se examinados em séries, revelam significados e uma continuidade no fluxo das imagens do inconsciente. Apresentam-nos significações paralelas a temas míticos e com conteúdos arcaicos.

As imagens do inconsciente retêm sobre papéis e telas fragmentos do drama que o indivíduo está passando desordenadamente, dá forma às suas emoções, despoticiza as figuras ameaçadoras. As imagens narram vivências sofridas pelos esquizofrênicos e a riqueza de seu mundo interno.

Emygdio de Barros, diagnosticado como esquizofrênico crônico, quando passa a freqüentar o ateliê de pintura produz paisagens (lembranças de lugares que conheceu) e sua produção apresenta-se surpreendentemente ordenadas.

Emygdio, que os fenômenos da dissociação, suficientes para provocar uma fissura em seu pensamento lógico revelado por sua linguagem verbal, não haviam, contudo, atingido sua capacidade de configurar imagens.

Após um mês, acontece a verdadeira explosão de seu inconsciente, revelando sua luta incessante contra suas forças avassaladoras.



Fig. 01 - Emygdio de Barros
Universal, óleo s/tela, s/d, 104 cm X 108 cm
Acervo do Museu de Imagens do Inconsciente

Emygdio cria espaços com perspectivas próprias, e designa novos usos e uma nova relação para objetos. Vários planos, entre eles um trem se distingue. No plano superior em destaque a torre de uma igreja, com a cruz e um grande sol multicolorido.

Depois surgem obras onde as imagens interiores têm predomínio, onde os dramas pessoais são revelados por meio de estranhos personagens. Cenas de sonho plasmadas numa explosão de formas e cores.

Apresenta também o Hospital de arquitetura fria e rígida, reforçando o sentimento de estar isolado de tudo.



Fig. 02 - Emygdio de Barros
óleo/papel, 1970, 32 cm x 48 cm
Acervo do Museu de Imagens do
Inconsciente

Emygdio retrata seu isolamento diante de grades - pintura em tons cinza, que bem exprimem sentimentos de tristeza e solidão. Hospital e cárcere confundem-se. (SILVEIRA, 1982)

Emygdio de Barros de comunicabilidade tão difícil representa-se solitário diante de grades.

As pinturas de Emygdio nos conduzem a uma viagem entre o mundo interno e o externo, de um ser extremamente sensível, por meio de um discurso plástico rico em formas e cores, com composições milimetricamente elaboradas, carregadas de expressividade e de emoção. Ora, com cores e linhas sóbrias, nos conta sobre o cotidiano desses depósitos de pessoas ditas loucas, ora com uma atmosfera radiante, com cores e formas efusivas, ora plasticamente alucinantes, emitindo as mensagens do inconsciente desgovernado.

O ateliê de pintura era um lugar agradável, amplo e com janelas sempre abertas, deixando ver as árvores do pátio. Um lugar de acolhimento e aceitação, onde era livre para se expressar sem interferência de quem quer que fosse médico ou monitor. O ateliê é retratado com suas janelas abertas deixando as árvores do jardim entrar, e, acomodados pelo ateliê, vários freqüentadores isolados em suas mesas, voltados para os seus próprios mundos.



Fig. 03 – Emygdio de Barros, óleo/tela, 1948, 65 cm x 91 cm
Acervo do Museu de Imagens do Inconsciente

Lá fora está o mundo externo ensolarado. Mas, contidos do lado de dentro, abaixo da janela, e nos vidros laterais, conteúdos do mundo interno, do inconsciente, borbulham, tentando ir romper e invadir o campo do consciente. (SILVEIRA, 1982)



Fig. 04 - Emygdio de Barros.
Óleo/ tela 1972, 47 cm x 70 cm

Para colocá-los concretamente em contato com o mundo externo, Nise promovia atividades de pintura ao ar livre, longe das paredes e muros da arquitetura opressora hospitalar. Esses momentos aconteciam num morrinho dentro do terreno do hospital, ou por ocasião de passeios à Floresta da Tijuca.

Certamente, o real e o imaginário não se acham separados por fronteiras intransponíveis. Esses dois lugares interpenetram-se em graus diferentes. Isso ocorre a cada instante na vida cotidiana e torna-se particularmente manifesto nas obras de arte, plásticas e literárias. Um indivíduo poderá mesmo viver paralelamente nos dois planos ou o mundo externo empalidece e distancia-se.

Emygdio de Barros, por meio de sua obra, nos revela seu mundo particular.



Fig. 05 - Emygdio de Barros.
Óleo sobre papel madeira. 1970, 33,5 cm x 48 cm
Acervo do Museu de Imagens do Inconsciente



Fig. 06 - Emygdio de Barros.
Guache s/papel, 1967, 33 cm x 48 cm.
Acervo do Museu de Imagens do Inconsciente

As obras de Emygdio narram num jogo de luz fantástico, deslocando do bucólico ao dramático, através da variação de cores, entre fortes ou fracas, de linhas tranqüilas a desgovernadas, que associadas concebem um novo espaço, nos apresentando um novo olhar desse percurso do imaginário. Emygdio desenvolveu uma nova forma de comunicação, um gênio da retórica. Suas obras formam um compêndio de linguagem, estruturadas por códigos, articulações de signos e significados, apresentando sua forma de percepção do mundo, como o compreende e interpreta, utilizando uma dramaturgia própria, nos revela em suas produções imagens relacionadas com os dramas cujo cenário é sua própria vida.

As obras produzidas por Emygdio não remetem às clausuras, nem aos tristes hospitais psiquiátricos em que eram confinados os esquizofrênicos. São possibilidades de renascimento de um mundo perdido e os percursos para se chegar a outros. Retomam um mundo simbólico, acessando arquivos do mundo primordial, do inconsciente pessoal e coletivo. A arte transcende as fronteiras da loucura e da sanidade, dos povos primitivos e modernos.

A arte desconstrói a comunicação comum, tão rara nos esquizofrênicos, cria uma nova comunicação. Esses homens e mulheres ao serem aceitos como artistas pelos críticos de arte, psiquiatras, psicólogos, educadores, e público em geral, são incorporados na cultura local e internacional. A cultura se apropria daquilo que um dia foi considerado não-cultura, sai dos hospícios e povoando as galerias de arte, constata que existe uma sobrevivência da força de criação, acionada pelas forças auto-curadoras, supera todas as adversidades vivenciadas, reinstaura a comunicação e o poder da linguagem.

Referências Bibliográficas:

AUGÉ, M. *Não-lugares: Introdução a uma Antropologia da Supermodernidade*. São Paulo: Papirus, 2003.

MEDEIROS, R. *Signos e representações, apontamentos sobre um estudo da imagem*. O Objeto de arte como sujeito: reflexão e fazer artístico. Anais do 6º Encontro do Mestrado em História da Arte da UFRJ. Rio de Janeiro, EBA/UFRJ, 1998.

_____. *O mundo em metamorfose: análise semiológica de paisagem brasileira*, de Lasar Segall. Revista do PPGAV/ EBA da UFRJ, 1999.

MELLO, L.C. *Flores do Abismo*. In Mostra do Redescobrimento. São Paulo: Associação Brasil 500 anos, artes visuais, 2000.

SILVEIRA, N, LUCCHESI, M, FREIRE, M. e CORREA, R. *Artaud – a nostalgia do mais*. Rio de Janeiro: Numen, 1989.

SILVEIRA, N. *Imagens do Inconsciente*. Rio de Janeiro: Alhambra, 1981.

_____. *O mundo das imagens*. São Paulo: Ática, 1992.

Imagens do Inconsciente. Catálogo da exposição realizada no Museu Oscar Niemeyer, Curitiba: 2005.

Poética do entulhamento

Ricardo Alexandre Rodrigues – UFRJ

Palavras-chave: **Linguagens Poéticas; Narrativas;** subjetividades

O contato com a produção artística de Artur Bispo do Rosário provoca inquietações no espírito do público que a admirar com o pensamento. Integram o seu repertório diversos elementos ou dispositivos que agem sobre o imaginário do espectador. São pinturas, esculturas e instalações compostas de materiais cotidianos que foram deslocados de sua função no mundo social, e por isso descartados de sua utilidade. Nas mãos de Bispo, resíduos de práticas sociais recebem grandeza poética. São canecas, latas, garrafas, embalagens, tecidos, peças do vestuário, papéis, plásticos, miudezas em geral, que podem ser lidas como um inventário de objetos e gestos cotidianos. Por meio do entulhamento de objetos encontrados no seu dia-a-dia, Arthur Bispo do Rosário constrói narrativas insólitas onde são apresentados novos errendos para cada objeto relacionado

Você tem medo de quê?

Maximiano Laureano da Silva – UERJ

Palavras-chave, no mínimo 3 e no máximo 6: redação, conto de terror, pré-vestibular
Este trabalho irá apresentar o insólito criado em redações de alunos de um pré-vestibular comunitário no município do Rio de Janeiro. E como essas redações se transformaram em uma peça de terror, encenada pelos próprios alunos, chamada de "VOCÊ TEM MEDO DE QUE"?

Será mostrado como, ao se escrever as redações, e ao pôr o insólito de seus medos para fora, os alunos também aprenderam técnicas de redação, ganharam autoconfiança, reforçaram suas auto-estima e capacidade de memorização, para as provas de vestibular.

SESSÃO 7

O insólito como máscara da transgressão: reflexões sobre A Confissão de Lúcio

Tatiana Alves Soares Caldas –
UNESA/ UniverCidade/ FAP

Em busca do eu:

à volta dos passos herbertianos

André Luiz Alves Caldas Amora – PUC-RJ/ FAP

A banalização do insólito

em Mário de Carvalho

Sérgio Ribeiro Granja – UERJ

A ilustre presença do insólito em

Ensaio sobre a cegueira, de José Saramago

Jaqueline Nunes da Fonseca Cosendey – UERJ

Seria Deus insólito?

A construção da figura divina

em Mário de Carvalho

Angélica Maria Santana Batista – UERJ

O insólito como máscara da transgressão: reflexões sobre A Confissão de Lúcio

Tatiana Alves Soares Caldas – UNESA/ UniverCidade/ FAP

Palavras-chave: Narrativa; Insólito; Modernismo; Literatura Portuguesa

Publicada em 1914, um ano antes do aparecimento da revista *Orpheu*, a novela *A Confissão de Lúcio*, de Mário de Sá-Carneiro, conta a história do narrador-protagonista, que busca *confessar* a sua inocência em relação a um crime ocorrido dez anos antes, em circunstâncias que parecem desafiar a lógica. Em seu relato, o narrador desvela uma trama repleta de elementos fantásticos, dividindo com o narratário a sua perplexidade. Partindo do pressuposto de que o fantástico n'*A Confissão de Lúcio* possui diferentes funções, constituindo-se numa estratégia que abarca tanto o plano da história quanto o do discurso, nossa leitura analisa a presença do insólito à luz de aspectos simbólicos e narrativos presentes no texto.

Em busca do eu: à volta dos passos herbertianos

André Luiz Alves Caldas Amora – PUC-RJ/ FAP

Palavras-chave: Narrativa; Insólito; Surrealismo; Literatura Portuguesa

Publicado em 1963, *Os Passos em Volta*, do escritor português Herberto Helder, faz-nos refletir, através de sua criação artística, sobre a singularidade da condição humana no mundo – o homem como ser criador e pertencente a um complexo jogo, o do existir.

Considerado por estudiosos como um escritor pertencente ao grupo surrealista português, Herberto Helder destaca-se por sua complexidade literária, em que a força de sua linguagem assusta e enlouquece, como nos diz Eucanãa Ferraz, na orelha do referente livro.

O presente estudo, assim, tem como objetivo pensar o processo de criação artística da obra em questão, ressaltando o caráter surrealista e, até mesmo, insólito que perpassa alguns dos contos nela presentes.

A banalização do insólito em Mário de Carvalho

Sérgio Ribeiro Granja – UERJ

Palavras-chave: Insólito banalizado; Contador de casos; Carnavalização mitigada

A produção ficcional do português Mário de Carvalho guarda marcas textuais multívocas, que ensejam diferentes camadas de significação nos vários níveis de leitura possíveis. Tem-se nos *Casos do Beco das Sardinheiras* uma estrutura narrativa aparentada à do artífice-narrador de Walter Benjamin. Trata-se de uma narrativa umbilicalmente ligada à vida comunitária; oposta, por conseguinte, à estrutura do romance, pois, como se sabe, para Benjamin, “a origem do romance é o indivíduo segregado”.

A integração da narrativa na vida comunitária remete ao conceito bakhtiniano de carnavalização. Todavia, a partir da dissolução dos laços comunitários e da emergência do individualismo burguês, a carnavalização é esvaziada de seu caráter libertário, de “seu contentamento com as mudanças” e de “sua alegre relatividade”. A carnavalização está presente no *Beco das Sardinheiras*, onde “tudo é trazido para a zona do contato familiar livre”. Mas ela é uma carnavalização mitigada, que tem sua expressão formal no insólito banalizado.

Benjamin observa que o plano divino da salvação estava no fundamento da historiografia dos cronistas medievais. Para Benjamin, “no narrador, o cronista conservou-se transformado e por assim dizer secularizado”. Nos contos do *Beco*, o contador de casos sequer se preocupa em realizar a exegese do “fluxo insondável das coisas”.

O Insólito Banalizado sugere a naturalização da ocorrência supranatural através de procedimentos de neutralização do insólito. Desse modo, o insólito é cooptado pelo sólito. Enquanto o Realismo Mágico, movido pelo princípio esperança de Ernst Bloch, amplia o campo do possível e promete o novo, o Insólito Banalizado se enquadra no marco pós-utópico, reafirmando o continuísmo. Não importa compreender o fenômeno, conceituá-lo, investigar suas causas. O importante é dominar seus efeitos, controlar suas conseqüências para que não atralpalhe o curso repetitivo da vida como ela é. Fica exposta, desse modo, uma concepção utilitária dos extratos sociais subalternos, que descarta a possibilidade de mudança e breca o desenvolvimento de uma consciência crítica.

A ilustre presença do insólito em Ensaio sobre a cegueira, de José Saramago

Jaqueline Nunes da Fonseca Cosendey – UERJ

Palavras-chave: Saramago; insólito; cegueira

A funcionalidade e a relevância do insólito no romance *Ensaio sobre a cegueira*, de José Saramago, servem de objeto de análise neste trabalho. Quando um homem se descobre cego diante de um sinal, inicia-se uma enigmática “epidemia” de *cegueira branca* que, em pouco tempo, se espalha entre a multidão.

No livro de Saramago, é justamente essa estranha “epidemia” de cegueira branca o fato insólito que impulsiona a narrativa. Eis aí a funcionalidade e a relevância do insólito em *Ensaio sobre a cegueira*: o fator de desequilíbrio que dilacera a estabilidade.

No entanto, ao término do romance, os personagens vão aos poucos recuperando a visão da mesma maneira estranha que a perderam. Mais uma vez, o insólito se mostra crucial, pois não é a partir do engenho humano que o equilíbrio é restaurado, mas do deixar de cena do elemento estranho que provocou a instabilidade no início da narrativa.

Por conseguinte, o insólito se mostra uma importante ferramenta nas mãos de Saramago. Não se tratando de um mero adorno, mostra-se um elemento fundamental na construção de seu romance.

Seria Deus Insólito? A construção da figura divina em Mário de Carvalho

Angélica Maria Santana Batista – UERJ

Palavras-chave: Insólito; Sólito; Divino; Maravilhoso; Contemporaneidade; Mário de Carvalho

No Ocidente, o deus único e cristão e a dogmática ligada a ele foram por muito tempo origem e alimento de uma idéia que pressupunha uma verdade cuja ratificação estava ligada à fé, tornando-os assim como elementos naturais de um imaginário cuja relação entre o divino (plano meta-empírico) e o humano (plano empírico) se dava de forma simbiótica. Nas narrativas “Do deus memória e notícia” e “Ignotos Deus”, de Mário de Carvalho, a presença de desse deus é questionada pois sua inserção resulta na desestabilização do plano empírico, mudando, assim, a relação entre o deífico e o humano.

Nesse sentido, a fé necessária no Maravilhoso – visto que este gênero é, antes de tudo, um gênero em que fé e verdade andam juntas, o que se observa no “facto de ninguém se interrogar sobre sua presença, que não tem ligação com o cotidiano e está, no entanto, totalmente inserida nele” (Le Goff, 1983:26) – é desestruturada de forma que a verdade não seja mais vista como um ato de fé. O que deveria ser uma instância superior e inacessível ao humano acaba por ser um elemento insólito, ou seja, marca da sobrenaturalidade e da extraordinariedade que, mesmo tradicionalmente ligada ao plano deífico, nas narrativas escolhidas se torna o desmascaramento do sólido que não mais necessita do divino para se estabelecer como tal.

As narrativas contemporâneas de Mário de Carvalho dialogam com o imaginário cristão, que muito se nutriu do Maravilhoso e o canalizou para a esfera do milagre (Cf. Le Goff, 1983). O fenômeno religioso perde seu teor de maravilha para se inserir no cotidiano que, ao contrário do contexto medieval, percebe o divino como não pertencente à ordem estabelecida.

Em “Do deus memória e notícia” a presença de um caprichoso deus que se deseja único é aos poucos apagada pela força de vontade humana quando toda a sua história escrita é reeditada, já que não era um deus interessante para os habitantes que antes o adoravam, mostrando o valor da escritura para a manutenção de uma idéia. Em “Ignotos Deus”, é a própria essência divina que é questionada, já que os eventos estranhos atribuídos à vontade divina perdem significado quando o próprio deus acaba por ser desmascarado.

O ideal religioso é então relativizado, ou mesmo destruído, nessas narrativas cuja referência é a dogmática cristã. Tal diálogo se mostra profícuo na exploração do tradicional para se mirar o contemporâneo no que tange à construção do divino.

SESSÃO 8

A menina através do espelho:
Uma fábula sobre o imaginário infantil
Alexandre Guimarães Moreira – UFRJ

O insólito em Pinóquio
Tânia Marques da Silva – UERJ

*Entre as fronteiras do faz-de-conta e
de-verdade na literatura infanto-juvenil:
a magia na reconstrução de mundo em
A terra dos meninos pelados, Peter Pan
e A chave do tamanho*
Rafaela Cardoso Corrêa – UFF

*Um olhar sobre a fada contemporânea:
Onde tem bruxa, tem fada*
Daniel Simões Santos Massa – UERJ

A menina através do espelho:
Uma fábula sobre o imaginário infantil

Alexandre Guimarães Moreira – UFRJ

Coraline é uma narrativa sobre temas que habitam o imaginário infantil e sobre as dificuldades de se adaptar ao mundo adulto cheio de ausências e obrigações, é também um romance sobre como lidar com o medo, e uma fábula cheia de encantamento, que nos leva a questionar em que espelho nós aprisionamos nossa infância. Este ensaio se insere na linha de estudos sobre a narrativa fantástica e visa a examinar alguns aspectos através dos quais o fantástico e o maravilhoso atuam na construção do medo e do suspense na literatura ficcional de Neil Gaiman, mas especificamente na obra *Coraline*

O insólito em Pinóquio

Tânia Marques da Silva – UERJ

Palavras-chave: Construção; ficção; insólito; magia; sociedade

A construção da narrativa ficcional requer de seu autor uma estratégia de combinação do real com o imaginário numa tessitura cuidadosa, capaz de possibilitar leituras múltiplas e multiplicadas. Assim, o texto cuja estética envolve e fascina pelo efeito de fruição e de prazer provocados em seu leitor é confirmado como uma arte em constante movimento, chamada de Literatura.

Todo autor é um ser datado, um indivíduo determinado por pertencer a certa época, geografia, sociedade e cultura. Assim, ao elaborar uma narrativa, seu criador deixa transparecer sua visão de seu mundo e de seu tempo numa linguagem artisticamente elaborada. Sua concepção de mundo transformada em arte possui um alvo a ser atingido que é seu leitor, idealizado na construção do texto. Tudo isso confirma a ligação da Literatura com a sociedade onde foi concebida.

Um exemplo dessa construção é a de *Pinóquio*, uma história escrita por Carlos Lorenzini, cujo pseudônimo era Carlo Collodi, em 1881 na Itália. O livro conta a história de um boneco de madeira que queria se tornar um menino de verdade e que consegue realizar seu desejo graças a intervenção de uma fada. Essa obra, traduzida por Monteiro Lobato, se afirma como uma obra de ruptura para com a tradição clássica dos contos de fadas. Isto por se tratar de uma história em que o protagonista não pertence à nobreza e por inserir elementos pertencentes ao gênero das fábulas.

ERA UMA VEZ...

_Um rei! Exclamarão imediatamente os meus pequenos leitores. Não, meninos, vocês erraram. Era uma vez um pedaço de pau. (p.1)

Nesse conto, eventos surpreendentes estão ligados à fantasia e, seguramente, devido ao saber tácito, são concebidos como irrealizáveis na realidade factual. Contudo, elas tornam-se verossímeis e parte fundamental na construção da narrativa, na composição de sua unidade e, também em seu desenvolvimento.

A história de Pinóquio se inicia com Mestre Antônio, um carpinteiro, encontrando em sua oficina um pedaço de pau que, possuindo alma, chora e ri como uma criança. Fato inusitado, fantástico e que gerou espanto e medo no velho carpinteiro que decidiu dá-lo de presente ao amigo Gepeto, que lhe procurara para pedir um pedaço de madeira para construir um boneco “prodigioso”, uma marionete, e, com ele, ganhar seu pão e vinho.

Um pedaço de pau que age como criança se constitui num evento passível de ser classificado como insólito, visto que transgredir as leis naturais, que não se encaixa na experiência do cotidiano do mundo real, e neste considerado irrealizável. Contudo, sua presença na narrativa não é gratuita, ela faz parte da fase inicial da narrativa, e que por intervenção de um ser mítico, a Fada Azul, a alma presa ao corpo de madeira finalmente o abandona e passa a ocupar um corpo humano.

O desejo de Gepeto de possuir um boneco com habilidades humanas anunciava o maravilhoso, onde a magia não necessita da presença de fadas, ou de uma atuação relacionada a um condão, para caracterizar o conto de fadas, mas que por sua realização cumpre a função de prever e prover destinadas às fadas. Nessa história, a necessidade de Gepeto relacionada ao seu estado de penúria não era única a ser suprida, havia também a carência afetiva ligada a sua solidão. Tais carências associada ao desejo da

personagem explicam a aceitação do comportamento humano do boneco ainda em fase de confecção com naturalidade, e de sua adoção como um filho.

Os eventos insólitos permeiam toda a narrativa. Alguns desses se caracterizam com a presença de animais falantes, como a raposa, o gato e etc., personagens que constituem a metáfora do comportamento humano como nas fábulas cujas lições têm cunho moralizante. A passagem em que Pinóquio é engolido por um enorme peixe e dele escapa com vida se assemelha à história bíblica, em que Jonas é lançado ao mar , engolido por um grande peixe, retornando a sua terra são e salvo. Tal analogia promove a aproximação de *Pinóquio* com o universo mítico religioso, portanto, algo já conhecido, um saber já consagrado e aceito como “verdade”.

A Literatura tem o potencial de transgredir regras, de não se aprisionar por convenções, antes ultrapassa limites, permitindo a uma narrativa ficcional a criação suas próprias regras internas e a abertura de diálogo com uma ou mais narrativas. Composta na década de 80 do século XIX, *Pinóquio* se mostra uma literatura complexa devido à fusão de gêneros em seu interior. Os eventos insólitos presentes nessa narrativa, antes de caracterizar seu gênero, lhe servem de mecanismo de construção. Uma vez destinada ao público infantil, a literatura mergulha na fantasia a ser compartilhada especialmente com seus pequenos leitores. Entretanto, essa mesma literatura não se furta à aproximação dos anseios de uma sociedade católica que erige os valores do capitalismo e os dissemina através de sua literatura, mas que, apesar de tudo, ainda crê no dom da magia.

Entre as fronteiras do faz-de-conta e de-verdade
na literatura infanto-juvenil:
a magia na reconstrução de mundo em
A terra dos meninos pelados, Peter Pan e A chave do tamanho

Rafaela Cardoso Corrêa – UFF

A literatura, assim como as demais manifestações artísticas, expressa os enigmas que fazem parte da existência humana. A configuração de universos insólitos, permeados por seres mágicos, acontecimentos sobrenaturais e fatos extraordinários, é uma das formas que as narrativas infanto-juvenis se utilizam para abordar questões que são próprias da realidade humana, fazendo com que seus leitores reflitam sobre sua própria existência. A partir da leitura de *A terra dos meninos pelados*, de Graciliano Ramos, *Peter Pan*, de James Matthew Barrie, e *A chave do tamanho*, de Monteiro Lobato, é possível desenvolver uma análise comparativa, observando os aspectos convergentes e divergentes que percorrem as narrativas na criação de universos permeados pelo doce sabor da fantasia, em que o faz-de-conta e o de-verdade conduzem o leitor a refletir sobre a realidade humana, na construção de universos mais harmônicos.

Um olhar sobre a fada contemporânea:
Onde tem bruxa, tem fada

Daniel Simões Santos Massa – UERJ

A fada é uma das personagens da Literatura Infanto-Juvenil com mais prestígio de público dentre todas as outras, cuja origem remonta a tempos muito pretéritos, época de magia e encantamento, de druidas e magos, florestas e bosques sobrenaturais. O maravilhoso integrava-se naturalmente à vida cotidiana. Na contemporaneidade, imperam o racionalismo, o consumismo, a globalização, a desumanização do próprio homem. Há lugar para a fada neste mundo de hoje? Bartolomeu Campos Queirós, em uma narrativa já consagrada pela crítica literária, permite-nos deslocar o olhar pela figura da fada e seu "in-crível" papel na sociedade contemporânea.

SESSÃO 9

*Quem tem medo do lobo mau?
O lobisomem como símbolo da alteridade*

Alexander Meireles da Silva – ISAT / UNIABEU e
Jane Guimarães Felizardo – ISAT

*De olho nas penas:
a construção do discurso
fundador brasileiro na ficção
de Ana Maria Machado*

Carlos Alberto da Conceição Feliciano – UERJ

*O conto de Cinderela e suas re-significações:
a imagem para/na educação*

Renata do Nascimento de Souza e
Denise Barreto da Silva – UERJ

Quem tem medo do lobo mau?
O lobisomem como símbolo da alteridade

Alexander Meireles da Silva – ISAT / UNIABEU
Jane Guimarães Felizardo – ISAT

Palavras-chave: Lobo mau; Lobisomem; Alteridade; Medo

Diferente do vampiro cuja presença na literatura inglesa pode ser traçada desde o começo do século XIX com "Christabel" (1797), de Samuel Taylor Coleridge culminando com a publicação de *Dracula* (1897), de Bram Stoker, o lobisomem é um personagem folclórico explorado apenas indiretamente pelos escritores ingleses, apesar do seu enorme potencial literário. Com base nessa afirmação este artigo pretende analisar a figura do lobisomem na literatura inglesa focando na questão da alteridade. Para isso serão demonstradas as origens da lenda na história e na cultura inglesa através das narrativas folclóricas, as primeiras menções literárias a licantropia durante a ascensão do romance gótico no final do século XVIII e a mudança na representação da criatura em fins do século XIX.

De olho nas penas:
a construção do discurso fundador brasileiro
na ficção de Ana Maria Machado

Carlos Alberto da Conceição Feliciano – UERJ

Palavras-chave: Leitura literária; Imaginário; História; Ideologia; Linguagem simbólica

O presente trabalho objetiva analisar a obra: *De olhos nas penas* da consagrada autora Ana Maria Machado, partindo da proposta de sua inserção num trabalho de leitura para jovens, alicerçado na crença de que a literatura para crianças e jovens é o ponto de partida para a configuração de um sujeito-leitor proficiente. Para nossa investigação, buscamos apoio nas teorias de Held, Freud, Orlandi e Yunes sobre as relações entre imaginário e reconstrução da realidade, configuradas na obra de Machado, na elaboração do discurso fundador da nacionalidade brasileira, através da ótica da personagem Miguel.

O conto de Cinderela e suas re-significações:
a imagem para/na educação

Renata do Nascimento de Souza – UERJ
Denise Barreto da Silva – UERJ

Palavras-chave: Cinderela; Cultura; Educação

Este ensaio apresenta uma análise do conto de Cinderela, tendo como principal fundamentação teórica o autor Bruno Bettelheim. O conto é analisado a partir do pressuposto que este é uma manifestação cultural não estagnada o que o faz adquirir diversas re-significações com o decorrer do tempo. Portanto, há uma diversidade de versões apresentadas, embora o enfoque do presente trabalho esteja nas narrativas dos Irmãos Grimm, Perrault e a versão cinematográfica de Walt Disney. Aspectos comuns e divergentes são destacados, comparados e analisados. É constatado que personagens e acontecimentos da trama possuem significados de cunho psicanalítico como nos sinaliza Bettelheim. Ainda discutiremos sobre características como o maquinismo e o final feliz, presentes em todos os contos de fadas. Além de usarmos a fundamentação teórica como base para a análise da história, realizamos entrevistas com sujeitos de diversas faixas etárias. As vivências em relação ao conto de Cinderela são bastante diversificadas, todavia alguns traços da fábula são marcantes para muitos. Por fim, é visto que características da alegoria de Cinderela se fazem presentes em histórias contemporâneas e a fantasia deste conto pode ser utilizada como um recurso no processo de ensino-aprendizagem.