



A carnavalização de Bakhtin em *Manual de tapeçaria*, de Nilma Gonçalves Lacerda

The carnivalization by Bakhtin in Manual de tapeçaria, by Nilma Gonçalves Lacerda

Ana Cristina Steffen

Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUC-RS), Porto Alegre, Rio Grande do Sul / Brasil

ana.steffen@acad.pucrs.br

<http://orcid.org/0000-0003-2243-7679>

Resumo: A escritora Nilma Gonçalves Lacerda (Rio de Janeiro, 1948) tem sua estreia na literatura em 1986, com o romance *Manual de tapeçaria*. A despeito dos mais de 30 anos de sua publicação, essa obra tem poucos estudos a ela dedicados. É considerado, no entanto, que *Manual* mereça novas e atuais leituras, tendo em vista, em primeiro lugar, o seu formato pouco tradicional, ocasionado em grande parte pelo emprego de variados gêneros textuais. A utilização de diferentes gêneros é um dos pontos destacados pelos postulados do teórico Mikhail Bakhtin; exemplo disso são os seus apontamentos na obra *Problemas da poética de Dostoiévski* (1963). Ao estudar a obra do escritor russo, Bakhtin apresenta os conceitos de literatura carnavalizada e carnavalização da literatura, que acabam por remeter ao surgimento do gênero romanesco. Logo, este trabalho tem como principal objetivo apresentar uma proposta de leitura do livro de Lacerda, visando identificar os aspectos que, segundo Bakhtin, pertencem ao gênero romanesco desde a sua origem. O diálogo entre a obra da romancista e do teórico, ademais, se mostra profícuo em demonstrar a atualidade de ambos.

Palavras-chave: Manual de tapeçaria; Nilma Gonçalves Lacerda; Problemas da poética de Dostoiévski; Mikhail Bakhtin; literatura brasileira.

Abstract: The writer Nilma Gonçalves Lacerda (Rio de Janeiro, 1948) has her debut in literature in 1986, with the novel *Manual de tapeçaria*. Despite the more than 30 years of its publication, this work has few studies dedicated to it. It is considered, nevertheless, that *Manual* deserves new and current readings, having in mind, first of all, its little traditional shape, occasioned in great part by the use of varied textual genres. The use of different genres is one of the points highlighted by the postulated of the theorist Mikhail Bakhtin; example of this are his appointments in the work *Problems of Dostoiévski's Poetics* (1963). When studying the work of the Russian writer, Bakhtin presents the concepts of carnivalized literature and carnivalization of literature, which end by referring to the emergence of the Romanesque genre. Thus, this work has as main objective to present a proposal of reading of the Book of Lacerda, seeking to identify the aspects that, according to Bakhtin, belong

to the Romanesque genre since its origin. The dialog between the novelist and the theorist, furthermore, shows itself fruitful in demonstrating the currency of both.

Keywords: Manual de tapeçaria; Nilma Gonçalves Lacerda; Problems of Dostoiévski's Poetics; Mikhail Bakhtin; Brazilian literature.

1. Considerações iniciais

Manual de tapeçaria é o livro de estreia de Nilma Gonçalves Lacerda (Rio de Janeiro, 1948). A autora publicou o romance em 1986, após ter recebido, no ano anterior, o *Prêmio Rio de Literatura* pelos originais da obra. Lacerda segue publicando desde então, dedicando-se sobretudo à literatura infanto-juvenil. *Manual de tapeçaria*, apesar dos seus mais de 30 anos, tem poucos estudos a ele dedicados. No entanto, é um romance que merece ser revisitado: nas palavras de Antônio Houaiss, participante do júri do referido prêmio – também composto por Fausto Cunha, Eduardo Portela e Ênio Silveira –, o livro é uma grande obra de arte em que, com espantoso domínio da língua, se exprime o inefável (LACERDA, 1986). Em um simples folhear da obra, fica evidente que não se trata de um romance em seu formato mais tradicional: entre os parágrafos costumeiros, há trechos escritos exclusivamente em letras minúsculas ou em itálico, além da intercalação dos mais variados gêneros – o que impacta diretamente na disposição do texto nas páginas.

Essa mistura de diferentes gêneros é um dos pontos de relevo nos estudos do teórico russo Mikhail Bakhtin (1895-1975); exemplo disso é o que se apresenta em *Problemas da poética de Dostoiévski* (1963). Nesse livro, ao examinar a obra dostoiévskiana, Bakhtin redonda em traçar o nascimento do gênero romanesco como um todo, remetendo aos seus primórdios no folclore carnavalesco. Esse é o responsável, segundo o estudioso, pela origem da carnavalização da literatura, que, embora tenha atingido seu apogeu já em Dostoiévski, ainda segue mostrando seus reflexos na composição da literatura contemporânea. Isso ocorre porque, conforme o teórico, “o gênero literário reflete as tendências mais estáveis, ‘perenes’ da evolução da literatura” (BAKHTIN, 1981, p. 91). Em outras palavras, o gênero literário conserva os elementos imperecíveis do que o autor chama de *archaika*, ou seja, as características iniciais de um gênero que permanecem apesar de sua constante renovação. Este trabalho, assim, tem por objetivo

propor uma leitura de *Manual de tapeçaria* buscando identificar algumas das características que Bakhtin (1981) aponta como pertencentes, desde a origem, ao gênero romanesco, em especial quando se trata de literatura carnavalizada. Para isso, será utilizado o texto “Particularidades do gênero e temático-composicionais das obras de Dostoiévski”, quarto capítulo da já referida obra de Bakhtin.

2. Aproximações entre *Problemas da poética de Dostoiévski e Manual de tapeçaria*

Em “Particularidades do gênero e temático-composicionais das obras de Dostoiévski”, Bakhtin apresenta o que entende como sendo as origens do romance. O teórico, ao buscar a compreensão que considera correta e profunda sobre as peculiaridades temático-composicionais e de gênero das obras de Dostoiévski, inicia o que ele próprio chama de *digressão histórica*, fundamental, segundo ele, para tal compreensão. Esse percurso histórico tem seu ponto inicial na Antiguidade Clássica e no Helenismo, quando, segundo Bakhtin (1981), teriam se formado e desenvolvido inúmeros gêneros que, por suas afinidades interiores, eram denominadas pelos próprios antigos como campo do *cômico-sério*. Nesse gênero estavam incluídos “os mimos de Sofron, o ‘diálogo de Sócrates’ (como gênero específico), a primeira Memorialística (Ion de Chios, Crítias), os panfletos, toda a poesia bucólica, a ‘sátira menipeia’ (como gênero específico) e alguns outros gêneros” (BAKHTIN, 1981, p. 92). Esses, apesar de seus limites imprecisos, eram colocados como opostos “aos gêneros sérios como a epopeia, a tragédia, a história, a retórica clássica, etc” (BAKHTIN, 1981, p. 92).

O que conjuga esses gêneros, apesar de aparentemente bastante diversos, é a profunda relação com o folclore carnavalesco; em maior ou menor medida, todos eles estão impregnados do que Bakhtin chama de uma *cosmovisão carnavalesca* e, alguns deles, são variantes dos gêneros folclóricos carnavalescos orais. O carnaval é definido pelo teórico como o conjunto das variadas festividades, ritos e formas de tipo carnavalesco, constituindo “uma forma sincrética de espetáculo de caráter ritual, muito complexa, variada, que, sob base carnavalesca geral, apresenta diversos matizes e variações dependendo da diferença de épocas, povos e festejos particulares” (BAKHTIN, 1981, p. 105). O carnaval, ainda, tem uma linguagem própria com formas concreto-sensoriais simbólicas, que expressa de maneira diversificada e bem articulada a cosmovisão carnavalesca. Tal

linguagem não pode ser traduzida plenamente para a linguagem verbal; no entanto, é possível uma transposição para a linguagem cognata das imagens artísticas, ou seja, para a linguagem literária. É justamente essa transposição o que Bakhtin(1981) chama de *carnevalização da literatura*.

Somado a isso, está um dos conceitos fundamentais de Bakhtin: a *literatura carnevalizada*, ou seja, aquela que “direta ou indiretamente, através de diversos elos mediadores, sofreu a influência de diferentes modalidades de folclore carnavalesco (antigo ou medieval)” (BAKHTIN, 1981, p. 92). Segundo o autor, o primeiro exemplo desse tipo de literatura está em todo o campo do cômico-sério. Por isso, mesmo com suas fronteiras incertas, é possível apontar características particulares desse gênero – resultado da influência transformadora da cosmovisão carnavalesca – que, segundo Bakhtin (1981), são três: 1. O novo tratamento dado à realidade – a atualidade e o dia a dia são a sua matéria. O objeto da representação surge sem qualquer distância épica ou trágica; ele está em contato imediato ou mesmo familiar com os contemporâneos vivos e não em um passado de mitos e lendas; 2. Inseparável da primeira característica, esta consiste no fato de que os gêneros cômicos-sérios não são baseados na lenda, mas na experiência e na fantasia livre; a lenda, nesse caso, recebe frequentemente um tratamento crítico ou mesmo cínico e desmascarador; 3. A pluralidade de estilos e a variedade de vozes de todos os gêneros, renunciando, assim, à unidade estilística – há fusão do sublime e do vulgar, do sério e do cômico, além da intercalação de gêneros (cartas, diálogos, paródias, citações).

Ao apontar esses três aspectos, Bakhtin (1981, p. 93), afirma deixar clara a grande importância “desse campo da literatura antiga para a evolução do futuro romance europeu e da prosa literária que gravita em torno do romance e se desenvolve sob sua influência”. Tal influência é percebida em grande parte da literatura ocidental e, igualmente, no romance aqui analisado. Os três aspectos estão presentes em *Manual de tapeçaria*, a começar pela fábula contemporânea em que é narrada a trajetória de uma idealista professora da educação básica – desde o ponto inicial de sua carreira em uma escola de periferia, passando à sua atuação como assessora de um ministro para, por fim, retornar à sala de aula. Entrelaçada a essa narrativa, está a de Jomar, inicialmente aluno da referida professora, muito pobre, habilidoso desenhista e há oito anos repetindo a primeira série. Posteriormente, ele acaba por abandonar a escola e tem um desfecho trágico. Outro ponto possível de ser relacionado com as características enumeradas por Bakhtin é a denúncia social presente em toda a obra – a precariedade da

escola, os alunos que têm como única refeição do dia a merenda; logo, não há distância épica e o romance se faz a partir da *fantasia livre* da escritora.

No entanto, é importante observar que, mesmo sendo baseado em uma criação livre, a autora se apropria de uma série de personagens da mitologia grega para a composição da obra – Argo, Deméter, Tântatos, Hidra, Hera, Narciso, Perséfone, Eros e Medusa são alguns dos mencionados. Essa apropriação não tem necessariamente o caráter crítico ou cínico apontado por Bakhtin. Isso porque, no romance, as fábulas originais desses mitos, em sua maior parte, participam da construção de sentido da obra. Considerando isso, faz-se necessário focalizar algumas das figuras mitológicas presentes no romance: Penélope, Ariadne e as Parcas – Cloto, Láquesis e Átropos¹. Essas personagens, em maior ou menor grau, estão ligadas a fios e linhas; Penélope – quem tecia uma mortalha durante o dia e a desfazia à noite – é referenciada no romance pela sua relação com a tecelagem: “As mulheres hoje, Penélopes à avessa, pegam o que está destecido e tecem a verdadeira face das coisas. Um dia, a caça sai do oco do tapete onde estava escondida e nhoc! deglute o caçador” (LACERDA, 1986, p. 86). Por sua vez, Ariadne – aquela que dá a Teseu o novelo que lhe permite regressar do labirinto do Minotauro – no romance também é ligada à sua narrativa original: “O anseio de galgar as paredes do labirinto, libertar-se sem fio para que nenhuma Ariadne estabeleça cobrança” (LACERDA, 1986, p. 124). Posteriormente, Ariadne é outra vez citada:

É o labirinto! O labirinto sem Teseu, só Minotauro que se diverte encurralando suas vítimas e fazendo-as admitir que ele é o senhor. Há lugar Ariadne? para teu fio resgatador? Ou o que está selado não logra mais a luz do dia e imerge no túmulo exigente? (LACERDA, 1986, p. 187).

Por fim, as Parcas, fiandeiras do destino, são assim referidas em *Manual*:

Ah, Jomar, não me machuque. Mereço? Conto: o mito grego. Havia as Parcas, entidades divinas, responsáveis pela vida humana. Eram três: Cloto, Láquesis e Átropos. Cloto atribui um fio a cada nasciturno,

¹ Segundo a mitologia romana, as Parcas são as divindades do destino – análogas às Moiras da mitologia grega, de quem foram sendo pouco a pouco revestidas pelos mesmos atributos. Talvez por essa razão, os nomes e as descrições das três Parcas, no romance, sejam na verdade aqueles atribuídos às Moiras, segundo o que consta na mitologia (GRIMAL, [1992?]).

Láquesis vai enrolando esse fio, e Átropos é quem o corta, em função da morte.

isso aí, lembro. como estará meu novelo agora? quando entrará átropos em ação? e que tanto mais será que láquesis vai soltar? (LACERDA, 1986, p. 179)

No romance, esses trechos participam de um conjunto recorrente de cenas e metáforas envolvendo a tapeçaria, a costura e o bordado:

Se me foi impossível tecer tapetes, ao menos que me seja facultada esta outra urdidura, de fios semivisíveis, fornecidos em códigos por vezes inescrutáveis. E, se possível, que eu chegue ao bordado da fala, supremo requinte de quem maneja agulhas de enredar e prender.

[...]

Possuo, no real, a liberdade, esta liberdade: eleger meus elementos, alinhar, costurar ou bordar meus discursos? (LACERDA, 1986, p. 72-73).

Além disso, se repetem, de maneira intercalada, pequenas passagens que reproduzem o que poderia constar em um manual de tapeçaria típico, em que há descrição dos pontos empreendidos nessa prática:

Ponto bizantino: para obter um efeito brocado, deve-se cobrir com este ponto superfícies maiores da tela de base. Trabalhar em ponto cheio, diagonalmente, sobre quatro fios verticais e quatro horizontais, formando uma escada (LACERDA, 1986, p. 41, grifo da autora).

A presença de tais elementos, é importante ressaltar, em diversos momentos é colocada em relação com a figura da aranha. Exemplos disso são as passagens:

Ponto teia de aranha A aranha tece, sem cansaço, seu enredo. O susto no jardim foi imenso quando, tesoura de podar nas mãos, a mulher se viu envolvida e desatada nos fios suspensos entre folhas. A aranha: em seus bordados: só ardis” (LACERDA, 1986, p. 23, grifo da autora);

“A mãe prudente vazava a filha: ‘Tema sempre as aranhas e não as deixe tecer teias e fios porque uma vez começado’” (LACERDA, 1986, p. 42, grifo da autora); “Que este tapete desperto é véu, fino filó de malhas de ferro: ignorá-lo é morrer nos tentáculos da aranha” (LACERDA, 1986, p. 124);

Fico atônita, Jomar: este riscado com a educação: há um enredo ou é tudo desleixo? você: vem me perguntar? Já disse: fico perplexa. Por vezes, acho que é só negligência, descuido, descaso. Porque senão essa aranha é a mais terrível que há (LACERDA, 1986, p. 193).

Assim sendo, mais um mito grego é evocado: Aracne. Mesmo não tendo seu nome mencionado diretamente, a presença dessa personagem e de sua história ficam subjacentes em toda extensão da narrativa. Segundo a mitologia,

Aracne é uma jovem da Lídia, cujo pai, Ídmon, de Cólofon, era tintureiro. A jovem Aracne adquirira uma grande reputação na arte de tecer e de bordar. As tapeçarias que desenhava eram tão belas que as ninfas dos campos mais próximos vinham contemplá-las. A sua habilidade granjeava-lhe a fama de ter sido aluna de Atena, a deusa das fiandeiras e das bordadeiras. Mas Aracne entendia que só a si própria devia o seu talento. Desafiou a deusa, que aceitou o desafio e lhe apareceu disfarçada de velha. Atena limitou-se, inicialmente, a adverti-la, aconselhando-lhe mais modéstia. Caso contrário, disse-lhe, deveria recear a cólera da deusa. Aracne respondeu-lhe com insultos. A deusa então abandonou o disfarce e o concurso começou. Palas representou sobre a tapeçaria os doze deuses do Olimpo em toda sua majestade. E, para aviso da sua rival, acrescentou nos quatro cantos a representação de quatro episódios mostrando a derrota dos mortais que tinham ousado desafiar os deuses. Aracne desenhou, sobre o seu trabalho, os amores dos deuses, mas os amores que os não honram: Zeus e Europa, Zeus e Dánae, etc. O seu trabalho era perfeito, mas Palas, furiosa, rasgou-o e feriu sua rival com a naveta. Ultrajada, Aracne enforcou-se, desesperada. Atena não a deixou morrer e transformou-a em aranha, que continua a fiar e a tecer na ponta do seu fio (GRIMAL, [1992?], p. 39).

Para além do mito de Aracne, é relevante resgatar a simbologia do tapete, da tecelagem e da aranha. Em muitas culturas, mais do que um objeto decorativo, o tapete tem em sua ornamentação elementos simbólicos relacionados a ideias e sentimentos milenares. Resume, também, o simbolismo da morada sagrada e desejos de felicidade paradisíaca que ela carrega. Já a tecelagem carrega a simbologia do destino – assim como o tecido, o fio, o tear. Todos esses designam o que rege ou intervém no futuro. A aranha, por sua vez, é tida como tecelã da realidade e senhora

do destino. Parte de sua vasta simbologia diz respeito justamente ao seu ato de tecer a própria teia, que apresenta a imagem das forças que tecem o destino, mas também da criação, pois faz sair dela própria a substância de sua teia – representando, assim, união entre criador e criatura (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1991). No romance, a teia assume o significado de vida e destino, tal qual as simbologias apresentadas. A aranha surge como enigmática e, ao mesmo tempo, detentora do poder de tecer a teia, quase sempre dotada de um arranjo arbitrário e cruel – como pode ser observado nos trechos anteriormente citados. A tapeçaria também carrega o valor simbólico do destino. Porém, o tapete, na contramão das promessas de felicidade, é colocado em algumas ocasiões como uma sina tirana da qual não se pode escapar.

Em *Manual de tapeçaria*, a tecelagem, ainda, é o trabalho pelo qual é possível metaforicamente recuperar a memória, conforme fica evidente em algumas afirmações da protagonista: “Como, entretanto, dar a você, Jomar, a autenticidade que a narrativa exige? Pois se você é feito de fios tecidos em minha memória desde um tempo que se estende há muito e alcança os ainda dias de hoje” (LACERDA, 1986, p. 37);

foi por esse tempo? Não sei, sequer me lembro, já que não sou muito boa nessas coisas de tapete, e como não consegui compilar os dados em qualquer relação cronológica, até mesmo porque estabelecer linhas sequenciais não é de meu interesse (LACERDA, 1986, p. 83).

A união entre criador e criatura, presente na simbologia da aranha, é então evocada pela narradora: é dela própria a origem da tessitura de suas memórias, que elaboram a narrativa. Ademais, a professora também pode ser lida a partir do mito de Aracne, em seus “desafios aos deuses”. Isso se dá, primeiramente, quando a personagem empreender um esforço na tentativa de um destino diferente para o aluno Jomar; em um segundo momento, esse desafio manifesta-se ao afrontar o ministro com quem a protagonista vem a trabalhar, tanto por seu empenho na busca por melhorias na educação, quanto nas declarações públicas feitas pela professora, que desagradam seu superior. Essas circunstâncias, logo, podem ser compreendidas como análogas ao registro dos relacionamentos entre mortais e deuses, expostos no tapete de Aracne. Tal qual acontece no mito, no entanto, a protagonista é punida, tanto com a morte de Jomar quanto com sua demissão do cargo de assessora. O mito, assim, é retomado sem ser modificado, mas, nesse caso,

não com o fim de não se questionar a ordem vigente, mas de se constatar e revelar uma realidade plena de pessimismo – o que acentua a crítica social presente no romance.

A terceira particularidade mencionada por Bakhtin (1981), a ausência de uma unidade estilística, é manifestada desde o início do livro. *Manual de tapeçaria* é iniciado por um trecho de *Boquitas pintadas* (1969) do escritor argentino Manuel Puig – obra em que também há presença de diferentes gêneros. Diferentemente de uma epígrafe, no entanto, a passagem de *Boquitas pintadas* – apresentada em versos – é colocada de maneira que parece estar assimilada ao texto de Lacerda, sendo sucedida, já na página seguinte, pelo começo do romance, iniciado sem parágrafo e com letra minúscula. Logo, se constrói uma ideia não só de integração mas de continuidade entre os dois textos. Também referente a essa terceira particularidade, ainda que a obra não carregue aspectos cômicos que objetivem a provocação do riso, há uma convivência entre o sublime e o vulgar. Exemplo disso é a presença simultânea de letras de músicas, hinos, orações religiosas, referências à cultura erudita – como a descrição detalhada da pintura *A primavera*, de Sandro Botticelli –, ao lado de discursos carregados de expressões chulas e de situações grosseiras – como a cena de um personagem com fortes cólicas intestinais – ou hediondas – como o relato sobre métodos de tortura.

Em continuidade à digressão histórica traçada por Bakhtin (1981), é importante recuperar suas considerações especificamente a respeito de um dos gêneros participantes do cômico-sério: a *sátira menipeia*. Essa, que tem a origem do seu nome no filósofo Menipo de Gádara (século II a. C.), teria, segundo o teórico russo, 14 particularidades. Dentre essas, destaco seis que mais se aproximam de *Manual de tapeçaria*. A primeira delas é a combinação orgânica do fantástico livre e do simbolismo e, eventualmente, do elemento místico-religioso com o naturalismo de submundo extremado e grosseiro. Conforme Bakhtin (1981, p. 99), “Aqui a ideia não teme o ambiente do submundo nem a lama da vida”. No romance, isso se manifesta, por exemplo, na descrição da rotina de Jomar:

a vida de trabalho, acordar às quatro da manhã, dar comida aos porcos, levar os patos pro charco podre, limpar chiqueiro e gaiola, lavando as merdas dos bichos. limpar o barraco dentro que tá sempre outra merda de tão sujo. e pegar água. e comprar pão e café e fazer café ralo, botar na mesa e chamar a mãe que tá estropiada de tanta faxina e lavagem de roupa e que me esmolamba se eu não fizer tudo direito. depois, ir fedido mesmo pra escola que tempo pro banho não dá (LACERDA, 1986, p. 27).

Simultaneamente a passagens como essa, há a utilização de elementos de grande carga simbólica – como as já mencionadas personagens da mitologia –, além de uma forte matéria religiosa e mística. Durante parte significativa do romance, são narradas as idas da professora à igreja e suas orações são incorporadas à narrativa: “eu sei, meu Deus, que não devia ser assim, mas eles dizem e mandam. Ensinar o hino nacional é importante, não é Senhor? É ou não é? Me dá um sinal, diz alguma coisa, preciso saber, escolher meus passos” (LACERDA, 1986, p. 19). Também relacionado a isso, está uma das narrativas que se desenrolam paralelamente à principal: a do zelador de uma igreja – aparentemente a mesma frequentada pela professora – perturbado por uma rachadura em uma imagem de Jesus Cristo. Ao fim, a estátua acaba por se destruir totalmente, o que é posto de forma bastante emblemática:

O zelador, mariano por devoção, não entendia muito de química, por isso aceitou a explicação que de deram: que a massa do Cristo era velha, feita de arcaicos processos, então houvera uma liquefação. Da imagem, foi escorrendo água e água até que, inteiramente seca, ela se desfez em montículos de fino pó que o vento, abrindo a porta da igreja, espalhou completamente. Sepultou-se, assim, a história de um Cristo cujo corpo rachava e vertia água (LACERDA, 1986, p. 227).

Essa passagem pode ser lida como uma morte de Deus – relacionada à situação de abandono e miséria de variados personagens que surgem na obra – ou mesmo como uma aparente perda de fé por parte da professora: nos momentos finais do romance, não mais são narradas suas idas suas à igreja, deixando a possibilidade de ser entendido, assim, que ela não mais a frequenta. Essas situações são parte do que forma a mistura entre elementos místicos, religiosos, simbólicos com um submundo grosseiro. Essa característica, conforme Bakhtin, está em todas as etapas que sucederam a menipeia na evolução do gênero romanesco.

A segunda particularidade é a presença de cenas de escândalos, de comportamentos excêntricos, de discursos inoportunos, violando, assim, o universalmente aceito como normas de comportamento: a profanação das regras de etiqueta são bastante características da menipeia. Significativo disso é a cena em que Jomar joga uma barata morta na professora que, tendo grande fobia ao inseto, grita e sacode o corpo em frente a uma sala cheia de alunos, na tentativa de se livrar da barata que ficara presa em sua

roupa. Além do escândalo da cena e do comportamento inoportuno do estudante, o próprio Jomar não compreende porque agiu de tal maneira: “Jomar, sentado na beira da cama enquanto a mãe mexe o feijão, pensa sobre a barata jogada na professora. Ele não entendeu bem nada. Não sabe por que pegou a bicha e jogou na professora e principalmente desentendendo o pavor dela” (LACERDA, 1986, p. 75). Na menipeia, tais cenas são responsáveis por destruir a integridade do mundo presente na epopeia e na tragédia, abrindo uma brecha na ordem do inabalável, do normal enquanto sinônimo de “agradável”, livrando assim, o comportamento humano tanto das normas quanto das motivações que o predeterminam.

Um terceiro aspecto é o aparecimento de contrastes agudos e os jogos de oxímoros – o luxo e a miséria, o bandido nobre, o imperador convertido em escravo, etc. Ao longo de toda a obra há presença, lado a lado, desses conceitos antitéticos – sombra e sol, corpo e mente, amargo e doce, escuro e claro, joio e trigo, tudo e nada, céu e inferno, água e fogo, dentre outros. Nesse sentido, também se pode considerar o próprio personagem Jomar. Na descrição da diretora da escola, ele é colocado como “peste semente do diabo atentado do capeta está há oito anos na primeira série e não sabe nada e nunca passa de ano só pelo fato de ele ter, entre outras coisas, fome, de ele sempre ter tido fome” (LACERDA, 1986, p. 15). Paralelamente a isso, Jomar é um desenhista de grande talento – o que é observado apenas pela professora. Assim, aquele que ao mesmo tempo “não sabe nada” – pois não consegue passar de série na escola – é também dono de uma grande habilidade artística, o que remete aos jogos de oxímoros indicados por Bakhtin (1981).

A quarta característica é a publicística atualizada, uma espécie de gênero “jornalístico” da Antiguidade, definida pelo tom mordaz com que enfoca a atualidade ideológica, assumindo assim uma posição social e política. Esse aspecto se manifesta na crítica, bastante atual – ainda nos dias de hoje –, feita a respeito da desvalorização dos professores, do descaso com a educação, do tratamento dado às populações menos favorecidas. Assim, tal crítica, colocada de forma muito contundente, é outro fator que liga o romance a sua origem na menipeia.

A quinta característica é a intercalação de diferentes gêneros. Conforme apontado anteriormente, o romance tem em sua composição os mais variados tipos de texto: verbetes de dicionário, listas, ditos populares,

pronunciamentos, trechos bíblicos, textos em versos, notícias de jornal, cartas, linguagem publicitária (*slogans*), letras de música, dentre outros. Diretamente relacionada a essa particularidade, está o sexto aspecto: a multiplicidade de estilos causada justamente por essa presença de variados gêneros intercalados. Essas variações e intercalações ficam ainda mais evidentes porque parte dos gêneros utilizados é disposta nas páginas de maneira fiel a sua origem. Exemplo disso são os trechos em que há reprodução de exercícios escolares:

Gramática

- Preencha as lacunas de acordo com o que for pedido:

1) E começou mais um capítulo de “Anastácia”. O conde e o duque eram grandes amigos – contava Anastácia.

Dê o feminino das palavras sublinhadas:

A _____ e a _____ eram grandes amigas! (LACERDA, 1986, p. 60).

Essa característica, juntamente com as demais citadas, apresenta-se de forma a compor uma unidade orgânica que dá profunda integridade interna ao gênero da menipeia. Em *Manual de tapeçaria*, essa mesma uniformidade também é observável. Mesmo o romance carregando essa multiplicidade de gêneros ou mesmo considerando as narrativas paralelas que, em um primeiro olhar, aparentemente não se relacionam, todos os elementos estão imbricados de modo a formar exatamente o tapete mencionado no início da obra:

De onde estava, ela podia avistar um tapete, tão irregular e de colorido tão vário que dir-se-ia terem sido muitas as mãos a manejar as agulhas. A disparidade de tecidos, cores, linhas e direções, conferia uma profusão de motivos, díspares por vezes, mas belos em sua inteireza. Na trama, contudo, ela não conseguia descobrir nenhum nó. Possível? O que ali marcava vínculos? Impusera, então, a si uma tarefa: perscrutar as sendas daquela tessitura. E como, ali, ninguém mais houvesse, se aproximou com cuidado e, brusquidão insuspeitada nela e na sala, virou o tapete do avesso. A trama perfeita, ajustada, andava nos seus caminhos certos, nos trilhos que lhe eram previamente destinados e foi preciso mesmo muita perícia para que descobrisse: no centro, perfeito, rutilante, o nó. O nó intrançável. Trançado porém. Um único, para tantos motivos (LACERDA, 1986, p. 24, grifo da autora).

Logo, os componentes heterogêneos formam um todo de significação, em que, nesse caso, os elementos da tapeçaria participam inclusive da forma como se estrutura a narrativa do romance. Colabora para essa leitura a presença, na passagem citada, de três vocábulos: trama, nó, motivos. Tais expressões também se encontram lado a lado no texto “Temática”, do formalista russo Boris Tomachevski (1973). Em tal texto, elas recebem as seguintes definições: motivos – pequenas partículas temáticas (daquilo que se trata) da obra; nó – conjunto de motivos que viola a imobilidade inicial, provocando ação; trama – forma como o leitor fica conhecendo o que se passa na narrativa, podendo estar em ordem cronológica ou não (TOMACHEVSKI, 1973). Coincidência ou não, a afinidade entre as imagens evocadas na obra e as designações utilizadas por Tomachevski a diferentes componentes da narrativa salientam a presença dos referidos elementos não só na matéria, mas igualmente na forma como o romance se constitui.

Assim sendo, tais palavras assumem significações, ao descrever o tapete que se observa no trecho citado, que as aproximam de “Temática” – nesse caso, caracterizando o próprio romance em que estão inseridas. A heterogeneidade aparente está contida na mencionada profusão de motivos do tapete e, de forma análoga, nas partículas de material temático da narrativa – os próprios *motivos*, na conceituação de Tomachevski (1973). Quanto ao nó, há uma pequena alteração se comparado o do tapete e/ou da narrativa com o definido pelo teórico: se neste ele se constitui por um conjunto de motivos que violam a imobilidade de uma situação inicial, naquele ele tem um motivo único: Jomar. Tudo o que move a narrativa é centralizado nesse personagem (no motivo do aluno carente e marginalizado), assim como o nó está centralizado no tapete descrito. É esse aluno e a sua situação precária a causa principal das reflexões e das ações da professora protagonista. Por fim, é importante destacar que a irregularidade do tapete redundava em uma harmoniosa trama, tal como ocorre com o romance. A narrativa é feita com frequentes avanços e retrocessos no tempo e histórias paralelas – como a do zelador – contadas em fragmentos esparsos, o que não constitui, no entanto, um empecilho para sua coerência.

Também na passagem citada, é posto que a trama do tapete pode ser melhor observada pelo seu avesso. Esse pormenor é algo repetidamente evocado no romance: o avesso da tapeçaria, colocado às vezes como simétrico, às vezes como caótico. Tal detalhe é outro fator que aproxima a obra da

literatura carnavalizada; isso porque é parte das imagens carnavalescas o emprego de objetos ao contrário, como utensílios domésticos usados como armas, calças na cabeça e roupas pelo avesso. Essa utilização remete à excentricidade, categoria carnavalesca que representa a violação daquilo que é comum e geralmente aceito, deslocando a vida do seu curso habitual. Tal excentricidade pode ser lida a partir do próprio título do romance: a definição de “manual”, segundo o dicionário, é um pequeno livro que contém noções de uma matéria, técnica ou uso de um produto (MANUAL, 2015). O livro, primeiro e obviamente, não se trata de um manual. E, mais do que isso, questiona manuais. Exemplo disso está na ironia com que se coloca a cartilha escolar na narrativa, de modo em que se critica principalmente seu método exaustivo de repetição sem reflexão, ilustrado em mais de um momento com o dito popular *água mole em pedra dura tanto bate até que fura*. Ademais, também é importante reiterar o caráter excêntrico da própria forma do romance: o livro é um grande desvio dentro da literatura brasileira, vinculada em grande parte a uma tradição de caráter mais realista.

Outro aspecto importante que liga *Manual de tapeçaria* à carnavalização é o fato de que, durante o carnaval, é estabelecido um contato familiar em que não há distância entre os homens, em que se dá uma vivência carnavalesca com leis próprias, sem divisão entre atores e espectadores, eliminando, assim, hierarquias. Nesse sentido, são emblemáticos alguns momentos do romance. Em um desses, há uma referência direta ao carnaval e às suas leis próprias:

A chaga: como conviver com um mundo, carnaval perpétuo, *subvertidas as leis*, empanados os tostos e as intenções, as máscaras feitas rainhas do dia e da noite, e junto com os panos e disfarces, instrumentos indispensáveis à conivente convivência? As barganhas de todo dia e os acordos vergonhosos; a cessão das ideias e das crenças. A modulação das vozes medíocres invadindo o espaço lúcido. As luzes se apagando: a escuridão, mais envolvente, persuade as consciências. A alienação, as posições egoístas, onde os “seus” problemas se resolvem. Coroando tudo isso, a arrogância de uma versão oficial, plana, lisa, sem ondas máculas nódoas, nem desdouro deslustre labéus: a uniformidade, a cartilha, a imposição, a pirâmide fracionada por ordem de el-rei e seus escrevente, que assim (LACERDA, 1986, p. 173, grifo nosso).

Também sobre a cosmovisão carnavalesca, é essencial ressaltar a principal de suas ações, conforme aponta Bakhtin: a coroação bufa, seguida sempre do posterior destronamento do rei do carnaval. Nesse ritual, reside o núcleo dessa cosmovisão: “a ênfase das mudanças e transformações, da morte e da renovação. O carnaval é a festa do tempo que tudo destrói e tudo renova” (BAKHTIN, 1981, p. 107), o que reforça o caráter biunívoco das imagens carnavalescas (juventude e velhice, benção e maldição, elogios e impropérios). No romance, a coroação bufa se manifesta na personagem da professora:

Durante anos eu recusei e recusei cargos importantes porque acreditava que o professor inteligente tem que estar em turma, construindo consciências. Chegou, no entanto, um momento, em que acreditei. Acreditei que podia mesmo fazer algo. O ministro era amigo de meu pai, de longa data, homem íntegro, eu sabia. Aceitei o cargo porque tive, Jomar, tive a crença da mudança, mais ou menos pausada, programa pra *cinco anos*. Acreditei, Jomar. E esbarrei em elásticos fios arduos. Agora, estou tão cheia que sou capaz de reunir meus fios num saco embolorado, carregar tudo e dar o rolo pra Átropos cortar (LACERDA, 1986, p. 184, grifo nosso).

A coroação-destronamento expressa ao mesmo tempo a inevitabilidade e a criatividade da mudança e da renovação, bem como a relatividade de qualquer regime, ordem social, poder ou posição hierárquica. Dessa coroação é inseparável a perspectiva do futuro destronamento – desde seu início ela é ambivalente, assim como um nascimento que carrega em si a morte porvir. Se no momento da coroação, no entanto, símbolos, roupas e acessórios de poder são entregues ao coroadado, no rito de destronamento ele é despojado de suas vestes reais e ridicularizado. Em *Manual de tapeçaria*, não há momento que evoque propriamente ao rito de coroação – a posse do cargo como assessora do ministro. Ainda assim, o fato remete àquele da cosmovisão carnavalesca, pois assume, desde o início, o seu término – em cinco anos, conforme o trecho citado. No entanto, esse destronamento acontece antes do esperado, visto que a professora é repentinamente demitida. O próprio ministro é quem a dispensa, por meio de uma carta:

Ela ainda não se refizera do mal-estar causado por aquela demissão inesperada, à traição mesmo. Sem um aviso, nenhum anúncio, súbito, ela em meio a seu trabalho [...]. Chegara a sua sala, encontrara o envelope “urgente”, “confidencial”, lacrado sobre a mesa. A razão reagia àquele aviso espúrio de uma exoneração. “Que deslealdade! Podia, ao menos, ser de frente” (LACERDA, 1986, p. 203).

Logo, a demissão se dá de forma humilhante, conforme o destronamento tradicional de uma coroação bufa. Também é importante destacar que, usualmente, é coroado o antípoda do verdadeiro rei – um escravizado, um bobo. No caso do romance analisado, se coroa justamente uma professora das séries iniciais do ensino básico. Tal profissão, à época da publicação – e ainda atualmente – vinha sofrendo com a depreciação do seu prestígio profissional e com as condições precárias de trabalho. Tais circunstâncias são parte da já mencionada denúncia social apresentada no livro. Além disso, o fato de não ser atribuído um nome à personagem também pode ser compreendido como um elemento que ratifica essa posição desvalorizada. Após seu desligamento do ministério, a personagem decide voltar para sala de aula, completando assim o processo de coroação-destronamento em que este último também significa o restabelecimento da ordem primeira. A imagem do destronamento, ainda segundo Bakhtin (1981), é transposta para a literatura com maior frequência, visto que é nesse ritual que se manifesta com melhor nitidez a ênfase carnavalesca nas mudanças e renovações, além da imagem da morte como criadora. É parte também das imagens carnavalescas, de maneira geral, a ambivalência já apontada no ritual de coroação-destronamento. Conforme o teórico russo, todas as imagens do carnaval são biunívocas, englobando os dois campos da mudança e da crise: nascimento e morte, benção e maldição, elogio e insulto, juventude e velhice, face e traseiro, tolice e sabedoria. São características do pensamento carnavalesco as imagens em pares, escolhidas de acordo com as oposições e contrastes (alto e baixo, gordo e magro), mas também pelas semelhanças (sósias, gêmeos).

Nesse sentido, o romance uma vez mais se aproxima da cosmovisão carnavalesca apontada por Bakhtin. Isso porque o foco está sobre o par professor-aluno, dupla que carrega simultaneamente o contraste e a proximidade. Tal aproximação é posta em evidência por meio da recorrente evocação ao espelho – símbolo da reciprocidade das consciências em que a verdade é refletida (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1991). Esse objeto, repetidamente mencionado durante a obra, ganha maior relevo nos momentos finais da narrativa, quando surge com maior frequência. Diz Jomar: “não autorizo você a dizer nada. só queria o conselho, reto guiar, você tem tenência. então era preciso ouvi-la, saber. ou será que eu só queria colocar assim essas coisas, pra *você, professora, meu espelho do outro lado?*” (LACERDA, 1986, p. 218, grifo da autora). Pouco mais adiante, o mesmo

personagem afirma: “explica pra eles que você foi minha professora e a gente tem uma afinidade de espelho” (LACERDA, 1986, p. 221, grifo da autora). O espelho, dessa forma, assume o papel de ligação e correspondência entre o par professora-aluno. Ademais, quando se especula sobre o que teria iniciado o incêndio que matou Jomar, é mencionado o reflexo de uma mulher no espelho. O episódio, bastante ambíguo, deixa indícios ora que o fogo teria sido causado pelo próprio personagem, ora pela suposta mulher.

Ainda sobre a circunstância da morte de Jomar, mais uma aproximação com Bakhtin é possível: o fogo, segundo o teórico, tem uma imagem bastante ambivalente no carnaval. Neste, o fogo é responsável ao mesmo tempo por destruir e renovar o mundo. No romance, é após a morte do personagem que a professora decide retornar à sala de aula, onde encontra vários filhos de Jomar: “Está emocionada como nunca: reconheceu na turma vários filhos de Jomar com as várias mulheres que a ele deram e tomaram fios e carregaram o ventre fecundo” (LACERDA, 1986, p. 227). Ainda que a passagem possa ser lida de maneira metafórica – em que as crianças não seriam necessariamente filhas de Jomar, mas de uma realidade semelhante à dele –, é possível pensar na presença desses “filhos” como parte de um processo de renovação. A morte de Jomar, tal qual acontece na cosmovisão carnavalesca, carrega em si o elemento que destrói, mas ao mesmo tempo renova. Isso fica expresso pelos novos alunos que dão continuidade e recuperam a existência de Jomar – um dos primeiros alunos da protagonista em seu início de carreira. A professora volta a essa profissão, e com isso ela própria também se renova:

Não havia outra coisa a fazer e a professora cumpre o traçado: vai voltar por onde começou. Busca no tempo a escola pequena, perdida na favela, retoma turmas das primeiras sérias: “quero ser ingênua de novo, quero acreditar que se eu me empenhar muito meus alunos aprenderão apesar de tudo contra tudo e serão alguém na vida, capazes de não deixarem os seus fios darem nó” (LACERDA, 1986, p. 227).

3. Considerações finais

Manual de tapeçaria é um romance que poderia ser lido a partir de múltiplas e diversas perspectivas e linhas teóricas. A abundância de diferentes elementos simbólicos, das críticas sociais e de diferentes aspectos de sua composição textual, por exemplo, permitem inúmeras outras abordagens. O exame dessas particularidades, feito apenas em parte neste trabalho,

não pretendeu esgotar a obra, que é de grande riqueza e merece, inclusive, estudos mais extensos. Dito isso, torna-se curioso o fato de o romance de Lacerda ser tão escassamente explorado pelas pesquisas dos estudos literários. Este artigo, assim, buscou trazer uma contribuição para a leitura dessa obra, mas também, e principalmente, para o seu estudo a partir de uma fração importante do trabalho de Bakhtin. Os postulados do teórico russo, ao serem colocados em diálogo com o romance, mais uma vez se confirmam como atuais e legítimos, o que fica evidenciado pela profícua discussão a respeito dos aspectos da literatura carnalizada presentes na obra de Lacerda. Ainda cabe pontuar que, mesmo a partir apenas dos estudos de Bakhtin, outras especificidades poderiam ser examinadas de forma oportuna. Exemplos disso são as particularidades do grotesco e o conceito de plurilinguismo, encontrados nas obras *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais* e *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*, respectivamente.

Mesmo considerando que, na prática, nenhum gênero é puro, o texto de Lacerda leva a essa possibilidade. Isso porque a autora faz da utilização de diferentes gêneros intercalados não só uma possibilidade do romance, mas o fundamento de um texto que se propõe ao formato de um tapete, tecido por fios desiguais e mesmo destoantes, mas que acabam por formar um todo harmônico de sentido. Esse aspecto, o mais evidente em uma primeira leitura, não é, no entanto, o único que liga *Manual de tapeçaria* à literatura carnalizada. A obra contém diversas outras características que a vinculam com a origem do próprio romance no campo do cômico-sério – gênero que é marco inicial da digressão histórica proposta por Bakhtin. Dentre essas, resalto a presença de personagens mitológicos em uma narrativa que, conforme as particularidades do cômico-sério, não está vinculada à lenda, mas ainda assim faz uso das fábulas dos mitos. Destaco, também, a coroação bufa; apesar de não ser totalmente fiel ao seu formato tradicional, é uma passagem que adquire grande relevância quando colocada em relação com os demais componentes da cosmovisão carnavalesca presentes no livro. Com essas observações, é posta em relevo a percepção de que, a *archaika* do gênero romanescos, conforme havia constatado Bakhtin, segue presente no desenvolvimento da literatura.

Referências

- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Tradução: Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 1987.
- BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Tradução: Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1981.
- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Tradução: Aurora Fornoni Bernadini et al. 4. ed. São Paulo: Hucitec; UNESP, 1998.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Tradução: Vera da Costa Silva et al. 5. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1991.
- GRIMAL, Pierre. *Dicionário da mitologia grega e romana*. Tradução: Victor Jabouille. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, [1992?].
- MANUAL. In: PEQUENO dicionário Houaiss de lexicografia. São Paulo: Moderna, 2015.
- LACERDA, Nilma Gonçalves. *Manual de tapeçaria*. Rio de Janeiro: Philobiblion: Fundação Rio, 1986.
- TOMACHEVSKI, Boris. Temática. In: TOLEDO, Dionísio de Oliveira (org.). *Teoria da literatura: formalistas russos*. Tradução: Ana Mariza Ribeiro Filipouski et al. Porto Alegre: Globo, 1973.

Recebido em: 23 de dezembro de 2020.

Aprovado em: 21 de julho de 2021.