

O TOPÔNIMO CAMBORIÚ: RIO E CIDADE

LUIZ CESAR SARAIVA FEIJÓ¹

RESUMO:

As diversas hipóteses sobre a etimologia do termo CAMBORIÚ, que dá nome a um rio e a dois municípios do Estado de Santa Catarina, na Região Sul do Brasil.

Palavras-chave: Etimologia; tupi; tupinambá; toponímia; Camboriú.

THE PLACE NAME CAMBORIÚ: RIVER AND CITY.

ABSTRACT

The various hypotheses regarding the etymology of the term CAMBORIÚ, which gives its name to a river and two municipalities in the State of Santa Catarina, in the Southern Region of Brazil.

KEYWORDS: Etymology; Tupi; Tupinambá; toponymy; Camboriú.

Muito se tem escrito sobre a influência do tupi na formação do léxico do português brasileiro, com a presença de elementos da língua de nossos índios na fauna, na flora, nas paisagens, na comida, na fraseologia, na onomástica, na toponímia, na hidromínia, na antroponímia e em nomes ou em falsos nomes próprios de homem e mulher.

Em primeiro lugar é importante salientar que no início da colonização do Brasil, bem no início do século XVI, a língua mais divulgada e usada entre os portugueses, no seio familiar e no contato com os índios, era o tupinambá. O tupinambá foi chamado de língua brasílica e usado também pelos missionários capuchinhos e jesuítas ao longo do século XVII. Já a língua geral, utilizada no final do século XVII e início do século XVIII, sob o aspecto linguístico não designava mais aquela língua genuína de outrora. Era uma forma modificada,

1- LUIZ CESAR SARAIVA FEIJÓ

Professor Adjunto aposentado da Universidade Federal Fluminense (UFF); da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ); Membro efetivo da ABRASIL

tida como equivalente ao tupi utilizado mais tarde pelos padres jesuítas.

Aryon Dall'Igna Rodrigues, o pioneiro da aplicação dos modernos métodos linguísticos aplicados às línguas indígenas do Brasil e em especial ao tupinambá da época dos primeiros jesuítas, em seu livro *Línguas Brasileiras Para o Conhecimento das Línguas Indígenas*, São Paulo, Ed. Loyola, 1986, nos mostra que o termo tupi (de tupinambá), aparece no século XVIII e dizia respeito, inicialmente, à língua dos índios tupinambás, localizados no norte do Pará.

Wolf Dietrich, professor titular emérito do Instituto de Filologia Românica da Universidade de Münster, na Alemanha, e sócio correspondente da Academia Brasileira de Filologia (ABRAFIL), juntamente com Volker Noll, doutor e professor titular de Linguística Românica de Münster, Alemanha, no artigo *O papel do tupi na formação do português brasileiro*, in *O português e o tupi no Brasil*, Editora Contexto, São Paulo, 2010, acrescentam que esta denominação tupi servia para diferenciar a forma genuína do tupi, falado pela nação tupinambá, da língua geral amazônica... “*que se formou no curso da expansão portuguesa na bacia do rio Amazonas nos séculos XVII e XVIII*”, concordando plenamente com Aryon Dall'Igna Rodrigues. Continuando, afirmam os dois professores que “durante muito tempo”, o tupi, “*serviu também de língua de comércio entre brancos e índios aloglotas*”. Chamam, ainda, a atenção – e isso é muito importante – que só a partir do século XIX essa língua tupi foi chamada de nheengatu, do tupinambá nh'ẽ, “fala”, “língua”, + katu, “bom”, “forte”, “vigoroso”, “válido”, “autêntico”, nomenclatura que balizará as pesquisas e os estudos diacrônicos sobre as línguas da família tupi-guarani. Portanto, ficam aqui esclarecidos os empregos dos termos tupi e tupinambá.

O surgimento de nomes, com efetiva presença da língua indígena, está ligado, ou à primitiva língua brasílica, o tupinambá, ou à língua geral já modificada, o tupi. Mas, grande influência mesmo teve o nheengatu, que, a partir do século XIX, passou a marcar muitos acidentes geográficos, objetos e uma grande diversidade de nomes de cidades, rios e povoados em nosso território. Não quer dizer que outras nações indígenas que povoara outrora os sítios do atual Estado de Santa Catarina não tenham deixado a marca registrada de sua língua também em nossa fauna, flora, toponímia, fraseologia e nomes próprios de pessoa. Mas muitos nomes, principalmente os nomes onomásticos, que parecem ter surgidos no início de nossa colonização, entrando na língua portuguesa a partir dos primeiros envolvimento entre índios e brancos, são termos praticamente recentes, do fim do século XIX, como parece ter ocorrido com o topônimo Camboriú. Cabe lembrar a colocação de Antônio Houaiss no Prefácio-Estudo do Dicionário histórico das palavras portuguesas de origem

tupi, de Antônio Geraldo da Cunha, quando assim se pronuncia:

“É de suspeitar que três camadas distintas de topônimos tupis – ou brasílicos – coexistem hoje em dia: a dos topônimos dos próprios brasílicos de antes e durante os primeiros séculos de imposição colonial, a dos topônimos “tupinambizados” da língua geral de intercurso, que talvez reproduzissem os processos originais, talvez lhes acrescentassem ou diminuíssem algo, estilizando-os, e a dos topônimos tupinizados em operação consciente de composição por parte de tupinofonos, tupinizantes ou tupinólogos – sem considerar defasagens regionais, como a amazônica, que deve repetir com certa modernidade o que ocorreu em outras áreas dois séculos antes” (in, CUNHA, 1999, p. 10).

Ademais, é sempre interessante lembrar que quase todos os sérios pesquisadores do século XX, professores de nosso idioma, filólogos eméritos da língua portuguesa, trabalharam com textos seiscentistas e setecentistas, dos padres jesuitas, como Anchieta, Nóbrega e outros, para estabelecerem os étimos históricos dos nomes de origem tupi. Eram filólogos e trabalhavam com textos. O linguista trabalha também com esses materiais, mas dá preferência à língua oral. A língua de nossos índios era ágrafa e sabe-se que diversos nomes de lugares, vilas, vilarejos, cidades, rios e muito mais, foram dados pelo homem branco, tomando como base a língua indígena, mesmo na época do estabelecimento daquele convívio bilíngue de que nos falam inúmeros historiadores, antropólogos e linguistas. Cabe saber como tudo aconteceu. Contudo, o método filológico não deve ser abandonado por pesquisadores que com essa metodologia podem abonar inúmeros termos relacionados à língua indígena, folheando, em cartórios, por exemplo, inúmeros tipos de documentos, como certidões, registros de compra e venda de escravos, cartas de alforria, leis, avisos de todos os tipos, sempre escritos pelo homem branco, como não poderia deixar de ser.

A busca das origens leva o pesquisador consciente a tecer inúmeras hipóteses e interpretações interessantes, respaldadas sempre em critérios sustentáveis e isso é importante para a ciência da etimologia.

Uma excelente e simples orientação aos etimólogos é encarar esse assunto como ciência e não como diversão ou passatempo. Mário Eduardo Viaro, da USP, um dos mais importantes etimólogos brasileiros, em seu livro *Etimologia*, adverte:

“Etimologia e imaginação nem sempre fazem um bom casamento. Mais infeliz ainda é a tentativa de unir Etimologia e diversão, como se pode ver em muitas obras do gênero. A pesquisa etimológica, como uma edição

científica, deve passar por muitas etapas rigorosas e, mesmo assim, as soluções de étimos são múltiplas e sujeitas a revisão. A situação, perante uma profusão de étimos (quando bons e dignos de avaliação) é apresentá-los sem uma solução definitiva, da mesma forma que muitas ciências o fazem seriamente com hipóteses não excludentes. Cabe a outros confirmar ou rejeitar tais hipóteses mediante a apresentação de novos dados e argumentos igualmente bem fundamentados. Não se pode provar uma etimologia apenas por meio de semelhança formal entre o étimo proposto e as palavras investigadas. Dadas duas línguas quaisquer, se um elemento de seu vocabulário é parecido ou idêntico, tanto no signifiante, quanto no significado, isso pode dever-se basicamente a três fatores distintos: coincidência, empréstimo ou origem comum” (In, Etimologia, Ed. Contexto, São Pulo, 2011, p. 97).

Assim, o pesquisador deverá levantar suas hipóteses, baseando-se sempre num arcabouço teórico bem definido. É o caso do pesquisador Lino João Dell’Antonio, em seu livro *Nomes indígenas dos municípios catarinenses*, Blumenau, 2009, que trabalha em bases filológicas, antropológicas e linguísticas, com segura visão da realidade indígena. Diz que são poucas as análises etimológicas sem textos abonadores. Salienta, ainda, que *“a toponímia pragmática, por ser a fiel expressão da raça indígena, é a parte mais importante do método de pesquisa”*. Em suma, sua interessante tese, é a de que *“qualquer topônimo indígena é uma definição pragmática da realidade externa”* (Op. Cit., p. 42).

Na procura das origens do termo Camboriú, nome de município e do rio que o corta, diz Lino João Dell’Antônio que não raro, muitos topônimos provêm de frases de uso frequente do dia-a-dia indígena. Como exemplo desta afirmação, cita a frase (sic) *“caa amba y á”*, ramos para cercar arroio. Caa = ramos; amba = cercar; y = rio; á = indica finalidade. Tal interpretação é também encontrada nos fundamentos linguísticos de A.J. Peralta e T. Osuna. Assim, Dell’Antonio, depois de longa exposição histórica, conclui sua investigação afirmando que Camboriú *“é termo indígena e significa rio com camboas, em alusão às tapagens que se faziam para capturar peixes nas vazantes das marés”*. (cf. op. cit. P.73)

Freire (Laudelino Freire, Grande e novíssimo dicionário da língua portuguesa, Rio de Janeiro, A Noite, 1930), anotou *camboa* como variante de *gamboa* e disse que Camboriú significa lugar em que remansa a água dos rios, dando aparência de lago tranquilo. Sua versão é a de que Camboriú significa

onde o rio cambia.

O IBGE (Enciclopédia dos municípios brasileiros, Rio de Janeiro, 1959), louvando-se em Lucas Boiteux (História de Santa Catarina – Resumo Didático -, São Paulo, Ed. Melhoramentos, 1919) que, por sua vez, se baseou na primeira edição de Theodoro Sampaio (O tupi na geografia nacional, São Paulo, Casa Eclética, 1901) afirma ser o termo Camboriú originário de “camby”, leite + “ri”, correndo + “y”, água, donde a expressão rio onde corre o leite.

Ainda Theodoro Sampaio, nessa primeira edição de seu livro, *O tupi na geografia nacional*, levanta a possibilidade de Camboriú significar rio dos robalos.

O Padre Raulino Reitz, em artigo intitulado Camboriú significa criadouro de robalo, in Blumenau em Cadernos, t. 17, n. 4, abril, de 1976, baseado nessa última argumentação de Theodoro Sampaio, e vendo em “u” o significado de comer, sugere a hipótese do significado de Camboriú ser criadouro de robalos e não rio de robalos.

Hermes Justino Patrianova, em artigo intitulado *Camburiú e não Camboriú*, in Blumenau em Cadernos, t. 30, n. 9, set, de 1989) diz que Camboriú, em tempos passados, chamava-se Cambariguassu, de “camba”, significando seio + “ari”, em cima + “iguassu”, grande. Daí: seio grande em cima do morro.

Já para Wolf Dietrich e Volker Noll, Camboriú (SC) < kamburi + y = robalo d’água; rio dos camurins, tipo de peixe brasileiro, parecido com o robalo português do mar. De acordo, ainda, com esses mesmos autores, o étimo *kambury* ou *kambory* deu nome também a uma lagoa em Jacarepaguá, Rio de Janeiro, a Lagoa de Camorim, na zona oeste, com abundância desse peixe em épocas passadas.

O historiador regional, Isaque Borba Corrêa, com quem conversei pessoalmente sobre esse interessantíssimo tema, justifica a origem de Camboriú, ligando o topônimo ao étimo *Camboriguassu*, encontrado em documentos escritos do século XIX (Cf. CORRÊA, 1984), que passa a “*Cambriú*”, pela lei do menor esforço, e significa robalo grande. Mostra ainda que o primitivo nome do atual município de Camboriú era *Cambriú*, e isso pode ser encontrado - diz Isaque Borba -, nos cartórios da cidade de Camboriú. E completa: “*de Cambriú passou a Camboriú*”. Aqui, é importante assinalar que características do português brasileiro, inclusive algumas delas encontradas

no seu léxico, podem e devem ser explicadas quanto à sua evolução ou transformação, estritamente dentro da linha histórica da evolução das línguas românicas conforme anotam Wolf Dietrich / Volker Noll, na obra aqui já citada. Portanto, precisa ser bem explicado o possível fenômeno fonético ocorrido aí nessa última hipótese (Cambriú > Camboriú), que poderia ser um anapitixe ou suarabati, desfazendo o encontro consonantal. Isaque Borba diz, ainda, que foi por influência do falar de padres, escritvãs e cidadãos de um modo geral, uns mais, outros menos instruídos, que, por eufonia, o povo transformou o termo primitivo. É bem possível ter ocorrido esse fenômeno de fonética histórica, a fim de se desfazer uma Realização Difícil ou, talvez, neste caso específico, para dar um toque eufônico ao topônimo. Por outro lado, tanto os representantes sociais do conservadorismo linguístico, como os usuários mais descuidados no uso da língua sempre se deixaram levar pela deriva da língua, o *drift* de Sapir, embora, inconscientemente, muitas vezes. Isaque Borba serviu-se, portanto, de textos, mas as justificativas linguísticas estão à espera de algumas explicações fonéticas que justifiquem com mais detalhes todas as alterações sofridas “*ab ovo*”, pois a origem histórica dos étimos primitivos em discussão (com suas combinações) deverá dar sustentação às alterações fonéticas sofridas pelos termos aglutinados, combinados e envolvidos, até o surgimento da forma final do topônimo.

Entre todas as hipóteses etimológicas, deixando de lado muitas que aqui não apresentamos, a de João Lino Dell’Antônio e a de Isaque Borba são as mais consistentes, embora apresentem diferentes origens para Camboriú, que nos parece, realmente, ser um topônimo não muito antigo na onomástica catarinense, podendo até sua forma atual ser fruto daquele tipo de vocábulo construído pelo homem branco, ou um vocábulo “tupinambizado”, na nomenclatura de Antônio Houaiss, utilizando-se, para a sua formação final, elementos da língua tupi ou do nheengatu. Parece, ainda, que faltou a todos esses estudiosos que tentaram buscar as origens do topônimo Camboriú mais explicações tácitas, mas isso, reconheçamos, é de uma dificuldade enorme, pois esses estudos demandam recursos caríssimos de investigação e apoio institucional, o que falta e sempre faltou nesse tipo de investigação científica. Todos partiram, não só de uma visão antropológica, mas também de visões históricas, sociológicas e linguísticas e apontaram étimos tupis, como “*caa*”, ramos, galhos, ramagens; “*amba*”, cercas ou ainda “*camury*” ou “*camory*”, peixe identificado com o robalo, e muitos outros, deixando somente de concluir, na linha das transformações fonéticas, como se chegou ao vocábulo Camboriú. Mesmo assim, contribuíram enormemente para a tentativa de desvendar um mistério etimológico que envolve o nome de um rio, de duas cidades e de

uma das mais pujantes regiões catarinenses em constante desenvolvimento da Região Sul do Brasil.

Por tudo que apresentamos sobre as origens do topônimo Camboriú, pode-se dizer que todas as hipóteses estão dentro de uma aceitabilidade investigativa com cientificidade, embora o raciocínio analógico, em alguns casos, tenha se manifestado como um dos germes recorrentes de explicações etimológicas, como mostramos no início, citando Mário Eduardo Viaro (Ver, VIARO, 2011, p.224). Além disso, é importante registrar que a tese genérica de criação vocabular, utilizada por nossos indígenas, no caso dos topônimos, defendida por Lino João Dell' Antônio, que sustenta que nossos gentílicos, por serem nômades, registram somente os nomes dos topônimos significativos para sua sobrevivência, acrescentando que muitos nomes de topônimos foram dados pelo homem branco, com significantes tupis.

Destarte, pode-se dizer que todos os pesquisadores aqui mencionados, certamente, muito contribuíram, com sua visão crítico-analista, para a solução do mistério das origens desse vocábulo oxítono, nome de rio, e de dois municípios do próspero Estado de Santa Catarina, um dos mais belos e desenvolvidos da Região Sul do Brasil.

BIBLIOGRAFIA

- CORNELSEN, Eugênio. Língua Guarany. Rio de Janeiro, 1937.
- CORRÊA, Isaque Borba. História de duas cidades, B. Camboriú, Gráfica Camboriú, 1984.
- CRISTAL, David. Dicionário de Linguística e Fonética, Rio de Janeiro, Zahar Editora, 1985.
- CUNHA, Antônio Geraldo da. Dicionário etimológico Nova Fronteira da Língua Portuguesa. 2ª ed, Rio de Janeiro, Ed. Nova Fronteira, 1997.
- CUNHA, Antônio Geraldo da. Dicionário histórico das palavras portuguesas de origem tupi, São Paulo, Ed. Melhoramentos, 1999.
- DELL'ANTONIO, Lino João. Nomes indígenas dos municípios catarinenses – significado e origem – Blumenau, Ed. Odorizzi, 2009.
- FILIPAK, Francisco. Curitiba e suas variantes toponímicas. Curitiba, 1999.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. Tristes trópicos. Tradução de Rosa Freire D'Aguiar, 10ª reimpressão, São Paulo, Companhia das Letras, 2010.
- NASCENTES, Antenor. Dicionário etimológico da Língua Portuguesa, V.I e II. Rio de Janeiro, 1952.
- RAMOS, Arthur. Introdução à antropologia brasileira: as culturas indígenas. Vol. II, Rio de Janeiro, Casa do Estudante, s/d.

- PERALTA, A.J. ET OSUNA, T. Diccionario guarani-español y español-guaraní, B. Aires, Tuã, 1951.
- SAPIR, Edward. Linguística como ciência. Tradução de J. Mattoso Câmara Jr., Rio de Janeiro, Livraria Acadêmica, 1961.
- SILVA, Júlio Romão da. Evolução do estudo da língua tupi, 3ª ed, Rio de Janeiro, Edições MLG, 2000.
- TIBIRIÇÁ, Luiz Caldas. Dicionário de topônimos brasileiros de origem tupi. São Paulo, Traço Editora, 1985.
- TIBIRIÇÁ, Luiz Caldas. Dicionário guarani-português, São Paulo, Traço Editora, 1989.
- TIBIRIÇÁ, Luiz Caldas. Dicionário tupi-português. 2ª ed, São Paulo, Traço Editora, 1984.
- VIARO, Mário Eduardo. Etimologia. São Paulo, Editora Contexto, 2011.
- VOLKER, Noll et WOLF, Dietrich. O português e o tupi no Brasil. São Paulo, Editora Contexto, 2010.

POESIA E RUPTURAS EM LUIZ FILHO DE OLIVEIRA*

Francisco da Cunha e Silva Filho (UFRJ, UCB, CMRJ,
ABRAFIL)

RESUMO:

Este estudo centra-se na análise da poesia de Luiz Filho de Oliveira, uma voz ainda jovem da poesia produzida no estado do Piauí, Brasil. Pertence à geração de poetas que escreveram no final dos anos 1980. Na poesia específica de Luiz Filho de Oliveira me interessa um tópico essencial - objeto central na exploração de minha análise : a tendência nele a um experimentalismo pessoal de tal sorte que seu verso assume uma característica inconfundível, quer dizer, sua dicção bem como sua sintaxe e usos morfológicos da língua assim com usos gramaticais não ortodoxos na topologia pronominal relacionados a formas verbais são inequivocamente inovadoras e algumas vezes chocam os automatismos tradicionais dos leitores de poesia, em especial quando o poeta lança mão de recursos com os quais amiúde se identifica a fatura poética contemporânea. Palavras-chave : poesia , experimentalismo, subversão, heterodoxia de uso da linguagem

POETRY AND SUBVERSION IN LUIZ FILHO DE OLIVEIRA

ABSTRACT: *This paper focus its analysis on the poetry written by Luiz Filho de Oliveira, a still young voice of the poetry produced in the state of Piauí, Brazil. He belongs to the generation of poets that wrote between the late 1980s and the early 1990s. In the particular poetry by Luiz Filho de Oliveira, one main topic has been emphasized in the development of my analysis: his tendency to a very personal experimentalism in such a way that his verse gains a peculiar trait of his own, that is, his diction as well as his syntax and morphological uses of language and unorthodox grammatical uses of objective pronouns placements in relation to a verb form are undeniably innovative and sometimes shocks the habits of the reader of poetry, especially when the poet plays on the almost numberless techniques resources which contemporary poetry elaboration is so*

frequently identified with.

Keywords: poetry, experimentalism, subversion - unorthodoxical use of language

1. INTRODUÇÃO.

Duas diferenças de construção poética saltam à vista após a leitura das duas obras do jovem poeta piauiense Luiz Filho de Oliveira; a primeira, suscitada pelo livro *BardoAmar* ^[1] me conduz como leitor diretamente ao aspecto *visual*; a segunda, provocada pela leitura de *Ondehumano* ^[2] (Teresina, Nova Aliança, 2009, 114 páginas) me leva sem esforço ao universo do léxico, i. e., da palavra, tomada aqui no sentido mais despojado de *poiésis*, do vocábulo elevado ao estatuto mais nobre do eixo da seletividade (paradigmático) sobre o eixo da combinação (sintagmático), segundo o pensamento teórico de Jakobson sobre o que pensava da função poética. Dessa junção lúcida e lógica advêm as chamadas estranhezas do discurso poético moderno. Essa ideia do fazer poético corresponde, a meu ver, àquele conceito de “imprevisibilidade” de outra linha de pensamento crítico-teórico. Não quer isso significar que, no primeiro livro, o poeta abdique de suas preocupações com o verso enquanto discurso lírico. Longe disso, as duas diferenças são somente componentes básicos nas duas obras mencionadas.

Neste estudo, vou-me concentrar no que os dois livros de poesia de Luiz Filho de Oliveira possam propiciar de novo ou de velho à lírica brasileira. Em carta do autor a mim endereçada, o poeta fornece alguns dados paratextuais sobre os motivos de sua experiência não só quanto ao início de seu interesse pelo gênero poético mas também como chegou a publicar seus poemas e mais outras razões que o fizeram trilhar a solitária aventura do que já se chamou a mais pura das formas literária.

Já anteriormente havia lido alguns textos em prosa do autor, os quais me provocaram uma sensação de estar diante de um escritor avesso ao

conservadorismo ou à gratuidade. Sua prosa diria mais precisamente crônica ou ensaio - é vazada de estranhamentos, sobretudo no modo de colocação dos pronomes oblíquos e de outras excentricidades de usos gráficos e léxicos no corpo de discurso. Não sei se, no futuro, vai se afastar desses expedientes - o que para mim seria melhor quando se tratasse daqueles gêneros literários. Creio que o caminho melhor seria aquele trilhado tão bem Ferreira de Gullar na crônica ou no ensaio (ele, que já foi tão subversivo e experimentalista na poesia). Por outro lado, no âmbito do poema, em decorrência da própria natureza intrínseca da linguagem poética, aí sim, todo esforço criativo e contra-ideológico seria válido nos estreitos limites da literariedade e com uma vantagem a mais: respeito, ousadia e dignidade intelectual.

. O resultado da leitura dos dois livros, no geral, é promissor. Além disso, acrescentaria um pormenor curioso. Segundo o autor, *Ondehumano* enfeixa poemas anteriores à experiência experimentalista de *Bardo Amar* que, de certa maneira, inverte o processo de continuidade da segunda obra.

Ou seja, enquanto vivência poética, o segundo livro, *Ondehumano*, cronologicamente deveria ser virtualmente o primeiro, visto que, segundo aduz o poeta, “é um livro experimental mais sóbrio” se comparado ao primeiro. Para simplificar, do meu ângulo de leitor, *Ondehumano*, a despeito de incluir grande parte de poemas anteriores ao primeiro livro, é, todavia, o que, a meu juízo, servirá como coerente avanço no percurso poético de Luiz Filho ainda que seja um pouco cedo demais para um julgamento mais conclusivo das possibilidades futuras de seu estro, sem cair numa espécie de fatalidade que tem acometido poetas piauienses, os quais, depois de publicarem um número pequeno de obras, ainda dispendo de muitos anos pela frente, silenciam praticamente ante o futuro de seu projeto poético no início tão promissor. Não resta dúvida, entretanto, de que *Ondehumano* é, até agora, a constatação mais consistente de um talento com indicativos seguros, vias nítidas e potencial criativo aberto e pronto a desenvolver novos temas e formas elaboração no domínio do verso.

Delimitemos, porém, o alcance lírico de *BardoAmar* e procuremos, então, sondar—lhe as especificidades de um autor que deu seus primeiros frutos no difícil e competitivo. Oh! como estava longe da verdade contemporânea o historiador literário inglês John Burgess Wilson, ao vaticinar, erroneamente, como, aliás, outros, o futuro da poesia: “Não existe um poeta vivo que consiga viver de poesia. Mau sinal que talvez acene para a inexistência de um futuro para a poesia.”^[3] campo da poesia na faixa dos vinte anos.

Sua produção editada é diminuta se confrontada com os anos de sua convívio com a musas.. Isso, porém, não vem ao caso quando o que pesa para a literatura é a qualidade do que se escreve e, nesse particular, Luiz Filho com apenas dois livros já me permite um julgamento favorável, segundo anteriormente assinala.

Na introdução à poesia de Luiz Filho de Oliveira, a princípio prometera, num só estudo, abordar as duas obras do poeta. No entanto, à medida em que ia desenvolvendo as ideias sobre o livro de estreia, *BardoAmor*, ia verificando que a análise estava crescendo além dos objetivos previamente traçados. Por isso, me decidi a me ater neste trabalho somente ao primeiro livro. Vou reservar o segundo livro, *Ondehumano* para um outro ensaio que pretendo escrever posteriormente.

Pela faixa etária, Luiz Filho se colocaria na geração de poetas do final dos anos oitenta aos inícios dos anos noventa. Quer dizer, geração de poetas bem atravessados pelos tempos da pós-modernidade, da experiência cibernética, de uma indústria cultural cada vez mais tentacular em razão dos avanços vertiginosos na área tecnológico-eletrônica, em tempo de economia globalizada, em tempo também de ameaça cíclica de instabilidade econômica e de hegemonia midiática, principalmente via Internet.

O poeta viveu também na carne, posto que, pela idade, ainda imatura para a compreensão de tantas mudanças estruturais e políticas no país, os últimos anos da ditadura militar, as primeiras manifestações da redemocratização política nacional, assim como testemunhou o período pós- Guerra-Fria, a Queda do Muro de Berlim, o esfacelamento do Comunismo russo, a Guerra do Golfo Pérsico, as ditaduras na América Latina, entre outros fatos e mudanças no país e no mundo. É que n o século 20 das últimas décadas o poeta se situa como indivíduo e como jovem intelectual ansioso por expressar seu sentimento poético histórica e culturalmente contextualizado. Sua poesia não pode fugir a esses condicionamentos de uma época.

BardoAmar, de resto, é livro premiado em 2000 num concurso realizado pela FUNDEC e se classificou em segundo lugar. Antes, fora selecionado num “Concurso de Poesia Antero de Quental,” no II Festival de Inverno de Educação de Itajubá, Minas Gerais. O concurso lhe valeu participação em antologia.

Um dos fascínios pelos quais o texto em poesia me seduz vem a ser a imensa possibilidade de releituras de um mesmo livro graças, é claro, ao poder de síntese inerente ao gênero. Daí ser a leitura poética para o crítico uma atividade muito mais concentrada, mais visceral, a que vai corresponder um mergulho mais denso e totalizante do objeto poético. Na prosa, fica mais difícil essa prospecção vantajosa à hermenêutica. Por esse motivo, no trabalho de análise de um volume de poemas, devido em geral à exiguidade do número de páginas, o instrumental crítico torna-se muito mais fácil de operacionalizar, o que nada tem a ver com as dificuldades intrínsecas também à prosa.

Não seria gratuito ou ingênuo afirmar-se ao jovem escritor de hoje, seja na prosa, seja na poesia, que o esforço despendido na composição de uma obra literária demanda muito maior suor intelectual do que no passado, aqui entendido como um vasto e variado período abrangendo, com se sabe, vários séculos de tradição literária e especialmente quando se leva em conta

as vanguardas europeias que reconfiguraram drasticamente os estilos literários a elas anteriores.

Em outras palavras, o poeta, o ficcionista, o teatrólogo de hoje, quer desejem ou não, não podem evadir-se da contingência de ser uma simples partícula dessa considerável cadeia de estilos e linguagens literárias inserida, formando o circuito da tradição ou cânone, e, ademais, agravada por vezes pela ideia da chamada “angústia da influência” formulada por Harold Bloom, que não deixa de ser uma espécie de “pedra no meio do caminho” de novos autores na seara da poesia.

Desta forma, Luiz Filho, por seu turno, não pode assim ser uma exceção a essa conjuntura da história da literatura universal. No movimento paradigmático das letras brasileiras, indissociável daquele circuito de tradição ocidental e divisor de águas entre o conservadorismo e a ruptura convocada pelos defensores do Modernismo de 1922 com a sua histórica e exaustivamente citada e pesquisada Semana de Arte Moderna de 22 no Teatro Municipal de São Paulo, o passado foi, na primeira fase do movimento, vigorosamente rechaçado e a literatura brasileira genuína(?) passaria a ter seu marco zero a partir daquele ano-símbolo. Essa atitude dos prógonos do Modernismo, sempre me pareceu algo exagerada, porquanto não é possível zerar a dimensão permanente da tradição literária. Não há presente sem a dimensão durável do passado, i.e., não se pode descartar esse legado não social, histórico, quanto sobretudo de substrato cuja moldura é sólida e não pode ser abolida por um “presente” de uma certa contemporaneidade que são as rupturas das formas estéticas, das chamadas vanguardas, por sua vez, também efêmeras.

Contudo, a história literária do país sofreu, em linhas gerais, a partir de 1945, principalmente na poesia, uma forma de retrocesso em relação aos princípios fundamentais da nova estética impiedosamente transgressora que caracterizou os primeiros anos dos modernistas históricos, tendo à frente

um Mário de Andrade, um Oswald de Andrade, entre outros.

Já na segunda fase do Modernismo, na década de 30 do século passado, a virulência iconoclasta arrefeceu e aparou os seus iniciais ímpetos corrosivos face ao passado e iniciou uma nova postura estético-temática, procurando um equilíbrio onde nem se voltaria mais às fontes parnasianas anacrônicas nem tampouco se permaneceria irredutível nos limites estreitos dos experimentalismos e pirotecnias inócuas.

Procurou-se, antes, uma via ou vias renovadoras que exprimissem literariamente um Brasil sintonizado com a sua cultura, suas tradições, com a sua língua e com os seus modos de tentar aproximar o mais possível do povo a realidade da nação, com seus problemas peculiares, muitas dificuldades e incertezas políticas e econômicas num país que, para dar um só exemplo significativo, viveria os embates da Revolução de 30 liderada por Getúlio Vargas e, na mesma década, sofreria um retrocesso político com o Estado Novo (1937-1945) sob novamente a tutela de Vargas com todas as sequelas de males inerentes a uma Estado ditatorial e, contraditoriamente, de conquistas no plano social, sobretudo na área dos direitos dos trabalhadores.

Por outro lado, a questão da inserção do povo na ficção e nos principais gêneros literários brasileiros precisa de ser um tanto relativizada, visto que os movimentos literários têm caráter hierarquizante e mesmo elitista quando os entendemos como mudanças estéticas de cima para baixo, de uma elite intelectual para a qual o povo pode ser matéria de temas e de linguagens mas delas não co-participam do tripé autor+obra+ leitor, este último sendo quase sempre sujeito passivo ou externo pelas próprias condições de penúria cultural e escolaridade que o impossibilita à fruição dos bens culturais das elites intelectuais. Esse é o grande dilema entre a vida intelectual e o povo, o homem comum, o operário.

Os escritores que, em 1945, não se afinaram com algumas conquistas estéticas de 22 e de 30, procuraram, ainda que de forma não uniforme nos

seus preceitos estéticos, reagir contra as formas variadas tomadas pelo Modernismo e suas diferentes manifestações estéticas inovadoras, numa atitude estética que os levavam a uma espécie de Neo-parnasianismo, ressuscitando o uso do soneto, da métrica, da rima e das imagens plásticas, corpóreas, concretas e objetivas no que concerne aos temas e a uma linguagem refinada, aristocratizante. Entretanto, cumpre ressaltar que as “geração de 45” não desejou, entre os inúmeros adeptos de sua estética, uma mera cópia do velho Parnasianismo. Nem tampouco isso seria possível em termos absolutos, pois a poesia brasileira, após o vendaval modernista, jamais seria a mesma e é nesse ponto que surge um poeta que, embora se inclua na “geração de 45,” logo seguiu um caminho independente. Falo de João Cabral de Melo Neto, cuja práxis poética não confirmou a tendência geral daquela geração, preferindo, consoante pondera bem Sílvio Castro^[4] deixar sua poesia permear-se de algumas influências da geração poética de 30, muito fértil também na ficção, sobretudo com os romances nordestinos de 30.

Sendo assim, Cabral pagou tributo à poesia de Carlos Drummond de Andrade pela vertente política, à poesia de Augusto Frederico Schmidt no que concerne a uma “aparente falta de consciência formal”^[5] e ainda até à poética de Murilo Mendes quanto ao aproveitamento da “informalidade compositiva dos poemas imagísticos,” não sem antes serem por João Cabral “criticados e negados”^[6] Quer dizer, João Cabral, tanto quanto outros poetas da “geração de 45,” após negarem conquistas expressivas do Modernismo de 22, não deixam, entretanto, de reaproveitarem “dialeticamente” valores que provêm desse mesmo **marco histórico decisivo aos futuros avanços estético-formais da poesia brasileira.**

2. DA GEOMETRIA DA CAPA ÀS DESARTICULAÇÕES SILÁBICO-SEMÂNTICAS. No início deste estudo da poesia de Luiz Filho tinha chamado a atenção do leitor para um aspecto dominante de *BardoAmar*: o campo pictórico. Só para alertar, lembro a circunstância de que neste livro o elemento visual se enlaça umbilicalmente em toda a extensão do volume, o

que é facilitado por ser o autor quem preparou as ilustrações do livro. Ou seja, é intencional a fusão aqui da palavra poética com a arte visual, remetendo logo ao velho preceito horaciano do *ut pictura poesis*. Exteriormente, torna-se palpável o largo uso de natureza icônica entre as linhas do desenho e a palavra conotada.

Veja-se o anverso da capa do volume onde se harmonizam intimamente o título do livro e os elementos pictórico-geométricos, já entremostrando, então, rupturas sintagmáticas, recurso amplamente empregado pelo autor. Em *BardoAmar*, o verbo em forma nominal reduzida do infinitivo se aglutina a uma anacrônica e solene designação da palavra “poeta”, além de que essa mesma aglutinação cria certa ambiguidade – recurso igualmente encontradiço neste poeta - despertando associações, por exemplo, com variadas estruturas possivelmente desdobráveis: “amar um bardo,” “o amor de um bardo” ou até mesmo uma associação virtualmente possível e de valor morfológico, atribuindo a “bardo,” por derivação imprópria, um valor adjetivo.

A par disso, anda no espaço do mencionado anverso da capa, há um significativo desenho de uma caravela que, por sinal, se repete três vezes mais no corpo do livro. Cabe, neste sentido, uma observação. Na chamada advertência, ou prólogo do livro, Luiz Filho, à semelhança de antigos poetas românticos, à frente Gonçalves de Magalhães, nosso introdutor do Romantismo brasileiro, com os seus *Suspiros poéticos e saudades* (1836), reporta-se a uma *viagem*, ideia reiterada pelo habilidoso pastiche dessacralizante e oswaldiano do terceiro verso do Canto I, Proposição do clássico épico *Os lusíadas*: “.. bares & mares muito gigantes navegados.” De resto, este tipo de procedimento técnico do autor, ao longo do livro, se vai novamente insinuar junto a leitor. Quero antecipar que as alusões, tão poderosas hoje na poesia contemporânea e que há tempos já fora prenunciada pelo crítico inglês I. A Richards,^[7] em *BardoAmar* se fazem igualmente presentes, em que o antigo, i.e., o passado, em termos de estilos literários, esteticamente deliberado aqui e ali, se mostra fértil, provavelmente naquela mesma linha de pensamento

da poesia de Manuel Bandeira (*O itinerário de Pasárgada*) segundo a qual o poeta apenas desejou prestar homenagem ao legado de ancestralidade lírica.

O texto “Advertência” (p.10), finalmente, embute as pressuposições estéticas e escolhas do autor que, em lentes ampliadas, indiciam uma proposta de poema na qual podem conviver estilos e tempos diferentes (traços de pós-modernidade da lírica contemporânea) de linguagens em diálogo sincrônico ou contemporâneo com as matrizes da nossa formação estético-literária, num amálgama tenso ou irônico-humorístico em construções ousadas que, ao longo do texto, se desconstelam pelas possibilidades fônicas, rítmicas, léxicas e sintáticas, as quais me lembram um dado linguístico de capital importância – a funcionalidade do fonema na formação da palavra, onde a troca de um fonema por outro (paronomásia) resulta noutro vocábulo ou num todo sem sentido na horizontalidade ou transversalidade do ato da leitura. O resultado, além disso, muitas vezes possibilita um inteligente, criativo e lúcido jogo semântico. Esta é uma das chaves de leitura que o texto poético de Luiz Filho parece propor ao leitor de poesia atento.

A distribuição dos poemas no espaço do livro merece ainda um comentário. *Bardo Amor* se divide em três partes, sendo que o primeiro vocábulo “parte” sofre desarticulação gráfica de duas maneiras: a) o poeta primeiro o grafia “PART...TE” e, em seguida, o escreve “PAR-TE”. Ora, tanto numa forma anti-convencional da grafia normativa portuguesa quanto noutra, as duas novas formas remetem, enquanto significantes, para novos sentidos.

3. BARDOAMAR: TEMAS, LINGUAGEM/NS E FORMA/S

A profusão grafemática que se espalha por toda a extensão da 1ª parte, incluindo poemas de diferentes extensão, que vão de 15 versos até poema de um só verso, reforça e reafirma as intenções do autor para a importância atribuída à visualização, à maneira do Concretismo de 56, com seus correspondentes

recursos verbovocovisuais e bem assim a outros recurso trazidos pelas vanguardas brasileiras (Poema-Processo, Poesia Práxis, Neoconcretismo).

Só que em Luiz Filho há um passo dado a mais,: o recurso de desenhos de figuras e de objetos, ou partes do corpo humano não-figurativos, como no enigmático poema “cama suma” (p.21) introduzido por traços geométricos (um retângulo encimado por linhas geométricas figurando uma cabeça humana usando óculos e exibindo uma forma de boca. Sobre a cabeça (masculina? feminina?), os cabelos (?) parecem raios elétricos. O retângulo inclui formas de ângulos, num dos quais existe um par da letra “y” (?) simetricamente colocados um do lado do outro. O poema a que corresponde àquele geometrismo vale mais pelo seu ângulo semiológico do que pela sua apreensão lógico-analítica, onde a palavra poética fala mais de si do que pela captação da mensagem decodificada. Seria antes um mero jogo abstracionista pela sua irredutibilidade cognitiva.

Na 1ª parte, ao todo composta de 28 poemas, há que se notar, inicialmente, a forma gráfica da escrita *manual* impressa. Nesta antessala do conjunto de poemas se estabelece o *mood* em que formas de linguagens vão delimitar a fronteira dos dois temas dominantes desses versos: a viagem e o amor que simultaneamente lhes vão insuflar vida como criação poética.

Entretanto, - convém acentuar bem - aqueles temas não são convocados arbitrariamente. Cumpre desentranhar-lhe - e aqui estou me reportando ao poema de abertura, “BardoAmar” (p. 18) que dá título ao livro -, o alcance: a *viagem* e o *amor* de que se cogita falar aqui não é a real, a empreendida em confortável embarcação. De resto, o índice icônico – a ilustração de uma caravela – bem reforça os meus objetivos de entendimento do poema, consoante, mais adiante, comentarei. Antes é uma viagem pelas palavras, ou seja, pela *poesia*, com todas as suas reverberações. A viagem seria, para completar, a do encontro do amor, liame indissociável entre Arte e Sentimento. Sob um pano de fundo histórico, remetendo às conquistas portuguesas

ultramarinas, na melhor hipótese à tona vem a epopeia lusíada. O poema é constelado de lexemas alusivos àquela viagem: “cenar líquidas”, “caminho”, “tormentas”, “amarras”, em fusão com “velozes”, “velas”, “a mar”, expressão esta última que também remete ao verbo “amar,” caso houvesse a aglutinação dos vocábulos, expediente gráfico muito comum em Luiz Filho.

Deste primeiro poema para os seguintes, a inflexão se dirige mais fortemente para o terreno do sentimento amoroso, a começar do sugestivo poema “faróis” (p. 18). O “eu-lírico” desse poemito de três versos neste ponto divisa um lugar procurado e seguro. Já a esta altura, se constata um tipo especial de construção sintático-poética que, no mínimo, me dá a sensação de emprego latinizante, aquela construção na qual a ordem dos termos oracionais se faz entendida pela subordinação às flexões das declinações. Em outras palavras, a combinação dos termos oracionais rompe drasticamente a estrutura plausível de um verso tradicional, dir-se-ia de dicção romântica, parnasiana, simbolista ou mesmo moderna. E isso não é de modo algum motivado por figuras de construção – tropos - violentamente transgressoras da ordem direta do discurso referencial, como hipérbatos, anástrofes e sínquises, empregadas, sobretudo, na poesia clássica e no Barroco. O estranhamento da construção em alguns poemas de Luiz Filho se situa mais no terreno do mimetismo rítmico-melódico da sintaxe poética. Talvez seu propósito seja mesmo o de propiciar o choque, o estranhamento, a desautomatização, a desestabilização nos hábitos usuais do leitor de poesia de corte conservador para adequar-se ao *mood* do poema à maneira de José Albano, Manuel Bandeira ou Da Costa e Silva, por exemplo, com seus conhecidos poemas trecentistas (Bandeira), os Vilancetes e Palimpsestos (Da Costa e Silva) e os sonetos de sabor camonianos (José Albano). Vê-se que se tem diante de nossos olhos um artista do verso sintaticamente hermético, criando opacidades em todos os sentidos e estratos da linguagem. Este experimentalismo arrojado, a meu ver, só possui uma única vantagem: transformar a dicção poética por meio dos sentidos, pelas sensações rítmicas, melódicas, pictóricas, causadas no leitor, lembrando de

perto por vezes alguns preceitos dos simbolistas buscados em Verlaine: “De la musique avant toute chose.”

O segundo poema, “Poesia na morada do aluno” (p.19), pela desarticulação de sílabas e pela rearticulação e ressignificação daquelas resulta numa curiosa e original paródia do conhecido e antológico poema de Oswald de Andrade: “Amor/humor”, isto é, aquele poema no qual, abaixo do título (“Amor”) se segue um único verso-poema. Não é gratuito o título do poema de Luiz Filho, que parece inspirado no título da obra de Oswald de Andrade *Primeiro caderno de poesia do aluno Oswald de Andrade* (1927), do qual consta o poema “Amor”

Na reinvenção de Luiz Filho, o humor já presente em Oswald de Andrade, ainda se radicaliza mais e cria novos sentidos e possibilidades conceituais via humor, além de ser acrescido dos próprios reforços metalinguísticos (sobretudo os utilizados na publicidade como fazem sugerir as letras em maiúsculas) e poéticos. As alterações morfológicas, as justaposições, os sinais de pontuação (reticências, ponto de exclamação, bem como ainda o início de cada linha poética em letra minúscula que, pela primeira vez, encontrei no excelente poeta português Vasco Graça Moura (1942-2014) a disposição espacial deslocada dos vocábulos “amor” e “humor” não simétrica e com o primeiro verso oswaldiano partido, demonstram a perícia da apropriação para outras mudanças compositivas a partir de um poema-fonte. Para concluir: a dupla leitura que o poema parodizado, no contexto fonológico, poderia assumir caso se pensasse da perspectiva co-participante e lúdica do leitor ao trocar o fonema vibrante alveolar em maiúscula (“R”) pela lateral alveolar, redundaria num vocábulo que, subtextualmente,, nos salta à vista: “amolação,” numa permuta de fonema bem afim com o sentido geral humorístico-parodístico do 3º verso do poema. Veja-se o poema na sua inteireza:

a-MOR
 HUMmm...
 a MOR ação!

Em outras palavras, o terceiro verso adquire o duplo sentido pela injeção de novo semantema e de nova desarticulação silábica entre o primeiro e o terceiro versos. Finalmente, o próprio título pode ainda ser lido no seu duplo sentido se porventura o leitor co-participante deseje justapor os elementos morfológicos do sintagma “na morada”: “namorada,” criando, destarte, mais um terceiro novo sentido: “poesia, a namorada do aluno, que dá pano para muitas mangas interpretativas cujo epicentro é a arte poética em si.

O que se segue a estes dois poemas é uma continuidade transgressora da estrutura sintática de versos, aliada a outras invenções de desarticulação silábicas, de inserções de desenhos esquemáticos, habilmente ilustrados pelo autor. Tudo isso reitera um elemento diferenciador da poesia do autor e que serve de sustentação aos procedimentos compositivos de seu verso: a capacidade de produzir novos sentidos e de revesti-los de uma sintaxe que lembra a construção latina, segundo já mencionei.

O fato mais inusitado do aspecto de estranhamento do verso de Luiz Filho é cantar o amor carnal tendo o cuidado de não chocar nunca o leitor nos seus melindres moralistas, contudo produzir erotismo em meio a rupturas de malabarismos de imagens que mais prevalentemente se pressentem do que gratuitamente se apresentam ao leitor. De resto, o poema de Luiz Filho, antes de tudo, e já o frisei, solicita a participação do leitor, constituindo, muitas vezes, um esforço de co-autoria diante das direções apontadas no corpo do poema, segundo se pode ver igualmente no seu segundo livro, *Ondehumano*.

Um bom exemplo é o poema “conjugal”(p.27), no qual o poema visualmente representa a forma de um jogo da velha. É bem inventivo e constitui

um do que maior exige a habilidade participativa do leitor. Naturalmente, esse tipo de poema visual, assim como outros na extensão do livro, amalha o que de bom se legou das vanguardas europeias e das suas derivações no Brasil: os grafemas, a espacialidade horizontal, diagonal e vertical, a circularidade, o lado ideogramático que remonta à Antiguidade e, no Simbolismo brasileiro, encontrou diversos cultores, inclusive Da Costa e Silva e Elmar Carvalho, entre outros autores piauienses.

O mesmo poder-se-ia afirmar do poema “misteros” (p.25).. Nele também o grafismo que, no caso, é uma imagem preta, ou melhor, um desenho, nos conduz visualmente para aquela conhecida figura da “*Wife or mother-in-law*” que W.E. Hill insere no *American Journal of Psychology* e que está reproduzida por Antônio Gomes Penna^[8] na obra *Percepção e aprendizagem*. Se olho para esta figura de um ângulo dado, percebo, no desenho que introduz o poema, uma figura de um objeto em forma fálica e meio em curva, com uma extremidade lembrando uma cobra. Se, por outro lado, observo de outro prisma o desenho escuro, vejo um perfil humano em branco e com sua sombra escura ampliada.

O título, vocábulo criado artificialmente por aglutinação, provavelmente formado de “mistério” + “eros.” aponta para o tema da iniciação sexual. A ambivalência, um das constantes da poesia de Luiz Filho, é a espinha dorsal de inúmeras formas lexicais ou fônico–estilísticas. Os quatro versos que constituem o poema se revestem, na sua disposição sintática, de um caráter de descoberta (da poesia?) ou do dionisíaco prazer do sexo.

Não poderia deixar de comentar o último poema desta 1ª Parte, o da páginas 30-32, sob o título “Amarração.” Formado de 12 estrofes trissilábicas, me parece o mais belo poema desta parte. Leio-o *em voz alta*, como o faria com um poema de Poe (conselho que me dera um professor americano de literatura do meu tempo de graduação), e percebo seu ritmo, sua melodia, sua musicalidade e, por acima disso, um misterioso halo nostálgico-amoroso.

Poema feito de muitas camadas superpostas. Poema-síntese servindo a muitas chaves de leituras.

No campo semântico, no atrevimento de formas verbais irradiando células semânticas, no tema do amor liricamente bem urdido, nas camadas fônicas (aliterações), nas alusões intertextuais exógenas e endógenas, tendo como ponto referencial o poema épico camoniano, a mitologia desconstruída pelos novos tempos pós-modernos, a referência direta ao título do segundo livro do autor (dado intratextual), conforme se vê no 3^{ao} verso da 9^a estrofe Poema pleno de alusões diretas, indiretas e desconstruídas nos sentidos, e nas formas lexicais, operando ressignificações originais e inesperadas. “Amarração” reúne três temas: o amor, a linguagem e a poesia. Sua leitura é pluridimensional e, como todo poema bem realizado, não se exaure aos caprichos do leitor ou do crítico.

A poesia de Luiz Filho - já se pode até aqui tentar extrair uma conclusão provisória em suas linhas gerais -, é a de um artista do verso ao qual o leitor deve estar continuamente alerta, particularmente do ponto de vista intelectual, dado que sua dicção encerra pelo menos dois traços constantes: a surpresa e a duplicidade ou multiplicidade semântica, compreendidas nas ousadas sintáticas do discurso lírico, gerando sentimentos díspares e forte humor e/ou ironia no seu universo poético, num vigoroso e original ludismo fonético, fonológico, visual, espacial e, acima de tudo, numa predisposição infensa às decifrações explícitas e lineares ao se tornarem objeto de exegeses do seu espaço interno de expressão significativa (mensagem, conteúdo, ideologia e cosmovisão) e sua exterioridade significante esteticamente formalizada (retórica e todos os elementos constitutivos do verso, do poema (estrofe, aliteração, cadência, ambiguidades, *mood*, ritmo, métrica (se houver), gênero poético, tropos, estrutura, entre outros artifícios da arte versificatória, considerado esta na sua acepção temporal mais ampla possível). A poesia de Luiz Filho tende, no geral, a oferecer resistências e obscuridades inquietantes.

A 2ª parte, se o leitor bem notar, a maneira de subtítulo, retoma invertidamente os três últimos vocábulos do verso final da “I PARTE”: “em mar fragil mar”. Nesta parte, o tipo de escritor muda para um outro tipo impresso, não o manual *impresso* da primeira parte.

Os poemas da segunda parte reunidos em número de 27, aceleram ainda mais as estratégias de desconstrução e, desta maneira, se vão impondo aos olhos do leitor com toda a riqueza provinda do lirismo amoroso, ainda que continuamente de natureza carnal, transfundido em inovadoras formas de elaboração poemática, em ousadias metalingüísticas, metapoéticas, aliando beleza de sentimentos a beleza de linguagem

O caráter de rupturas poéticas em Luiz Filho é traço diferencial entre ele e outros poetas de sua geração. Todas essas subversões no verso operacionalizadas pelo seu estro são na realidade modos de cultivar poemas medularmente modernos mas não radicalmente destituídos daquilo que a grande herança da poesia antiga lhe ensinaram e foi antropofagicamente por ele assimiladas, sendo para mim este o grande caminho que poetas que se querem modernos deveriam buscar. Não ler e aprender com o passado me parece uma atitude leviana e contraditória a um só tempo.

No verso de Luiz Filho pressente-se o quanto sua natureza poética aqui e ali, dialoga com a tradição, seja com a Antiguidade, grega ou latina, seja com a poesia provençal, com o quinhentismo camoniano, com o Arcadismo, com Oswald de Andrade – presença nele forte -, com Carlos Drummond de Andrade, entre outras vozes da lírica brasileira e universal.

Poeta ubíquo, nas fontes do dialogismo atemporal nem por isso deixa de ser uma artista do verso bebido nos tempestuosos e voláteis tempos pós-modernos, antenando-se ciberneticamente e pondo no seu verso a experiência e o contato dos meios eletrônicos cada vez mais sofisticados e em constante mutações plurifuncionais.

Inserido de corpo e alma na pós-modernidade, a poesia de Luiz Filho planta-se no tempo presente, numa atitude que poderia repetir a natureza orgânica do poeta Drummond como o mais representativo artista do verso que tomou para si o *presente*, na poesia e na prosa, como matéria primacial de sua poética. Instalando-se no tempo presente, o poeta Luiz Filho se deixa impregnar do “aqui e agora,” primado do instante, no afã de se afirmar e firmar o seu objeto poético feito da matéria humana e dos produtos e conquistas do nosso tempo desagregador

Na 2ª Parte, tudo se torna possível em termos de experimentalismos, nos quais as palavras como que assumem o controle de si mesmas, espécie de silêncio do *verbum*, onde as palavras são capazes de criar e recriar sentidos insuspeitos em códigos cifrados. Instaure-se, agora, o reino dos hermetismos e dos malabarismos obscuros à Mallarmé, combinando, segundo já ressaltai, características simbolistas com ludismo, ironia, humor e subtextos indevassáveis a olho nu.

Nesta instauração de avanços ousadíssimos do discurso poético, Luiz Filho se torna um virtuoso. Entretanto, a persistir nestas estratégias de virar pelo avesso a função poético-comunicativa, ele se arrisca a perder-se no puro hermetismo indesejável (e aqui estou com José Guilherme Merquior ao falar da poesia humilde de Bandeira) a um poeta que aspira ao entendimento sem abrir mão da qualidade e originalidade dos versos.

Não lhe posso sonegar a invejável tendência à inventividade, à disponibilidade para novas formas de diálogo com o leitor, com a poesia e consigo mesmo. Não é possível não se comover com os versos do poema “amamos” (p. 40):

Amamos

quando não se-sentem

passado & presente

o verbo nos-arremessa ao mágico

neutralizando nosso espaço de sujeitos
 ao acaso & próximo... só
 o advérbio mente ao tempo

Ou não se divertir com o poema “Caro Prato” (p.43):

Caro Prato

Sem nenhuma ettiQueta

O amor fugiu do card.....Ápio

E quem pagou o p.....Ato?

Ou essoutro com ressonâncias oswaldianas (p. 35):

Voz nua à lua nativa

contrassopram em mim
 lembranças de ti
 a selvar-me salvagem

como tupis amórfagos
 ritos em vocação nova:
 Catiti!

* O ensaio acima é uma reprodução, revisada, corrigida e melhorada das quatro séries que já foram postadas neste Blog. Dei-lhe, agora, uma feição mais acadêmica.

- [1] OLIVEIRA, Luiz Filho de. *BardoAmar*. Teresina: Edição do Autor, 2003.
- [2] Idem.. *Ondehumano*. Teresina: Nova Aliança, 2009.
- [3] BURGUESS WILSON, John. *English literatura: a survey for for* students. 9th impression. London: Longman, 1970., p. 11.
- [4] CASTRO, Sílvio. *História da literatura brasileira*. Vol. 3. Lisboa: publicações Alfa, 1999, p. 256.
- [5] Idem , ibidem.
- [6] CASTRO, Sílvio. Op. cit., p.256=257.
- [7] RICHARDS, I. A. *Princípios de crítica literária*. Trad. Rosana Eichenberg, Flávio Oliveira e Paulo Roberto do Carmo. Porto Alegre: Globo/Universidade de São Paulo, 1967, p. 181-185.
- [8] Apud GOMES PENNA, Antônio. *Percepção e aprendizagem*. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora Fundo de cultura, 1968, p.14.

UM ESTUDO EM VERMELHO: A PERIODIZAÇÃO DO GÊNERO SUPERAVENTURA EM SUPERMAN - ENTRE A FOICE E O MARTELO

**Adriano Braga Bressan¹
Nataniel dos Santos Gomes²**

RESUMO

A presente proposta é o resultado da discussão desenvolvida na dissertação de mestrado “O defensor dos fracos e oprimidos: uma análise semiótico-cultural de Superman – entre a foice e o martelo”, defendida em 20/12/2022 na Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul (UEMS), em que houve necessidade de se realizar uma periodização abrangente e problematizadora do personagem Superman. Por problematizadora, impusemos a ideia de que a acepção judia dos autores interferiu diretamente na forma como o personagem foi moldado na era de ouro e em como foi remodelado nas eras subsequentes. Por meio de pesquisas bibliográficas e do aparato advindo da História Cultural (HC), com respaldo dos elementos narratológicos de Eco (2015) e um resquício da Teoria Crítica frankfurtiana, notou-se que o herói acompanhou movimentos sociais de diferentes épocas e nem sempre foi o messias que grande parte dos leitores reconhece em seu comportamento. A obra Superman – entre a foice e o martelo aponta para um retorno às origens do Homem de Aço, e para isso devem ser compreendidas suas relações de produção em 1938 (Era de Ouro), na década de 1950 (Era de Prata), na década de 1970 (Era de Bronze) e no que se arrasta até os dias de hoje (Era Moderna) com vistas a pontuar o caráter reformista do personagem. Dessa forma, observa-se o quanto o

1- Doutorando em Estudos de Linguagens pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS). Mestre em Letras pela Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul (UEMS). Membro do Núcleo de Pesquisa em Quadrinhos (NuPeQ) da UEMS. Membro da Associação de Pesquisadores em Arte Sequencial (ASPAS). Membro do grupo de Tradução, Léxico e Ensino de Línguas Estrangeiras (TRALEX-ENSINO/UFGD). E-mail: adrianobressan

2- Doutor em Linguística pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Pós-Doutor em Língua Portuguesa pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), professor da graduação e dos programas de pós-graduação em Letras (Mestrado Profissional e Mestrado Acadêmico) da Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul (UEMS), professor do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS), líder do Núcleo de Pesquisa em Quadrinhos (NuPeQ), Presidente da Associação de Pesquisadores em Arte Sequencial (ASPAS) e membro da Academia Brasileira de Filologia (ABRAFIL, cadeira 9). E-mail: nataniel@uems.br

processo de autoria do herói depende da concepção e transformação de suas diferentes facetas para que se compreenda a intensidade com que influencia os lançamentos dos EUA para o mundo.

Palavras-chave: *Superman; periodização; Histórias em Quadrinhos; superaventura.*

A STUDY IN RED: THE PERIODIZATION OF THE SUPER ADVENTURE GENRE IN SUPERMAN - RED SON

ABSTRACT

This text is the result of the discussion developed in the master's thesis "The defender of the weak and oppressed: a semiotic-cultural analysis of Superman – Red Son", in which there was a need to carry out a comprehensive and problematizing periodization of the character Superman. By problematizing, we imposed the idea that the fact of the authors were Jewish, it interfered directly in the way the character was shaped in the golden age and how it was remodeled in subsequent ages. Through bibliographical research and the apparatus arising from Cultural History (HC), with support from the narratological elements of Eco (2015) and a remnant of the Frankfurtian Critical Theory, it was noted that the hero accompanied social movements in different times and was not always the messiah that most readers recognize in his behavior. The book Superman – Red Son points to a return to the origins of the Man of Steel, and for that, his production relations in 1938 (Golden Age), in the 1950s (Silver Age), in the 1970s (Bronze Age) and what has dragged on until today (Modern Era) in order to punctuate the reformist emphasis of the character. In this way, it is observed how much the hero's authorship process depends on the conception and transformation of its different facets in order to understand the intensity with which it influences releases from the US to the world.

Keywords: Superman; periodization; Comics; super adventure

1 INTRODUÇÃO: O ACORDO FICCIONAL ENTRE AUTOR E LEITOR

Assim como acontece com qualquer personagem de ficção, o Super-Homem apresenta um contexto de criação, aliado a uma historicidade e desenvolvimento. É necessário, para compreensão do quão legítimas as

HQs podem ser no que se relaciona com sua representatividade e história, que se reconheçam quais são os aspectos que permeiam sua origem e que se compreenda a fundo sua motivação.

Superman, Super-Homem, Homem de Aço, Homem do Amanhã, Escoteiro Azul³, Azulão. Inúmeras são as maneiras de reconhecer o personagem em meio a palavras que o denominam, sejam por extensão de suas características, tais como o Homem de Aço, já que seu corpo é resistente a praticamente tudo, ou Azulão, por ser representado na cor azul em boa parte de sua jornada.

O herói pode ser considerado um mito típico para uma sociedade que mira mais e mais. O cidadão médio, aquele que lê jornais e que se mantém minimamente informado, busca soluções, mentalmente, para muitas das problemáticas que se apresentam para o mundo em que está inserido. Caso pudesse, resolveria problemas bélicos em um piscar de olhos; buscaria soluções rápidas e plausíveis para mazelas como a fome, a miséria, a desigualdade, entre outras. Com supervelocidade, estaria atento aos mais terríveis acontecimentos para evitar consequências desastrosas para os seres-humanos. Isso é o que compõe nosso herói: “um apanhado de vontades que o cidadão comum nutre e não pode satisfazer” (Eco, 2015, p. 247).

Nessa linha, contudo, precisamos pensar que o herói não é necessariamente algo (ou alguém) inovador no quesito heroísmo e humanidades. De Hércules a Sansão, passando até por Peter Pan, a imaginação popular da cultura de massa sempre buscou no herói uma virtude que se humaniza e que aponta para o melhor do ser humano. Embora apontemos para o melhor da sociedade que busca em seus personagens a salvação para os problemas cotidianos (e também irreais, profundos), pensamos também em qual sociedade esse personagem foi moldado. Eco, ao retratar o Mito do *Superman*, esclarece que:

Mas numa sociedade particularmente nivelada, onde as perturbações psicológicas, as frustrações, os complexos de inferioridade estão na ordem do dia; numa sociedade industrial onde o homem se torna número no âmbito de uma organização que decide por ele, onde a força individual, se não exercitada na atividade esportiva permanece humilhada diante da

3- Característica identificável pelos leitores como padrão de bom comportamento do herói no decorrer do tempo. Além de escoteiro, o herói é retratado como amigável, carismático, bondoso, entre outros. A alcunha de escoteiro, porém, rendeu a antonomásia Escoteiro Azul.

força da máquina que age pelo homem e determina os movimentos mesmos do homem – numa sociedade de tal tipo, o herói positivo deve escarnar, além de todo limite pensável, as exigências de poder que o cidadão comum nutre e não pode satisfazer (Eco, 2015, p. 246-247).

Se avaliamos, todavia, que o Homem de Aço é o produto das vontades do cidadão comum, médio, podemos pensar que suas narrativas deverão sempre estar disponíveis para que sejam lidas, fruídas e compreendidas. Entretanto, não seria viável, tanto do ponto de vista artístico quanto do ponto de vista mercadológico, que super-heróis fossem representações literárias da sociedade. Pensa-se que o leitor que busca, seja em uma tirinha dominical ou em uma revista em quadrinhos mensal, lazer e entretenimento, não está necessariamente buscando as transformações que a função poética da linguagem permite. O autor de histórias em quadrinhos tem a exata noção de quem é seu público, e isso nos faz introduzir postulações narratológicas dos tipos de autor e dos tipos de leitor.

Nos Seis passeios pelos bosques da ficção (1994), Umberto Eco emprega a palavra “bosque” como uma metáfora para os textos narrativos de maneira geral. Os passeios a que nos convida são exatamente as maneiras possíveis de ler e compreender uma obra de ficção. Tais premissas são validadas e aplicadas a romances histórico-literários, boa parte considerados pelo autor como mass media, ou seja, produtos da cultura de massa. Nesse sentido, tomamos de empréstimo os escritos de Eco e voltamos os olhos para o processo de leitura e compreensão da narrativa dos quadrinhos para adentrar esse bosque e compreender quem é o leitor típico e quais são as possibilidades de leitura do Superman.

Se falamos até então da existência de tipos de leitores, temos de ressaltar que existem tipos de autores, a priori, leitores-modelo e autores-modelo. Consideramos aqui que o modelo de autor seria aquele que domina os processos enunciativos, impondo estratégias de leitura que permitam que o leitor, também modelo, trilhe. Também consideramos que o leitor-empírico, aquele que não domina e não compreende as estratégias textuais do autor, pode vir a se tornar um leitor-modelo de segundo nível, aquele que “se pergunta que tipo de leitor a história deseja que se torne e que quer descobrir precisamente como autor-modelo faz para guiar o leitor” (Eco, 1994, p. 33). Fica claro, nesse sentido, a existência de um autor que não apresenta estratégia narrativa (autor-empírico), que possivelmente terá como leitor aquele que também não

busca um conjunto de estruturas, de estéticas ou de semânticas específicas em uma obra, o leitor-empírico.

Opostamente, um autor que emula processos e utiliza a linguagem para adequar-se à estrutura tangente a um determinado gênero, que compreende a estética da arte em que está inserido e que domina a semântica da linguagem na qual escreve, este autor convidará um leitor que conheça tais processos a enveredar uma descoberta. Este é o autor-modelo.

A partir do acordo entre autor e leitor, iniciemos aquilo que Eco chama de acordo ficcional. Evoquemos, então, o poeta Manoel de Barros em sua afirmação de que o artista não mente. Na verdade, em sua (des)biografia, Manoel menciona que 10% do que é contado é mentira, sendo o restante fruto da imaginação. De Eco a Barros, pontuamos que o leitor de obras de ficção deve aceitar a imaginação no contexto da história contada, mas nunca a considerar uma mentira. O autor, no momento de sua criação artística e considerado aqui um modelo de criação, traça o panorama por onde quer que o leitor, também modelo, se enverede. Ora, considerar que o autor levará seu interlocutor a um campo de mentiras seria demasiado ingrato, e por isso destacamos o fato de que todas as histórias, históricas ou totalmente ficcionais, advêm da imaginação, não da mentira. Sobre isso, Eco esclarece que

As crianças brincam de boneca, cavalinho de madeira ou pipa a fim de se familiarizar com as leis físicas do universo e com os atos que realizarão um dia. Da mesma forma, ler ficção significa jogar um jogo através do qual damos sentido à infinidade de coisas que aconteceram, estão acontecendo ou vão acontecer no mundo real. Ao lermos uma narrativa, fugimos da ansiedade que nos assalta quando tentamos dizer algo de verdadeiro a respeito do mundo (Eco, 1994, p. 93).

Assim, pensar que o herói abordado neste estudo represente fatos corriqueiros da vida cotidiana nos insere em um clima de compreensão e estabelecimento de ações para leitores que transitam entre empíricos e modelos. Porém, a partir desse pressuposto, pensemos que há um terceiro leitor, aqui representado por nós. O leitor inserido entre o ideal e o não ideal, o que atua no limite da interpretação. Este, considerado uma figura fantasmagórica na leitura do texto, é chamado de autor liminar porque atua entre a intenção do autor e a intenção linguística revelada por uma estratégia textual.

2 SUPERMAN: TRAJETÓRIA

Uma necessidade de organização Homem de Aço é necessária neste momento. Os criadores do Superman são Joe Shuster e Jerry Siegel, e o ano é de 1938. Seus leitores são em sua grande maioria jovens que buscam uma leitura de entretenimento, rápida e divertida. Pensemos que os dois autores, desconsiderados neste momento do texto as informações mais densas, eram modelos da criação do arquétipo do super-herói para os leitores-modelo juvenis, que buscavam na paz, na justiça e no modo americano um meio de escapar dos complicados anos que se apresentavam. Porém, devemos considerar que após Shuster e Siegel terem criado nosso herói, era após era inúmeros autores assinaram o desenvolvimento do personagem, tornando-o uma obra que nunca se encerra sobre si mesma. As compreensões acerca do universo fantástico sofreram muitas mudanças entre 1938 e 2022 (o ano desta escrita), e o herói daquela época já não é o herói desta.

Conquanto se mantenham as expectativas de leitura atreladas ao ideário do personagem, iniciamos a explanação de quem é o nosso herói até o momento da obra em análise. Artisticamente, os quadrinhos foram considerados “arte menor” (e insistentemente ainda o são por alguns) sob o pretexto da repetição e, muitas vezes, do apego incoerente a aspectos filosóficos e sociais como pretexto de profundidade de leitura e complexidade abstrata da construção narrativa. ECO (2015, p. 73) aponta para o que chama de kitsch e a falsidade da descoberta da arte, pois, onde não há fruição estética, há uma espécie de mentira artística. Reforça-se o kitsch quando observamos algumas tentativas de lançar objetos da cultura de massa a uma instância superior por mero impulso, valendo-se de referências extratextuais vanguardistas, muitas das vezes para que o público, de maneira geral, convença-se de que tal obra é intelectualmente mais bem elaborada, quando na realidade se faz pelo uso de resíduos da arte. Carros “populares” com designs e grafismos que imitam superesportivos; a narrativa que lança mão da arte erudita para parecer superior às demais de sua época; o pintor que “imita o efeito da imitação, considerando que a arte de vanguarda imita o ato do imitar” (Eco, 2015, p. 77).

A arte residual, enquanto sobra das vanguardas, leva seu interlocutor a desbravar um caminho que até então fora desconhecido. Não é incomum que pensemos o quanto as HQs fazem parte da vida cotidiana de milhões de pessoas e que ao mesmo tempo a consideremos como um lixo da arte. Em uma tentativa de organizar o pensamento acima, retornaremos ao romance de folhetim como a premissa necessária para estabelecermos aqui a democratização da arte e a necessidade do kitsch, o que permite dizermos que

não, a estética da masscult não é unicamente residual. A personagem da HQ é uma herança direta do feuilleton, ou seja, “arte maior” veiculada nos jornais para agradar uma classe emergente de novos leitores e, por conseguinte, novos consumidores de arte. O Conde de Monte Cristo, de Alexandre Dumas, teve sua primeira parte lançada em 1844 enquanto o Super-Homem estreou em 1938 na revista Action Comics. Aproximadamente 100 anos separaram os dois lançamentos, e é impossível dissociarmos a influência que Monte Cristo exerceu em Clark Kent.

A análise do enredo de ambas as obras permite ao leitor compreender o porquê de tal situação. Temos por agnição o conjunto de casos lamentáveis que corroboram a ascensão do personagem. Pensemos na obra literária supramencionada no exato momento em que Edmond Dantès, o protagonista, descobre que Fernand Mondego, até então um amigo, não o era de fato. Essa, entre inúmeras outras escolhas do autor, permite o crescimento e amadurecimento do personagem, sendo considerada uma *intentio operis*. Ao traçar paralelos entre a literatura e a história em quadrinhos, Eco afirma que

[...] o Superman, que por definição é a personagem incontestável, acha-se na inquietante situação narrativa de ser um herói sem adversário e, portanto, sem possibilidade de desenvolvimento. Acrescente-se a isso que, por precisas razões comerciais, suas aventuras são vendidas a um público preguiçoso, que se apavoraria ante um desenvolvimento indefinido de fatos que o levasse a empenhar memórias semanas a fio [...] (Eco, 2015, p. 251).

Nesse sentido, semanalmente ou até mensalmente, o Superman está sempre realizando alguma coisa. O que distancia nosso objeto de pesquisa de obras literárias artisticamente postas é a inexequibilidade do Azulão. Ao passo que encontramos um sem-fim de antagonistas, o herói é sempre superior a todas elas de maneira rápida, e isso mantém o limite narrativo da *intentio operis* e da *intentio lectoris*. Por fim, consideremos a história de Joe Shuster e Jerry Siegel para afinar a compreensão, interpretações e leituras do Superman.

2.1 Superman: origem

“No mundo inteiro, é praticamente impossível encontrar alguém que não reconheça o símbolo do Superman” (Voloj, 2018, p. 7). Sob essa afirmação,

encontrar a origem do Superman nos remete a 1938, um processo de várias “portas na cara” e muita, muita briga judicial. Para que iniciemos o estudo das origens do Super-Homem, precisamos pontuar o surgimento, à época, da ideia dos super-heróis de maneira geral. Observemos o excerto a seguir como premissa para análise contextual desse momento:

Na televisão, as imagens dos astronautas pioneiros competiam com as cenas desoladas de Hiroshima e do Vietnã: era tudo ou anda, a Bomba Atômica ou a Nave Espacial. Eu já tinha escolhido meu lado, mas a tensão da Guerra Fria entre Apocalipse e Utopia estava ficando quase insuportável. E aí os super-heróis chegaram como uma chuva do outro lado do Atlântico, num prisma de luz deslumbrante em seus macacões heráldicos, trazendo novas maneiras de ver e ouvir e pensar sobre tudo. [...] Antes de ser uma Bomba, a Bomba era uma Ideia. Superman, contudo, era uma Ideia Melhor, Mais Rápida, Mais Forte (Morrison, 2012, p. 13).

Pelo contexto apresentado por Morrison (2012), notamos que o surgimento do personagem em análise se deu em meio a problemáticas bélicas intensas, além da corrida espacial que despontaria na década de 50 e influenciaria a concepção do personagem. Em 1938, ano que anunciava a Segunda Grande Guerra, dois amigos que viviam nos EUA, um descendente de judeus e outro de lituanos, lançaram na revista Action Comics a primeira história do personagem que acompanhamos até hoje. Joseph Shuster, neto de judeus que viviam na Rússia czarista, nasceu no Canadá após seus avós fugirem dos pogroms⁴. Em território Canadense, Shuster teve possibilidade de assistir a muitos filmes por conta do trabalho de seu tio que era projecionista em um cinema, o que o levou a consumir produtos da cultura de massa da época. O primeiro contato do autor com quadrinhos se deu nessa época, e a partir desse momento em que ainda não dominava a leitura e aguardava os finais de semana para ler as tirinhas coloridas no jornal que o autor iniciou seu projeto de se tornar um desenhista.

Vivendo em Cleveland, teve sua primeira oportunidade de desenhar algo no jornal da escola, O Federalista. Entre uma criação e outra, Joe conheceu

4- Ataques violentos contra comunidades judaicas na Rússia czarista.

um repórter da gazeta escolar chamado Jerry Fine, que como característica artística desenhava a si mesmo como um grilo. Porém, devido a problemas financeiros, Shuster se muda novamente e, ao chegar em sua nova escola, procura o primo de Fine, recomendado pelo próprio, também chamado Jerry, Jerry Siegel.

Jerome Siegel, nascido em 1914, também tinha em sua família a história dos fluxos migratórios que faziam com que famílias saíssem de seus locais de origem em busca de sobrevivência e melhores condições de vida. Nesse caso, a fuga era do antissemitismo na Lituânia, e, entre 6 filhos, o caçula era Jerome.

Jerry e Joe se tornaram amigos e eram consumidores das pulps da época. A diferença social entre os dois não era empecilho para que as afinidades crescessem. Sob incentivo do novo amigo, Shuster participa de um concurso de cartuns no jornal em que Siegel trabalhava, o *Torsch*. Entre inconstâncias da vida nos EUA, tais como a morte do pai de Siegel, concursos de cartazes e cartuns, o nascimento da *Popular Comics* (primeiro projeto empresarial autoral de tirinhas da dupla), subitamente Joe apresenta o que viria a ser a Pedra de Roseta dos quadrinhos que conhecemos hoje, o Superman.

Entre idas e vindas, a ideia do Super-Homem era boa. Os autores imaginaram e posaram em diferentes poses e perspectivas para explorar o desenho, baseando-se em revistas *fitness* da época, cores e, o principal, esse herói usava seus poderes para combater o crime aqui e agora, e não em um futuro distópico e distante. “Era divertido, era uma aventura, era novo” (Voloj, 2018, p. 57). Ao final de todo o processo de criação, em 1938, Siegel e Shuster recebem a proposta da transferência dos direitos autorais do personagem por U\$130,00 (cento e trinta dólares) com um detalhe importante no desenlace dessa história que era o fato dos nomes dos autores estarem escritos de maneira errada no cheque que fora descontado (Siegel e Schuster), acarretando a sugestão de, com o intuito de poupar tempo para descontar o cheque, assinarem seus nomes de maneira também incorreta e escreverem-nos corretamente logo ao lado da assinatura. Por mera citação dos números que viriam, *Action Comics*, a “revistinha do Superman”, vendeu 130 mil exemplares no primeiro número, 136 mil no segundo, 159 mil no terceiro, 190 mil no quarto, e permaneceu consecutivamente mantendo a alta número após número. Não é surpresa inferir que os artistas perceberam seu prematuro erro e que tentaram, sem sucesso, reaver os direitos do Homem de Aço. Estava dada a largada para a era dos super-heróis. Em todo o processo de venda, há algo de maquiavélico na maneira como os jovens autores foram engolidos pelo sistema que já reconhecia o sucesso da personagem, e, de modo ainda

mais cruel, a negociação posterior, que recompensava os autores, foi ainda pior.

Agora a maior maldade: Donnenfeld ficaria com 40% da distribuição pelo McClure (lembre-se que na época o padrão, quando mais justo, era ficar 50/50 para artista e syndicate). Ou seja, sobravam apenas 60% para Siegel e Shuster dividirem com o Syndicate. Ah, mais um detalhe: Donnenfeld levava uma taxa de 10% como agente deles com o syndicate. Sim, isso que você entendeu. Ele ainda tirava 10% do bruto, antes mesmo de pegar seus 40%. Era uma oferta que eles não podem recusar, como diria Don Corleone (Moreau et al, 2020, p. 158).

Uma parte importante do processo criativo do herói para esta pesquisa é a participação dos EUA na Segunda Grande Guerra. Após a invasão da Alemanha à Polônia, muitas histórias sobre os progoms voltaram aos autores e conjecturou-se que o personagem em ascensão, conhecido por todos e reconhecidamente americano, deveria participar da guerra. Em uma história até então considerada engraçada, a ideia não caiu nas graças dos alemães, e a Federação Germano-Americana, nitidamente nazista, retaliou a publicação. Após esse quadro, muitos heróis foram criados e enviados à guerra, tais como Capitão América e o Demolidor, contudo, o Super-Homem foi mantido fora do conflito.

Após anos de negociações pela retomada dos direitos do Superman, os autores passaram por muitas dificuldades financeiras e, por fim, reconhecidos pelos fãs da época e movidos pelo medo da Warner Bros em sua possível influência negativa ao lançamento do filme do Superman em 1975, enfim saem “vencedores” dessa briga. Por todo o ocorrido, o herói foi interpretado por muitos outros artistas durante todos esses anos e ainda o é. Nesse enfoque, seguimos com a periodização.

2.2 Superman: a jornada do herói

Acreditamos que uma pergunta assombrou toda a audiência do Superman em algum momento da vida. Ele resiste ao fogo, ao gelo, tem

superforça, supervelocidade, visão de raio-x, atira laser pelos olhos, mas por que usa a cueca por cima das calças? Como contexto de produção, atribui-se o visual distinto do herói aos artistas circenses da época, fortes e musculosos, principalmente nas décadas de 1920-1930, e é este o ponto de partida que tomaremos para as explicações acerca da trajetória e reformulações que o personagem sofreu.

Cuecas sobre as calças eram significantes de força e resistência ultramasculinas em 1938. As capas, as botas de showman, o cinto e o colante de lycra vinham em todos os uniformes de circo e ajudavam a enfatizar o aspecto performático quase show de horrores, das aventuras do Superman (MORRISON, 2012, p. 33). Essa analogia o torna um alienígena com aparência máscula e forte, mas seu uniforme em si é ele mesmo. Sua logo o torna facilmente reconhecível, mas sofre algumas alterações durante os desenvolvimentos do personagem por meio das eras.

Inserimos uma ideia de periodização dos quadrinhos para que consigamos perceber como o Superman se modifica conforme os períodos em que é publicado. Inicialmente, consideramos fundamentais as divisões dos lançamentos situados no tempo cronológico para que se consiga, de uma maneira clara, perceber o conjunto que se modificava e que influenciava diretamente nas escolhas que dariam manutenção às características do personagem. Em um outro ponto desta pesquisa, notamos como esse fato é importante no que se refere à semiose infinita e intersemiose, já que entender o herói da década de 2020 é também entendê-lo em 1938.

Consideramos como fato primário a Era de Ouro dos quadrinhos. Há outras menções a produções que ocorreram anteriormente às dos comics, mas por adequação de maneira mais específica neste estudo, não adentramos no campo da Era de Platina, que explora os personagens anteriores ao gênero de superaventura. Assim, a primeira das eras do gênero é conhecida justamente por estabelecer o nascimento de um novo gênero de produções quadrinhísticas, as aventuras vivenciadas por super-heróis. O marco para o seu início é o lançamento do Homem de Aço em 1938, que elevava o gênero pulp, histórias de aventuras detetivescas, a uma outra prateleira, até então desconhecida. A procura por aventuras que colocassem em prática o New Deal⁵ aumentava entre os leitores, e podemos considerar que o lançamento do Superman ia

5- O New Deal foi um programa de recuperação da economia dos Estados Unidos após a quebra das Bolsas Valores de Nova Iorque, em 1929. O programa, implementado durante o governo Roosevelt, pretendia ampliar a intervenção do Estado na economia ao regular as transações econômicas e a produção, como também realizar obras públicas para estimular a criação de empregos.

diretamente ao encontro de suas necessidades. Dessa forma, o marco inicial para a periodização dos quadrinhos é o lançamento do Super-Homem, por Jerry Siegel e Joe Shuster em 1938.

Os heróis da Era de Ouro são os responsáveis por realizar as convenções do gênero superaventura. Contavam com uma carga de violência extra, em que as personagens não poupavam esforços para literalmente ferir e até mesmo matar seus inimigos. Eram nitidamente baseados nos heróis do estilo pulp, mas contavam características alheias ao já convencionado como os aspectos judaico-cristãos atrelados à vinda do Messias, propondo a ideia de salvação do mundo. De maneira sucinta, o nascimento do Super-Homem passa pelo seguinte desenrolar:

O pequeno Kal-El (originalmente era Kal-L) foi enviado à Terra em um foguete por seus pais, o cientista Jor-El e a esposa Lara (originalmente era Jor-L e Lora), momentos antes da explosão de Krypton. Na Terra, Kal-El ganhou incríveis poderes (mas nas primeiras aventuras ele ainda não voava, apenas dava grandes saltos). Na queda da nave, foi encontrado pelo casal de fazendeiros do Kansas John e Mary Kent (depois virariam Jonathan e Martha) (Moreau et al, 2020, p. 155).

Ressaltado o marco inicial da Era de Ouro, consideramos importante, tanto para o aparato interpretativo do personagem quanto para a contribuição teórica desta pesquisa, estabelecer e tornar estanque uma característica do Homem de Aço mantida em todas as eras, o messianismo. Reorganizamos os aspectos supramencionados, a iniciar com judeus fugindo da Rússia czarista, o despontar da Segunda Grande Guerra, um nacionalismo fervoroso que invadia as casas norte-americanas. É sob esse pretexto que Superman, o messias, surge. Na capa de sua primeira revista, levantava um carro com as mãos e assombrava os bandidos que perseguia. Ele não tinha habilidade de voo, mas podia pular da altura de um prédio. O Superman era resistente a tiros, fogo, entre outros ataques físicos. Se fosse da vontade dele, os crimes eram resolvidos rapidamente, sempre apontando para o bem. Afirmamos, com a finalidade de aprofundar os aspectos filosóficos e messiânicos do Super-Homem, que o Superman foi um alienígena tornado mais humano do que os próprios seres humanos em uma época marcada por conflitos e muita, muita desumanidade.

A mitologia do Superman em seus oitenta anos sofreu pequenas mudanças, mas a essência se manteve a mesma: ele é um alienígena. Logo, nenhum ser humano poder ser como ele. Mesmo que o conceito por Nietzsche afirme que no futuro surgirá um *Übermensch* que é uma meta alcançável, como dito anteriormente. Em uma perspectiva darwinista, essa noção tem sido entendida como o próximo passo evolutivo da humanidade, enquanto conceito filosófico, a moral. Biologicamente é impossível tornar-se o Superman, mas no plano da moralidade tanto o herói quanto o seu alter-ego são humanos. Como diz Batman na *graphic novel* *Superman/Batman: Inimigos Públicos* (2004): “é uma dicotomia notável. De muitos modos, Clark é o mais humano de nós. Então ele dispara fogo do céu e é difícil não pensar nele como um deus. E quão afortunado somos todos nós por ele não pensar nisso.” Deixando claro como o herói é visto em seu próprio universo: uma natureza humana e uma natureza divina, como anuncia o credo cristão sobre Jesus de Nazaré (Gomes et al 2019, p. 142).

No sentido em que foram estabelecidas as características dos heróis, a evolução do Superman foi se adequando às adversidades sociais de cada época, e assim foram sendo criadas novas etapas com novas nomenclaturas e também novos conjuntos de personagens. A Era de Ouro, com esse Superman que saltava e lutava contra a corrupção, dura até 1950, quando o mercado de quadrinhos sofre uma intensa queda e há um hiato nas produções, que seriam retomadas em 1956. Em sua criação e a data que marcaria uma mudança radical na maneira de pensar dos heróis, é introduzida no cânone uma fraqueza do herói, a kryptonita, um mineral radioativo natural de seu planeta natal. Na mesma época, os bordões que tornariam o Superman ainda mais conhecido foram lançados, e até hoje são lembrados.

No início, a abertura era:
Olhe lá no céu!
É um pássaro!

É um avião!

É o Superman!

Sim, é o Superman – visitante do planeta Krypton que veio à Terra com poderes e habilidades muito além dos homens mortais. O Superman, que pode pular altos arranha-céus com um único salto, correr mais do que uma bala até seu alvo, dobrar aço com suas próprias mãos e que, disfarçado de Clark Kent, repórter de um grande jornal metropolitano, luta em uma batalha sem fim pela verdade, pela justiça e pelo modo de vida americano.

A partir de 5 de setembro de 1945, eles mudaram para o também clássico:

Mais rápido que uma bala.

Mais poderoso que uma locomotiva.

Capaz de pular altos prédios com um simples salto.

Olhe lá no céu!

É um pássaro!

É um avião!

É o Superman! (Moreau et al, 2020, p. 291).

O fim da Era de Ouro surgiu e possibilitou o início do que é conhecida como Era de Prata. O marco dessa era foi o Comics Code Authority que, entre outras imposições ao mercado editorial, proibia seus heróis de matarem e utilizarem de violência excessiva. Esse selo propiciou uma nova aurora dos super-heróis, permitindo a retomada de antigas revistas e o lançamento de novos personagens, que mantinham como norte em suas narrativas a ficção científica, a exemplo do personagem Flash, que “era parte da polícia científica atingido por um raio que lhe deu poderes” (MARANGONI et al, 2017, p. 38).

No que se refere ao Superman, algumas mudanças ocorreram em suas características e, entre as mais notáveis, está a de voo foi atribuída ao herói, além de telecinese e a capacidade de soltar raios de energia pelo corpo. Há um ponto importante a ser ressaltado nessa fase do herói, isto é, a dificuldade para a escrita dos roteiros do herói, que se tornam historietas infantis em detrimento do público adulto que os acompanhavam. A censura imposta pelo Comics Code Authority era sentida amplamente, e um escritor foi responsável por escrever as tramas que caracterizaram esse momento do herói, Otto Binder.



Figura 1 - O Superman da Era de Prata: características de voo e capacidade de soltar raios pelo corpo.

O autor escreveu tramas envolventes com os poucos recursos que tinha, acrescentando ao universo kryptoniano vários outros superpersonagens. O autor elaborou histórias com Krypto, The super dog, Brainiac e a cidade engarrafada de Kandor, Titano, the super ape, Supergirl, entre outras, que fariam sucesso por seus enredos irreverentes, familiares e com claro aspecto maniqueísta, em que um tom de conservadorismo e tradicionalismo lutava contra aquilo que era, em sua visão, uma tentativa de usurpar o modo de vida americano. Uma das mais inesperadas, para não apontarmos como ridículas, ideias de Binder foi a criação da revista de Jimmy Olsen, amigo de confiança do Superman.

[...] Binder transformou em hit inesperado e aparentemente ridícula a ideia de Weisinger de dar uma revista para Jimmy Olsen. Lançada com capa de setembro/outubro de 1954, Superman's Pal Jimmy Olsen durou até março de 1974, metendo o jovem fotógrafo nas aventuras mais estranhas e divertidas. Otto Binder que inventou o famoso relógio sinalizador que Olsen usa para chamar seu poderoso amigo, na #1, e fez o garoto viver seus dias de herói e identidades como Elastic Lad, na #31 (Moreau et al, 2020, p. 394).

Um ponto importante a ser ressaltado na mudança de pensar os heróis da Era de Prata pode ser relacionado ao acréscimo das super-equipes ao cânone dos personagens mais conhecidos. A tentativa de ressuscitar os heróis de segunda linha da Era de Ouro foi um sucesso ao aliá-los aos personagens mais vendáveis. Assim nascia a Liga da Justiça, que era uma consequência para o “escapismo e maravilhamento, muitas vezes bizarro e surreal, especialmente da DC e nas histórias do Batman e Superman (Marangoni, 2017, p. 39).

Com todo o plano de fundo criado pelos artistas da época e todas as manobras para que as histórias em quadrinhos continuassem sendo atrativas ao público, em meados dos anos 1960, houve um notável cansaço entre os leitores, que observavam mudanças socioculturais no mundo. Desse modo, alguns personagens começavam a propor mudanças que consideravam os aspectos sociais como premissas para o conjunto de histórias lançadas nas mais diversas revistas em quadrinhos. Por fim, em 1971, após revisão do CCA, a permissão da publicação de HQs que considerassem as mudanças políticas e sociais foi sinalizada, e a Era de Bronze dos quadrinhos despontava como uma nova possibilidade muito mais intensa e obscura.

O marco da Era de Bronze é o lançamento de arcos que demonstram heróis até então impassíveis diante de seu lema, mas que pessoalmente começam a perceber entes próximos sofrendo com vícios e abandonos. Isso os leva a questionarem a si mesmos, a partir do momento em que percebem ser parte de uma elite, acima do bem e do mal.

Personagens nascidos na Era de ouro e de Prata, como o Arqueiro Verde e o Homem-Aranha, donos de uma moral humanitária inquebrável, enfrentaram a integridade de seus princípios quando expostos aos vícios de entes queridos. Defensores da Terra e do universo, como o Lanterna Verde, além de combater vilões, aos poucos se percebiam como uma elite. Privilegiados, antes da Era de Bronze, os super-heróis só eventualmente se lembravam que existem incontáveis pessoas que sofriam com o preconceito, com a opressão e eram esmagados pela desigualdade de oportunidades. Além das aventuras épicas, havia uma concretude brutal, difícil de suportar e impossível ignorar (Marangoni et al, 2017, p. 47).

“A Era de Bronze foi quando a inocência acabou” (Moreau et al, 2020, p. 566). Superman, a esperança personificada, foi afetado de maneira que houve até mesmo recusas de vários autores para elaborar seus roteiros. Algumas revistas representam de maneira intensa as dificuldades existenciais do super-herói, que passa a sofrer, em suas histórias, críticas, e é declarado culpado por não observar nem intervir em mazelas que estariam a seu alcance. A história *Must there be a Superman?*⁶ (1972) representa claramente a ideia de que o personagem é responsável por tudo o que fez, mas, ao mesmo tempo, também deve assumir a culpa pelo que não fez, já que nenhuma outra pessoa tinha nem a capacidade nem a possibilidade de fazê-lo. Uma outra característica é que parte dos poderes do herói são reduzidos e, assim, percebemos que sua onipotência é, de fato, revisitada, até mesmo para demonstrar o quão falível o herói poderia ser. Essa maneira de demonstrar o universo do Superman é ponto a ser fixado na Era de Bronze acerca do personagem. Ele podia fazer mais, mas simplesmente não o fazia.

6- “Deve haver um Super-homem?”, tradução nossa.



Figura 2 - O super da Era de Bronze sendo julgado pelos seus (não) atos.

A Era de Bronze apresentou muitas maneiras de contar histórias sem que elas fossem de fato muito violentas, ainda com algum respeito ao CCA, inserindo diversos personagens de maneiras até mesmo consideradas extravagantes ao público da época. O Coringa ganhou revista, mas não podia matar. O Homem-Aranha não conseguiu salvar sua amada Gwen Stacey, e pela primeira vez houve uma morte nos quadrinhos, e não uma morte qualquer, mas sim uma tragédia anunciada em que a amada do herói foi drasticamente deixada para ser salva por último, quebrando o pescoço no repuxo da teia que era para salvá-la. A Era de Bronze foi de fato um pontapé para adentrarmos aquilo que é chamado de Era Moderna dos quadrinhos.

Nessa perspectiva, a Era Moderna compreende períodos também chamados de Era de Ferro e Era da Renascença. Vale ressaltar que essa periodização final compreende todo o período desde a década de 1980 até o que

é encontrado nas bancas e nos websites, assim como as plataformas digitais que lançam inúmeras revistas em quadrinhos de forma on-line. Esse aspecto é importante, uma vez que conforme o tempo passou, a qualidade do material, a tecnologia empregada na edição e tudo o que se relacionava às revistas era no sentido de se buscarem inovações, mas que não se abandonassem a qualidade das histórias. Os problemas advindos da mudança de patamar dos quadrinhos deixavam nítida a percepção de que as HQs não eram mais historietas para crianças e que precisavam auxiliá-las no seu processo de crescimento. Se os quadrinhos amadureceram, o público que o consumia nas décadas anteriores também havia amadurecido, e agora, adultos, queriam produtos diferentes daqueles que consumiam quando petizes.

Além disso, o fato de Joe Shuster e Jerry Siegel, criadores do Homem de Aço, irem a público, após o anúncio do tão esperado filme do Homem de Aço, e despejarem suas angústias sobre um público que ansiava a superprodução cinematográfica, foi, inicialmente, muito impactante para o Superman. Eles escreveram em uma carta:

Eu, Jerry Siegel, o co-criador do Superman, lanço uma maldição sobre o filme do Superman! Espero que seja um superfracasso. Espero que os fãs leais do Superman fiquem longe disso em massa. Espero que o mundo inteiro, tomando consciência do fedor que envolve o Superman, evite o filme como uma praga. Por que estou colocando essa maldição em um filme baseado na minha criação Superman? Porque o ilustrador Joe Shuster e eu, que co-criamos o Superman juntos, não receberemos um centavo com o contrato do filme. Superman tem sido uma fábrica de dinheiro por 37 anos. Durante a maior parte desses anos, Joe Shuster e eu, que originamos o personagem Superman, não recebemos nada pela nossa criação e, por muitos desses anos, nós conhecemos a penúria, enquanto editores do Superman se tornaram multimilionários, (...) Joe está parcialmente cego. Minha saúde não é boa. Nós dois estamos com 60 anos. A maior parte de nossas vidas, durante o grande sucesso de Superman, foi passada na necessidade. (...) As pessoas que lucram com o Superman e o exploram são gananciosas

e egoístas. (...) Joe e eu fomos vítimas de uma injustiça monstruosa. Tudo o que Joe e eu podemos fazer é apelarmos a pessoas como você para que façam o que puderem para ajudar a nossa causa, a publicarmos nossas condições. (...) Ouve-se falar muito do Sonho Americano. Mas o Superman, que nos quadrinhos e filme luta pela “verdade, justiça e modo de vida americano”, se tornou, para Joe e para mim, um Pesadelo Americano. (...) Matérias nos jornais afirmam que a National recebeu US\$3.000.000,00 pelos direitos para fazer o filme do Superman e US\$15.000.000,00 serão gastos pra produzir o filme. E os criadores do Superman, Jerry Siegel e Joe Shuster, não vão receber um só centavo. (...) Esperamos que o público jamais se esqueça disso quando vir o personagem do Superman ou as revistas em quadrinhos da National Periodical. Não seja um cliente assíduo do Superman por causa dessa injustiça (Moreau et al, 2020, p. 630)

Depois do Homem de Aço, a carta talvez tenha sido um segundo ponto para a leitura da personagem. Se na Era de Bronze havia questionamentos acerca de seu enredo, na Era Moderna os questionamentos ultrapassavam a narrativa e passavam a manchar o moral das grandes corporações que lançavam os quadrinhos. De maneira bastante sucinta, os criadores do herói venceram uma causa e tiveram uma pequena compensação financeira, que ocorreu mais no sentido de que não atrapalhassem a divulgação do filme com o fandom. Esta é uma marca da era moderna: os artistas agora teriam de se vincularem a contratos longos e detalhados, que incluíam variedades de suporte de lançamento, de maneira que as grandes empresas não corressem riscos de serem processadas e tivessem de pagar processos milionários posteriormente.

Um reflexo a ser observado foi logo na década de 1980, em que os heróis passaram a representar o vazio de seus uniformes. Histórias muito violentas retratavam as lacunas que o Estado deixava na sociedade, e há que se considerar o Batman: o cavaleiro das trevas como uma produção representativa da época que é definida como a Era de Ferro. A ebulição da Guerra Fria fez com que todas as atenções fossem voltadas para o conflito com os Soviéticos. Daí em diante, há um salto para o velho e cheio de dores Bruce Wayne resolver vestir o uniforme do Homem-Morcego novamente e controlar as gangues da

representativa Gotham, que poderia ser qualquer metrópole do final da década de 1980. Devemos notar, dessa forma, o papel do Superman nessa obra, qual seja o de se preocupar com os estigmas sociais somente quando o governo americano solicita, como um soldado.



Figura 3 - O comportamento do Superman em Batman: o cavaleiro das trevas.

Esse tom fatalista do Batman demonstra o tom da Era de Ferro, que são a “exacerbação da violência, a legitimação da brutalidade como resposta à ameaça dos vilões, os diálogos entre as várias facetas subjetivas do herói” (Marangoni et al, 2017, p. 64). Para o herói de nossa pesquisa, porém, o principal estava no final desta Era, mais especificamente nos anos de 1992/1993, que era A morte do Superman. A coincidência é que a morte no Homem de Aço ocorreu contra um vilão chamado Apocalypse de maneira brutal em uma época de lançamentos também brutais. Vale alertar que a obra também aborda uma terceira brutalidade, a consequência para o planeta Terra

ter perdido seu maior herói.



Figura 4 - A violência constante nas obras da Era de Ferro.

Com o fim da Era de Ferro, mas ainda inseridos no que também é chamado de Era Moderna, apontamos que a última das características desta periodização é demasiado dificultosa, já que vivemos o seu desenrolar. Logo de início, podemos postular a Era da Renascença como uma maneira de resgatar dois elementos do passado que confluíram para o sucesso da personagem: ora o realismo da Era de Bronze, ora a inocência da Era de Prata. As obras passam a caminhar de maneiras distintas, mas que se complementam a todo instante e, acima de tudo, garantem o desenrolar dos tão amados personagens das narrativas de superaventura.

Alex Ross é o responsável pelo início desta Era com o lançamento de *Marcos* em 1994. Notamos, assim, um forte sentimento de nostalgia sobre as Eras passadas dos heróis, com exceção da Era de Ferro, que parece ter colocado a perder as dinâmicas sensíveis e sublimes de seus personagens, cedendo lugar à barbárie e à violência. Para o Superman, a obra representativa de sua reinserção é *O reino do amanhã*, escrita por Mark Waid e desenhada por Alex Ross. Uma nova visão do herói é demonstrada, e passamos a conhecer um herói envelhecido, desanimado e descrente com a sociedade. Essa retirada permitiu que novos heróis viessem à tona, e o principal representante dessa nova horda de heróis, Magog, é a representação do herói da Era de Ferro, ou seja, o herói que mata em detrimento do que não mata, no caso o Superman. O Superman deste arco, que pertence ao selo Elsewords, resgata também o

uniforme advindo da Era de Bronze, com o símbolo vermelho e com o fundo preto.



Figura 5 - Os heróis em O reino do amanhã

É neste ponto da cronologia que paramos com esta periodização, já que foi o selo supramencionado e justamente este apego às edições anteriores que envolveram o lançamento do objeto desta pesquisa. Entre a foice e o martelo é um lançamento como tantos outros, mas só foi possível frente à condução de dezenas, se não centenas de artistas durante todo desenrolar do personagem. Entender os aspectos pelos quais o Superman passou é aceitar o escopo desta pesquisa: o personagem é agente da cultura por décadas, e sua compreensão, além do joguete com suas cores e símbolos, é demasiado importante, além de interessante, para as gerações atuais. Passadas as principais informações acerca da temática, prossigamos no desenvolvimento da pesquisa.

2.3 Superman: entre a foice e o martelo e o selo Elsewords

O selo Elsewords (“outras palavras”, em uma tradução livre, mas que no Brasil é chamado de Túnel do Tempo) é uma iniciativa da DC Comics que lança histórias de seus personagens fora do cânone da companhia. A

seleção das histórias parte de um suposto “e se...”, e a partir de condições estabelecidas anteriormente ao que é conhecido dos personagens, outras possibilidades são exploradas. Um detalhe importante em nossa tradução é de que a Marvel Comics mantém uma série exatamente com esse nome em língua inglesa. What if... conta histórias, assim como o Elsewords, de realidades paralelas ao cânone quadrinhístico em histórias curiosas, tais como uma possibilidade de Flash Thompson, na série do Homem-Aranha, ter se tornado o aracnídeo. Ambas as companhias exploraram e ainda exploram este universo de possibilidades, e é importante ressaltar o quão importante essas escolhas se tornam, pois ao permitir que o interlocutor se interpele acerca de escolhas pequenas, meros detalhes na narração, o que acaba por garantir o estado de abertura da obra, ainda que de maneira bastante rudimentar e até um pouco desconectada da teoria em si. A ideia aqui é que o herói, qualquer que seja, nunca está esgotado, pois as possibilidades interpretativas são infinitas.

No contexto supracitado, os anos 1990 e 2000 foram o grande momento do lançamento de muitas dessas histórias, com obras consideradas grandes marcos não somente narrativos, mas também com escolhas narrativas que colocam alguns dos quadrinhos como grandes obras de qualidade irretocável. Um exemplo é a obra Reino do Amanhã, que aproxima versículos do Apocalipse de São João, texto bíblico, de um enredo em que o Superman, após uma série de intempéries, abandona seu manto e seu lema. Os aspectos teológicos encontrados nessa obra, assim como sua qualidade gráfica e sua cadência narrativa fazem dela um dos principais lançamentos dos últimos 20 anos da empresa, e esse fato permitiu que outras obras surgissem desse “e se...”

A primeira obra a retratar uma condição inicial que separou o cânone quadrinhístico dos arcos da possibilidade foi Um conto de Batman: Gotham City 1889 (Gotham by Gaslight, no Inglês), em 1989. Nessa obra, o autor Mike Mignola (Hellboy) inseriu uma possibilidade na qual Gotham, em meio a uma expansão industrial no final do século XIX e início do século XX, tem um assassino à solta. Batman, então, passa a caçar o assassino Jack: o estripador, o que demonstrou uma percepção do autor em unir a característica detetivesca do herói com um personagem real que cometeu crimes hediondos à época. A partir daí, muitas outras ocupariam lugar de destaque em diferentes épocas.

A série Superman: Entre a foice e o martelo é parte do selo supramencionado, e logo de início causa um estranhamento no leitor médio, aquele que estava habituado ao lema comum do herói. A capa apresenta cores em tons diferentes, que fogem ao brilho usual do herói, além de que o azul convencional está totalmente fora da narrativa imagética. Além disso,

o principal: o escudo do herói, anteriormente com o S, agora dá lugar a uma foice e um martelo entrecruzados e assusta, provoca risos, afronta e chama a atenção até mesmo de quem não é tão fã do gênero.

Superman: Red Son foi lançado no Brasil em 2003 com a tradução supramencionada. Assumimos aqui a alcunha de que o tradutor, ao traduzir a expressão Red Son (Filho Vermelho, tradução nossa), deixa a obra mais expressiva frente ao nosso idioma, já que a expressividade do termo red ao referir-se ao comunismo é mais tendenciosa nos EUA, enquanto a imagem do socialismo é mais representativa em solo tupiniquim.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Notamos, ao final dessa periodização, que a obra assinala para o já mencionado “retorno às origens” do herói que, sem fazer distinções, luta pelo bem-estar de todos. Apontar o Superman como um personagem socialista é algo demasiado inusitado, mas de acordo com a história de seus autores e as características da personagem, há de se refletir acerca de seu desenvolvimento. Um outro ponto da obra é a forma como impõe ao leitor a convergência de três pontos bastante intensos em uma sociedade polarizada politicamente e que compreende como política a mera expressão partidária. Os pontos a que nos referimos são as terminologias ideológicas acerca dos diferentes cenários, tais como o socialismo, o anarquismo e o capitalismo, tudo de maneira a apontar para uma espécie de “luthorismo” que seria a única forma possível, a “terceira via” da salvação da humanidade.

Assim, pelas vias de fato, há a interseção entre 1938 e 2020 nas narrações. Periodizar uma personagem não é meramente dividi-la em cronologias. Deve-se considerar o caminho editorial e narrativo ocorrido para que sejam de fato compreendidas as acepções heroicas daquele cujo lema mudou de “verdade, justiça e modo americano” para “Stalin, o socialismo e o Pacto de Varsóvia” e, por fim, na ponta dessa descrição, “verdade, justiça e um amanhã melhor.”

Deve-se, a partir dessas pressuposições, notar que a abertura da obra da personagem mencionada é demasiado importante para que se prossigam os estudos linguísticos, discursivos, semióticos, socioculturais, históricos, entre as muitas possibilidades apontadas, já que tão longínqua cronologia é ao mesmo tempo pouco explorada do ponto de vista acadêmico. Utilizamos aqui uma obra como exemplo do que chamamos “retorno às origens”, mas notamos que há controvérsia até mesmo no consenso acerca da periodização aqui proposta. Por isso, assumimos que o referencial aqui lançado tem importância

para que a escolarização permita a análise do ponto de vista narratológico e até mesmo linguístico, mas do ponto de vista histórico, a se considerarem lançamentos que sejam parabólicos aos dos EUA, devem haver divergências acerca das terminologias aqui destacadas.

Definidas as estratégias, uma última pergunta fica a cargo do leitor deste artigo: seria o herói, mesmo soviético, favorável ou contrário às invasões russas na hodierna guerra entre Rússia e Ucrânia? É para indagações como esta que a periodização se mostra importante, pois assim o leitor, modelo ou empírico, será sempre consciente da resposta. Sobre a resposta? Não é objetivo desta pesquisa respondê-la, mas sim indicar como se pode obtê-la.

REFERÊNCIAS

ANDREOTTI, Bruno; MARANGONI, Adriano; ZANOLINI, Maurício. **Quadrinhos através da história: as eras dos super-heróis**. São Paulo: Criativo, 2017.

BURKE, Peter. **O que é história cultural?** Tradução Sérgio Goes de Paula. 3 ed rev. e ampl. – Rio de Janeiro: Zahar, 2021.

DARNTON, Robert. **O grande massacre de gatos: e outros episódios da história cultural francesa**. Tradução de Sonia Coutinho. 7 ed. São Paulo: Paz e Terra, 2022.

FERREIRA, Emerson Benedito. **Dialética do esclarecimento: uma análise acadêmica da obra**. Revista Jus Navigandi, ISSN 1518-4862, Teresina, ano 26, n. 6396, 4 jan. 2021. Disponível em: <https://jus.com.br/artigos/87679>. Acesso em: 14 nov. 2022.

ECO, Umberto. **Apocalípticos e integrados**. Tradução: Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 2015.

ECO, Umberto. **Lector in fabula**. Tradução: Atílio Cancian. São Paulo: Perspectiva, 2011.

ECO, Umberto. **O Super-homem de massa**. Tradução: Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 1978.

ECO, Umberto. **Obra aberta: formas e indeterminação nas poéticas contemporâneas**. Tradução Giovanni Cutolo. 10 ed. São Paulo: Perspectiva, 2015.

ECO, Umberto. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. Tradução Hildegard

Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

ECO, Umberto. **Pape Satán aleppe**: crônicas de uma sociedade líquida. 3ª ed. – Rio de Janeiro: Record, 2017.

IRWIN, Willian. **Super-heróis e a filosofia**: verdade, justiça e o caminho socrático. Tradução Marcos Malvezzi Leal. São Paulo: Madras, 2009.

IRWIN, Willian. **Superman e a filosofia**: o que o Homem de Aço faria? Tradução João Barata. – São Paulo: Madras, 2014.

LUIZ, Joao. Especial: Tudo que você precisa saber sobre o Superman (Era de Prata e Bronze). 2017. Disponível em: <https://180graus.com/balaio-cultural/especial-tudo-que-voce-precisa-saber-sobre-o-superman-era-de-prata-e-bronze/> - Acesso em 30/10/2022.

MOREAU, Diego; MACHADO, Laluña. **História dos Quadrinhos**: EUA. São José: Skript, 2020.

MORRISON, Grant. **Superdeuses**: Mutantes, alienígenas, vigilantes, justiceiros mascarados e o significado de Ser Humano na Era dos Super-Heróis. São Paulo: Seoman, 2012.

MILLAR, Mark. **Superman**: Entre a foice e o martelo. Barueri/SP: Panini Brasil, 2017.

História dos quadrinhos: as eras de ouro e de prata. Associação Brasileira de Arte, s/d Disponível em: <https://abra.com.br/artigos/comics-ouro-e-prata/>. Acesso em: 23 jul. 2020.

VERGUEIRO, Waldomiro. **A influência dos quadrinhos na sociedade, com Waldomiro Vergueiro**. NuPeQ – Núcleo de Pesquisa em Quadrinhos. YouTube, 16/01/2022. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=gFMkj1xSoLQ>. Acesso em: 20 jul. 2022.

VOLOJ, Julian. **A história de Joe Shuster**: o artista por trás do Superman. Ilustração Thomas Campi, tradução Marcia Men. – São Paulo: Aleph, 2018.

Wikipedia contributors, “**Elseworlds**,” Wikipedia, The Free Encyclopedia, <https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Elseworlds&oldid=1106822315> - Acesso em 15/05/2025.

“VEIO DA HAVAN” OU “CAPITÃO BRASIL”? DISPUTA DE SENTIDOS SOBRE AS ALCUNHAS DO EMPRESÁRIO LUCIANO HANG EM NOTÍCIAS ONLINE

Guilherme Sfredo Miorando

RESUMO

O presente artigo discute a disputa de sentidos sobre duas alcunhas do empresário Luciano Hang, dono das Lojas Havan, em veículos noticiosos na internet. Entre elas está o apelido recreativo de “veio da Havan”, fruto do apoio de Hang às campanhas do ex-presidente Jair Bolsonaro nas plataformas digitais. Por outro lado, Hang tentou criar outra identidade, o Capitão Brasil, originado da encarnação de um super-herói genérico durante um evento. Rapidamente, o Capitão Brasil, com o rosto de Hang, se tornou garoto-propaganda das Lojas Havan e também boneco vendido na rede comercial. As duas formas de se referir a Luciano Hang se tornaram memes. Através da perspectiva da memética, este artigo busca entender qual destas denominações ficou mais popular entre os brasileiros, através da publicação de notícias em veículos da internet. Para chegar a uma resposta, utilizou-se uma metodologia quantitativa, com dados do aplicativo BuzzSumo, apresentando a presença e a disparidade entre as duas alcunhas de Luciano Hang na internet e no Facebook. Por mais que Hang tenha a possibilidade de desenvolver uma identidade super-heróica para si, a forma subversiva e recreativa dos memes se sobrepõe e define na memória popular o apelido de “veio da Havan”.

Palavras-chave: memes, memória cultural, internet, alcunhas.

“Veio da Havan” or “Capitão Brasil”? A dispute over the meanings of businessman Luciano Hang’s nicknames in online news

ABSTRACT

This article discusses the dispute over the meanings of two nicknames used by businessman Luciano Hang, owner of Lojas Havan, in online news. Among them is the recreational nickname “veio da Havan,” a product of Hang’s support for former President Jair Bolsonaro’s campaigns on digital platforms. On the other hand, Hang attempted to create another identity, Captain Brazil, based on the incarnation of a generic superhero during an event. Quickly, Captain Brazil, with Hang’s face, became the flagship for Lojas Havan and also an action figure sold in these stores. Both ways of referring to Luciano Hang became memes. From a memetic perspective, this article aims to understand which of these nicknames gained the most popularity among Brazilians through the publication of online news. To reach an answer, a quantitative methodology was used, with data from the BuzzSumo app, presenting the presence and disparity between Luciano Hang’s two nicknames online and on Facebook. Even though Hang has the possibility of developing a superheroic identity for himself, the subversive and recreational form of the memes overlaps and defines in popular memory the nickname “veio da Havan”.

Keywords: *memes, cultural memory, internet, nicknames.*

INTRODUÇÃO

Em outubro de 2020, a revista Istoé noticiou que o dono das Lojas Havan, Luciano Hang, havia se transformado em action figure. Trata-se do “Capitão Brasil”, um super-herói patriota, com o corpo musculoso e uniforme verde e amarelo e o rosto de Luciano Hang. O empresário também é conhecido na internet com memes como “veio da Havan”, assim mesmo, sem o acento e “Zé Carioca”, por causa das vestimentas espalhafatosas com as cores da bandeira do Brasil. A iniciativa teria sido das próprias Lojas Havan, que encomendaram à indústria de brinquedos e fantasias Sulamérica. O “Capitão Brasil” começou a ser vendido a R\$14,90 nas dezenas de lojas da marca Havan. “Por conta da visibilidade que o Luciano estava tendo como patriota, levantando a bandeira do Brasil, a Sulamericana decidiu homenageá-lo e criar um boneco”, disse Kiko Smitas, presidente da empresa de brinquedos e fantasias. Smitas ainda diz que o objeto “não é só para crianças. Ele pode ser fixado em crachás e computadores também”. O empresário completa afirmando: “[...] o Luciano se encaixa nisso, ele é o super-herói brasileiro. Tem muita criança que se inspira nele” (CAPITÃO BRASIL..., 2020). A figura de ação baseada em Hang e o mesmo vestindo a fantasia de Capitão

Brasil podem ser vistos na Figura 1.

Hang ficou mais conhecido no Brasil depois de apoiar a candidatura de Jair Messias Bolsonaro à presidência em 2018, através de vídeos no *Youtube*. A partir da alcunha “veio da Havan”, que se tornou uma espécie de meme nas plataformas digitais e nas conversas entre amigos, consagrou sua presença no imaginário social e na memória coletiva brasileira, de forma que o mesmo se assumiu em público como o “veio da Havan”, usando-o inclusive em publicidades de sua empresa. Em seus discursos e manifestações na internet, Luciano Hang se utiliza da estética *kitsch* para promover suas agendas de negócios e interesses políticos. Segundo Thais Stein (2019), “Apesar de Luciano Hang ter apenas 56 anos, seu comportamento ‘fora da razão’ fez com que ele fosse apelidado pela rede de ‘véio da Havan’, brincando com o fato de que ele já estaria muito velho e sem lucidez”.

Figura 1: Boneco patriota do “Capitão Brasil” ao lado de Luciano Hang vestido com uma fantasia de seu alter-ego.



FONTE: Portal 6 (<https://portal6.com.br/2020/10/14/dono-da-havan-vira-super-heroi-em-boneco-vendido-pela-rede-de-lojas/>)

O alter-ego de “Capitão Brasil” do empresário dono das Lojas Havan surgiu quando Luciano Hang foi até a cidade de Rio Grande (RS), em 31 de novembro de 2019, para inaugurar o “Atrasômetro”, um painel que

denunciava a burocracia estatal que atrasa obras que dinamizariam o progresso brasileiro. Conforme o empresário, a criação do personagem Capitão Brasil “vai defender o povo contra o excesso de carimbo e licenças e a demora na aprovação dos projetos, que possibilitam o crescimento e o desenvolvimento do Brasil” (COM FANTASIA..., 2019).

Em 12 de março de 2020, em um comunicado oficial das Lojas Havan, foi expresso que o personagem Capitão Brasil seria revertido em uma linha de produtos, de acordo como o que se lê abaixo:

O “Capitão Brasil” foi criado por Hang para trazer à tona os problemas enfrentados no Brasil para quem quer empreender e caiu no gosto popular. O objetivo do personagem é criticar e lutar contra a burocracia, principal responsável pelo atraso no desenvolvimento da economia do país. Para quem não conhece, o “Capitão Brasil” veste uma fantasia verde e amarela, com capa de super-herói. [...] Para a campanha do mês do consumidor, a ideia de usar o “Capitão Brasil” surgiu pelo sucesso do personagem nas redes sociais do Luciano Hang. O herói que luta contra a burocracia poderia também lutar pelos direitos do consumidor e, principalmente, garantir os melhores preços e condições de pagamento. [...] A maior parte dos heróis surge de histórias em quadrinho e é facilmente associada a essa estrutura. Com base nessa essência, a campanha segue o mesmo estilo gráfico dos HQs; a ilustração do “Capitão Brasil” foi feita a partir da fantasia do personagem protagonizado pelo proprietário das lojas Havan. (HAVAN, 2020)

Neste artigo pretendemos entender as disputas de sentidos e territórios em veículos noticiosos da internet sobre as alcunhas do empresário Luciano Hang, seja como “Capitão Brasil” ou enquanto “veio da havan”.

REFERENCIAL TEÓRICO

Para estabelecer nossa discussão, queremos trazer à tona uma aproximação entre a memória cultural, o imaginário social e a memética. Zilá Bernd (2017, p. 115) acredita que a memória cultural é mantida através de formações culturais e comunicação institucional e que não é apenas uma “memória ‘voluntária’, mas de uma memória coletiva ‘involuntária’, nos subterrâneos da qual há tecidos que, após longo período de latência, podem voltar à superfície”. Da mesma forma, em nossa concepção, funciona a potência memética, que, dentro da memória cultural, atesta a longevidade de um meme. Entendemos dessa forma essa prática como uma maneira de

utilização do manancial da cultura porque, conforme explica a autora, a memória cultural englobaria “rupturas, conflitos, inovações, restaurações e revoluções”, alimentando-se da tradição e da comunicação. Da mesma forma, atuariam os memes.

“Memes são padrões contagiosos de ‘informação cultural’ que são transmitidos de mente a mente e são diretamente responsáveis por moldar e gerar mentalidades e formas significantes de ação em um grupo social” (KNOBEL, LANKSHEAR, 2020, p. 88). Esta definição de memes, a despeito de demais definições, encontra ligações com sua característica essencialmente cultural. Limor Shifman (2014, p.18) acredita que existem três principais atributos que tornam os memes particularmente relevantes para analisar os movimentos da contemporaneidade, inserida na cultura digital: “(1) uma propagação gradual do indivíduo para a sociedade, (2) reprodução através de cópia ou imitação, e (3) difusão através de competição e seleção”. Nesse sentido, os formatos participativos dos meme, para se reproduzir e para permanecer, não diferem muito das dinâmicas aplicadas à memória cultural.

Sendo assim, afirmamos que os memes são unidades mínimas de ideais, comportamentos e manifestações que ocorrem na esfera cultural e, portanto, também da memória cultural. Lissack (2004), entretanto, assume uma posição polêmica quando diz que o meme e a memética seriam uma nova acepção para estudos mais sérios e complexos, derivando do signo e da semiótica. Romero e Herrera (2020, p. 160) acreditam que essa diferenciação não pode se dar ao afirmar que a semiótica se debruça sobre a interpretação e a memética sobre o ciclo de replicação, “porque se a replicação requer um processo de interpretação, então poderíamos afirmar que a memética é uma subdisciplina da semiótica que presta atenção especial a como os signos são reproduzidos”.

Para Aleida Assmann, dinamizadora do conceito de memória cultural, existem três formas de se estabilizar uma recordação: o afeto, o trauma e àquilo que ela batizou como “symbol”: “a recordação que ganha a força de símbolo é compreendida pelo trabalho interpretativo retrospectivo em face da própria história de vida e situado no contexto de uma configuração de sentido particular” (ASSMANN, 2011, p. 275). Também, o grande estudioso da memória coletiva, Maurice Halbwachs (1985, p. 389) traz associações e aproximações aos signos e à semiótica quando diz que “toda personalidade e todo fato histórico, já por ocasião de sua entrada na memória social, é transposto a uma doutrina, a um conceito, a um símbolo; nessa ocasião já se lhe atribui um sentido e o transforma em um elemento do sistema de ideias da sociedade”. Assim, tanto de forma individual como coletivamente, a cultura é

influenciada e construída através de signos e símbolos, e difundida através dos memes.

Pensando na movimentação da cultura, os arroubos de revitalizar velhos sentidos e complexos de ideias, seja coletiva ou individualmente, Rosaria Conte (2000) acredita que não devemos tratar pessoas como vetores dos memes, mas como atores transformadores e mixadores dos mesmos, tendo uma participação crucial na difusão memética e, portanto, da memória cultural. Esta experiência, entretanto, está permeada pelo poder, seja da potência dos memes em si ou dos interesses dos indivíduos para que essas ideias circulem na cultura. Afinal, como expõe Bronislaw Baczko (1999) quando explica o imaginário social, toda forma de poder possui suas representações, símbolos, emblemas e, aqui, adicionamos os memes, que asseguram, confirmam e ampliam o poder para mantê-lo e protegê-lo. Aquele que domina esse poderio simbólico e memético, precisa lançar mão de estratégias adaptadas para difundí-lo, reproduzi-lo e utilizá-lo em ferramentas como a publicidade e a propaganda. Não é por acaso que existem diversos casos bem-sucedidos tanto do marketing comercial como da propaganda eleitoral que se utilizaram de memes como mote para induzir seus públicos.

Para Baczko, uma das funções do imaginário social é dominar e organizar o tempo coletivo no plano simbólico, algo que os memes, dentro de sua competição por atenção de nossas mentes, acabam se tornando, também, símbolos de poder cultural. Quem domina os memes entende a piada e está “por dentro” das demandas culturais da sociedade, sente-se, assim, integrado à coletividade. O poder que as representações simbólicas do imaginário social emanam confirma uma realidade que, mesmo sendo uma mitologia no sentido barthesiano, exige, por sua força simbólica, respeito e obediência. O controle do imaginário social, sua reprodução, sua difusão e sua gestão garantem, em diferentes níveis, um impacto nos comportamentos e atividades individuais e coletivas, permitem a canalização de energias e influenciam eleições coletivas em situações cujas saídas são tão incertas quanto imprevisíveis. (BACZKO, 1999, p. 30).

Assim, memética, memórias culturais e imaginário social entram em uma confluência quando estão a serviço de um poder e de uma intencionalidade que manipula o manancial simbólico e cultural do coletivo através de mudanças sutis na forma como o indivíduo consome e participa da cultura.

METODOLOGIA

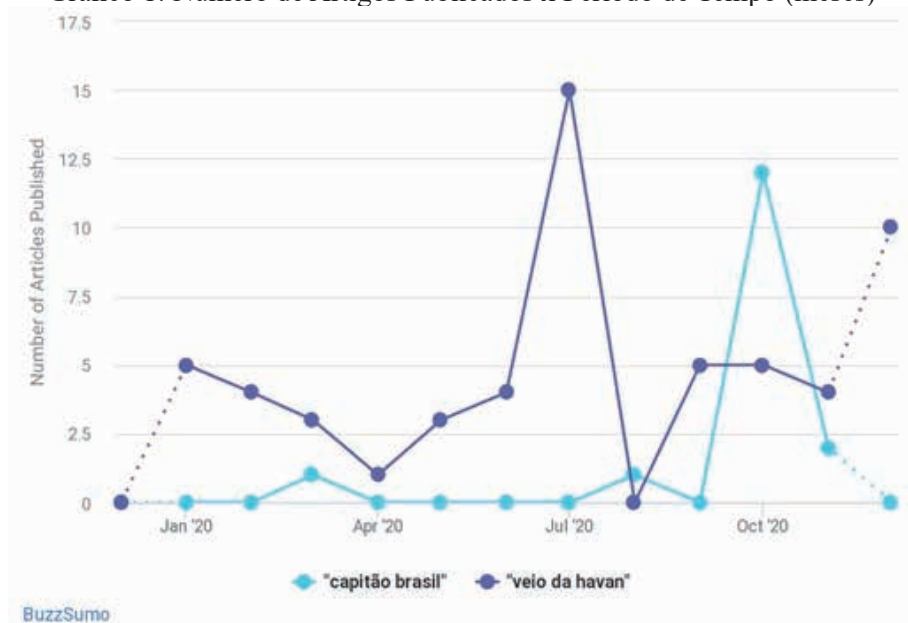
De acordo com Knobel e Lankshear, o que entendemos hoje como a longevidade de um meme através do tempo acabou dando lugar à sua sustentabilidade através dos números, uma vez que a amplitude da sua propagação enquanto tendência aparentemente se tornou mais relevante que seu tempo de duração através das unidades de tempo. Os memes “criam uma necessidade de estar ‘constantemente em dia com a brincadeira’, de modo que só um ‘entendedor’ entenderá a referência a um meme que durou um nanossegundo” (2020, p. 120). Para os mesmos autores, também se verifica uma tendência entre os memes que são consequência de “ideologias e espaços de afinidade”. “Em vez de precisar de ganchos para se agarrar às pessoas e infectar suas mentes com ideias, as ideias já ocupam seu lugar. O meme online apenas marca uma divisão entre ‘pessoas como nós’ e ‘outras pessoas’” (2020, p. 122).

Pensando neste novo tipo de “perenidade” dos memes, traçamos nossa metodologia através dos números de vezes em que os termos “capitão brasil” e “veio da havan” aparecem em artigos de veículos noticiosos na internet e o engajamento que geram através da ferramenta de análise de dados BuzzSumo (<https://app.buzzsumo.com>) e demonstramos comparações entre eles. Os termos “capitão brasil” e “veio da havan” são nesse caso grafados apenas em letras minúsculas porque é assim que o mecanismo de busca interpreta esses termos.

ANÁLISE DE DADOS E DISCUSSÃO

No período de um ano, de 20 de dezembro de 2019 a 20 de dezembro de 2020, através de termos em português e links originários do Brasil, o termo “capitão brasil” foi utilizado por 16 artigos e gerou um engajamento de 29.774 pessoas, em uma média de engajamentos de 1.861 pessoas por artigo. Já a expressão “veio da havan” foi usada em 55 artigos, gerando um engajamento de 232.903 pessoas, com média de 4.232 pessoas/artigos. Os gráficos abaixo permitem verificar o conteúdo “número de artigos x meses do ano” (Gráfico 1), seguido por “engajamento x meses do ano” (Gráfico 2):

Gráfico 1: Número de Artigos Publicados x Período de Tempo (meses)

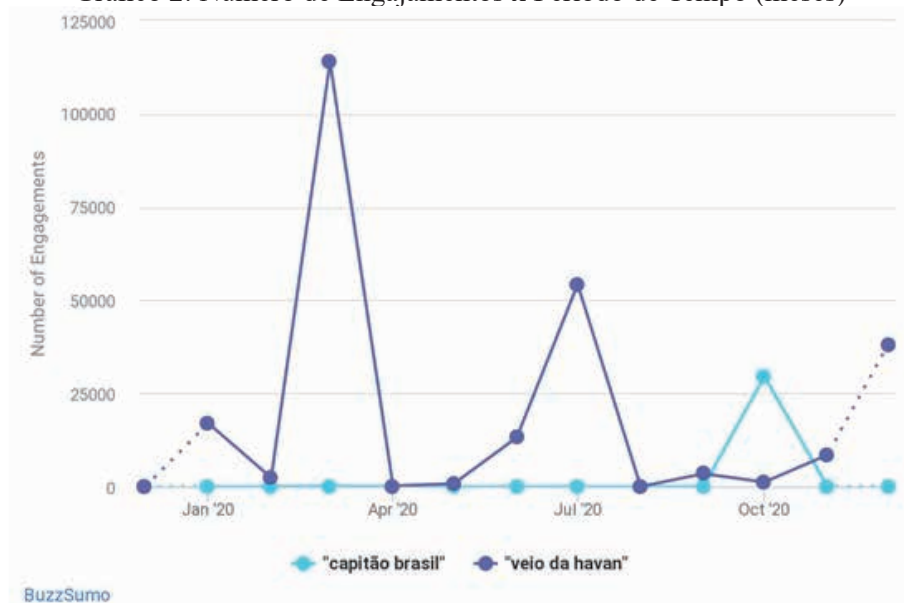


FONTE: BuzzSumo (<https://app.buzzsumo.com>)

Temos um pico de artigos sobre o “capitão brasil” em outubro de 2020, quando o jornal Estadão publicou uma matéria sobre o personagem homônimo com a efígie de Luciano Hang em forma de super-herói. A essa matéria, outros veículos noticiosos seguiram dando notas e explicando o acontecimento. Antes disso, contudo, o blog *O Antagonista* já havia revelado a presença de bonecos do Capitão Brasil nas lojas Havan, em março de 2020. O interessante nas chamadas destes artigos é que todos os veículos de comunicação se referem ao “veio da havan” como Luciano Hang e não por seu pseudônimo memético.

Em nosso segundo termo de busca, o pico de número de artigos referenciando o termo “veio da havan” acontece em julho de 2020, quando é revelado que Luciano Hang está envolvido em sonegação de impostos, mais de 50 empréstimos feitos ao BNDES, e que existem rumores que poderia ser o elo entre inquérito e ação que pode cassar a chapa do ex-presidente Jair Messias Bolsonaro e seu então vice, Hamilton Mourão. Um segundo pico de atenção dos artigos para o “veio da havan” se dá em dezembro de 2020, quando Luciano Hang teria humilhado policiais militares e fiscais de saúde ao assinar auto de infração da quarentena do covid-19 em Pelotas (RS).

Gráfico 2: Número de Engajamentos x Período de Tempo (meses)

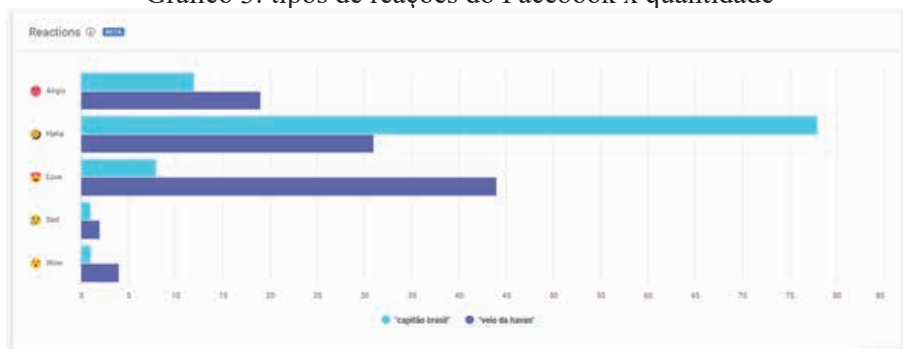


FONTE: BuzzSumo (<https://app.buzzsumo.com>)

Passando para o gráfico do engajamento do público, que envolve compartilhamentos, curtidas e comentários, percebemos que o “capitão brasil” consegue um baixo engajamento se comparado com o “veio da havan”. Entretanto, o pico de engajamento do primeiro termo se dá exatamente quando o *Estadão* noticia a presença dos bonecos do Capitão Brasil nas lojas Havan, em outubro de 2020, tendo correlação com os picos do termo “capitão brasil” em número de artigos de veículos noticiosos na internet.

Porém, não há uma correlação entre o número de artigos e o número de engajamentos quando se trata do termo pesquisado “veio da havan”. Existe um grande engajamento em março de 2020, quando a *Folha Impacto* publica um artigo intitulado “Enquanto Veio da Havan ameaça demitir funcionários, dona do Magazine Luiza doa 10 milhões para combater coronavírus”. Um engajamento de praticamente metade do verificado em março de 2020 acontece em julho com as denúncias envolvendo Luciano Hang. Por fim, temos outro grande movimento de engajamento de acordo com as notícias que discorrem sobre o abuso moral de Hang sobre PMs e fiscais da saúde em Pelotas (RS).

Gráfico 3: tipos de reações do Facebook x quantidade



FONTE: BuzzSumo (<https://app.buzzsumo.com>)

Por último, no Gráfico 3, apresentamos o resumo das reações provocadas no *Facebook* fazendo uma comparação entre os termos “capitão brasil” e “veio da havan”. Se por um lado, “capitão brasil” apresenta menos menções em artigos e menor engajamento, provoca, por outro lado, bastantes reações no público. A reação mais escolhida para “capitão brasil” é de “hahaha”, que revela o lado *kitsch*, para não dizer ridículo, da encarnação super-heróica de Luciano Hang. Se o termo “veio da havan” gera uma maioria de reações de “love”, é possível entender que a maioria dos artigos que se usa do termo são de cunho crítico ao empresário, como o caso de veículos noticiosos como *Revista Fórum*, *Diário do Centro do Mundo* e *Brasil 364*, que costumam representar oposição ao ex-presidente Bolsonaro e seus apoiadores, como se declarava Luciano Hang.

CONCLUSÃO

Através destas análises de dados podemos perceber que, apesar de ser mais antigo, porém criado de forma mais popular, o meme “veio da havan” se mostra mais forte e duradouro, além de criar mais engajamento, do que o meme do “capitão Brasil”, que foi criado pelo próprio Hang com intuito comercial e de autopromoção, criando pouco engajamento.

“Capitão Brasil”, acaba se tornando um remake do meme do “veio da havan”, com intenções de consumo não apenas pelo viés cultural, que adquire a imagem de um empresário tido como um dos dez brasileiros mais ricos como “defensor dos fracos e oprimidos”, como a efígie de um super-herói poderia evocar, mas que seu comportamento enquanto “veio da havan”

prova o contrário. É como se fossem dois lados da mesma moeda, um Doctor Jekyll e um Mister Hyde, em que um meme é o mocinho, revestido apenas de qualidades, e o outro, o vilão, recheado de maldade e defeitos. Temos, de um lado da moeda, a imagem que Luciano Hang faz de si e quer incutir no imaginário social através dos memes e de outro a imagem dele que é construída por seus opositores. Aquele meme que domina o imaginário social, domina a opinião pública. Como pudemos conferir neste artigo, os opositores de Hang continuam dominando este território de acordo com as métricas do BuzzSumo.

Um fator em comum entre as duas denominações para o empresário das lojas Havan é a presença de um “todo-imagem” ou um “todo-meme”, que não dá conta, em nenhum de seus vieses, da identidade fluida de Hang. A imagem cristaliza uma identidade, da mesma forma que o meme gera um ímpeto pela atenção a determinadas características que, apesar de suas mixagens, ele mantém em sua estrutura.

O que encontramos na identificação com as imagens não é a época, o passado, mas nossa relação imaginária com esse passado, amplificada pelo *kitsch* e um certo número de imagens ditas “típicas”. O presente é colonizado pela nostalgia e constituído de *remake* (ROBIN, 2016, p. 405).

As cores verde-amarelas de Hang servem tanto a seu favor como a favor de sua oposição, chamam a atenção e ridicularizam ao mesmo tempo.

Em uma época de fragmentação e liquefação da sociedade, dominada pela digitalização e pela plataformização, os memes (culturais e de internet) produziram uma lógica neoliberal na política e na economia, uma ausência de profundidade, que era legada pela duração de uma manifestação cultural no tempo. Hoje essa manifestação praticamente só pode ser conferida e legitimada através de números, marcando o fim da historicidade nas manifestações culturais contemporâneas defrontadas pela potência e pregnância das imagens e dos memes.

REFERÊNCIAS

- ASSMANN, Aleida. **Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural**. Campinas: Editora Unicamp, 2011.
- BACZKO, Bronislaw. **Los imaginarios sociales: memorias y esperanzas colectivas**. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1999.

BERND, Zilá. Memória cultural. In: BERND, Zilá. KAYSER, Patrícia (org.). **Dicionário de expressões da memória social, dos bens culturais e da cibercultura**. Canoas, RS: Editora UniLaSalle, 2014.

CAPITÃO BRASIL: Havan lança boneco super-herói “patriota” de Luciano Hang. **ISTOÉ**. Publicado em 13 de outubro de 2020. Disponível em [Capitão Brasil: Havan lança boneco super-herói ‘patriota’ de Luciano Hang - ISTOÉ Independente \(istoe.com.br\)](https://www.istoedemais.com.br/brasil/havan-lanca-boneco-super-heroi-patriota-de-luciano-hang-istoedemais-com-br). Acesso em 04 de jan 2021.

COM FANTASIA, Luciano Hang inaugura a placa do “Atrasômetro” no Rio Grande do Sul. **Portal da Cidade Brusque**. Publicado em 02 de novembro de 2019. [Com fantasia, Luciano Hang inaugura placa do Atrasômetro no Rio Grande do Sul \(portaldacidade.com\)](https://portaldacidade.com.br/com-fantasia-luciano-hang-inaugura-placa-do-atrasometro-no-rio-grande-do-sul). Acesso em 04 de jan de 2021.

CONTE, Rosaria. Memes through (social) minds. In: AUNGER, Robert. (org.) **Darwinizing culture: the status of memetics as science**. Oxford: Oxford University Press, 2000.

HALBWACHS, Maurice. **Das Gedächtnis und seine sozialen Bedingungen**. [A memória e suas condições sociais]. Frankfurt, 1985.

HAVAN. “Capitão Brasil” estreia no mês do consumidor. **Portal do Cliente Havan**. Publicado em 12 de março de 2020. Disponível em [Portal do Cliente Havan - Notícia](https://portalcliente.havan.com.br/noticia/capitao-brasil-estreia-no-mes-do-consumidor) Acesso em 04 de jan de 2021.

KNOBEL, Michele. LANKSHEAR, Colin. Memes online, afinidades e produção cultural (2007-2018). In: CHAGAS, Viktor (org.). **A cultura dos memes: aspectos sociológicos e dimensões políticas de um fenômeno do mundo digital**. Salvador: EDUFBA, 2020.

LISSACK, M. R. The redefinition of memes: ascribing meaning to an empty cliché. **Journal of Memetics**, [s.l.], n. 8, 2004.

ROBIN, Régine. **A memória saturada**. Campinas: Editora Unicamp, 2016.

ROMERO, Xitlally Rivero. HERRERA, José Ivanhoe Vélez. Do meme teórico ao meme prático. In: CHAGAS, Viktor (org.). **A cultura dos memes: aspectos sociológicos e dimensões políticas de um fenômeno do mundo digital**. Salvador: EDUFBA, 2020.

SHIFMAN, Limor. **Memes in digital culture**. Cambridge, MA: MIT Press, 2014.

STEIN, Thaís. Véio da Havan: quem é este homem e como ele virou uma piada na rede. **Dicionário Popular**. Disponível em [Véio da Havan: quem é esse homem e como ele virou uma piada na rede - Dicionário Popular \(dicionariopopular.com\)](https://dicionariopopular.com.br/veio-da-havan-quem-e-este-homem-e-como-ele-virou-uma-piada-na-rede). Acesso em 04 de jan de 2021.