

Leituras semióticas

da poesia às memórias autobiográficas



Christina Bielinski Ramalho
Fernando de Mendonça
(ORGANIZADORES)



Conselho Editorial Internacional

Profa. Dra. Ana Crélia Dias (UFRJ)
Profa. Dra. Ana Leal Cardoso (UFS)
Prof. Dr. Carlos Magno Gomes (CNPq)
Profa. Dra. Christina Ramalho (UFS)
Prof. Dr. Fabio Mario da Silva (UNIFESSPA)
Prof. Dr. Fernando de Mendonça (UFS)
Profa. Dra. Isa Severino (Instituto Politécnico da Guarda/Portugal)
Prof. Dr. Jonas Leite (UPE)
Profa. Dra. Josalba Fabiana dos Santos (UFS)
Profa. Dra. Luciana Borges (UFG)
Profa. Dra. Lúcia Osana Zolin (UEM)
Profa. Dra. Marli Walker (IFMT/UNEMAT)
Profa. Dra. Maria. Aparecida Fontes (Università degli Studi di Padova - Itália)
Profa. Dra. María Del Mar López-Cabrales (Colorado State University)
Profa. Dra. Maria de Fátima Berenice Cruz (UNEB)
Profa. Dra. Neide Luzia Rezende (USP)
Prof. Dr. Osmar Oliva (UNIMONTES)
Prof. Dr. Rildo Cosson (UFPB)
Profa. Dra. Suely Leite (UEL)
Prof. Dr. Tiago Silva (IFS)

CONSELHO EDITORIAL CRIAÇÃO EDITORA

Ana Maria de Menezes
Fábio Alves dos Santos
Jorge Carvalho do Nascimento
José Afonso do Nascimento
José Eduardo Franco
José Rodorval Ramalho
Justino Alves Lima
Luiz Eduardo Oliveira Menezes
Martin Hadsell do Nascimento
Rita de Cácia Santos Souza

Christina Bielinski
Ramalho Fernando de Mendonça
(Organizadores)



Leituras semióticas

da poesia às memórias autobiográficas



Criação Editora
Aracaju | 2020

Proibida a reprodução total ou parcial, por qualquer meio ou processo, com finalidade de comercialização ou aproveitamento de lucros ou vantagens, com observância da Lei de regência. Poderá ser reproduzido texto, entre aspas, desde que haja expressa marcação do nome da autora, título da obra, editora, edição e paginação.

A violação dos direitos de autor (Lei nº 9.619/98) é crime estabelecido pelo artigo 184 do Código penal.

Editoração Eletrônica
Adilma Menezes

Capa
Carlos Magno Gomes

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

TuxpedBiblio (São Paulo, SP)

Ficha catalográfica elaborada pelo bibliotecário Pedro Anizio Gomes CRB-8 8846

R165l Ramalho, Christina Bielinski (org).
Leituras semióticas: da poesia às memórias
auto-biográficas / Organizadores: Christina Bielinski
Ramalho e Fernando de Mendonça. -- 1. ed. -- Aracaju,
SE : Criação Editora, 2020.

386 p.
ISBN. 978-65-88593-26-4

1. Crítica Literária. 2. Leitura. 3. Literatura. 4. Poesias.
I. Título. II. Assunto. III. Ramalho, Christina Bielinski.
IV. Mendonça, Fernando de.

CDD B869.939
CDU 82-09

Este e-book recebeu apoio do PPGL/UFS com recursos da CAPES 2020.

APRESENTAÇÃO

Este livro se trata de um dos volumes que resultou do conjunto de artigos apresentados durante o **I Seminário Internacional de Literatura e Cultura (SILC)** e **VIII Seminário Nacional de Literatura e Cultura (SENALIC)**, realizado nos dias 25, 26 e 27 de novembro de 2020. O evento foi organizado em parceria com grupos de pesquisa dos Estudos Literários – GELIC/UFS/CNPq e o CIMEEP – e com pesquisadores que integram o Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL/UFS). Entre os principais temas debatidos, destacamos os estudos da poesia épica, os estudos de gênero, as reflexões sobre as relações entre literatura doenças e sexualidade, e, por fim, as abordagens sobre recepção literária e propostas de ensino de literatura.

A coletânea, organizada em dois volumes: **Leitura semióticas: da poesia às memórias autobiográficas** e **Leituras culturais: questões de gênero, violência e sexualidades**, reúne pesquisas de programas de pós-graduação das cinco regiões brasileiras, proporcionando a divulgação de trabalhos produzidos com temas e recortes teóricos afins, para promover reflexões sobre crítica literária e recepção de textos literários em diferentes contextos. No geral, os artigos aprofundam o debate sobre as interseções entre leitura cultural e recepção literária a partir de diferentes abordagens teóricas, incorporando questões identitárias.

O primeiro volume, **Leitura semióticas: da poesia às memórias autobiográficas**, organizado por Christina Ramalho e Fernando de Mendonça, divide-se em duas seções: **Poesia, memórias e diálogos intersemióticos**, cujos artigos ressaltam as intertextualidades do texto épico e da poesia lírica contemporânea, retomando tanto conceitos da tradição de Homero como valorizando os aportes inovado-

res do pensamento de Otávio Paz e Pablo Neruda, além de também apresentarem reflexões sobre literatura e memória; e **Releituras realistas e configurações identitárias**, na qual encontramos artigos que releem os clássicos do realismo brasileiro a partir das referências atuais, dialogando com os questionamentos estruturais propostos pelos modernistas e pelos escritores contemporâneos que se voltam para a prova regionalista, sem deixar de lado reflexões sobre a fronteira do sertão e os desafios de homens e mulheres que resistem em situação degradantes.

O segundo volume, **Leituras culturais: questões de gênero, violência e sexualidades**, organizado por Ana Maria Leal Cardoso e Carlos Magno Santos Gomes, também apresenta duas seções. A primeira, **Violência de gênero, crimes e sexualidades**, abre o debate para diversas reflexões sobre relações entre as doenças e a trajetória das personagens femininas, além de apresentar estudos sobre opressão contra a mulher e dar destaque ao resgate de escritoras silenciadas pelo cânone. Nos textos que se concentram na desconstrução do feminino tradicional, há um aporte teórico atravessado por uma perspectiva de revisão feminista da tradição machista. Em **Concepções de leituras literárias e recepção histórica**, encontram-se diferentes abordagens para o fenômeno da recepção de textos literários antigos e para práticas de leitura a partir da decolonização de valores hegemônicos. Nessa seção, os/as autores/as exercitam o deslocamento de valores morais para desconstruir os preconceitos de gênero, classe e etnia no processo de leitura do texto literário, com destaque para artigos que propõem a revisão do cânone a partir do debate sobre literatura afro-brasileira.

Em seu conjunto, os artigos reunidos propõem reflexões sobre as relações entre as diferentes abordagens da literatura e sua recepção em diversos momentos da história literária, ressaltando obras e autores de língua portuguesa e das línguas modernas que nos convidam a revisarmos as desigualdades sociais presentes na historiografia literária. Entre os princípios que fundamentam a coletânea, destacamos seu perfil acadêmico com duas metas: ampliar

debates e divulgar trabalhos relacionados aos estudos literários e à recepção de textos literários, envolvendo profissionais de Literatura, propondo reflexões sobre concepções estéticas e culturais do texto literário, dos/as autores/as e seus/as leitores/as ao longo da história; e viabilizar o intercâmbio entre pesquisadores dos Estudos Literários de grupos de pesquisas cadastrados no diretório do CNPq com estudiosos de diferentes instituições e regiões do país e do exterior.

Para melhor descrever as abordagens desenvolvidas por seus respectivos autores/as, passaremos a apresentar cada um dos capítulos reunidos neste volume.

Na parte **Poesia, memórias e diálogos intersemióticos**, temos artigos que se voltam para a análise dos textos poéticos e suas fronteiras estéticas e filosóficas, rompendo com enigmas e estereótipos, para atualizar os sentidos do texto poético sem a marcação específica de gênero literário. No primeiro artigo, A VIOLÊNCIA URBANA EM TATIANA PEQUENO E DALTON TREVISAN, Juliana Freitas Calado Lira e Christina Bielinski Ramalho propõem uma análise comparativa entre o poema "O assassinato de Marielle Franco", de Tatiana Pequeno (2019), e o conto "Uma vela para Dario", de Dalton Trevisan (1979), à luz da Semiotização Literária do Discurso, proposta pelas abordagens teóricas de Anazildo Vasconcelos da Silva (1984). Elas discutem os modos pelos quais as mortes, no poema e no conto, denunciam a violência urbana, que espolia, fragmenta e desumaniza as subjetividades. Na sequência, em DOIS MOVIMENTOS DO SILÊNCIO NA POESIA MODERNA: ORIDES FONTELA E ALEJANDRA PIZARNIK, Pedro Henrique Viana de Moraes analisa como o silêncio se manifesta na poesia moderna, utilizando como corpus, numa análise comparativa, poemas da poeta brasileira Orides Fontela e da argentina Alejandra Pizarnik, para esmiuçar como as poetisas se colocam diante da tensão entre as palavras e o silêncio.

No terceiro artigo, em CARVALHO, NERUDA E ACCIOLY E AS EPOPEIAS DA AMÉRICA LATINA, Éverton de Jesus Santos, de forma ambiciosa, traça um panorama das epopeias *Toda a América* (1926), de Ronald de Carvalho, *Canto general* (1950), de Pablo Neruda, e *Latino-*

mérica (2001), de Marcus Accioly, para identificar como as questões contextuais da latino-americanidade são incorporadas a esses poemas na forma de matérias épicas. Logo depois, em PRESENÇAS(?) LÍRICO-TEÓRICAS EM CLÍNICA DE ARTISTA I, DE ROBERTO COSSAN, Rodrigo Ségges Ferreira Barros nos convida a uma viagem sensorial fruto da experiência do pesquisador como um leitor subjetivo da obra *Clínica de artista I: face ao reto lobo* de Roberto Corrêa dos Santos. Essa aventura se dá pelo encontro do leitor com as insinuações epidérmicas do poema. Para uma experiência arrojada, o autor explora as ideias de Foucault, sobre a estetização do corpo humano, para mergulhar nos movimentos da linguagem lírica da obra selecionada.

No momento seguinte, o leitor vai se deparar com uma reflexão sobre a forma como a poesia oral é incorporada pela literatura brasileira. Assim, em O LUGAR DO ROMANCE D. INFANTA NOS ESTUDOS LITERÁRIOS NACIONAIS, Antonio Marcos dos Santos Trindade retoma o debate em torno do lugar do romance oral *D. Infanta* em algumas obras da literatura contemporânea, dando destaque para as aproximações da trajetória dessa personagem nas obras *A hora da estrela*, de C. Lispector e *Quarto de despejo*, de Carolina M. de Jesus. Depois, em ARTIGO E MEMÓRIA EM ROTEIRO RECIFENSE E ORGIA, DE TULIO CARELLA, Moacir Japearson Albuquerque Mendonça e Susana Souto Silva retomam o debate sobre as fronteiras entre obras memorialísticas e/ou ficcionais em *Roteiro Recifense*, editado em 1965, e *Orgia, Diário Primeiro*, de 1968, do escritor argentino Italo Tulio Carella, a partir dos conceitos de arquivo e memória em literatura.

Por uma experiência que aproxima a prosa poética do discurso lírico, em ENTRE A CASA E O SER: POÉTICAS DO ESPAÇO EM CLARICE LISPECTOR, Thais Santos Medeiro e Fernando de Mendonça analisam o casa como um imaginário poético em *A Paixão Segundo GH* (1964), para investigar como a topografia do seu íntimo se expõe em crises pessoais. Assim, os autores averiguam como a experiência de GH se constrói a partir de sua relação com a casa. Na continuidade, temos uma experiência performática em jogo. Em ISTO: UMA METALINGUAGEM QUE SE EXPANDE EM ARNALDO ANTUNES, Glauber Mizumoto

Pimentel repensa a literatura no campo expandido ao levar em conta a metalinguagem como uma lírica expansão por meio da análise dos vídeos *Isto não é um poema* e *O Real Resiste*, de Arnaldo Antunes. O autor leva em conta a necessidade de se pensar nos limites e/ou alcance da metalinguagem, tendo em vista o desdobramento paradoxal – a linguagem, a realidade, e a própria metalinguagem no fazer artístico hoje.

Logo depois, em *A VELA E A AURORA DE DARIOS E LEITEIROS SILENCIADOS*, Tatiana Cíntia da Silva faz um estudo comparado entre o poema “Morte do Leiteiro”, de Carlos Drummond de Andrade, e do conto “Uma Vela para Dario”, de Dalton Trevisan, para destacar os recursos estéticos que reforçam as tensões de uma sociedade moderna regida pelo consumo e pelo egoísmo, quando prioriza o individualismo, a pressa e a falta de empatia, compaixão e solidariedade. Por um olhar clássico, em *EPÍTETOS E NOMES - MARÉ DE ALUSÕES NA ODISSEIA, DE HOMERO*, Valdegilson da Silva Costa retoma a clássica *A Odisseia*, de Homero, para avaliar as relações/interpenetrações entre personagens e seus epítetos, colocando-nos em uma cadeia imaginária e imagética, que nos auxilia no roteiro de interpretação da obra, pois seus epítetos trazem pistas de seus destinos.

Quanto à análise de poetas modernistas e contemporâneos de Sergipe e Alagoas, temos dois artigos. No primeiro, *OS INTERTEXTOS NO POEMA MODERNISTA “TREM NOTURNO”*, Edna Caroline Alexandria da Cunha Oliveira explora uma leitura intertextual do “Trem noturno”, de Abelardo Romero, em diálogo com os modernistas que inauguraram a nova estética cultural e literária nas primeiras décadas do século XX. Já no segundo, em *UMA ARANHA MEXE-SE NA TEIA: TEMPO E MEMÓRIA EM COOPER*, Lys Lins Calisto analisa o livro *Poesia sem idade* (1950-1968), de Jorge Cooper para investigar a relação tempo e memória com escrita e infância a partir dos pressupostos de Paz Ricouer e Agamben. Nesse mesmo ritmo, em *TRAVESSIA: O MERGULHO NA MEMÓRIA ATRAVÉS DA POESIA*, Maria Eduarda Ribeiro analisa os poemas que trazem percurso a memória nas obras *Rua da Padaria* (2013) e *Ladainha* (2017), de Bruna Beber, a partir de

histórias da mitologia grega e utilizando como suporte as obras de Ricoeur e Calvino.

Na segunda seção, **Releituras realistas e configurações identitárias**, encontram-se artigos que se voltam para a tradição realista, passando pelos clássicos modernistas para revisar a forma como essa temática é retomada por alguns escritores na contemporaneidade. Abrindo essa parte, em CRÔNICAS DE CLARICE LISPECTOR SOBRE SUAS EMPREGADAS (1967-1972), Denise Rocha faz uma homenagem aos 100 anos de nascimento de Clarice Lispector. Seu recorte são as crônicas da autora, nas quais nos deparamos com episódios vivenciados por suas funcionárias, que vão além das tarefas domésticas, destacando os detalhes de um cotidiano rico em aspectos emocionais. Na continuidade, em A EMERGÊNCIA DO OUTRO EM "MEU TIO O IAUARETÊ", João Paulo Santos Silva analisa o discurso da alteridade em "Meu tio o Iauaretê", novela de Guimarães Rosa, pertencente ao volume póstumo *Estas estórias* (1969). O autor parte das discussões teóricas de Bhabha e Hall para identificar a percepção da emergência do outro discutida nas entrelinhas rosianas no nível da linguagem.

No terceiro texto, em A TERRA E O(S) TEMPO(S) EM DOIS ROMANCES DE JOSÉ LINS DO REGO, Elisa Domingues Coelho analisa os romances *Menino de engenho* (1932) e *Riacho doce* (1939), de José Lins do Rego, a partir do cruzamento entre o caráter memorialístico e a estrutura de uma ficção espremida entre passado e futuro, decadência e modernização. Depois, em A APROPRIAÇÃO DE SÃO BERNARDO: UM HOMEM CAPITALISTA, Danielle Galdino Lopes analisa, no romance *São Bernardo* (1934) de Graciliano Ramos, os atos que levaram o narrador protagonista, Paulo Honório, a adquirir capital e a apropriar-se da fazenda São Bernardo. Na continuidade, em REPRESENTAÇÃO DO HERÓI BRASILEIRO EM A VOLTA DO MARIDO PRÓDIGO, Islaine Gabriela de Souza Lima propõe uma leitura/interpretação do herói brasileiro a partir do personagem protagonista Eulálio de Souza Salãthiel (Lalino), do conto "A volta do marido pródigo", da coletânea *Sagarana*, de João Guimarães Rosa.

Na retomada das estruturas narrativas, em DOIS NARRADORES DUAS ESTÉTICAS EM *O CORTIÇO* E *O ATENEU*, Keissy Guariento Carvelli busca identificar os traços distintivos entre ambas as estéticas a partir de uma breve análise dos narradores de *O Cortiço*, de Aluísio Azevedo, e de *O Ateneu*, de Raul Pompeia. Por um olhar engajado com as questões sociais, em *CAPITÃES DA AREIA: SEMEAR MEMÓRIA, NASCER RESISTÊNCIA*, Emanuella Pereira de Souza Dantas retoma os aspectos da resistência e da opressão retratados por Jorge Amado, em *Capitães da areia*. Na busca por atualizar as demandas de uns realismos contemporâneos, em *COIVARA DE CRIMES E MISTÉRIOS*, Auda Ribeiro Silva retoma o debate em torno do crime como a peça chave da obra *Coivara da memória* (1991) de Francisco Dantas, por meio de uma perspectiva sociológica, uma vez que trata os crimes como resquícios do coronelismo na região nordeste.

Ainda nesta seção, abrimos espaço para os debates sobre o imaginário cultural. Em *SANTA EVITA: O CADÁVER-MITO COMO SÍMBOLO DA NAÇÃO ARGENTINA*, Rosa Maria da Silva Faria retoma o debate sobre a presidenta argentina no livro *Santa Evita*, de Tomás Eloy Martínez, que, mesclando ficção e fatos históricos, impulsiona uma reflexão sobre o mito de Evita através de símbolos que ainda permanecem no imaginário do país sul americano. Em *O IMAGINÁRIO POPULAR E O INSÓLITO NA OBRA A CABEÇA DO SANTO*, Viviane Santos Bezerra debruça-se sobre a obra *A cabeça do Santo*, para identificar traços do insólito e do imaginário popular, em que o místico, as crenças populares e a religiosidade se confundem. Nessa mesma linha de pesquisa, em *DO REAL PARA O IMAGINÁRIO: O MITO EM ACAUÃ*, Cíntia de Vito Zollner analisa o conto "Acauã", de Inglês de Sousa, presente em *Contos Amazônicos*. Trata-se do retorno do Capitão de uma 'caçada' em uma sexta feira na Vila Faro, que, ao se perder, encontra-se em outra dimensão da floresta, reforçando um imaginário mítico conforme Mircea Eliade e Joseph Campbell.

Na sequência, estão os artigos que dialogam com as concepções realistas da literatura, mas que enfatizam as doenças. Em, *O IMPACTO SOCIAL DA TUBERCULOSE EM DINAH SILVEIRA DE QUEIROZ*, Sarah

Pinto de Holanda e Ana Márcia Alves Siqueira investigam os valores por trás da tuberculose no romance *Floradas na Serra* (1939), de Dinah Silveira de Queiroz, que traz o drama de mulheres confinadas nos sanatórios, excluindo-as socialmente por ser doentes. Por este mesmo viés, em *ESCRITA COMO REMÉDIO PARA A MORTE EM SOB O PESO DAS SOMBRAS*, Sérgio Murilo Fontes de Oliveira Filho analisa o funcionamento da escrita no romance *Sob o peso das sombras* (2004), do autor sergipano Francisco J. C. Dantas. O foco é o narrador-protagonista do livro, que busca se salvar por meio da escrita conforme aportes teóricos de Calvino (1990), Platão (2016) e Derrida (2015).

Depois, o tema da doença ganha uma dimensão opressiva. Em *ESPASMOS LITERÁRIOS: A FEMINILIDADE FRENTE ÀS MOÇÕES HISTÉRICAS*, Silvio Tony de Oliveira e Hermano de França Rodrigues analisam o romance *O homem* (1887), de Aluísio de Azevedo, por meio de uma perspectiva psicanalítica que valoriza a exteriorização de uma feminilidade subversiva contra o patriarcado, segundo Freud e Lacan. Fechando essas relações entre o racional e o subjetivo, em *SONHO OU CHISTE: ELEMENTOS ONÍRICOS EM CONTOS D'A VIA CRUCIS*, Eliliane Santos Ferreira dá destaque à representação da mulher nos contos "Melhor do que arder" e "Miss Algrave", da coletânea *A via Crucis do Corpo* (1974), de Clarice Lispector, para analisar o "corpo erotizado" e tensionado, visto que há chistes dessas personagens que nos remetem à elaboração onírica de Freud.

Essas duas seções, assim como as outras duas que configuram o volume **Leituras culturais: questões de gênero, violência e sexualidades**, demonstram o quanto a diversidade temática da coletânea é respaldada por abordagens interdisciplinares que reformam a dinâmica dos estudos literários contemporâneos. Tal prerrogativa está presente no uso das intertextualidades líricas ou na identificação das interfaces da violência das questões das desigualdades de gênero ainda presentes no século XXI. Como destaque, a coletânea guardou um lugar especial para a análise dos distúrbios psicológicos e físicos que acarretam personagens controladas por sistemas punitivos. Por

fim, abrimos espaços para os processos de recepção das obras literárias e os desafios de um ensino de literatura emancipatório.

Aproveitamos esta oportunidade para agradecer a colaboração dos/as professores/as convidados/as que contribuíram para a produção de um evento rico em debates e reflexões atuais sobre os estudos literários. Mais uma vez, gostaríamos de agradecer o apoio de todos os/as participantes e da parceria com o PPGL/UFS e com a CAPES, que aprovaram recursos para a realização de forma remota desta edição.

São Cristóvão 20 de dezembro de 2020.

SUMÁRIO

Apresentação	5
Parte 1 - Poesia, memórias e diálogos intersemióticos	19
A VIOLÊNCIA URBANA EM TATIANA PEQUENO E DALTON TREVISAN <i>Juliana Freitas Calado Lira; Christina Bielinski Ramalho</i>	21
DOIS MOVIMENTOS DO SILÊNCIO NA POESIA MODERNA: ORIDES FONTELA E ALEJANDRA PIZARNIK <i>Pedro Henrique Viana de Moraes</i>	34
CARVALHO, NERUDA E ACCIOLY E AS EPOPEIAS DA AMÉRICA LATINA <i>Éverton de Jesus Santos</i>	49
PRESENCAS(?) LÍRICO-TEÓRICAS EM CLÍNICA DE ARTISTA I, DE ROBERTO COSSAN <i>Rodrigo Ségges Ferreira Barros</i>	60
O LUGAR DO ROMANCE D. INFANTA NOS ESTUDOS LITERÁRIOS NACIONAIS <i>Antonio Marcos dos Santos Trindade</i>	72
ARTIGO E MEMÓRIA EM ROTEIRO RECIFENSE E ORGIA, DE TULIO CARELLA <i>Moacir Japearson Albuquerque Mendonça; Susana Souto Silva</i>	85
ENTRE A CASA E O SER: POÉTICAS DO ESPAÇO EM CLARICE LISPECTOR <i>Thais Santos Medeiros; Fernando de Mendonça</i>	100
ISTO: UMA METALINGUAGEM QUE SE EXPANDE EM ARNALDO ANTUNES <i>Glauber Mizumoto Pimentel</i>	111
A VELA E A AURORA DE DARIOS E LEITEIROS SILENCIADOS <i>Tatiana Cíntia da Silva</i>	126
EPÍJETOS E NOMES- MARÉ DE ALUSÕES NA ODISSEIA, DE HOMERO <i>Valdegilson da Silva Costa</i>	141

OS INTERTEXTOS NO POEMA MODERNISTA "TREM NOTURNO" <i>Edna Caroline Alexandria da Cunha Oliveira</i>	153
UMA ARANHA MEXE-SE NA TEIA: TEMPO E MEMÓRIA EM COOPER <i>Lys Lins Calisto</i>	168
TRAVESSIA: O MERGULHO NA MEMÓRIA ATRAVÉS DA POESIA. <i>Maria Eduarda Ribeiro</i>	183
Parte 2 - Releitura realistas e configurações identitárias	
CRÔNICAS DE CLARICE LISPECTOR SOBRE SUAS EMPREGADAS (1967-1972) <i>Denise Rocha</i>	199
A EMERGÊNCIA DO OUTRO EM "MEU TIO O IAUARETÊ" <i>João Paulo Santos Silva</i>	214
A TERRA E O(S) TEMPO(S) EM DOIS ROMANCES DE JOSÉ LINS DO REGO <i>Elisa Domingues Coelho</i>	226
A APROPRIAÇÃO DE SÃO BERNARDO: UM HOMEM CAPITALISTA <i>Danielle Galdino Lopes</i>	238
REPRESENTAÇÃO DO HERÓI BRASILEIRO EM A VOLTA DO MARIDO PRÓDIGO <i>Islaine Gabriela de Souza Lima</i>	250
DOIS NARRADORES DUAS ESTÉTICAS EM O CORTIÇO E O ATENEU <i>Keissy Guariento Carvelli</i>	262
CAPITÃES DA AREIA: SEMEAR MEMÓRIA, NASCER RESISTÊNCIA <i>Emanuella Pereira de Souza Dantas</i>	274
COIVARA DE CRIMES E MISTÉRIOS <i>Auda Ribeiro Silva; Carlos Magno Gomes</i>	288
SANTA EVITA: O CADÁVER-MITO COMO SÍMBOLO DA NAÇÃO ARGENTINA <i>Rosa Maria da Silva Faria</i>	300
O IMAGINÁRIO POPULAR E O INSÓLITO NA OBRA A CABEÇA DO SANTO <i>Viviane Santos Bezerra</i>	312
DO REAL PARA O IMAGINÁRIO: O MITO EM ACAUÃ <i>Cíntia de Vito Zollner</i>	325

O IMPACTO SOCIAL DA TUBERCULOSE EM DE DINAH SILVEIRA DE 336
QUEIROZ

Sarah Pinto de Holanda; Ana Márcia Alves Siqueira

ESCRITA COMO REMÉDIO PARA A MORTE EM SOB O PESO DAS 349
SOMBRA

Sérgio Murilo Fontes de Oliveira Filho

ESPASMOS LITERÁRIOS: A FEMINILIDADE FRENTE ÀS MOÇÕES 360
HISTÉRICAS

Silvio Tony De Oliveira; Hermano De França Rodrigues

SONHO OU CHISTE: ELEMENTOS ONÍRICOS EM CONTOS D'A VIA CRUCIS 376
Éliliane Santos Ferreira



PARTE 1

POESIA, MEMÓRIAS E DIÁLOGOS
INTERSEMIÓTICOS

A VIOLÊNCIA URBANA EM TATIANA PEQUENO E DALTON TREVISAN

Juliana Freitas Calado Lira¹

Christina Bielinski Ramalho²

Este trabalho tem por objetivo realizar uma análise semiológica do poema "O assassinato de Marielle Franco", de Tatiana Pequeno (2019) e do conto "Uma vela para Dario", de Dalton Trevisan (1979), à luz da Semiotização Literária do Discurso, teoria de Anazildo Vasconcelos da Silva (1984). Além disso, será feita uma comparação entre os textos sustentada pelos pensamentos de Mbembe (2017) e Agamben (2009), em que procuraremos discutir os modos pelos quais as mortes no poema e no conto denunciam a violência urbana, que espolia, fragmenta e desumaniza as subjetividades.

Palavras-chave: Literatura brasileira contemporânea, morte, violência urbana.

21

A temática da violência nas grandes cidades é uma questão recorrente na literatura brasileira contemporânea. Conforme aponta Resende (2008), a violência se relaciona com a vida política da cidade na medida em que só podemos ser cidadãos quando agimos. E nessas intervenções aparecem formas de tratar a violência, tanto na vida real quanto na literatura.

Tais conexões podem ser explicitadas e exploradas no poema "O assassinato de Marielle Franco", de Tatiana Pequeno, e no conto

1 Universidade Federal de Sergipe (UFS). Mestra em Letras e doutoranda em Estudos Literários (UFS/PPGL). ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1910-4371>. E-mail: juliana-lira185@gmail.com

2 Universidade Federal de Sergipe (UFS). Professora-Associada do Departamento de Letras de Itabaiana da Universidade Federal de Sergipe. ORCID <https://orcid.org/0000-0002-8298-698X>. E-mail: ramalhochris@hotmail.com

“Uma vela para Dario”, de Dalton Trevisan. Assim, este artigo tem por objetivo realizar uma análise semiológica do poema e do conto, à luz da Semiotização Literária do Discurso. Tal teoria, desenvolvida por Anazildo Vasconcelos da Silva, “fundamenta as relações entre o real e o literário, como expressões sígnicas” (RAMALHO, 2004) e, assim, nos auxilia no estudo e compreensão desses textos literários. Além disso, será feita uma comparação entre os textos sustentada pelos pensamentos de Mbembe (2017) e Agamben (2009), em que procuraremos discutir os modos pelos quais as mortes no poema e no conto denunciam a violência urbana, que espolia, fragmenta e desumaniza as subjetividades.

No confronto com o mundo o ser humano produz discursos e sentidos, que podem ser manifestos nos textos escritos. Tal condição humano-existencial se configura a partir da articulação de três lógicas: a) a lógica objetiva do mundo, sem a qual a vida social não seria possível, representada pelos códigos, leis e parâmetros de convivência; b) a lógica subjetiva do homem, ou seja, tudo que está ligado à subjetividade, como instintos, afetos, desejos e ambições em nível individual; c) a lógica do diante de, isto é, a lógica objetual das coisas que não se explicam, mas às quais procuramos atribuir sentido, já que elas não têm sentido lógico. Esta última é a lógica neutra dos mistérios, dos fenômenos da natureza, das máquinas, mas também dos bêbados e loucos, pois conseguem extrapolar a subjetividade (SILVA; RAMALHO, 2007).

Os discursos se distinguem uns dos outros pelas instâncias de enunciação e pelos elementos estruturais que lhes são próprios, de modo que o investimento literário operacionaliza-se diferentemente em cada um deles, configurando diferentes lógicas, como as ficcionais no discurso narrativo, as líricas no discurso lírico, e assim por diante. As lógicas naturais do homem, do diante-de e do mundo são as geratrizes semióticas discursivas das lógicas ficcionais do personagem, do acontecimento e do espaço, respectivamente, as quais, ineridas ao dis-

curso narrativo, elaboram a proposição de realidade ficcional, no seio da qual se realiza a situação existencial imaginária. Geram de igual modo, e respectivamente, as lógicas líricas de sentimentalização, de mentação e de reduplicação, as quais, investidas no discurso lírico, semiotizam a experiência lírica. De acordo com suas geratrizes semióticas, a lógica ficcional do personagem e a lírica de sentimentalização têm como fluxo semiotizante a expressão subjetiva das motivações pessoais; a lógica ficcional do acontecimento e a lírica de mentação, a expressão neutra do irracionalismo mecânico; e a lógica ficcional do espaço e a lírica de reduplicação, a expressão objetiva dos valores codificados. (SILVA; RAMALHO, 2007, p. 27)

Em síntese, a história da humanidade se caracterizou pela alternância entre a razão (lógica objetiva) e a emoção (lógica subjetiva), que, cada qual, como lógica predominante em determinadas épocas, buscava organizar o sentido da experiência humano-existencial. No entanto, no fim do século XIX, essa alternância se rompe. Nem razão nem emoção conseguem dar sentido a essa experiência, e, por isso, se relaciona as vivências moderna e pós-moderna ao caos. A Retórica Moderna, organizando as manifestações discursivas comunicativas e também as manifestações literárias, apresenta imagens de mundo coisificadas e “abrange os períodos moderno e pós-moderno, quando a lógica esvaziada do diante de se impôs, tornando caótica a imagem do mundo, justamente pela impossibilidade de se lhe atribuir um sentido” (RAMALHO, 2004, p. 34). No caso dos textos escolhidos para análise, temos um poema pós-moderno, caracterizado pelo processo semiótico de mentação lírica e um conto moderno, caracterizado pelo processo semiótico das narrativas de acontecimento.

Passemos, pois, à análise propriamente dita dos textos “O assassinato de Marielle Franco” e do conto “Uma vela para Dario”, que, conforme vimos, são sobredeterminados pela Retórica Moderna e se estruturam a partir da lógica neutra e objetual. O pri-

meiro será analisado a partir da Semiotização Lírica do Discurso, enquanto o segundo será amparado pela Semiotização Ficcional do Discurso, teorias também desenvolvidas por Anazildo Vasconcelos da Silva.

O ASSASSINATO DE MARIELLE FRANCO

“O assassinato de Marielle Franco”, de Tatiana Pequeno, foi publicado em 2019 no livro *Onde estão as bombas*. É uma obra que busca problematizar as tensões e impasses postos na literatura e na história contemporânea do Brasil. Leiamos o poema:

O ASSASSINATO DE MARIELLE FRANCO

como apaga um corpo depois
de correr nele o vinho de tanta
fruta gorda e succulenta
você segura nas mãos da vida
e nela há respiração timbre
a pisada de um búfalo
um fôlego vindo das raízes
o vento que bate na areia da pele
você vê os pelos eriçados
você inclusive se arrepia
e de repente um outro sopro
morde
onde tudo sangra
como que pode
morrer ser tão doloroso
ou pacífico
como que pode
morrer às vezes
ser tão lento
como apaga um corpo depois

depois de a pele que temos
ser tão consoladora
fica um pouco mais
poderia ter dito
mas o vinho por dentro ardia
e mesmo que o corpo ficasse
o elo de ser um animal
já tinha se desfeito
o visgo inteiro vazado
a ponto de nunca mais
poder ser recolhido
como que pode
um corpo inteiro
quebrado
a gente estendendo a mão
que fica mais no vazio
a gente também um corpo
esperando o seu quebrado
como que pode
um corpo inteiro
sumir
mesmo desmembrado
sempre pode ou deve
o desencanto ser admitido
morrer como adormecer
entre as ruínas
as bombas
perder
sopro sangue ar
barco e mãos
atracados mas
pendentes
nos filamentos do espaço
a mão última que acena

sabe porque dói
o impossível
não pode mais.
(PEQUENO, 2019, p. 79-80)

O poema é composto por uma estrofe de cinquenta e sete versos livres, nos quais, porém, o ritmo das rimas internas parece ter a função de marcar uma espécie de pulsação que atravessa todo o texto. Exceto pelo ponto final, não há sinais de pontuação ou letras maiúsculas, contudo, podemos identificar seis trechos que se apresentam como perguntas e se iniciam nos versos 1, 14, 17, 20, 32 e 39. São elas que direcionam nossa leitura e formam um refrão, que continua ecoando em nós e deixam um rastro de perplexidade diante da tragédia. Vejamos:

26

"como apaga um corpo depois
como que pode
como que pode
como apaga um corpo depois
como que pode
como que pode"

Uma possível resposta ao "como que pode", reveladora de um sentimento de desesperança, aparece a partir do verso 43, em que aquilo que pode é desvelado: "sempre pode ou deve/ o desencanto ser admitido/ morrer como adormecer/ entre as ruínas/ as bombas/ perder/ (...) a mão última que acena/ sabe porque dói/ o impossível/ não pode mais."

De acordo com Silva e Ramalho (2007), orientadas pela sobre-determinação retórica, as lógicas, que se articulam para dar conta das relações estabelecidas pelo ser humano com a realidade, se manifestam no texto literário em correspondência com o espaço lírico (lógica objetiva), o eu-lírico (lógica subjetiva), e a motivação ou a inspiração (lógica objetual/neutra).

Para exercerem a função estruturante das imagens de mundo, as lógicas naturais integram a instância discursiva das retóricas. São três as retóricas: a Retórica Clássica, instância discursiva da lógica natural do mundo, a Retórica Romântica, instância discursiva da lógica natural do homem e a Retórica Moderna, instância discursiva da lógica natural do diante-de. (SILVA; RAMALHO, 2007, p. 23)

Essas três categorias se inter-relacionam e a predominância de cada uma gera, respectivamente, a lógica lírica da reduplicação ligada à Retórica Clássica, a lógica lírica da sentimentalização associada à Retórica Romântica, e, por fim, quando há prevalência da lógica factual, a Retórica Moderna será a geratriz semiótica da lógica lírica da mentação.

O poema de Tatiana Pequeno, no qual predomina a busca pela construção de um sentido dentro de uma realidade caótica, é um exemplo da mentação lírica. Tal afirmação pode ser confirmada pela própria estrutura desregrada dos versos. O eu-lírico está desorientado por perguntas sucessivas que, de forma descoordenada, parecem surgir em sua mente em meio a pensamentos e imagens grotescas, levando-o a um lugar de melancolia e falta de esperança frente a violência do assassinato. O último verso, então, reitera os sentimentos de impotência e de deriva do eu-lírico, que não encontra, dentro da lógica factual, modos de encontrar-se como sujeito, que mal consegue organizar seus sentimentos ou compreender a factualidade agressiva que está ao seu redor.

A ausência de letras maiúsculas, de pontuação, a quebra de versos e *enjambements* são revelações da desestruturação do espaço lírico, pois demonstram o ambiente de confusão, violência e total desorganização social, como se as normas e leis, transgredidas na realidade social, se plasmassem aqui.

A lógica neutra, portanto, se impõe na incompreensão e no campo semântico formado pelos versos em que aparecem palavras isoladas: 12 ("morde"), 34 ("quebrado"), 41 ("sumir"), 48 ("perder") e

52 ("pendentes"). Os verbos e adjetivos remetem, mais uma vez, à fragmentação e à falta de sentido, que imobilizam o eu-lírico. O ato violento se amplifica em versos como "onde tudo sangra", "morrer ser tão doloroso", "o visgo inteiro vazado", "mesmo desmembrado", "entre as ruínas", "sabe porque dói". Tanto a razão subjetiva quanto a objetiva são subjugadas pelas impossibilidades da lógica objetual.

UMA VELA PARA DARIO

O conto "Uma vela para Dario", de Dalton Trevisan, apresenta também a temática da violência e brutalidade urbana. Segundo Viana (2010), é uma corrente muito explorada na tradição do conto brasileiro, cujos mestres maiores são Rubem Fonseca e o próprio Dalton Trevisan. A análise será feita a partir da teoria da Semiotização Ficcional do Discurso, de Anazildo Vasconcelos da Silva, que, assim como a Semiotização Lírica do Discurso, se desdobra em três dimensões de acordo com as diferentes lógicas ficcionais. De forma sucinta, podemos dizer que I) o espaço representa o mundo objetivo de valores codificados, II) a dimensão do personagem representa o mundo subjetivo das motivações pessoais, e finalmente, III) a dimensão do acontecimento representa a dimensão neutra do mundo objetual. Um padrão literário narrativo surge de acordo com a função estruturante que cada lógica pode assumir, configurando a narrativa de semiotização do espaço, a narrativa de semiotização do personagem e a narrativa de semiotização do acontecimento, respectivamente.

Na Narrativa de Semiotização do Acontecimento, a lógica factual, exercendo a função estruturante da proposição de realidade ficcional, centra a elaboração discursiva da situação existencial imaginária na expressão neutra do mundo natural, sob o princípio racionalizante da razão objetual. O acontecimento, impondo a condição estruturante de sua lógica libera-se da imposição significante das lógicas do personagem e do espaço, e submete-os, desarticulados, à logicidade estruturante da

proposição de realidade ficcional, a qual, impossibilitada de ser semiotizada pelo personagem e pelo espaço, torna-se absurda, irracional ou sem sentido. Este padrão literário ocorre nos dois momentos da Retórica Moderna. (SILVA; RAMALHO, 2007, p. 28)

Entendemos o conto de Trevisan como um exemplo da maneira pela qual a lógica neutra do acontecimento organiza uma realidade caótica, típica das narrativas contemporâneas. A história está centrada nos acontecimentos que se dão desde o momento em que Dario passa mal ("Agonia"), morre no meio da rua ("Espetáculo") e em que seu corpo aguarda para ser recolhido pelo rabecão ("Piedade").

É, portanto, a partir desses três acontecimentos que organizaremos nossa análise semiológica. A primeira sequência "Agonia", é composta pelos seis primeiros parágrafos, nos quais um narrador-observador apresenta um homem chamado Dario, que sente um mal-estar ao dobrar a esquina de uma rua, que é a representação da cidade, com seu comércio e transeuntes. Algumas pessoas tentam socorrê-lo, sugerem que ele está tendo um ataque, mas ele não consegue dizer nada, é uma voz que não aparece no conto. Seu estado vai piorando, "Dario roncou feio e bolhas de espuma surgiram no canto da boca". Assim, vemos que a lógica do acontecimento suplanta a lógica do personagem, na medida em que o ataque sofrido por Dario mobiliza todas as cenas e o personagem só se dá a conhecer e só se relaciona com os outros por causa do acontecimento. A enfermidade súbita e sem explicação é o que destaca o personagem central das outras pessoas, relegando todos, no entanto, a uma posição inferior em relação à lógica factual.

A lógica do espaço, que parece articular a instância narrativa nesse primeiro momento – com a descrição dos personagens por suas características ("senhor gordo, de branco", "rapaz de bigode"), dos comportamentos das pessoas que tentam ajudá-lo e a enumeração dos itens pessoais de Dario que começam a desaparecer conforme sua moléstia se agrava, – na verdade, só tem sentido porque está subjugada à lógica do acontecimento, que coordena todos os

movimentos e decisões dos personagens. Uma velhinha de cabeça grisalha avisa que ele está morrendo e pensam em levá-lo ao hospital, mas como não havia quem pagasse a corrida, decidem esperar por uma ambulância e encostam Dario, já sem sapatos e sem o alfinete de pérola da gravata, na porta de uma peixaria. A agonia pela qual o personagem passa não permite que ele nem espante as moscas que cobrem seu rosto. São violências, como o roubo de seu guarda-chuva e cachimbo, que irão paulatinamente tornando-se maiores, até chegar à própria expropriação da dignidade humana.

Dessa maneira, podemos observar que há uma oposição entre o personagem Dario e a rua, provocada pelo acontecimento enfermidade. Com relação aos demais personagens da cidade, há uma aproximação, quando tentam socorrê-lo. Porém, ocorre um distanciamento cada vez maior, quando, tendo em vista a situação de desvalimento, se apropriem de seus pertences e o tratam com descaso.

DARIO X RUA (CIDADE)

DARIO +/- PERSONAGENS SECUNDÁRIOS

Acontecimento: enfermidade

A segunda sequência foi denominada "Espetáculo" e compreende o trecho entre os parágrafos sete a onze. Aqui, o acontecimento morte guiará a obliteração de toda a lógica subjetiva, pois Dario agora só existe como um corpo, como um elemento da paisagem da cidade. Por outro lado, enquanto na primeira sequência os personagens que vinham ajudá-lo recebiam designações, agora formam apenas uma massa que vêm "apreciar o incidente", enquanto "comendo e bebendo, gozavam as delícias da noite". São "pessoas", "um terceiro", "duzentos curiosos", "a multidão", "a última boca", "a gente", também despersonalizadas e que, nesse momento, só buscam a usurpação ou o entretenimento com a situação trágica.

Dario vai sendo despojado de seus objetos e de sua humanidade, sendo ele próprio objetificado pela curiosidade da multidão. Mesmo as pistas que revelam flashes de sua identidade, como os papéis em seu bolso, a aliança na mão esquerda ou o endereço

de outra cidade, não contribuem para reconhecê-lo em sua subjetividade. Agora ele é somente parte de um espetáculo macabro. Quando a polícia chega, o tumulto de curiosos tropeça nele, "que foi pisoteado dezessete vezes". Só resta um defunto sem relógio, sem carteira e com os bolsos vazios.

Depois de duas horas, sua morte é anunciada e todos começam a se dispersar, pois o interesse acaba quando a lógica objetiva tenta articular uma solução, contudo, ninguém pode explicar como ou o que desencadeou tais eventos e, mais uma vez, a lógica do acontecimento projeta sua sombra sobre o mundo objetivo do espaço, representado pelos valores deturpados da sociedade, e o mundo subjetivo do personagem, assumindo a função estruturante do texto.

Assim, temos:

DARIO = CIDADE

DARIO ≠ PERSONAGENS

Acontecimento: morte

"Piedade", sequência final do conto, inclui os três últimos parágrafos e apresenta um consolo para o corpo violado de Dario. "Um senhor piedoso", que coloca o morto com o paletó sob a cabeça e com os braços cruzados, assim como "um menino de cor e descalço", que acende uma vela ao lado do cadáver, serão agentes da lógica subjetiva do personagem, que tentam resgatar seu caráter humano. Todavia, o acontecimento espera pelo rabeção sobrepuja esse aspecto e evidencia a impossibilidade de descolamento da objetificação da paisagem urbana e da assunção de dignidade, pois, agora, sem paletó, sem aliança, inclusive sem a chama da vela apagada pela chuva, e mais de três horas depois, Dario ainda aguarda o rabeção que o levará a seu insólito destino final. É esse compasso de espera e de incerteza que predomina sobre a lógica do personagem e reitera o caráter semiológico do acontecimento.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O poema e o conto apresentam relações estreitas no que se refere à morte, à espoliação e à violência. Os dois textos também comungam e são exemplos da desestruturação e das impossibilidades que caracterizam a lógica neutra sobredeterminada pela Retórica Moderna, na qual predomina o caos e a fragmentação do sujeito, assim como do mundo.

A realidade ficcional tem ganchos na realidade existencial e humana. De fato, é possível observar que as relações de poder são usadas desvirtuadamente nos textos. Conforme nos alerta Agamben (2009), os mecanismos de controle organizam as relações e podem se tornar tão intensos que a lógica objetiva do mundo à qual se associam se torna caótica.

32

Com relação à morte, ela aparece, primeiro, como assassinato e, depois, como resultado da doença, porém, nos dois casos, é um fato estruturante dos textos, que barra a realização subjetiva e não permite a comunicação, deixando laços abertos e indefinições. Como podemos notar nas pistas de perguntas trazidas pelo poema e na falta de diálogos do conto.

Já a espoliação, que se encontra imbricada e condicionada à morte, é revelada, no conto, através da paulatina subtração de objetos de Dario. Esses pertences representam sua identidade, que vai sendo elidida pouco a pouco. A perda material se converte em perda subjetiva, como se fosse impossível estar inteiro no fragmentado mundo contemporâneo. No poema, a expropriação se dá com a supressão da pontuação e das maiúsculas, nas quebras de versos que parecem perder o sentido, como em "a gente também um corpo/ esperando o seu quebrado". É a constatação das perdas e do aniquilamento. Conforme afirma Resende (2008), a presença do trágico, que se dissemina nas relações sociais, na inevitabilidade do destino, assim como no sentimento trágico frente à existência, é uma constante nos textos contemporâneos.

Por fim, percebe-se como a violência atravessa os dois textos e que, por meio da semiose literária, com a suspensão da situação

cotidiana, se abre espaço para que a voz literária possa elaborar o chocante e covarde homicídio da vereadora Marielle Franco ou denunciar o desmantelamento do sujeito e a indiferença disseminada nas relações sociais dentro do ambiente urbano. Estabelecendo um paralelo entre o poema e o conto podemos também nos reportar ao que Mbembe (2017) denomina de difamação de virtudes e morte do humano. O cuidado, a compaixão e a generosidade dão lugar à desumanização retratada de maneira tão chocante nos textos.

Assim, apesar de ecoarem a destruição física e existencial das relações nas cidades do mundo contemporâneo e serem tentativas de conceber o espanto diante da brutalidade que nos animaliza e bestializa nossa sociedade, também não deixam de mostrar-se como alternativas críticas para existir e resistir perante a desestruturação do caos e a violência que existe igualmente em nós.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o Contemporâneo? e outros ensaios**. Chapecó, SC: Argos, 2009.

MBEMBE, Achille. **A era do humanismo está terminando**. Disponível em: <<http://www.ihu.unisinos.br/eventos/564255-achille-mbembe-a-era-do-humanismo-esta-terminando>>. Acesso em: 04. nov. 2020.

PEQUENO, Tatiana. O assassinato de Marielle Franco. In: _____. **Onde estão as bombas**. Juiz de Fora: Edições Macondo, 2019.

RAMALHO, Christina. **Vozes Épicas**: história e mito segundo as mulheres. 2004. 825 f. Tese (Doutorado em Letras) Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

RESENDE, Beatriz. **Contemporâneos**: expressões da literatura brasileira no século XXI. Rio de Janeiro: Casa da Palavra/BN, 2008.

SILVA, Anazildo Vasconcelos da; RAMALHO, Christina. **História da Epopéia Brasileira**: teoria, crítica e percurso. Vol-1. Rio de Janeiro: Garamond, 2007.

TREVISAN, Dalton. Uma vela para Dario. In: _____. **Vinte contos menores**. Rio de Janeiro: Record, 1979.

VIANA, Antonio Carlos. O conto brasileiro hoje. **Revista Interdisciplinar**. São Cristóvão, Ano 5, v. 10, p. 271-282, jan-jun de 2010. Acesso em: 23 out. 2020.

DOIS MOVIMENTOS DO SILÊNCIO NA POESIA MODERNA: ORIDES FONTELA E ALEJANDRA PIZARNIK

*Pedro Henrique Viana de Moraes*¹

34

Este trabalho objetiva refletir acerca da manifestação do silêncio na poesia moderna, utilizando como corpus, numa análise comparativa, poemas da poeta brasileira Orides Fontela e outros da argentina Alejandra Pizarnik. Partiremos nessa investigação de uma rápida contextualização do processo de abertura para o silêncio na poesia moderna. A seguir adentraremos numa análise do corpus poético das autoras, para tentar compreender os caminhos definidos por elas diante da tensão entre as palavras e o silêncio. Como aporte teórico utilizaremos as reflexões de Picard (1964), Kovadloff (2003), Sontag (1987), Paz (2012), Bosi (2010), Friedrich (1978), Villaça (2015), Dolhnikoff (2015), e outros. Palavras-chave: Poesia moderna, silêncio, Alejandra Pizarnik, Orides Fontela

A argentina Alejandra Pizarnik (1936-1972) e a brasileira Orides Fontela (1940-1998) são poetisas modernas que têm em comum o fato de que escreveram praticamente na mesma época, a segunda metade do século XX e pertencem a uma mesma região, a América Latina. Isso não nos diz muito, afinal são categorias genéricas e a partir delas se pode argumentar que inúmeros outros poetas produziram no mesmo espaço de tempo espalhados pela vastidão dos 20 países latino-americanos.

¹ Mestrando em Letras. Bolsista CAPES. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-1578-9801>. E-mail: pedro.viana@discente.ufma.br

Não obstante, afinando o aspecto da comparação podemos enxergar alguns pontos que justificariam a escolha de ambas para análise, aqui vamos nos ater a dois: a reflexão acerca da linguagem e dos limites da representação e, principalmente, a presença do silêncio. Tema aparentemente contraditório em se tratando de poesia, arte da palavra por excelência. Mas antes de adentrarmos na questão da busca do silêncio na literatura, é pertinente falar um pouco sobre nossas autoras e o seu contexto de criação.

Orides Fontela foi uma poeta paulista nascida em 1940 em São João da Boa Vista e falecida em 1998 em São Paulo. Publicou em vida seis obras: *Transposição*(1969), *Helianto*(1973), *Alba*(1983), *Rosácea*(1986), *Trevo*(1969-1988), *Teia*(1996). Por muito tempo esteve fadada ao ostracismo na cena acadêmica brasileira, apesar de ter gozado da admiração de críticos literários de renome. Nos últimos anos a produção científica acerca da autora paulista vem crescendo com a publicação de artigos e a defesa de monografias, dissertações e teses a seu respeito. Hermética e ao mesmo tempo lúcida, a sua escrita se destaca de modo singular das preferências literárias de seu tempo, pois mostra-se fechada num projeto próprio de literatura que fugia da "luta de vida e morte pela herança modernista, no palco armado pelos adeptos das novas vanguardas visualistas do final dos anos 1950." (DOLHNIKOFF, 2015, p.8)

Por outro lado, Alejandra Pizarnik tem posição de destaque para o cânone literário argentino. Nascida em 1936 em Avellaneda e morta em 1972 em Buenos Aires, a poeta, tal como Orides, traçou um caminho singular, envolta na reflexão sobre a linguagem lírica e na busca de um ideal poético pois "En ella hay una insatisfacción manifiesta en la búsqueda de lo inasible. En la no correspondencia de lo que nombra con lo nombrado"²(GAMBOA,2014, p.92). Publicou 7 livros de poemas, a saber *La última inocencia* (1956), *Las aventuras perdidas*(1958),*Árbol de Dia-*

2 "Nela há uma insatisfação manifesta na busca do inapreensível. Da não correspondência do que nomeia com o nomeado". (GAMBOA, 2014, p.92, tradução nossa)

na(1962), Los trabajos y las noches(1965), Extracción de la piedra de locura (1968) e El infierno musical(1971).

O contexto da poesia moderna, do qual nossas poetas beberam a tradição e no qual se inserem, foi propício para o aparecimento de uma mais profunda reflexão sobre a linguagem e, conseqüentemente, um maior interesse pelo silêncio e suas reverberações. De forma resumida podemos dizer que este processo é fruto do novo lugar que o poeta assume na sociedade burguesa. O pensador e poeta mexicano Octavio Paz nos diz que em nossa sociedade o poeta se vê abandonado pelo mundo social, sua fala tartamudeia aos ouvidos públicos, o ruído da rua parece estranho como o sonho de uma idealidade perdida. Para Paz:

Aquilo que o poeta fala não é real – e não é real, primordialmente, porque não pode ser reduzido à mercadoria -; e além disso a criação poética não constitui uma ocupação, trabalho ou atividade definida, já que não é possível remunerá-la. Daí que o poeta não tenha status social.(PAZ, 2012, p.249)

36

Relegado a um novo lugar, muitas vezes à margem, o poeta necessitou encontrar novos caminhos: como recuperar o sentido de uma arte conectada à origem do tempo, à ideia de "religião do homem"³ que dava à poesia o seu sentido em tempos imemoriais? Uma das alternativas da arte poética foi voltar-se para si mesma e para o seu próprio material: a linguagem. Novos aportes emergem no cenário moderno, em grande parte advindos de um aspecto negativo do pensamento estético como nos diz Hugo Friedrich: "a poesia apresentou-se como a linguagem de um sofrimento que gira em torno de si mesmo, que não mais aspira à salvação alguma, mas sim à palavra rica de matizes" (FRIEDRICH,1978,p.20)

³ "Restabelecer a palavra original, missão do poeta, equivale a restabelecer a religião original, anterior aos dogmas das Igrejas e dos Estados." (PAZ, 2012, p.242)

Octavio Paz nos relata ainda que toda crise é de linguagem, portanto a crise da poesia na modernidade não deixaria de ser uma crise do seu próprio material, ou seja, a palavra⁴, aqui a noção de crise deve ser vista também no sentido etimológico, isto é, de crítica. "A crítica da linguagem é a forma mais radical e virulenta da crítica da realidade."⁵(PAZ, 1967, n.p, tradução nossa). A atração pelo silêncio e pelo que está além da linguagem é uma das consequências dessa visão moderna.

Essa tendência, acima descrita, explicaria a série de "renúncias modelares" que apresenta Susan Sontag em seu estudo *A estética do silêncio* (1987). Temos exemplos dessa recusa em Rimbaud que partira para a Abissínia abandonando por completo uma obra poética considerada revolucionária, na mesma categoria entra Wittgenstein por ela descrito como poeta-filósofo. Entretanto, nosso trabalho não se volta para aqueles que se calaram por completo, pelo contrário, há aqui a intenção de andentar no mundo daqueles que persistiram na luta sôfrega com as palavras, aqueles que habitam a tensão criada pela impossibilidade do silêncio total:

Enquanto propriedade da obra de arte em si, o silêncio pode existir apenas num sentido arquitetado ou não-literar. (Colocando-se de outro modo: se uma obra de arte existe de alguma forma, seu silêncio é apenas um elemento nela.) Em lugar do silêncio puro ou alcançado encontram-se vários movimentos no sentido de um sempre retrocedente horizonte de silêncio. (SONTAG, 1987, p.17)

Para a autora "o silêncio nunca deixa de implicar seu oposto" (SONTAG,1987, p.18), ou seja, a linguagem. É a partir desse ponto que

4 "A partir de Uma estadia no inferno os nossos grandes poetas têm feito da negação da poesia a forma mais elevada de poesia: seus poemas são críticos da experiência poética, crítica da linguagem e do significado, crítica do próprio homem." (PAZ,2012, p.263)

5 "La crítica del lenguaje es la forma más radical y virulenta de crítica de la realidad." (PAZ, 1967, n.p)

a tensão acima citada se estabelece e é nele que vamos encontrar nossas poetas. Analisaremos adiante maneiras de ocorrência do silêncio em alguns poemas escolhidos.

MANIFESTAÇÃO DO SILÊNCIO EM ALEJANDRA PIZARNIK E ORIDES FONTELA

Antes de incursionar no texto poético é relevante pensarmos um pouco mais profundamente no silêncio, para tal podemos trazer as ideias do teórico suíço Max Picard quando nos diz que o silêncio “é um fenômeno básico. O que significa dizer que é uma realidade objetiva e primária, a qual não pode ser rastreada a nenhum ponto” (PICARD, 1964, p.5, tradução nossa)⁶ e dialogando com a ideia de “horizontes de silêncio”, descrita no fim da introdução, o pensador salienta que o silêncio “não pode ser definido em palavra, ao mesmo tempo que é bastante definido e inconfundível”⁷ (PICARD, 1964, p.2, tradução nossa). Esse ponto original de onde toda palavra converge e para onde todo o poema leva não pode ser materializado em sua forma pura com as palavras poéticas. Podemos pecerber aqui uma relação com o que está além, o inefável.

Desde os primeiros livros de Orides Fontela, testemunhamos a tentativa de “desnudar a estrela essencial” a todo custo, “sem ter piedade do sangue” como ela proporia em um de seus poemas⁸. Os temas da ascensão e do desvelamento do ser são recorrentes em sua obra, assim como uma tentativa de estabelecer uma dialética desses termos com o real. Vejamos um poema da autora, presente no livro Alba (1983):

6 “Is a basic phenomenon. That is to say, it is primary, objetctive reality, which cannot be traced back to anything else” (PICARD, 1964, p.5)

7 “cannot be defined in word, yet it is quite definite and unmistakable.”(PICARD, 1964, p.2)

8 Trata-se do poema “mãos” presente no livro Transposição

A ideia de transcendência fica ainda mais concentrada na última estrofe pois é plasmada pela sonoridade das letras “l” e “t” repetidas no substantivo “eucalípto” e nos adjetivos subsequentes “elástico” e “elíptico”, os três trabalhando para a ideia de prolongamento, para o “ gesto alongado” da segunda estrofe. A imagem da árvora solitária está, como já dito, relacionada ao processo de ascensão ao inefável, à celebração do ser, movimento permeado de silêncio. Afinal nos diz Max Picard que o silêncio é uma espécie de “ ser eterno e não criado”⁹ (PICARD, 1964,p.1, tradução nossa). Vejamos outro poema da autora:

AFORISMOS

Matar o pássaro eterniza
o silêncio

Matar a luz elimina
o limite

matar o amor instaura
a liberdade. (FONTELA, 2015,p. 230)

40

No poema acima vislumbramos uma das facetas mais recorrentes da poesia orideana, a lúcida e persistente busca pela quebra dos limites dos símbolos e das palavras, que muitas vezes toma a forma de um axioma ou assume um tom impessoal, isso ficou assente no poema já pelo título “ Aforismos” e pela presença do verbo no infinitivo que se repete no início de cada dístico. O primeiro deles reitera a necessidade da morte do pássaro para que o silêncio se eternize. No dicionário de símbolos de Chevalier e Gheerbrant se diz que: “ El vuelo predispone a los pájaros, para ser símbolos de las relaciones entre cielo y tierra. En griego el propio nombre es sinónimo de presagio y de mensaje del cielo.”(CHEVALIER; GHEERBRANT, 2000, p. 230).

⁹“erverlasting, uncreatad being” (PICARD, 1964,p.1)

Ainda que seja um ponto de conexão com o etéreo, o mundo originário e conseqüentemente com o silêncio, o voo do pássaro pode ser errático e instável. De tal modo nos alertam Chevalier e Gheerbrant: "San Juan de la Cruz lo ve como el símbolo de las operaciones de la imaginación, ligero, pero sobre todo inestable, volando de aquí para allá, sin método y sin consecuencia" (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2000, p. 231). Portanto a partir desses versos podemos presumir que aniquilar o pássaro seria livrar-se de um intermediário sobre o qual não temos controle e ao mesmo tempo abrir uma brecha para que o silêncio perdue. As demais imagens, Luz e Amor, ainda que contenham em si uma ideia de transcendência, ou comunhão se pensarmos no último termo, remetem também ao real. São símbolos que, assim como o pássaro, habitam um espaço intermediário. Rompê-los é liberar o que há de infinito.

Em toda a obra de Orides Fontela a tensão entre o real e o inefável é o combustível para a depuração de suas palavras e a reiteração dos seus símbolos. Ainda que nos poemas da autora o transcendente possua um magnetismo abrumador, é no real que a sua poesia acontece¹⁰. Neste sentido, Alcides Villaça defende que em Orides :

parece haver um "*realismo*" original nesse sistema poético que dá plena realidade ao essencial, que aposta tudo na contínua intensidade de seu jogo, defendendo-se serenamente de uma fácil acusação de impostura mística com a humildade que espelha na finitude humana e na limitação das palavras. (VILLAÇA, 2015, p.304-305)

Por outro lado, a poética de Alejandra Pizarnik também é permeada de silêncio e reflexão linguística. Acompanha-a certa angústia

¹⁰ A epígrafe do seu primeiro livro, *Transposição* (1969), assim nos diz: "A um passo do meu próprio espírito/ A um passo impossível de Deus/ Atenta ao real: aqui./ Aqui acontece." (FONTELA, 2015,p.25)

tia do inatingível que perdurará até sua morte por suicídio em 1972: "Alejandra Pizarnik relata profunda angústia ante seu próprio discurso poético, sua crítica à palavra é absoluta, mantém-na à beira do silêncio." (LOPES, 2018, p.41). A crítica pizarnikiana da palavra parece descambar para uma tensão de forças dentro da linguagem poética, para Gamboa:

A poética de Pizarnik evidencia dois silêncios, dos quais fala Mallarmé: o silêncio branco convocado pelo poeta para falar do inefável da linguagem sem palavras, e um silêncio azul, para falar da impossibilidade de chegar ao absoluto que a persegue até o final da vida."¹¹(GAMBOA, 2014,p.93, tradução nossa)

Ainda que não seja indiferente à lucidez, Pizarnik trilha um caminho mais subjetivo. A severa intuição de que as palavras são falhas para o desejo de expressar é um tema que cresce exponencialmente aos olhos do leitor quanto mais se avança em suas obras. Nesta brecha aberta pela desconfiança com a linguagem o silêncio desponta. Muitas vezes ele nos é apresentado como um ponto de conexão com o ser :

El silencio es luz
el canto sabio de la desdicha
emana tiempo primitivo
buscaba la piedra no el pan
un himno inocente no las maldiciones
el conocimiento de mis nombres
para olvidarlos y olvidarme
pero lo que no busqué es el exilio
ni tampoco me dije mentiras
no adoré el sol
pero no esperé esta luz negra
al filo del mediodía (PIZARNIK, 2018, p. 301)

¹¹"Lapoética de Pizarnik evidencia dos silêncios, delos que habló Mallarmé: el silencio blanco convocado por el poeta para hablar de lo inefable del lenguaje sin palabras; y un silencio azul para hablar de la imposibilidad de llegar al absoluto que la persigue hasta el final de su vida" (GAMBOA, 2014, p.93)

O poema acima possui um tom quase queixoso de quem se depara com uma verdade mais profunda, que desbarata as presunções ou mesmo as esperanças. Inicialmente, focalizando apenas no primeiro verso poderíamos pensar em numa acepção mais positiva, branda, do silêncio: " el silencio es luz". Entretanto, vemos a partir do segundo verso uma quebra que já nos apresenta o que está realmente subjacente àquele " tempo primitivo": a "desdicha", ou seja, a desventura e a infelicidade . Aliás esse tempo originário ,o puro ser, é próprio do silêncio como já vislumbramos no primeiro poema de Orides Fontela aqui analisado.

O pão, símbolo do alimento essencial, logo desponta no poema em lugar da pedra almejada. Neste processo simbólico a quase corporeidade substitui o campo abstrato. Este verso também nos remete à tradição bíblica: "Es de tradición que Beith-el, la casa de Dios, que es la - piedra erguida de Jacob, se convierte en Beith-lehem, «la casa del pan». La casa de piedra se transforma en pan, es decir, la presencia simbólica de Dios se transforma en presencia substancial" (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2000, p. 1229)

O aspecto negativo crescente do silêncio é entrevisto na palavra "maldiciones", o que o eu-lírico recebera como recompensa ao tentar perscrutar o gesto originário do silêncio. No sétimo verso o eu-lírico expõe de forma clara a sua intenção, queria "esquecer os seus nomes" e a si mesmo, ato voluntário e autônomo por mais negativo que possa parecer. Todavia, no lugar do controle do esquecimento recebera o ato involuntário do exílio. Tudo isso nos leva ao remate do poema, o silêncio então nos surge com a adjetivação completa: é uma luz negra, inexorável e imperiosa, presente de forma absoluta no medio-dia.

Apenas com esse poema pudemos perceber um tenaz pessimismo que envolve a palavra poética de Alejandra Pizarnik. Em outros textos Alejandra deixa entrever a angústia que a impossibilidade de expressão lhe causa, o que se aproximaria do conceito de " pensar" proposto por Max Picard: " É parte da natureza do homem que ele não seja capaz de expressar a inteireza da verdade em palavras.

Para preencher os espaços vazios ele traz à tona o pesar.¹² (PICARD, 1964, p.19). A tentativa de plasmar totalmente a verdade no verbo é infrutífera, e a consciência dessa incompatibilidade é torturante. O poema abaixo é um exemplo desse desejo de expressão:

no, la verdad no es la música
yo, triste espera de una palabra
que nombre lo que busco
¿ y qué busco?
No el nombre de la deidad
no el nombre de los nombres
sino los nombres precisos y preciosos
de mis deseos ocultos

algo en mí me castiga
desde todas mis vidas:
-Te dimos todo lo necesario para que comprendieras
y preferiste la espera,
como si todo te anunciase el poema
(aquel que nunca escribirás porque es un jardín inaccesible

-sólo vine a ver el jardín -) (PIZARNIK, 2018, p.431)

Neste poema o dissabor provocado pela ausência da palavra justa se intensifica através do tom pessoal dado à busca, não é uma verdade geral ou divina que é almejada mas a verdade íntima do eu-lírico, o seu "desejo oculto". A segunda estrofe parece trazer a conclusão fatídica de que o que era ambicionado é impossível. A voz da consciência é implacável: tudo se perde na espera esgotadora pela palavra definitiva. O poema está no "jardim inacessível", o eu-lírico o sabe, o leitor também, mas como penetrá-lo? Pergunta que permanece sem resposta. Por essa razão há em Pizarnik a já referida consciência de um exílio num mundo de palavras insuficientes; o que podemos exemplificar com versos do poema " La oscura": "¿Quién

12 "It's part of the nature of man that he is not able to express the whole of truth in words. To fill the empty spaces he brings in sorrow." (PICARD, 1964, p.19)

me ha exilado con los que cantan?/¿ quién me perdió en el silencio/ de las palabras fantasmas?". (PIZARNIK, 2018, p. 332)

Em se tratando da linguagem no poema podemos perceber também a grande presença de marcadores de subjetividade, como, por exemplo, os pronomes de primeira pessoa além das formas que indicam autorreflexão: "¿ y qué busco?" , " algo en mí me castiga". Essa estratégia é fortemente recusada por Orides Fontela, por exemplo. Há na autora brasileira uma tendência em evitar as digressões subjetivas em prol de uma objetividade concisa e límpida.

Vimos , portanto, que apesar da diferença no tom dos poemas, ambas as poetisas partilham de uma mesma inquietação, sentem as consequências de um paradoxo: usar-se das palavras e ao mesmo tempo ter a plena consciência da sua insuficiência; buscar o ponto originário onde o ser se mistura ao silêncio , sabê-lo inatingível e mesmo assim persistir.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

45

Este trabalho não teve a intenção de fazer uma análise extensiva e minuciosa do fenômeno do silêncio na poesia, tampouco se almejou aqui um estudo pormenorizado das obras das poetisas escolhidas como corpus. Nenhum dos dois caminhos caberia no escopo de um artigo. O que se quis demonstrar aqui foi uma abertura à possibilidade, aos meandros que os poetas percorreram na luta ferrenha com as palavras.

A extrema consciência da falta, a idealidade vazia, como diria Hugo Friedrich, que a modernidade inaugura quebra os ideais antigos de arte, beleza, expressão e linguagem. Aliado a isso está o exílio do poeta do mundo social. Neste processo, segundo Alfredo Bosi: " Furtou-se à vontade mitopoética aquele poder originário de nomear, de compreender a natureza e os homens, poder de suplência e união." (BOSI, 2010, p. 164). A alternativa remanescente para resistir a esse influxo é voltar-se para a única arma: a própria palavra.

O poeta e ensaísta Santiago Kovadloff defende que o poema vive entre dois silêncios, aquele chamado de "silêncio da oclusão" é

a linguagem convencional, o da fala social que tenta calar de todos os modos qualquer possibilidade de estranheza, é o ponto de partida do poema. O segundo é o da "epifania" onde o silêncio primordial e incognoscível habita, é pra ele que o poema converge. É com ele que o leitor tem contato no poema. E é aqui que se instaura um ato paradoxal segundo Kovadloff:

O sempre incompreensível pode, pois, por um lado, incitar ao pronunciamento literário. Seu efeito, como se nota, é, neste caso, paradoxal. A partir do contato com o indizível, se desvia na direção da palavra que tenta refletir e preservar o efeito desse encontro. Poeta é aquele que sabe iluminar liricamente esse efeito em sua escrita. (KOVADLOFF, 2003, p. 33)

46

Como vimos, entretanto, nossas poetisas parecem levar esse paradoxo a outro extremo, radicalizando-o justamente pela extrema consciência da sua existência. Não só a linguagem mundana e codificada apresenta suas limitações, mas a própria linguagem poética expõe as suas fissuras, hesitações e falhas. Há no poema a suspeita da presença de um tempo outro, originário. Entretanto sua plasmação completa seria utópica. Ainda acerca do silêncio Kovadloff diz que:

O silêncio pode ser, então, tanto o corolário excelso da lucidez, como a bruma irremediável na qual se dilui a aptidão – e às vezes a necessidade – de articular uma ideia ou uma emoção com a qual deixar para trás o mundo do previsível e do codificado. (KOVADLOFF, 2003, p.23)

A citação acima parece adequar-se perfeitamente às autoras aqui examinadas, pelo menos através do que presenciamos nos poemas escolhidos. Orides representaria a lucidez perscrutadora, a concentração simbólica rigorosa na busca do silêncio. Alejandra, ainda que não deixe de ser lúcida, expõe as agruras íntimas e noturnas da exilada entre as palavras. Porém, há aqui também a

ideia de que a impossibilidade de alcançar o inefável e o silêncio não significa a impossibilidade da própria poesia, pelo contrário, surge o estímulo para que os poetas, aventureiros das palavras, tentem a sorte a sua maneira. A poesia pervive, mesmo sob o signo de sua insuficiência.

REFERÊNCIAS

BOSI, Alfredo. O ser e o tempo da poesia. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. Diccionario de los símbolos. Traducción: Manuel Silvar, Arturo Rodríguez. Barcelona: Heder, 2000.

DOLHNIKOFF, Luis. A aspera beleza que renovou o modernismo brasileiro. Introdução. In: FONTELA, Orides. Poesia completa. São Paulo: Hedra, 2015.

FRIEDRICH, Hugo. Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX. Tradução do texto por Marise M. Curioni; tradução das poesias por Dora F. da Silva. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

FONTELA, Orides. Poesia completa. São Paulo: Hedra, 2015.

GAMBOA, Diedre Becerra. Alejandra Pizarnik: de la voz ajena al silencio poético -2014.111p. Monografía (Carrera de Estudios Literarios) – Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, 2014.

KOVADLOFF, Santiago. O silêncio primordial. Tradução: Eric Nepumuceno e Luís Carlos Cabral. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003.

LOPES, Ellen Cristina Nascimento. Poesia-tradução à beira do silêncio: Tradução integral da obra poética de Alejandra Pizarnik – 2018.621f. Dissertação (mestrado) -Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós-Graduação em Letras, Fortaleza.2018

PAZ, Octavio. O arco e a lira. Tradução: Ari Roitman e Paulina Watch. São Paulo: Cosac Naify, 2012. 352 pp

PAZ, Octavio. ¿Qué nombra la poesía? In: Corriente Alterna. México: Siglo Veintiuno, 1967

PICARD, Max. The world of silence. London: Harvill Press, 1948. 232p.

PIZARNIK, Alejandra. Poesía Completa. Barcelona: Lumen, 2018.

SONTAG, Susan. A estética do silêncio In: A vontade radical: estilos. Tradução: João Roberto Martins Filho. São Paulo: Companhia das Letras, 1987

VILLAÇA, Alcides. Símbolo e acontecimento na poesia de *Orides*. Estud. av. [online]. 2015, vol.29, n.85, pp.295-312. ISSN 1806-9592.

CARVALHO, NERUDA E ACCIOLY E AS EPOPEIAS DA AMÉRICA LATINA

Éverton de Jesus Santos¹

*O estudo objetiva traçar um panorama das epopeias *Toda a América* (1926), de Ronald de Carvalho, *Canto general* (1950), de Pablo Neruda, e *Latinomérica* (2001), de Marcus Accioly, com vistas à representação da América Latina, e conta, como aporte teórico, com uma análise sociocrítica comparada, isto é, uma imbricação entre a crítica sociológica e a literatura comparada, observando a latino-americanidade enquanto matéria épica nas três obras selecionadas e os aspectos geográficos e históricos contextualizados.*

49

O sentimento de pertencimento à América Latina se expressa na cultura, na história, nos projetos de unificação e, também, literariamente, e prova disso é que as demandas simbólicas e históricas que representam e que servem como matéria épica se evidenciam, em *Toda a América* (1926), de Ronald de Carvalho, *Canto general* (1950), de Pablo Neruda, e *Latinomérica* (2001), de Marcus Accioly, tanto na exaltação ufanista e pitoresca – no prisma “Amor-América” – quanto nas lutas pelo/contra o poder e a dominação – no prisma “Morte-América”, numa perspectiva de certo modo complementar que elucida, em estrofes e versos, na narração da instância de enunciação, a constituição do subcontinente nos três citados épicos.

Na verdade, as características da epopeia são mais atenuadas no texto de Carvalho (1926), apresentando uma estrutura formada por poemas líricos curtos, não encadeados narrativamente, o que confere ao texto a classificação de poema épico-lírico, isto é, híbrido, embora o elo temático consiga dar a ideia de unidade à obra; além disso, o eu lí-

rico/narrador situa-se sob o signo da viagem contemplativa, sem problematizar a fundo a realidade latino-americana, diferentemente do que ocorre em Neruda e Accioly. Em face do exposto, objetivamos traçar, neste texto, partindo do pressuposto de que o pano de fundo dos poemas é a terra (latino-)americana, um panorama da representação da região, a partir de uma análise sociocrítica comparada, observando a latino-americanidade enquanto matéria épica nas três obras selecionadas e os aspectos geográficos e históricos contextualizados.

Para tanto, optamos por cruzar a Literatura Comparada e a crítica sociológica porque trataremos de três textos literários que dialogam entre si (resguardadas as idiosincrasias e as proporções, além das diferenças estéticas, dos contextos de produção, do tom etc.) e que têm em seu bojo uma ênfase na sociedade e na história, mormente evidenciando acontecimentos e personagens que são expressivos para a criação de um sentimento transnacionalista ou, melhor dizendo, que se direcionam para pensarmos as singularidades dos processos de constituição da América Latina enquanto um todo articulado e identitariamente marcado.

ALGUMAS CONSIDERAÇÕES TEÓRICO-CRÍTICAS

A elaboração dos poemas épicos em tela ou com características do gênero vai na direção do que Leyla Perrone-Moisés chama de "narrar a nação", observando que "A literatura teve um papel efetivo na constituição de uma consciência nacional e, assim, na construção das próprias nações latino-americanas" (2007, p. 32), visto que a criação dos nacionalismos através da literatura fez parte desse processo de formação das entidades pátrias no século XX. Isso se refere, portanto, à nossa ideia de transnação cultural, que parte da constatação de Antonio Candido ao notar que, "no passado e no presente, muitos elementos comuns permitem refletir sobre a cultura e a literatura da América Latina como 'um conjunto'" (1981, p. 60). Essa noção de conjunto perpassa as relações além-fronteiras, suscitando uma "filosofia hemisférica", para Charles Perrone, uma vez

que essa abordagem “pode ser chamada de pan-, inter-, trans-, ou mesmo de oni-americana” (2013, p. 76).

Disso resulta a nossa ideia de que há um *epos* latino-americano sendo construído e narrado em *Toda a América* (1926), *Canto general* (1950) e *Latinomérica* (2001) – obras que apresentam um inventário fecundo em narrativas simbólicas e acontecimentos –, compondo, com isso, um quadro de representações e imagens que em alguma medida agem sobre a identidade dos países do Novo Mundo. É preciso, porém, que não percamos de vista que a síntese a que aspiramos nas nossas leituras é modulada historicamente pela posição do leitor, sujeita às transformações socioculturais e um elo entre evolução e permanência de idiossincrasias, ou seja, na esteira de teorias mais atuais, não acreditamos na fixidez das identidades, mas sim na sua modulação.

Vale esclarecer que o *epos* é entendido por Anazildo Vasconcelos da Silva como “referenciais históricos e simbólicos dissociados no processo de formação da tradição cultural, mas que podem ser unificados literariamente” (2007, p. 54). Isso significa que toda cultura está impregnada de narrativas fragmentadas e múltiplas, as quais são compostas simultaneamente por demandas maravilhosas e históricas e podem ser traduzidas em matéria para as epopeias. Já Christina Ramalho, ao tratar da transmissão de imagens míticas e da busca de sentido para esses referentes, diz que daí “emerge uma camada ao mesmo tempo imaterial – porque é mistério – e material – porque o mistério se faz representar por imagens míticas das mais variadas formas e conteúdos – que, no conjunto, se pode traduzir pelo termo *epos*” (2013, p. 121). Ademais, a natureza cultural da motivação épica reúne literariamente os referenciais e os associa ao sistema simbólico da comunidade, tornando-se uma experiência compartilhada e dando sentido à identidade do povo ou da nação, neste caso, a América Latina.

Para a tarefa crítica, contaremos, neste estudo, tanto com o aporte da sociologia da literatura, como a concebe Candido (2006), já que os condicionamentos sociais incidem diretamente sobre os

épicos de Carvalho, Neruda e Accioly, quanto com as contribuições da Literatura Comparada, uma vez que nosso estudo é constituído pelo cotejo e pela interpretação de alguns recortes das obras selecionadas – daí o cunho qualitativo da pesquisa. Compreendemos que as relações entre esses dois procedimentos analíticos nos autorizam a formular um método denominado aqui de análise sociocrítica comparada, por meio do qual, é possível se observar como texto e contexto estruturam as tradições, as concepções de mundo, os traços grupais, o ambiente, mas também as operações formais postas em jogo, ou seja, o estético (CANDIDO, 2006); em suma, teremos em vista a comparação sistemática e conjunta dos recortes, na busca por afinidades, oposições e complementações entre os textos.

A pesquisa parte de uma linha sociocultural e histórica, em que a análise sociocrítica comparada esforça-se para captar a construção identitária de uma comunidade em nível hemisférico, sem, contudo, reduzir a complexidade numa síntese essencialista. Falamos em construção identitária porque não tomamos o *epos* como algo imutável, pronto; é preciso vê-lo como condicionado às contingências, às injunções, à evolução, mediante a perspectiva temporal que, aqui, considera desde as eras pré-colombianas até o contexto do século XX.

ANÁLISE DAS OBRAS

Em se tratando de *Toda a América*, obra publicada no alvorecer do Modernismo brasileiro, em 1926, por um diplomata carioca, o que inicialmente chama atenção é o tom ufanista a partir do qual os países (latino-)americanos são suscitados, valorizando a cor local e estabelecendo elos com a cultura, não raro com uma visão contemplativa acerca das terras visitadas. Trata-se de um livro em que se registra, por um lado, um itinerário de viagens e, por outro, a percepção que os contatos deixaram; para além disso, há uma instigação para que o “ser americano”, com seu “sangue temperado”, se construa – em oposição ao europeu – “Nessa maré de massas informes,/ onde as raças e as línguas se dissolvem,/ o nosso espírito áspero e ingênuo/

flutua [...] sobre todas as coisas divinamente rudes,/ onde boia a luz selvagem do dia Americano!" (CARVALHO, [1926] 2001, p. 31).

Com isso, revela-se a pureza do americano, marcado por seu estado de natureza e motivado por um instinto construtor, sem se desconsiderar, também, as misturas étnicas, linguísticas, em uma palavra culturais, que modelam essas massas ainda sem forma, ou "o homem de amanhã" (CARVALHO, [1926] 2001, p. 41). A representação que se tem é a de uma América idealizada, "livre do terror", "voltada para o futuro", "assentada nas praias"; América de "cafezais", "seringais", "canaviais"; "locomotivas", "carretas de bois", "elevadores", "guindastes", "porteiros de peroba", "comportas de aço", "usinas", "dínamos", "válvulas", "êmbolos"; "opróbrios", "reivindicações", "trusts", "Estados insolúveis", "senhores de engenho"; "pulque", "aguardente", "tequila", "coca"; "jarabe", "maxixe", "tango", "fox", "cueca", "marinera"; "caudilho", "generais", "linchamentos", "imperadores banidos", "Presidentes degolados", "Parlamentos", "Tribunais"; "asteca", "germano", "guarani", "latino", "hispano", "inca", "aimoré", "saxão", "eslavo", "africano", "barões", "escravos", "ladrão", "capitão-mór", "santo", "herói". Todos esses elementos estão presentes no poema "Toda a América 1" (CARVALHO, [1926] 2001, p. 117-121) e se referem a uma multiplicidade de aspectos que compõem a América enquanto esse universal de "cultura" e "barbária", "pirâmides" e "arranha-céus", povos e raças, entre outros referentes dessa terra dos trópicos.

E é a partir de referentes como esses (havendo uma profusão de outros instrumentos musicais, plantas e árvores nativas, danças, bebidas, rios, acidentes geográficos, biomas, meios de transporte, descrições humanas), o mais das vezes ligados a topônimos – como Brasil, Trinidad, Antilhas, Chile, Cuba, Bolívia, Barbados, Tonalá, Los Andes, Buenos Aires, Xochimilco, Guadalajara, São Paulo, Iquique, entre vários outros –, que se monta o cenário representacional da América (Latina). E, para arregimentar essa variedade que vai do humano ao geográfico, do histórico ao cultural, do econômico ao político, o eu lírico/narrador chama os poetas americanos para a missão, dizendo que "[...] devem ter as mãos sujas de/ terra, de seiva

e limo/ as mãos da criação" (CARVALHO, [1926] 2001, p. 139), ao mesmo tempo com inocência e agilidade, para correr pelo corpo dessa América que ainda estava nos primórdios dos prodígios, insuflada a se desenvolver e se preservar.

O caso de *Canto general*, publicada pelo à época poeta perseguido político Neruda, é emblemático de um momento em que a polarização se fazia sentir, havendo a necessidade de atualizar, literariamente, a "história de martírios" e a "genealogía de catástrofes" que constituem a América (Latina). Nesse contexto, ao iniciar o relato situando-o em 1400, quase cem anos antes da chegada dos europeus (espanhóis e portugueses em sua maioria) à América, o que se registra é o estado natural e de harmonia em que todos os elementos se situam – os nativos, os rios, as cordilheiras, o condor, a neve, a umidade, a mata, o trovão, o relevo –, sendo o aborígene, chamado indígena, aquele que gozava da "Tierra sin nombre, sin América" (NERUDA, [1950] 2011, p. 119, grifo do autor), o que marca o caráter primitivo e natural anterior às dores após 1492 (ano da chegada de Cristóvão Colombo e seus homens ao território depois denominado América nesse evento por vezes chamado "descobrimiento", "Encontro de dois Mundos", mas que pode ser lido como uma "violação", "invasão territorial" ou "fratura" enquanto uma inversão drástica e repentina na ordem vigente até então). Vejamos estes versos do poema "Vienen por las islas (1493)":

Los carniceros desolaron las islas.
Guanahaní fue la primera
en esta historia de martirios.
Los hijos de la arcilla vieron rota
su sonrisa, golpeada
su frágil estatura de venados,
y aún en la muerte no entendían.
Fueron amarrados y abrasados,
fueron quemados y enterrados.
y cuando el tiempo dio su vuelta de vals

bailando en las palmeras
el salón verde estaba vacío
(NERUDA, [1950] 2011, p. 157).²

Assim, após constatar a repercussão das violências cometidas contra a terra americana, cuja floresta, o salão verde, ficou vazio, e seus nativos, os filhos da argila (que foram amarrados, feridos, queimados e enterrados), o eu lírico/narrador de *Canto general* se prontifica a falar pela boca morta deles, buscando justiça poética através do revisionismo histórico, de maneira a inverter a lógica eurocêntrica e colonial que coloca os conquistadores europeus como heróis da história. Esse esforço vai no sentido de evidenciar o potencial que os indígenas e o povo latino-americano – fruto da miscigenação entre indígenas americanos, brancos europeus e negros africanos – têm para suportar as opressões, transgredi-las e se recriar.

Influenciada diretamente pelo épico nerudiano, a epopeia *Latinoamérica*, escrita ao longo de vinte anos e publicada em comemoração aos 500 anos de “descobrimento” da América, faz eco ao revisionismo histórico nerudiano para ressignificar as lutas desse continente, colocando os indígenas e os personagens de revoluções, revoltas, guerrilhas, resistências e movimentos de libertação nacional no centro dos relatos em detrimento de navegadores, conquistadores e exploradores, além de ditadores latino-americanos. Ao fazer isso, percebemos que a narração recompõe o “teatro trágico da América” (ACCIOLY, 2001, p. 53) e elucida a importância de ouvirmos as versões não legitimadas das histórias.

Do mesmo modo que Neruda elabora poemas para ir tecendo

2 “Os carneiros desolaram as ilhas./ Guanahani foi a primeira/ nesta história de martírios./ Os filhos da argila viram partido/ seu sorriso, ferida/ sua frágil estatura de gamos./ e nem mesmo na morte entendiam./ Foram amarrados e feridos./ foram queimados e abrasados./ foram mordidos e enterrados./ E quando o tempo deu sua volta de valsa/ dançando nas palmeiras./ o salão verde estava vazio” (NERUDA, 2010, p. 67, tradução PMC).

uma mesma perspectiva, isto é, apresenta vários poemas com o mesmo tema, abordando apenas personagens, situações e lugares distintos, é possível perceber que Accioly segue tal receita, na medida em que traz um conjunto de poemas que tematizam, por exemplo, as ditaduras militares latino-americanas em suas mais diversas facetas, a citar: “O édito”, “A língua do fogo”, “O ‘Santo Ofício’”, “Guerilha do Araguaia”, “O discurso”, “A dor e o asco”, “O polígrafo”, “A delação”, “Eletrodos”, “O silêncio do céu”, “O matadouro humano”, entre outros. Além disso, verificamos a existência de um bom número de termos e expressões que caracterizam os ditadores e seus adeptos, como: “carrascos”, “verdugo”, “déspota”, “inquisidores”, “Pilatos-generais”, “traidores dAmérica”, “verdes comensais”, “algoz” etc. Ao fazer isso, ressalta-se o engajamento político e social pela via da literatura com vistas a possibilitar uma releitura de momentos históricos que deixaram conseqüências em praticamente toda a América Latina, sendo a marca da “Morte-América”, algo de que não podemos nos esquecer sob o risco de perdermos parte daquilo que nos faz combativos, resilientes, sobreviventes.

Outro ponto que torna essa epopeia significativa – para além de haver uma profusão de artistas e obras mencionados – é que, das três analisadas, é a única que realmente menciona a expressão “América Latina”, as outras duas se referem somente à “América”, o que entendemos ser uma metonímia. Isso se deve ao fato de que *Latinomérica* tem como um dos seus pilares a identidade latino-americana como resultado da unidade das vinte nações, como expresso no poema “PátriAmérica”, do qual apresentamos alguns versos:

Deus te salve (PátriAmérica)
 latinidade (pano
 de uma só bandeira) ó atlas
 de terra (mapOceano)
 MarOceano pintado
 de azul e branco (no pano
 de uma só bandeira) ó terra

em cores (globOceano)
ó pátria feita de pátrias
(ACCIOLY, 2001, p. 395).

Notamos que o título do poema – fruto de uma junção de palavras, assim como “latinunidade”, “mapOceano”, “MarOceano”, “globOceano” – já traz o sentido de integração, sendo a América tratada como uma pátria em que a unidade latina se perfaz num pano de uma só bandeira; além disso, “pátria cheia de pátrias” nos leva a pensar tanto no mais amplo, a América Latina como transnação, quanto no mais específico, os países que a integram. Assim, transpondo a fragmentação e as diferenças entre as nações, o viés da unificação seria a realização de um destino comum que estaria na base da formação do subcontinente, uma vez que isso reforçaria os traços e os laços tendo em vista a contiguidade geográfica e as semelhanças histórico-culturais. Vemos essa perspectiva integracionista como expressão do “Amor-América”, uma vez que a união, a solidariedade e a fraternidade, dentro do contexto da região, seria a força motriz para o seu desenvolvimento e sua afirmação.

57

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir do que foi abordado, é possível perceber que o binômio “Amor-América” e “Morte-América” tem maior ou menor potencialidade a depender da epopeia. A de Carvalho se mostra mais voltada ao progresso, à superação de uma fase de imaturidade americana, à construção de um paradigma nosso em contraponto ao europeu, além de condensar as visões das viagens empreendidas pelo eu lírico/narrador; já Neruda se debruça sobre uma tarefa crítica que parte do lugar do homem comunista frente à perseguição, mas também à descoberta do sentimento por um continente atravessado por dores, sendo Machu Picchu a cidade visitada que impulsiona a escrita do canto, capaz de contar a história vista de baixo; por sua vez, a de Accioly traça um panorama baseado nas vinte nações, expandindo-

-se para outros continentes, retratando demandas que demonstram a capacidade humana de superação, mas ao mesmo tempo evidenciando, contradiscursivamente, assim como Neruda, um catálogo de acontecimentos que – além de serem um elo identitário latino-americano – nos remetem à justiça poética pela subversão do ponto de vista hegemônico que conta a história.

Vale ressaltar, ainda, que de alguma forma a questão do povo enquanto personagem coletivo também perpassa os textos, reforçando que é nesse estrato que se instaura a base da sociedade e se edificam as nações. Isso porque o povo é um personagem coletivo constituído a partir da união de indivíduos em prol de mudanças sociais, e não como pessoas cujos nomes, feições, ações os singularizam, uma vez que contam exatamente como unidade – povo. E, de um modo ou de outro, o povo e suas lutas são o principal componente do *epos* latino-americano nas obras investigadas, é o herói coletivo que se espelha e se reflete em grandes figuras libertadoras da região.

REFERÊNCIAS

ACCIOLY, Marcus. **Latinomérica**. Rio de Janeiro: Topbooks, 2001.

CANDIDO, Antonio. Os brasileiros e a literatura latino-americana. **Novos Estudos**, São Paulo, Cebrasp, v. 1, p. 58-68, 1981.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. 9. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

CARVALHO, Ronald de. **Toda a América**. Ilustrações por Nicola de Garo. 3. ed. Rio de Janeiro: Razão Cultural, 2001.

NERUDA, Pablo. **Canto general**. Edición de Enrico Santí. 13. ed. rev. 6. ed. Madrid: Ediciones Cátedra, 2011.

NERUDA, Pablo. **Canto geral**. Tradução de Paulo Mendes Campos. 16. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010.

PERRONE, Charles. A poética da criação novo-mundista em *Toda a América*. **ArtCultura**, tradução de Sergio B. F. Tavoraro, Uberlândia, v. 15, n. 27, 2013, p. 71-83.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Vira e mexe, nacionalismo**: paradoxos do nacionalismo literário. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

RAMALHO, Christina. **Poemas épicos**: estratégias de leitura. Rio de Janeiro: Uapê, 2013.

SILVA, Anazildo V. da. A semiotização épica do discurso. In: SILVA, Anazildo V. da; RAMALHO, Christina. **História da epopeia brasileira**: história, crítica e percurso. Vol. 1. Rio de Janeiro: Garamond, 2007. p. 13-173.

PRESENCAS(?) LÍRICO-TEÓRICAS EM CLÍNICA DE ARTISTA I, DE ROBERTO COSSAN

Rodrigo Ségges Ferreira Barros¹

60

Em 2011, a obra poética Clínica de artista I, de Roberto Cossan – poeta, artista visual, ensaísta –, configura, na história da poesia brasileira pós-vanguardas do século XX, um fazer literário num campo expandido. Em outras palavras, num embaralhamento de gêneros e de mecanismos discursivos, essa obra parece se realizar como um foco irradiador de escritura e de pensamento, na qual se consideram a materialidade da palavra como formas estéticas contemporâneas. Para tanto, o objetivo desta pesquisa é averiguar, numa revisão, como linhas teóricas comuns à história da poesia brasileira, tais como o experimento com a linguagem infantil (AGABEN, 2012), a ideia de mimese de produção (COSTA LIMA, 1980) e performance (SANTIAGO, 2008), se fazem presente ainda hoje.

Palavras-chave: Clínica de artista I, Roberto Cossan, Poesia contemporânea, literatura expandida.

Já há um tempo, nos estudos literários, deparamo-nos com dificuldades de discussão dos textos produzidos na contemporaneidade. Isso porque é habitual realizar a leitura dessas obras a partir de parâmetros de valoração comuns às correntes estéticas precedentes. Em vez de se colocar em primeiro plano a avaliação, a demarcação da obra aqui estudada com critérios de valor e de importância

¹ Mestrando em Teoria Literária pela Uerj, sob a orientação da professora-doutora Ana Cristina Chiara, bolsista pela FAPERJ. Membro integrante do GT Caminhos da Lírica Contemporânea. rodrigosegges@yahoo.com.br. <https://orcid.org/0000-0001-6444-1292>.

para o estabelecimento de um cânone literário brasileiro comum à contemporaneidade quanto à poesia brasileira, meu procedimento de leitura visa à experimentação técnica, seja da própria obra, seja com o texto de literatura em discussão.

A condição deste trabalho, por conseguinte, ritualiza a experiência minha com a obra e com o autor da obra em estudo. Numa tentativa ética do presente, como explica Octavio Paz, em *Os filhos do barro*, recorro também a Nietzsche, a partir de Silviano Santiago no referido ensaio: "Isso exige a resolução de nos mantermos corajosamente à superfície, de nos conservarmos agarrados à superfície, à epiderme." (2008, p. 211). É a epiderme que reveste a mucosa minha zona de contato com a obra de Roberto Corrêa dos Santos. Instigado por essas concepções teóricas, fui de encontro com o que em mim se insinuou apenas como promessa. Aqui, meu interesse é o de especular um pouco a respeito da produção contemporânea, como se pode realizar a revisão de muitos procedimentos da lírica moderna/modernista no panorama da literatura brasileira. Para tanto, o avatar escolhido pela promessa de um contato que não houve foi o livro de poesia *Clínica de artista I: face ao reto lobo*. É essa a justificativa afetiva com que empreendo meus estudos acerca do contemporâneo e da produção de Roberto Corrêa dos Santos. Como justificativa teórica, essa seria a oportunidade de, segundo as ideias de Foucault, de realizar um experimento vital dentro de um processo de subjetivação da minha leitura e escritura em que não haveria, de forma alguma, uma busca pela normatização, mas uma estetização do corpo humano. Esse corpo, conforme tento entendê-lo, se afigura em dois movimentos de linguagem específicos: a escrita do corpo e o corpo da escrita.

61

O PRÓLOGO DE UMA OBRA JAMAIS ESCRITA OU AS FORÇAS NA SUPERFÍCIE

É preciso sobreviver ao inimaginável! A perseguição às forças que se estabelecem na superfície de uma obra é orientada, a partir do signo, no empreendimento de leitura que se estabelece por mim à

medida que vou construindo este trabalho. Meu corpo configura-se, a cada palavra capaz de sujar a superfície pura da folha em branco, também, como um “monumento da crise” (NIETZSCHE, 2009, p. 76). Estou preso a meu tempo ainda que, como o estranho ser bestial da contemporaneidade, fragmento minhas vértebras em busca de vislumbrar o que está antes e depois de mim! O tempo é minha matéria, o tempo presente! Não há, portanto, como relegar o novo interesse pelas exterioridades e pelas relações dessas com o corpo, com a arte e com o estilo. Tudo, por conseguinte, se apresenta como mobilidades plásticas.

Wait a minute! Meu pensamento está se antecipando demais! Não consigo fugir à estetização do pensamento comum ao amado Deleuze, nas palavras do meu objeto de estudo – ou seria “objeto de desejo, de uso”? Posso te usar, te possuir, Roberto Corrêa dos Santos? –, que, no jogo entre escritura, corpo e exterioridade, constrói a fabulosa “maquinaria interpretativa inaugural destinada a percorrer os rizomas dos sentidos” (SANTOS, 1999, p. 156-7). Portanto, para garantir um estado de ordenação às ideias que se chocam a partir do meu corpo e do movimento de leitura e de escritura, é preciso garantir linhas de fuga para os conceitos. Mais do que uma necessidade metalinguística, a imposição ilocucionária do presente capítulo é, além do *experimentum linguae* (AGAMBEN, 2012, p.9), a de funcionar como uma espécie de “prólogo (ou melhor, como cera perdida) de uma obra – nesse caso, de um trabalho! – jamais escrito” (AGAMBEN, 2012, p.9). Em outras palavras, antes mesmo de tentar ensaiar uma leitura para o livro *Clínica de artista I: face ao reto o lobo*, julguei necessário lutar contra a contrafação de um escrito impossível. Como aprendi bem o conceito de ensaio, lição essa brilhantemente dada pelas palavras do eterno mestre Eduardo Portella, sei bem como se configura essa produção híbrida entre pensamento e estética. Desprotegido pelo poder da verdade categórica, o ensaio é menos do que pode e mais do que deve. Sua ambição, pela dialética adorniana do negativo; insiste, pois, em dar vida ao perecível. Desta forma, portanto, anseio, de muito, pôr mais freio a esse ímpeto discursivo

próprio da minha tentativa como ensaísta. Quero, fornecer, aqui, fundamentos teóricos possíveis para a discussão da produção literária contemporânea na qual se inserem tanto Roberto Corrêa dos Santos como seu livro de poesias, analisado neste trabalho monográfico. Assumo, de antemão, o perigo, o risco, o traço de anulação. Todavia, como ilustra muito bem o sentimento comum ao enfrentamento do medo, utilizo, neste instante, as palavras de quem pode mais, palavras essas reforçadas pela citação às palavras de outro grande pensador:

usando (...) uma expressão de Hall, "os perigos não são lugares dos quais se deve fugir, mas lugares na direção dos quais devemos ir". A sensação de perigo iminente experimentado na prática de toda teoria e no seu aprendizado denota a obsessão sempre crescente pelo difícil em detrimento do fácil, pelo incerto e precário como formas constituintes de um saber em processo. (SOUZA, 2007, p. 12)

63

O ACESSO À SUPERFÍCIE – O LISO DO VIDRO: EXPERIÊNCIA, POBREZA E LINGUAGEM

"(Brutalizara-se a experiência)" (SANTOS, 2011, p.23). Assim mesmo, entre parênteses, como uma ameaça, uma suspensão, somos, nas palavras do eu lírico produzido por Roberto Corrêa dos Santos, impelidos à brutalidade sofrida pela experiência. Nesta parte do poema, aparecem outros vocábulos capazes de delinear as linhas teóricas da produção artística comum à escrita em *Clínica de artista I*. Mais do que isso, fica sugerida, em "nomes sobrepostos", "encontros alheios aos entendimentos" e "o fulgor do não ter sido" (SANTOS, 2011, p. 23), a vertente teórica a que é relegada a experiência na produção literária brasileira contemporânea.

Tentando traçar uma linearidade desse conceito, apelo, neste momento, aos ensinamentos de Walter Benjamin. É preciso, antes de realizar conexões discursivas, entender o fundamento atrelado

à ideia de "experiência", palavra essa recorrente a muitos fragmentos na produção poética de *Clínica de artista I*, clínica essa que não deixa explicitamente um legado, uma prescrição!

No belíssimo ensaio de 1933, cujo título é "Experiência e pobreza", Benjamin faz menção a uma parábola presente, supostamente, em alguns livros alemães. O filósofo alemão recorre a essa imagem discursiva, afirmando que um velho, em seu leito de morte, revela a seus filhos a existência de um tesouro escondido nas terras dos vinhedos da família. Era preciso, portanto, que essa benesse fosse desenterrada. Apesar do empenho dos filhos em cavar o terreno, não se descobriu qualquer vestígio de tesouro. No entanto, no outono seguinte à escavação, as vinhas dessa família prosperam mais do que qualquer outra na região. Como conclui Benjamin, os filhos foram capazes de compreender que o pai lhes havia transmitido certa experiência: "a felicidade não está no ouro, mas no trabalho duro" (2012, p. 123). Comum a qualquer sociedade, a narrativa cumpre a função de transmissão, de forma benevolente ou ameaçador, da experiência, da lição a ser seguida pelas gerações descendentes. A fábula a que recorre nosso pensador simboliza os elos intertextuais com um conto de Kafka, de que Benjamin gostava especialmente. O conto em questão chama-se "A muralha da China" (BENJAMIN, s.d. *apud* GAGNEBIN, 2012, pp.18-9). Acredito que fica evidente o motivo por que recorro ao ensaio "Experiência e pobreza". Pode ser por um devaneio meu, estabeleço, então, a aproximação entre Kafka e muitos dos poemas de Roberto Corrêa dos Santos, na referida obra em discussão. Segundo Walter Benjamin, Kafka seria o maior "narrador" moderno, pois representa uma doença da tradição – a força de ruptura, segundo as definições de Compagnon, em *Os cinco paradoxos da modernidade*. A sabedoria, bem diferente do que é defendida, principalmente pela teoria moderna, muitas vezes, como o lado épico da verdade. Por isso, ela, a verdade, desde a Antiguidade, é designada como um patrimônio da tradição. Enquanto Proust, de acordo com as ideias de Jeanne Maria Gagnebin, em "Walter Benjamin ou a história aberta", prefácio à oitava edição de *Magia e técnica*,

arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura, "personifica a força salvadora da memória, Kafka faz-nos entrar no domínio do esquecimento" (2012, p. 16). Em tocante reflexão, continua, nesse mesmo prefácio, Gagnebin, "Kafka instalou-se sem tropeços e sem lágrimas na ausência de memória e na deficiência do sentido" (2012, p. 16). Esses dois núcleos de sintagma subordinado mereciam, neste trabalho, o destaque de sintagma essencial pela potência significativa às ideias com que argumento. Espero eu que o destaque em negrito seja suficiente para a percepção de atitude comum ao artista contemporâneo. Isso porque sua tarefa parece ser não mais a de relembrar acontecimentos, mas sim de retirá-los às contingências do tempo. Essa retirada, na arte literária, desloca-se do fetiche da memória comum às sinédoques e passa, com mais substância, às metáforas. Com isso, no desvario dos sentidos, não há mais porquê para uma análise literária cujos métodos se assemelhassem ao discurso teológico que remete à verdade primeira e essencial. É preciso salientar, no entanto, que a metáfora parte da verdade inicial, ou melhor, do sentido "literal", do papel da referência na relação entre a cadeia significante e o significado a formulação do signo linguístico. Porém, a metáfora, de transmissão em transmissão, num amontoado de comentários, notas e glosas – haveria aproximação entre essa ideia e um dos versos de Roberto Corrêa que abre a discussão deste subcapítulo? –, acaba abandonando essa verdade inicial! A experiência ganha, nesse sentido, o estatuto de flash! Com o desaparecimento do sentido primordial, não existe mais uma totalidade de sentidos! Há somente fragmentos esparsos que "falam do fim da identidade do sujeito e da univocidade da palavra" (GAGNEBIN, 2012, p. 18). Mesmo assim, essa é a lição a que recorrem os artistas contemporâneos. Mais do que um lamento, esse término deixa à arte a esperança de novas significações. Essas novas significações não ficam restritas apenas ao artista, mas também ao profissional da Letras, que precisa trabalhar com a análise e interpretação de textos. Retomando a aproximação entre a fábula presente na abertura de "Experiência e pobreza" e o conto de Kafka, fica como irreversí-

vel o deslocamento que nos distancia dessa imagem de verdade e de palavra. Numa espécie de vertigem, o narrador kafkiano relata que um imperador envia, do seu leito de morte, uma mensagem a um mensageiro. Para assegurar a compreensão da mensagem, que é contada ao ouvido do mensageiro, o imperador determina que esse súdito repita cada uma das palavras transmitidas a seu próprio ouvido. Com a certeza da exata compreensão, após a morte do imperador, em vão, parte o mensageiro na tentativa de sair do palácio imperial. Nesse momento do meu relato, é importante que invoquemos, mesmo a partir de uma tradução, as palavras do narrador de Kafka: "Ninguém consegue passar por aí, muito menos com a mensagem de um morto. Mas, sentado à janela, tu (leitor) a imaginas, enquanto a noite cai." (KAFKA apud GAGNEBIN, 2012, p. 19). De novo, mesmo sem querer, aparece, neste momento do trabalho, a discussão teórica de quem são partidários Foucault, Deleuze e Barthes, grandes mestres de Roberto Corrêa dos Santos: a morte do autor. Não pretendo, nesta produção textual, debruçar-me, diretamente, sobre a questão do autor, mas não há como falar de obra de arte, de conceitos benjaminianos, de performance e simulacro sem esbarrar um pouco na noção de autoria e originalidade. Não obstante, isso, por ora, fica adiado para as próximas linhas. Como quero delinear, essa imagem narrada em Kafka e na parábola do ensaio de Benjamin com o qual estou trabalhando reforça a ideia de fim da transmissibilidade, já delineada anteriormente. Essa imagem alia-se a tal ideia no momento em que o enunciador de "Experiência e pobreza" realiza a seguinte pergunta: "Que moribundos dizem hoje palavras tão duráveis que possam ser transmitidas como um anel, de geração em geração?" (BENJAMIN, 2012, p. 123). Dando prosseguimento à sua exposição, esse enunciador afirma que a experiência é renunciada, desmentida, pela sensibilidade. Para comprovar sua tese, faz-se menção ao fato de os ex-combatentes da Primeira Grande Guerra retornarem dos campos de batalha em silêncio. Paralelo a isso, o monstruoso desenvolvimento tecnológico comum ao período contemporâneo ao ensaio em discussão, segundo as palavras

de Benjamin, faz recair sobre os homens a miséria. Nesse momento, lidamos com duas imagens de ausência, de vazio. Contudo, nas definições do filósofo alemão, a subtração da experiência – ato comum à pobreza, em certa medida – não é entendida como marca negativa. Pelo contrário, a proliferação de estilos de vida e de visões de mundo comuns ao século XIX podem, nesse momento em que não há mais algo que conduza tudo a um patrimônio cultural, fazer surgir a barbárie do NOVO. “Pois o que resulta” – afirma Benjamin – “para o bárbaro dessa pobreza de experiência? Ela o impele a partir para frente, a começar de novo, a contentar-se com pouco, a construir com pouco, sem olhar nem para direita nem para esquerda” (2012, p. 125). É preciso salientar que o contemporâneo está relegado ao vazio do que na pós-modernidade o moderno fez ruir. Ao contrário de uma posição estético-filosófica pertinente ao artista moderno, o contemporâneo não faz ruir coisa alguma. Ele se instala no que está em ausência!

Além dessa imagem e da citação de alguns artistas capazes de produzir a partir do vazio da experiência, da pobreza, nesse ponto do texto “Experiência e pobreza”, há uma interseção com um intrigante ensaio de Agamben, ensaio essa bastante pertinente para a compreensão da arte contemporânea: “O que é o contemporâneo?”. Assim como Agamben (2012) nesse texto, Benjamin fala de o uso da técnica comum à sua época como ferramenta para melhor entender o que houve. O passado é (re)conhecido por meio de uma nova produção: “nosso telescópios, aviões e foguetes transformam os homens antigos em criaturas inteiramente novas, dignas de serem vistas e amadas.” (BENJAMIN, 2012, p. 126). Nesse ponto, poderíamos, na análise dos versos de Roberto, como pretendo no ensaio final desta monografia fazer aparecer, conectar essa ideia com a diferença empreendida por Costa Lima (1980) entre mimese de representação e a mimese de produção. Parece-me que essa última já se figura em produções artísticas modernas, mas é levada às últimas consequências na produção literária contemporânea – ao menos, na minha humilde análise, na escrita de Clínica de artista I.

Além do aparato técnico comum à vida cotidiana, em contraste com a dimensão orgânica – repare a recusa ao referente ao movimento realista bastante presente na prosa moderna –, a língua constitui-se de uma maneira nova. O escritor pobre em experiências tem como decisiva, nesse uso da linguagem, a dimensão arbitrária e construtiva. Seria forçar uma barra associar essa definição benjaminiana com as determinações pós-estruturalistas comuns a Barthes, Derrida, Foucault e Deleuze? Todavia, Benjamin ressalta nesse uso da língua um caráter comum ao princípio da verossimilhança interna: “Nenhuma renovação técnica da língua, mas sua mobilização a serviço da luta ou do trabalho e, em todo caso, a serviço da transformação da realidade, e não da sua descrição.” (2012, p. 126). Essa ideia é melhor explorada no riquíssimo ensaio – a viga-mestra do livro em que se aloca “Experiência e pobreza” – “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, em que, Benjamin, junto a seus pares, defende o papel social da arte ao desautomatizar a recepção tradicional, que espera reconhecer as estruturas sociais comuns à realidade extralinguística na obra com a qual se mantém contato. Reforça-se, com isso, a capacidade mimética da linguagem, pois ela funciona como interferência, zona de rangência. Isso só é possível devido ao fato de a linguagem guardar em si o jogo de semelhanças comum à nossa capacidade humana de lidar com a realidade. Todavia, esse jogo é por meio do “não-sensível”. Por mais que eu diga um milhão de vezes a palavra “água”, não serei capaz de saciar a minha sede. A palavra é o não-sensível pelo fato de ela ser o que não está mais presente na enunciação. Por ora, ficam esses conceitos como um aperitivo do que ainda será mais esmiuçado. Por fim, é importante salientar, ainda, as concepções de Benjamin quanto ao vidro ser uma produção técnica capaz de professar uma nova pobreza. Segundo esse pensador, não é por acaso que o vidro é um material tão duro e liso, no qual nada se fixa. Ele é o inimigo do mistério e da propriedade. Discute-se o ambiente em que o artista contemporâneo precisa habitar: um espaço em que não se fincam rastros, hábitos. Tudo é pela primeira vez. Sempre o espetáculo da inauguração. É muito provável

por isso essa vontade de “devorar” tudo, a “cultura”, o “ser humano” a ponto de uma saciedade e exaustão fora de série. Essa metáfora comum ao vidro será de extrema valia para compreendermos o que chamo de “experiência do simulacro”. Já a imagem comum ao devorar permite melhor entender a posição de Roberto Corrêa dos Santos ao declarar, certa vez, numa palestra, que sua escrita é o carvão do que foi deglutido por ele.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste ensaio, pude experimentar como o contágio profano comuns à leitura da obra *Clínica de artista I*, possibilita o desencantar do que a crítica literária tenta manter, há muito, dentro do espaço do sagrado. Devolver ao uso é possibilitar que o contemporâneo seja aprendido não apenas na recepção da arte, mas na produção intelectual, funcionando, assim, de uma forma mais profícua, menos alocada a uma linguagem que não mais comunica, que não mais gera comunidades do agenciamento da subjetivação nossa. Só podemos ser nós mesmos experimentando a saída de nós na dobra do “nós mesmos” dentro do espaço do outro. Não mais a experiência, não mais a verdade cristalizada como nó latente para o qual seria necessário um interprete, um poder mágico de apreensão. Em vez de a verdade como ensinamento, a Clínica de artista I e o contato profanamente ensaístico com ela fazem-nos perceber que a verdade é uma apropriação do outro que aprendemos com o desvio de leitura e de escuta. A memória não apaga o errado. Tudo funciona como um ponto de fuga e de reconstrução. Mais do que uma zona de registro, a memória é a produtora de imagens e a afetada por essas mesmas numa construção significativa, a partir da ordenação da linguagem. Ademais, entendemos que a arte – assim como a memória tal qual entendem os pós-estruturalistas, faz com que a verdade apropriada na prática pela experiência com o alheio funcione como um quase-sujeito sobre a gente. É preciso salientar, portanto, que esse agenciamento, esse novo dispositivo, para utilizar-me das

palavras de Foucault, não é mais uma imposição, tampouco uma espécie de interdito.

Por fim, a existência do simulacro como produção artística e como limite da experiência de leitura redireciona ainda mais as discussões acerca da transcendência, da hermenêutica tradicional e do papel da interpretação que visava à busca de uma revelação de uma verdade original. A arte não serve mais, como quis a tradição moderna ao impor a performance, como manifestação legítima da cultura. Pelo contrário, cada vez mais apropriada do simulacro, algo bem comum à era contemporânea nas mais diversas expressões artísticas, a literatura ganha o respaldo de ser a intenção maior em tornar o indivíduo um leitor mais consciente do seu universo simbólico e cultural. Essa lição, por conseguinte, numa espécie de militância, deve ser espalhada, não só nos meios acadêmicos de formação literária.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, G. "O que é o contemporâneo?". In: *Nudez*. Tradução de Miguel Serras Pereira. Lisboa: Relógio d'Água Editores, 2010, p.19-30.

AGAMBEN, G. "*Experimentum linguae*". In: **Infância e história**. Destruição da experiência e origem da história. 2ª. reimpressão. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012, p.9-18.

BENJAMIN, W. "A doutrina das semelhanças"; "Experiência e pobreza". In: **Obras escolhidas, volume I: Magia e técnica, arte e política. Ensaio sobre literatura e história da cultura**. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 8ª. edição. São Paulo: Brasiliense, 2012, p. 117-122; p. 123-128. 64

DELEUZE, G. "A literatura e a vida"; "Lewis Carrol". In: **Crítica e clínica**. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 1997, p. 11-17; 34-35.

FOUCAULT, M. "*Las Meninas*"; "Representar: I. D. Quixote". In: **As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas**. Tradução de Antônio Ramos Rosa. Rio de Janeiro: Livraria Martins Fontes Editora Ltda, 1966. Cap. I; cap. III, p. 17-33; 70-75.

GAGNEBIN, J. M. "Walter Benjamin ou a história aberta (prefácio)". In: BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas, volume I: Magia e técnica, arte e políti-**

ca. Ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 8ª. edição. São Paulo: Brasiliense, 2012, p. 7-19.

LIMA, L. C. "Paris ante o olhar baudelaireano". In: **Mimesis e modernidade: Formas das sombras.** Rio de Janeiro: Edições Graal, 1980, 108-183.

NIETZSCHE, F. **Ecce homo. Como se chega a ser o que se é.** 2ª. edição. Tradução de Antonio Carlos Braga. São Paulo: Editora Escala, 2009.

PAZ, O. "A tradição da ruptura"; "O ocaso da vanguarda: o ponto de convergência". In: **Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda.** Tradução de Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2013, p. 13-28; p. 154-166.

SANTIAGO, S. "Intensidades discursivas"; "Cadê Zazá? Ou a vida como obra de arte". In: **O cosmopolitismo do pobre. Crítica literária e crítica cultural.** 1ª. reimpressão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008, p. 125-133; p. 204- 211.

SANTOS, R. C. dos. **Clínica de artista I: face ao reto o lobo.** Paraná: Editora Circuito, 2011.

SANTOS, R. C. dos. **Tais superfícies: estética e semiologia.** Rio de Janeiro: Otti Editor, 1998.

SANTOS, R. C. dos. "Signos e superfícies". In: _____. **Modos de saber, modos de adoecer.** O Corpo, a Arte, o Estilo, a História, a Vida, o Exterior. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999, p. 153-164.

O LUGAR DO ROMANCE D. INFANTA NOS ESTUDOS LITERÁRIOS NACIONAIS

Antonio Marcos dos Santos Trindade¹

72

Partindo de uma comparação entre a Macabéa, d' A hora da estrela, de C. Lispector, D. Caçula, cantadeira de Maruim/SE, e Carolina M. de Jesus, autora de Quarto de despejo, pretendo discutir o lugar da cultura do romance tradicional D. Infanta nos estudos literários nacionais. À exceção da Paraíba e da Bahia, os romances têm sido pouco estudados devido à subalternidade social de suas cantadeiras e pelo fato de os estudos literários brasileiros contemporâneos voltarem sua atenção apenas para as chamadas "altas literaturas". Para abordar a questão, valho-me da contribuição de teóricos pós-coloniais, decoloniais e da subalternidade, entre outros.

Palavras-chave: Romance tradicional, estudos literários nacionais.

"A literatura oral é como se não existisse."

(Luís da Câmara Cascudo. *Literatura oral no Brasil*, 1984, p. 27)

E OS ROMANCES TRADICIONAIS? QUEM OS ESTUDA?

Gostaria de começar este capítulo, sobre o lugar do romance tradicional "D. Infanta" nos estudos literários nacionais, com uma comparação entre Macabéa, Dona Caçula e Carolina Maria de Jesus. Começemos, então, por apresentá-las: quem são, afinal, Macabéa, D. Caçula e Carolina? Macabéa é a protagonista do romance *A hora da estrela* (1998), de Clarice Lispector. D. Caçula é uma cantadeira de romances tradicionais, natural de Maruim/SE, cujos cantos foram recolhidos pelo folclorista Jackson da Silva Lima e publicados em

sua obra, também de 1977, *O folclore em Sergipe*. Carolina é a hoje famosa escritora ex-favelada Carolina Maria de Jesus, que saiu da miséria após conseguir, com a ajuda do jornalista Audálio Dantas, publicar, em 1960, seu diário *Quarto de despejo: diário de uma favelada* (2001). Três mulheres: uma de papel, duas de carne e osso.

O que afinal aproxima Macabéa, D. Caçula e Carolina? A resposta é, além da condição duplamente subalterna em que vivem, a de subalternidade² social e sexual, o que as aproxima é o desejo de encontrar lugar no mundo da linguagem e da representação. Elas representam, pois, lugares. Macabéa, o lugar do subalterno. D. Caçula, o lugar da literatura oral romancística, e Carolina, o lugar de quem acredita no poder salvífico da literatura.

Meu objetivo, porém, não é fazer uma comparação entre *A hora da estrela*, *Quarto de despejo* e *O folclore em Sergipe*. Contudo, para discutir o lugar do romance tradicional “D. Infanta”, dentro dos estudos de literatura brasileira contemporâneos, convém ter em mira essa comparação, pois ela nos ajuda a entender as questões político-culturais implicadas, na definição do lugar do romance tradicional nesses estudos. Gênero complexo, o romance tradicional tem sido deixado de lado, pelos estudos de literatura brasileira contemporânea, considerado de interesse puramente folclórico. Para dar uma ideia do reduzido número de pesquisadores/as dedicados/as ao estudo do gênero no Brasil, vejamos, então, um levantamento cartográfico sobre as pesquisas romancísticas nas universidades brasileiras.

73

CARTOGRAFIA DOS ESTUDOS ROMANCÍSTICOS NO BRASIL

Neste levantamento, o objetivo foi mapear apenas os/as pesquisadores/as universitários/as dedicados/as ao estudo do gênero no Brasil. Entre esses/as, destaca-se o nome do professor José Calasans, da Universidade Federal da Bahia - UFBA. Em suas pesqui-

2 Dupla subalternidade problematizada e discutida pela teórica pós-colonial indiana Gayatri Spivak, em seu livro *Pode o subalterno falar?* (2010, p. 106).

sas, Calasans escreveu ensaios iluminadores sobre o romanceiro político e o romanceiro da vida social (CALASANS, 1970, p. 39-66). Também na UFBA, as professoras Doralice F. Xavier Alcoforado e Maria del R. Suárez Albán publicaram, em 1996, o *Romanceiro ibérico na Bahia*, resultado de pesquisas feitas no Programa de Estudo e Pesquisa em Literatura Popular (PEPLP), do Instituto de Letras dessa universidade. Ainda na UFBA, tendo como fonte esse mesmo *Romanceiro ibérico na Bahia*, a professora Alvanita Almeida Santos defendeu uma importante tese de doutoramento sobre o gênero (SANTOS, 2005), na qual ela questiona a tradição filológica de orientação pidalina, ou seja, seguidora das teses de Ramón Menéndez Pidal sobre as origens do romance tradicional. Ainda na UFBA, deve ser lembrado também o nome da pesquisadora Jerusa Pires Ferreira, a qual publicou, como resultado de seu Mestrado na UFBA orientado pelo professor José Calasans, o livro *Cavalaria em Cordel: o passo das águas mortas* (1993). Outra pesquisadora importante do gênero é Maria de Fátima B. de Mesquita Batista, coordenadora do Programa de Pesquisa em Literatura Popular (PPLP) da Universidade Federal da Paraíba – UFPB. A partir de uma perspectiva semiótica, Batista publicou, no ano 2000, o livro *A tradição ibérica no romanceiro paraibano*. Esse programa, o PPLP, por sua vez, fora criado em 1967 pela professora Idelette Muzart Fonseca dos Santos, introdutora dos estudos romancísticos na UFPB. Outro grande pesquisador dos romances tradicionais foi o professor Altimar de Alencar Pimentel, o qual publicou em 2007, junto com Roberto E. C. Benjamim e Bráulio do Nascimento, o *Romanceiro de tia Beta*. Por sua vez, em Alagoas, o folclorista José Aloísio Vilela publicou, em 1983 pela Universidade Federal de Alagoas – UFAL, seu *Romanceiro alagoano*. Por fim, a professora Christina Ramalho, criadora do CIMEEP – Centro Internacional e Multidisciplinar de Estudos Épicos, ligado à UFS – Universidade Federal de Sergipe, além de orientar minha tese de doutoramento sobre o romance tradicional no PPGL da UFS, abriu também espaço para o gênero no CIMEEP, ao dedicar ao *Romanceiro Sergipano* (1977), de Jackson da

Silva Lima, um verbete na seção Obras híbridas no Mapeamento de Obras Épicas do citado CIMEEP. Podemos, assim, dizer que esses/as são os/as pesquisadores/as universitários/as que contemporaneamente se destacam nos estudos romancísticos nacionais. Infelizmente, sete desses/as pesquisadores/as - José Calasans, Doralice F. Xavier Alcoforado, Maria del R. Suárez Albán, Altimar de Alencar Pimentel, Roberto E. C. Benjamim, José Aloísio Vilela e Jerusa Pires Ferreira - já não estão mais entre nós. Uma vez apresentada a pequena quantidade de estudiosos/as do gênero nas universidades brasileiras, partamos então para a leitura do romance D. Infanta, segundo a versão cantada por D. Caçula (cujo nome completo é Albertina Vasconcelos Santos), a qual nomeia sua versão de "Capitão de Armada".

A D. INFANTA DE D. CAÇULA

Capitão de Armada

"Diz que era um dia que era um senhor...viajou...casado...tinha três filhas. Ele viajou e deixou a mulher e as filhas. Nunca mais apareceu. Passou muitos anos, muitos anos, que ela esqueceu da feição dele. Quando 'tava com muitos anos, as filhas 'tavam moças, ele apareceu:

– O que é que a senhora dá
A quem trouxe ele aqui?
– Eu dou as telhas do meu sobrado, ô tão linda,
Que é de ouro e marfim.

05 – Eu não quero as tuas telhas,
Que elas não são para mim,
Sou um capitão de armada, ô tão linda,
Não existe por aqui.

Coitada de mim viúva,
10 Coitada de mim, coitada,
Com três filhas moças que eu tenho, ô tão linda,
Sem nenhuma ser casada.

– O que é que a senhora dá
A quem trouxe ele aqui?
15 – Eu dou uma das minhas filhas, ô tão linda,
Para contigo casar.

– Eu não quero as tuas filhas,
Que elas não são para mim,
Sou capitão de armada, ô tão linda,
20 Não existe por aqui...

Mas a história é bonita, e é grande, e é muita coisa, mas
não lembro o resto..."

Romance coletado em Aracaju, em 12-01-1971 (LIMA,
1977, p. 42-43).

76

Depois de uma didascália introdutória em prosa, explicando que o marido ausente volta depois de muitos anos, D. Caçula canta sua versão propriamente dita do romance "Dona Infanta". Contudo, essa versão de D. Caçula nos oferece apenas 20 versos, nos quais aparecem os tão marcantes diálogos entre a esposa ansiosa por reencontrar o marido e este. Começamos, então, abordando brevemente a melopeia do poema, através dos elementos formais. A versão de D. Caçula é constituída ao todo por cinco quadras, formadas por 20 versos heptassílabos, as redondilhas maiores. Entre esses, destacam-se os versos 3, 7, 11, 15 e 19, os quais, embora sejam redondilhas maiores, estão marcados pelo estribilho trissílabo "ô tão linda", que aparece nas cinco estrofes. Além da musicalidade inerente às redondilhas maiores, outra característica formal da versão de D. Caçula é a espontaneidade

na elocução. Exemplo disso, em “Capitão de Armada”, é a aférese do verbo “estava”, ocorrendo na didascália em prosa “tava com muitos anos, as filhas ‘tavam moças” (p. 42). A estruturação do poema cantado por D. Caçula, em didascálias em prosa e em versos de musicalidade medieval e popular, a tornam, como se vê, um exemplar perfeito do hibridismo de gênero, característico do romance tradicional.

Uma vez apresentado o aspecto formal do poema, passemos agora ao estudo de sua narrativa. A diegese presente nos 20 versos de “Capitão de Armada”, todavia, oferece-nos apenas o fragmento de uma história, a qual, estruturalmente, é a mesma contada por Homero sobre Odisseu e Penélope na *Odisseia*. Como se sabe, no fim dessa história, o marido revela sua identidade real e tudo termina bem. Entretanto, nessa versão de D. Caçula, o final feliz não é lembrado. Mesmo sem D. Caçula lembrar-se do resto, pelos 20 versos cantados já podemos perceber como se configuram os lugares reservados para os gêneros feminino e masculino em “Capitão de Armada”. Ao marido, pertence o espaço público, a possibilidade de viajar, ir à guerra, às cruzadas, às feiras. À esposa e às filhas, pertence o espaço privado, espaço de espera e de imobilidade. As mulheres devem permanecer em casa. A mãe cuidando do patrimônio e das filhas e estas, como mostram os versos 12 e 16 “Sem nenhuma ser casada” e “Para contigo casar” (p. 43), preparando-se para casamento. Se lembrarmos de Molly Bloom, a personagem esposa do romance de James Joyce, *Ulisses* (1922), o qual dialoga tanto com a *Odisseia*, de Homero, quanto com o “D. Infanta” e com sua versão “Capitão de Armada”, pelo tema “retorno do marido”, veremos que, apesar das diferenças de contexto entre a cantora moderna e a D. Infanta medieval, o lamento delas no fundo é o mesmo, pois, embora não vivendo confinada em casa como Penélope e a esposa medieval – uma vez que ela trabalha como atriz de cabaré e vive num outro contexto diegético, a saber: a modernidade -, Molly Bloom, no entanto, revela a mesma angústia que elas, por viver numa cultura patriarcal.

Uma vez analisadas a melopeia e a narrativa da versão de D. Caçula, "Capitão de Armada", resta dizer que o romance tradicional é um gênero compósito e movente, ou seja, é um gênero que se constitui de várias temporalidades e espacialidades, tendo migrado da Península Ibérica para as Américas e para o resto do mundo, durante o processo de colonização protagonizado pelos países ibéricos. Essa informação é importante para podermos entender as duas principais perspectivas metodológicas que se apresentam ao/a pesquisador/a do gênero.

PERSPECTIVAS METODOLÓGICAS: A GENÉTICO-FILOLÓGICA E A CULTURALISTA (DECOLONIAL)

78

Por ser um gênero movente e compósito, geralmente os romances tradicionais são estudados a partir de uma perspectiva metodológica genético-filológica que, partindo da tese de que os romances são fragmentos líricos das canções de gesta medievais, procura rastrear as matrizes arquetípicas literárias ibéricas por meio das versões fragmentárias encontradas dessas matrizes. Esse tipo de abordagem, extremamente textualista, desconsidera tudo o que não esteja dentro da retórica romancística, concentrando seus esforços apenas no estudo dos versos e deixando de lado possíveis intervenções dos/as enunciadore/as que cantam os poemas. Um bom exemplo desse tipo de abordagem romancística é a leitura que o professor português Pere Ferré realizou em seu artigo "Algumas notas sobre a Bela Infanta Luso-brasileira" (FERRÉ, 1997, p. 45-57). Aí, ao estudar as três versões fragmentárias da "Bela Infanta", recolhidas por Jackson da Silva Lima, e ao cotejá-las com as versões de Silvio Romero e de Almeida Garrett, o estudioso português comenta o percurso que faz um romance como esse da Idade Média até o século XX e o inevitável processo de fragmentação por ele sofrido, em seu deslocamento temporal e espacial. Porém, para que se compreendam os problemas implicados no procedimento metodológico do professor lusitano em sua leitura genético-filológica,

vejamos abaixo como ele apresenta a versão "Capitão de Armada" de D. Caçula:

- O que é que a senhora dá a quem trazer ele aqui?
- Eu dou as telhas do meu sobrado, que é de ouro e marfim.
- Eu não quero as tuas telhas, que elas não são para mim,
Sou um capitão de armada, não existe por aqui.
Coitada de mim viúva, coitada de mim, coitada,
Com três filhas moças que eu tenho, sem nenhuma ser ca-
sada.
- O que é que a senhora dá a quem trazer ele aqui?
- Eu dou uma das minhas filhas, para contigo casar.
- Eu não quero as tuas filhas, que elas não são para mim,
Sou capitão de armada, não existe por aqui... (1997, p. 46).

Como se vê, Ferré suprime as didascálias inicial e final em prosa e o estribilho trissílabo "ô tão linda", presentes na versão de D. Caçula transcrita por Jackson da Silva Lima, argumentando que essas partes não interessam ao estudo da retórica romancística. Além de tirar essas partes do canto de D. Caçula, em sua análise, Ferré apresenta também os versos de forma diferente de como eles aparecem na transcrição de Jackson da Silva Lima. Se no *Romanceiro Sergipano* (1977, p. 42-43), como visto acima, o canto de D. Caçula é fixado (transcrito pelo folclorista) em versos curtos, as redondilhas maiores; no modo de apresentação de Ferré, ele aparece em versos longos bimembres. Ou seja: o que eram dois versos curtos na transcrição do *Romanceiro Sergipano*, "_O que é que a senhora dá / A quem trazer ele aqui?", vira um verso longo bimembre, "_O que é que a senhora dá a quem trazer ele aqui?" na apresentação de Ferré. Esse tipo de disposição do romance em versos longos bimembres - uma prática comum no meio acadêmico europeu, onde se originou e de onde se internacionalizou para o resto do mundo - é, como já disse, uma forma de enfatizar a tese de que os romances

são fragmentos líricos das canções de gesta medievais. Tese, contudo, nem sempre aceita de forma pacífica³.

Considero uma violência epistêmica esse tipo de procedimento metodológico que silencia a enunciadora, suprimindo partes de seu canto e desconsiderando-a completamente, na análise que faz de sua versão. É para corrigir esse textualismo exagerado e epistemicamente violento que uma outra perspectiva metodológica, a culturalista decolonial, se coloca como opção para o/a pesquisador/a que perceba que o canto de D. Caçula é inseparável de sua enunciadora e que, para analisá-lo, convém levar em conta também a realidade da cantadeira, considerando seu canto na íntegra, sua coautoria na performance do canto, bem como seu papel de agente comunitário de letramento poético, sua memória épica, sua identidade sexual e social e seu corpo de mulher afrodescendente ou amefricano, como quer Lélia Gonzalez, em seu artigo "A categoria político-cultural de amefricanidade" (1988, p. 69-81). Além disso, uma perspectiva nessa direção respeitaria também o modo de fixação em versos curtos redondilhos escolhidos pelo editor textual do *Romanceiro Sergipano*, Jackson da Silva Lima, o qual, ao escolher as redondilhas para fixação do canto de D. Caçula, acaba enfatizando, **não o parentesco dos romances com as canções de gesta, mas o parentesco dos romances com a literatura de cordel brasileira.**

Assim, enquanto a perspectiva genético-filológica, da qual a leitura de Ferré é um bom exemplo, ao analisar o canto de D. Caçula, o faz com o intuito de, a partir dele, chegar ao arquétipo literário europeu do qual ele deriva, a perspectiva decolonial, fundamentada nos vários Feminismos, nos Estudos Culturais, assim como nos Estudos de Subalternidade, nos Estudos Pós-Coloniais e nos Estudos Decoloniais latino-americanos, leva em conta, na análise da versão de D. Caçula, todo o seu canto, inserindo-o nos debates sobre letra-

³ Ver a já mencionada tese de Alvanita Almeida Santos que contesta essa ideia de que os romances teriam origem apenas nas canções de gesta medievais, advogando que outras fontes contribuíram para o surgimento do gênero, como por exemplo os romances líricos (ou novelescos) e as baladas, comuns em toda a Europa.

mentos literários de reexistência, literatura anfíbia, oratura, oralitura, paraliteratura, crioulização e hibridação, na esteira do que fazem, em suas pesquisas, autores/as como Ana Lúcia Silva Souza, Leda Martins, Inaicyra Falcão dos Santos, Lélia Gonzalez, Maria Nazareth Soares Fonseca, Aimé Césaire, Amadou Hampâté Bâ, **Édouard Glissant**, Maximilien Laroche, Stuart Hall, Silviano Santiago, Eduardo Coutinho, Homi Bhabha, Néstor García Cancline, Carlos Magno Gomes, entre outros/as.

D. CAÇULA EM PERFORMANCE



Foto de Jorge Moreira (Fonte: Acervo do autor do artigo)⁴

Nessa perspectiva, o canto de D. Caçula é analisado em diálogo com os estudos das literaturas orais tradicionais, não só as das Américas e da Europa, mas também as dos continentes africano e asiático, segundo pesquisas realizadas por professores/as ligados/as ao CIMEEP e à *Revista Épicas*, entre os/as quais podemos citar Sandra Bornand, Amadou Oury Diollo, Lilyan Kesteloot, Claudine Le Blanc,

⁴ Essa foto não consta do *Romanceiro Sergipano*. Ela me foi gentilmente apresentada por Jackson da Silva Lima para ilustrar minha tese sobre a poética de D. Caçula.

Clément Jacquemoud, entre outros/as. Nesse contexto decolonial, o canto de D. Caçula vale, não apenas por ser um fragmento de uma temporal e espacialmente longínqua matriz textual europeia, mas por ser compreendido enquanto um canto rapsódico, paidético e morigerador, vale dizer: enquanto um canto que assume um papel formativo e educativo, no contexto social em que ocorre.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

82

Ao iniciar este capítulo comparando a personagem Macabéa – considerando-a a representação do subalterno pela pena de uma intelectual e de seu narrador irônico -, a performance de D. Caçula - como a literatura oral desprestigiada nos centros de estudos literários - e a escritora ex-favelada Carolina Maria de Jesus - como a fé no poder transformador da literatura -, meu objetivo foi mostrar o lugar híbrido ocupado pelo gênero literário romance tradicional, em trânsito permanente entre o erudito e o popular, de um lado, e entre a escritura, a oralidade, a gestualidade e a visualidade, de outro. Expressão literária marcada, desde as origens, por essa circularidade cultural, o romance tradicional se move entre os cantadores de feira, inspira folhetos de cordel, ganha novas versões, sem perder os elementos básicos constitutivos de sua narrativa, migra com frequência de um lugar para outro, assimila outros poemas nesse percurso, tornando às vezes difícil seu reconhecimento, mas, apesar de tudo isso, insiste em continuar a existir e persiste, resistente ao tempo e até mesmo à modernidade urbano-industrial, altamente tecnológica e mercadológica. O romance tradicional é, por todos esses motivos, um gênero poético "de resistência", no sentido em que Alfredo Bosi, em seu ensaio, "Poesia e resistência" (1997, p. 141-192), refletindo heideggerianamente sobre o fenômeno poético na modernidade, defende a tese da resistência da poesia como uma possibilidade histórica. Os romances tradicionais provam a tese de Bosi, pois,

vindos da Idade Média europeia, pervivem no nordeste brasileiro, além de em outras regiões do mundo, na memória de mulheres como a memorável D. Caçula.

REFERÊNCIAS

ALCOFORADO, Doralice F. Xavier; SUÁREZ ALBÁN, Maria del R. (Orgs.). Romanceiro ibérico na Bahia. Salvador: Livraria Universitária, 1996.

BATISTA, Maria de Fátima B. de Mesquita. A tradição ibérica no romanceiro paraibano. João Pessoa: Editora da Universidade, 2000.

BOSI, Alfredo. O ser e o tempo da poesia. 10ª ed. São Paulo: Cultrix, 1993.

CALASANS, José. Folclore geo-histórico da Bahia e seu recôncavo. In: Estudos baianos. Universidade Federal da Bahia, n.1, 1970.

CASCUDO, Luís da Câmara. Literatura oral no Brasil. 3ª ed. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1984.

FERRÉ, Pere. Algumas notas sobre a Bela Infanta Luso-brasileira. In: Anais da I Jornada Sergipana de Estudos Medievais - de 04 a 06 janeiro de 1996. Aracaju: Secretaria de Estado da Cultura, 1997, p. 45-57.

FERREIRA, Jerusa Pires. Cavalaria em cordel – o passo das águas mortas. 2ª ed. São Paulo: Hucitec, 1993.

GONZALEZ, Lélia. A categoria político-cultural de amefricanidade. In: Tempo Brasileiro. Rio de Janeiro, No. 92/93 (jan./jun.). 1988, p. 69-81.

JESUS, Carolina Maria de. Quarto de despejo: diário de uma favelada. 8ª ed. São Paulo: Ática, 2001.

JOYCE, James. Ulisses. Tradução de Antônio Houaiss. 1ª ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

LIMA, Jackson da Silva. O folclore em Sergipe, I: Romanceiro. Rio de Janeiro, Cátedra; Brasília, INL, 1977.

LISPECTOR, Clarice. A hora da estrela. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

PIMENTEL, Altamar de Alencar; NASCIMENTO, Bráulio do; BENJAMIM, Roberto E. C. Romanceiro de tia Beta. João Pessoa: Fundo de Incentivo à Cultura Augusto dos Anjos, 2007.

SANTOS, Alvanita Almeida. O Canto das mulheres – entre bailar e trabalhar: relações de gênero em narrativas orais (romances). 2005. 218 f. Tese (Doutorado em Letras). Universidade Federal da Bahia, Bahia.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. Pode o subalterno falar? Tradução de Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa, André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

VILELA, José Aloísio. Romanceiro alagoano. Maceió: EDUFAL, 1983.

ARTIGO E MEMÓRIA EM ROTEIRO RECIFENSE E ORGIA, DE TULIO CARELLA

Moacir Japearson Albuquerque Mendonça¹
Susana Souto Silva²

Italo Tulio Carella, intelectual argentino, escritor e professor de teatro, deu aulas na escola de Belas Artes da Universidade do Recife, atual Universidade Federal de Pernambuco, no período no começo dos anos 1960. Dessa sua passagem pela cidade, nasceram dois livros: Roteiro Recifense, editado em 1965 e Orgia, Diário Primeiro, em 1968. Este trabalho tenta percorrer esses caminhos, levantando uma discussão das obras como memorialísticas e/ou ficcionais, apreendendo os conceitos de arquivo e memória em literatura, conceitos esses que nos guiaram nos labirintos dos arquivos públicos com o objetivo de correlacionar as duas obras, bem como estabelecer de que maneira elas se estruturam e como são importantes na construção da narrativa e no apagamento e silenciamento de Tulio Carella como escritor.

Palavras-Chave: Tulio Carella; Orgia; Roteiro Recifense; Memória; Arquivo.

85

DO PRATA AO CAPIBARIBE

Entre esses dois rios, Prata e Capibaribe, transitou o argentino Italo Tulio Carella – pesquisador, roteirista, crítico de teatro e escritor –, que, no início dos anos 1960, a convite de Hermilo Borba Fi-

1 Mestrando. PPGLL-UFAL. Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-5270-274X>. E-mail: moaciralbuquerque@hotmail.com.

2 Doutora. PPGLL-UFAL. Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-7629-1383>. E-mail: ssoutos@gmail.com.

lho³, vem dar aulas na Escola de Belas Artes, da então Universidade do Recife, atual Universidade Federal de Pernambuco. Seu currículo vasto e múltiplo fez com que ele fosse escolhido para oxigenar o curso de teatro, que havia sido criado no final dos anos 1950. Tulio Carella aceitou o convite e deixou para trás a sua Buenos Aires, uma carreira e uma esposa.

Da sua passagem pelo Recife do começo dos anos 1960, nasceram dois livros: em 1965, o volume de poesia Roteiro Recifense e, em 1968, Orgia, Diário Primeiro. Essas obras estão unidas por laços de uma memória afetiva e também sexual, que se manifesta ao leitor de formas distintas: com tintas mais fortes em Orgia, livro assumido como diário, com sua linguagem direta, crua, espécie de navalha na carne, e talvez com cores mais camaleônicas em Roteiro Recifense, coletânea de poemas com significativo traço saudosista da capital pernambucana, terra que o autor habitou e que habitou suas memórias de diversas formas.

86

A Recife que o acolheu, naquele época, era uma cidade efervescente intelectual e culturalmente. Havia, porém, um processo de repressão político em curso, que culminaria na ditadura civil-militar brasileira (1964-1985), um contexto vivenciado em outros países da América Latina. Tulio Carella viu nessa Recife um exotismo que aceitou vivenciar e experimentar, ele assim o fez e mergulhou em um mundo partilhado também por grandes intelectuais, como Gilberto Freire, Ariano Suassuna, Abelardo da Hora e o próprio Hermilo Borba Filho, entre outros, que foram fundamentais na construção intelectual de Pernambuco e provavelmente do País, sendo alguns desses nomes ligados ao Movimento de Cultura Popular⁴, que teve no teatro

3 Escritor, teatrólogo e professor, intelectual importante no Brasil e conhecido por seu espírito inovador, tendo criado, junto com seu colega Ariano Suassuna e outros o Teatro Popular do Nordeste.

4 O Movimento de Cultura Popular, criado em maio de 1960, fazia parte de um departamento autônomo da Prefeitura da Cidade do Recife, e atuou até 1964, quando veio a ditadura militar brasileira. Tinha em seu estatuto "promover e incentivar, com a ajuda de particulares e dos poderes públicos a educação de crianças e adultos" e também "proporcionar a elevação do nível cultural do povo, preparando-o para a vida e para o trabalho",

um braço forte. Esse contexto recifense do começo dos anos 1960 é sintetizado por Leão (2011, p. 14):

Os anos 1960 no Recife foram marcados pela força dos movimentos católicos, políticos e artísticos. O próprio campo no qual Carella vai se disseminar mostra a construção de sua autonomia e autoridade. O teatro, nessa década, atinge sua maturidade como instituição artística, o que é comprovado pela própria criação de um curso universitário voltado ao seu ensinamento. Sobre a década de 1960, falamos demasiado das revoluções ideológicas. Mas esquecemos as tecnológicas. O fato é que nessa época também estamos no fim dos bondes elétricos, que começaram a ser substituídos pelos pesados trólebus. Apenas 60 frotas percorriam os trechos mais movimentados da cidade, o que lhe garantia, ainda, a possibilidade da movimentação e do ato da flamaerei. Túlio circulou pela cidade em transformação, em seu anonimato arbitrário.

87

Ao lado dessa efervescência cultural, havia, em Pernambuco e em outras partes do mundo, um movimento de fechamento político e moral, e Tulio Carella foi preso e torturado pelo Exército Brasileiro em 1961, por ter sido confundido com um traficante de armas para as Ligas Camponesas⁵. O momento que antecede a ditadura de 1964

usando para isso a educação. Dentro do movimento, existia o grupo teatral TCP (Teatro de Cultura Popular), que se pautava em levantar também a problemática da população da periferia. O próprio Hermilo foi sócio fundador do MCP, saindo depois por divergências. O registro do estatuto está disponível em: <http://forumeja.org.br/df/files/esta> http://forumeja.org.br/df/files/estatuto_mcp.pdf [tuto_mcp.pdf](http://forumeja.org.br/df/files/estatuto_mcp.pdf). Acesso em: 07/12/2020.

⁵ As Ligas Camponesas foi um movimento legalizado e organizado de agricultores, notadamente de Pernambuco, que começou provavelmente em 1955 e fora até o começo da ditadura de 1964, com a intensão de uma luta pela reforma agrária. Eram orientados em certa medida pelo Partido Comunista do Brasil. Segundo o site do Centro de Pesquisa e documentação Histórica da Fundação Getúlio Vargas, "O movimento que se tornou nacionalmente conhecido como 'ligas camponesas' iniciou-se, de fato, no engenho Galiléia, em Vitória de Santo Antão, nos limites da região do Agreste com a Zona da Mata de Pernambuco. A propriedade congregava 140 famílias de foreiros

já é marcado por violenta repressão aos movimentos de esquerda. A sua prisão, relatada no último volume da coletânea memorialística de Hermilo Borba Filho, *Deus no Pasto*, mesmo equivocada, fez com que ele fosse expulso da Universidade e do país, para o qual ele nunca conseguiu voltar até a sua morte, em 1979. Mas o fato maior, para os percursos de seus escritos, é que ele guardava em seu apartamento, invadido enquanto estava preso, os seus diários, manuscritos em cadernos. Anos depois, esses cadernos, que provavelmente não mais existem, desembocaram em *Orgia, Diário Primeiro*, obra editada em 1968, por José Alvaro Editor e reeditada em 2011, pela Opera Prima. Esse diário, pois, caiu no ostracismo, coincidentemente ou não, depois que alguns exemplares chegaram à crítica argentina por suas mãos, como nos assegura Machado (2018, p. 264): “Embora não noticiada pela imprensa argentina e sem importação para livrarias de Buenos Aires, *Orgia* circulou naquela cidade pelas mãos do próprio autor, que distribuiu aos seus próximos 35 exemplares, a incluir nesse círculo críticos literários, escritores e editores.”

Essas duas obras que Tulio Carella escreveu posteriormente à sua saída do Brasil estão ligadas intrinsecamente a sua passagem recifense, e são tecidas a partir de uma memória afetiva, sexual e política. Na medida em que ele narra muitas experiências de forte caráter homoerótico, em uma América Latina que se fechava moral e politicamente, as duas obras representam mais do que o relato

nos quinhentos hectares de terra do engenho que estava de ‘fogo morto’. O movimento foi criado no dia 1º de janeiro de 1955 e autodenominou-se Sociedade Agrícola e Pecuária de Plantadores de Pernambuco (SAPPP). Coube a setores conservadores, na imprensa e na Assembleia, batizar a sociedade de ‘liga’, temerosos de que ela fosse a reedição de outras ligas que, em período recente (1945-1947), haviam proliferado abertamente na periferia do Recife e nas cidades-satélites, sob a influência do Partido Comunista Brasileiro, então Partido Comunista do Brasil (PCB). De fato, o movimento de Galiléia parece ter recebido influência desses antigos núcleos, geograficamente próximos, sobretudo através de José dos Prazeres, dirigente da antiga Liga de Iputinga, nos arredores de Recife”. Disponível em <http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/ligas-camponesas>. Acesso em: 06/07/2020.

O livro *Que são as ligas camponesas*, de Francisco Julião (Editora Civilização Brasileira, 1962) serve como indicação para quem quer se aprofundar sobre movimento.

pessoal, pois se confundem com um contexto amplo e com uma história de violência e repressão, muitas vezes, silenciada ou negada, nos relatos oficiais. Portanto, é nosso objetivo enxergar essas duas obras como sendo irmãs, ligadas por uma memória que é essencialmente homoerótica, procurando compreender de onde vêm e de que são feitas, a partir da sua leitura e também de um certo caminho historiográfico, realizado nos arquivos públicos nacionais, a fim de retecer esse tecido memorialístico, constitutivo das duas obras, com nosso próprio percurso de pesquisa e com uma memória coletiva que ainda não foi totalmente resgatada.

SOBRE MEMÓRIA E ARQUIVO

Paul Ricoeur (2007, p. 108) diz que “a memória continua sendo a capacidade de percorrer, de remontar no tempo, sem que nada, em princípio, proíba prosseguir esse movimento sem solução de continuidade”. E esse percorrer, quase sempre, não é linear, contrariando certo pensamento de enxergar esse tempo como cronológico, regido por uma sucessão lógica e previsível. Não se pode provar que o que se narra em *Orgia* ou *Roteiro Recifense* corresponde a uma verdade exterior ao texto, não é isso que se pretende, mas sim entender certa intencionalidade do autor e os procedimentos escolhidos para sua escrita, principalmente quando esta se assume como declaradamente memorialística, como é o caso das duas obras. Além disso, *Orgia*, desde o título, já remete para uma dimensão explicitamente erótica.

Bataille (1987, p. 165) considera o erotismo como algo que “difere da sexualidade dos animais no ponto em que a sexualidade humana é limitada pelos interditos, cuja transgressão pertence ao campo do erotismo”. Portanto, o erotismo faz parte da natureza humana, se ligando fortemente a esta necessariamente pela existência do interdito, do proibido, e de certa forma secreto, não público. Essa ligação não se dá de uma forma antonímica, mas em justaposição, visto que são forças (o erótico e o interdito) que andam lado a lado, atestando o erotismo como sendo “a atividade sexual de um ser consciente e

[que] não deixa de escapar em sua essência à nossa consciência" (BATAILLE, 1987, p. 125). É bem o que encontramos nas duas obras, embora mais claramente em *Orgia*, desde seu título contundente até a forma como o autor usa uma linguagem direta nas descrições de relações sexuais, mas também em *Roteiro Recifense*, embora de forma mais alusiva nos poemas do que na prosa.

Paz (1994, p. 12) propõe uma percepção do erotismo, destacando sua função humana, agregado à vida: "Embora as maneiras de relacionar-se sejam muitas, o ato sexual significa sempre a mesma coisa: reprodução. O erotismo é sexo em ação, mas, seja por desviá-la ou por negá-la, suspende a finalidade da função sexual". Então temos que o erótico é algo da natureza humana, não encontrado nos inanimados, e que convive com o que é interdito, em uma simbiose necessária. O erótico se inscreve, assim, no terreno do proibido, daquilo que é preciso ser interdito pela norma social, mas que nem por isso deixa de ser praticado, e a sua prática tem o desejo e a busca do prazer (muitas vezes idealizado e sendo parte de um hedonismo), como destino final.

Nas duas obras de Tulio Carella, podemos ver movimentos de uma escrita de si, assumidamente autobiográfica, cunhada na memória. Em *Orgia*, isso se assume ainda no título. *Roteiro Recifense* se coloca como uma memória afetiva, um risco de saudade da cidade que o autor deixou para trás e, como ele mesmo apresenta no seu prefácio, são

poemas escritos em Buenos Aires. Versos de pura nostalgia pernambucana, dedicados a bons e maus amigos, ricos e pobres da cidade do Recife, uma rosa negra do nordeste brasileiro, onde o mar e os relógios têm horas sonhadas para o poeta. (CARELLA, 1965, p. 09).⁶

⁶ Tradução livre minha. No original: *Poemas escritos em Buenos Aires. Versos de pura nostalgia pernambucana, dedicado a los amigos Buenos y malos, ricos y pobres de la ciudad de Recife, rosa oscura del nordeste brasileño, donde el mar y los relojes tienen horas resueñas para el poeta.*

A obra, porém, é *mais* do que isso. A maioria dos poemas traz inscrita uma memória sobretudo homoerótica, embora parte da crítica da época não tenha destacado esse elemento, entendendo o livro apenas como uma espécie de lamento de alguém que sente saudades da cidade perdida. Se *Roteiro Recifense* antecede *Orgia* cronologicamente em sua edição, faz muito sentido enxergar a primeira como um abre-alas da segunda, no conjunto da obra de Tulio Carella, embora sejam obras estruturadas em gêneros distintos: uma é uma seleção de poemas e a outra é uma escrita de si, estruturada como romance, dividida em oito capítulos. Em ambas, *há uma certa epifania de corpos, essencialmente masculinos, apolíneos e negros*: "Surpreende-me que essa gente escura possa ser tão formosa, tão surpreendentemente formosa, alegremente formosa, e com tanta bondade. São acessíveis, generosos e não põem obstáculos ao prazer." (CARELLA, 2011, p. 130).

Os corpos negros, vistos no microcosmo do centro do Recife, inebriaram e seduziram Tulio Carella, muito mais que a própria cidade e o seu grande salão intelectual. Vê-se isso na maioria dos poemas da seleção, com a recorrência de imagens trazidas por eles, nas quais, quase sempre, algo remete aos corpos de homens negros, como em

PIGMENTO

*Los dioses dan a su alma
un cuerpo de color oscuro;
el sol da a su cuerpo una sombra
no tan oscura, no tan hermosa.* (CARELLA, 1965, p. 23).

E em

LUMBRE

*Estás alegre porque eres
la sombra del sol.
Detrás de tu piel morena
rebrillan luces de oro
fino, enamorado,
en tersa combustión.* (CARELLA, 1965, p. 18).

Em *Orgia*, a memória é acima de tudo homoerótica, e os relatos dos encontros imprevistos e intensos com os homens do centro da cidade são uma referência durante todo o texto. Essa é uma obra contundente de Tulio Carella, lançada dentro de uma coletânea erótica organizada por Hermilo Borba Filho. Nela, o autor assume seus numerosos flertes e encontros com os homens, principalmente negros, e é sobre isso que fala a obra, embora as percepções sobre a cidade também estejam nela, na qual diz que o que lhe "atrai no Recife é a atmosfera moral, ou melhor, imoral. Isto é a África com as vantagens do ocidente. Vantagens que terei de abandonar um dia, como uma roupa velha" (CARELLA, 2011, p. 168). E de fato teve que abandonar, com um pedido de saída da Universidade do Recife e em seguida do país, muito pelo conteúdo que encontraram nos seus cadernos-diários. A África é uma imagem relacionada, portanto, ao erotismo e à beleza dos corpos de homens negros, além de uma certa permissividade, que, depreende-se, não existia em sua vivência em Buenos Aires. Essa memória homoerótica foi transposta de alguma forma para *Orgia*, uma obra que amalgama relatos de uma escrita de si com alguns elementos de ficcionalidade.

Para Tulio Carella (2011, p. 176), "o diário é isto que anota o bom e o mau amor, as tarefas cotidianas, as ambições secretas", e foi em *Orgia* que ele anotou essas impressões e relatos, usando artifícios estilísticos engenhosos, como mudanças na fonte tipográfica e na voz do narrador, estratégias que servem para imprimir essa memória que, conforme é retecida no texto, apontam para uma transgressão da ordem social vigente, e essa transgressão se opera, ao menos, em duas frentes: a primeira está no plano linguístico, nas escolhas lexicais, numa linguagem direta, crua, sadearna e na forma direta como ele conduz a narrativa, principalmente a homoerótica. A outra está mais no plano geral, no assumir da obra para um Brasil e uma Argentina que experimentavam a ditadura militar:

Na rua, vejo o negrinho do sábado: Arlindo. Sua beleza é excepcional. Fala comigo: trabalha envernizando móveis, deve

ir para casa almoçar e não tem dinheiro. Se eu pudesse dar-lhe algo... Não tenho dinheiro comigo. Mas se vier até a minha casa... Subimos ao apartamento e eu lhe dou alguma coisa. Ele não vai embora. Pergunto-lhe se está de pau duro. Não responde. Repito a pergunta e diz, com voz rouca, que não. Finjo não acreditar nele e toco no seu membro. Está, sim. Não está. Está, digo. E com esse jogo, claro, quem ganha sou eu. – Você me deixa vê-lo? – Não há inconveniente. Arreentam-se os botões e ele saca o cacete duro, preto. Diz que nunca fez nada com homens e que voltará amanhã. (CARELLA, 2011, p. 183).

Os dois textos conversam entre si, mesmo que se estruturam de formas diferentes. Eles são parte de uma mesma memória, que se encontram em um mesmo objeto comum, sobretudo homoerótico. Vemos isso se pudermos comparar esta passagem de *Orgia*:

Na sombra da rua vejo um marinheiro negro, de braços compridos e mandíbula pronunciada. Parece esperar alguém e se desinteressa de mim depois de um olhar. Aproveito o fato de ele apoiar-se na parede para passar roçando-o e deixar que minha mão caia em sua braguilha. (CARELLA, 2011, p. 134).

93

Com esse poema de *Roteiro Recifense*:

MARINEROS

Carne de mar oscura

carne de marineros caboclos:

el agua salada.

tiene tantos secretos

como el agua dulce.

Con cuerpo inesperado

el caboclo cruza el mar

ardiente del verano

y traga a sorbos la negrura. (CARELLA, 1965, p. 33).

É possível que esses dois trechos pudessem fazer parte de um mesmo fato passado: o encontro com um marinheiro negro, um personagem recorrente e que povoava aquele universo do centro da cidade do Recife, tão amplamente vivenciado por Tulio Carella em sua passagem pela cidade. As imagens são da mesma natureza e o teor erótico também e foram cunhadas da mesma matéria: o desejo pelo corpo negro, recorrente tanto em *Orgia* quanto em *Roteiro Recifense*.

Parte dessa passagem do autor pela cidade pode ser resgatada por uma pesquisa historiográfica nos arquivos públicos nacionais brasileiros, mas muito dela provavelmente foi apagada por familiares e pela ditadura argentina. Nem *Roteiro Recifense* nem *Orgia* foram editadas no país natal do escritor até hoje, e não constam dos catálogos eletrônicos das duas principais bibliotecas públicas do seu país natal, a Biblioteca Nacional Argentina e a Biblioteca do Congresso Argentino (há apenas um exemplar para consulta de *Roteiro Recifense* na Biblioteca do Congresso Nacional). Portanto, foi preciso esse caminhar nos arquivos e entendemos nesse estudo que

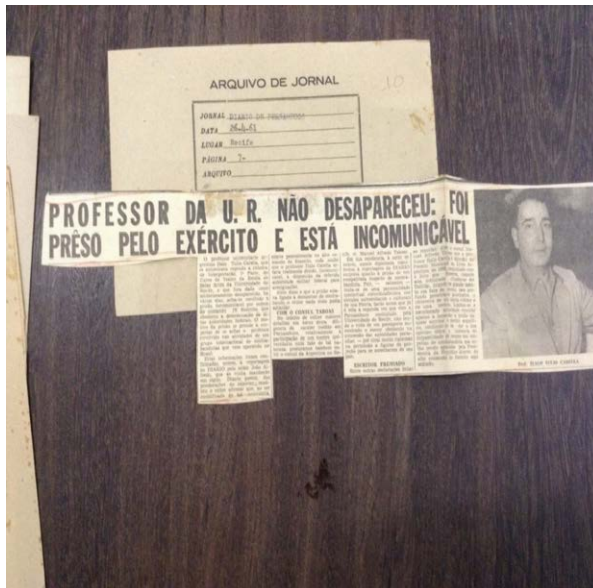
arquivo não é uma realidade pronta e acabada; ao contrário, em certa medida, ele é construído e desconstruído pelo olhar do sujeito que, ao comprimir nele um itinerário, deixa suas pegadas, seus vestígios, instituindo um certo roteiro de viagem. (MARQUES, 2000, pág. 34).

E foi exatamente essa a nossa experiência pelos labirintos de dois arquivos públicos, o Arquivo Público de Pernambuco e o Arquivo Nacional, que nos deram o pouco do que se tem dessa passagem pelo Recife, e que nos ajudou a entender parte do que aquela "verdade" do texto nos apresentava, sem isso ser uma necessidade imperiosa para o desenvolvimento dessa pesquisa, que se dá no âmbito da literatura.

Uma certa dificuldade nesse percorrer se estabeleceu porque grande parte da bibliografia sobre arquivo literário se baseava nos arquivos pessoais de escritores, na maioria das vezes arquivos esses

organizados e sistematizados dentro de fundações e proveniente de doações dos próprios escritores ou de seus familiares. Na nossa experiência isso se deu de modo oposto, pois provavelmente muito do arquivo de Tulio Carella ou fora queimado ou apagado pela família. Mas esse pouco material encontrado, como já dito, foi fundamental para nossa pesquisa. Uma pequena parte dele colocamos aqui, nas imagens 1 e 2. A primeira como sendo uma reportagem do Diário de Pernambuco de abril de 1961, onde se comprova a prisão pelo Exército Brasileiro. E na outra, podemos ver a primeira parte de um documento que detalha a campana da qual foi vítima em março de 1961, e que mostra que aqueles encontros furtivos com os homens do centro da cidade do Recife era uma realidade que se podia ler também muitas vezes no texto de *Orgia*, desconstruindo uma ideia de que o autor florescia, carregava nas cores quando narrava vários encontros com homens em uma só manhã, em uma narração quase fílmica, intempestiva:


Imagem 1- Arquivo de Jornal - Diário de Pernambuco de 26/04/1961.



Fonte: Arquivo Público de Pernambuco.

Imagem 2- Parte Primeira do Documento da Campana de Tulio Carella.

07
8


SECRETARIA DA SEGURANÇA PÚBLICA
DELEGACIA AUXILIAR PERNAMBUCO

Ilmo. Sr.
Comissário Supervisor

V. S. 461.
Rec. 19
F-13

P A R T E

Levo ao conhecimento de V. S. para os fins que julgar conveniente, o seguinte:

Tendo sido designado hoje pelo chefe da 2a. secção do E M de IV Ex. , para em companhia de mais 3 colegas fazer uma campana no Itabê Tulio Carella, a qual passo a fornecer o resultado.

Levamos o homem as 9,00 horas na Sertã em companhia de um rapaz estranho, e rapaz trajava creme, sapato telha, camisa creme e tinha uma grande pasta na mão; aparentava uns 25 anos de idade e de cor morena clara e cabelos castanhos. Depois dessa palestra que durou 10 minutos, o sr. Carella se dirigiu para rua nova, parou na casa de lanche Tabuú, onde comprou um pedaço de queijo, ficou passeando na rua nova, no seguinte trecho: da Cambôa do Carne a Av. Dantas Barreto; na esquina do Magasin Caxias ele teve uma ligação com 5 elementos, não sendo de nosso conhecimento nenhum dos referidos elementos; Seguiu em direção a um soldado de transito que se encontrava no meio da Av. Dantas Barreto, e com o mesmo palestrou 15 minutos de relógio, em seguida se retirou para palestrar com dois estranhos; quando ele palestrava com o referido soldado de transito, dele se aproximou um individuo, trajando, camisa verde de malha, calça branca, e sapatos pretos; Tendo um pequeno sinal no labio inferior do lado direito, tem aproximadamente uns 23 anos de idade, 170 de altura, Côr morena e cabelos pretos.

Quando o Carella se despidiu de dois estranhos que palestrava, tomou o rumo de seu apt. quando chegava na ponte da Boa-Vista, isto já as 11,30 horas, se encontrou com o individuo que já disciminnei acima, palestraram no meio da ponte uns 5 minutos e logo em

Continua

96

Fonte: Arquivo Público de Pernambuco.

DA CONCLUSÃO

Roteiro Recifense e *Orgia* são duas obras que foram escritas após a conturbada passagem de Tulio Carella pelo Recife e se inscrevem no terreno das escritas de si, calcadas em uma memória que é essencialmente homoerótica. Essa memória é o que une as duas obras, que se complementam, apesar de serem estruturadas em textualidades distintas: poema, no caso da primeira, e narrativa em prosa, no caso da segunda. Tentamos aqui interligá-las, fazer esse intercâmbio histórico, necessário, dado o contexto sócio-político em que as duas obras foram escritas e dado o apagamento e silenciamento sofridos pelo autor, quando assumidas as vestes dessa escrita.

Essa similaridade é trazida principalmente nas imagens levantadas, essencialmente de corpos negros, que fizeram parte do universo de Tulio Carella no microcosmo do centro da cidade do Recife, embora essa imagens sejam mais claras em *Orgia*, com sua linguagem direta, mas em uma análise mais acurada, essa imagens também se estabelecem em *Roteiro Recifense*; as duas obras tem um mesmo olhar, revisitado por uma memória que é um retroagir nessas vivências do autor.

Percorrer os arquivos públicos foi fundamental, pois pudemos perceber melhor a obra, embora tenham sido encontradas muitas lacunas nesse tecido memorialístico que frequentemente não puderam ser preenchidas, provavelmente porque cartas de Hermilo Borba Filho que chegaram até Tulio Carella, ainda nos anos 1960, foram queimadas (pois foram por elas também que os dois escritores trocaram informações sobre a edição de *Orgia*) ou porque essas obras nunca foram editadas na terra natal do autor, provavelmente por uma ação das sucessivas ditaduras argentinas e/ou por uma negativa da família em não editá-las. Corroborando isso, temos que os originais dos cadernos-diários, as anotações que Tulio Carella fazia, provavelmente não existem mais.

A descrição dos seus encontros com homens em um livro, a permissão da sua edição e o ato de mostrá-lo à intelectualidade

argentina, naquele fim da década de 1960, (movimento esse que vimos mais fortemente em *Orgia* mas que também não pode ser descartado em *Roteiro Recifense*), momento que coincide com um maior fechamento político, aqui no Brasil e com uma ditadura na Argentina, transformaram-se em um ato político pessoal, que desencadeou em um silenciamento de Tulio Carella como escritor, professor e intelectual e, como consequência direta disso, ele amargou um duro ostracismo que o acompanhou até a sua morte, em 1979.

Tulio Carella reteceu a memória de sua passagem pelo Recife nessas duas obras, que percorreram o mesmo caminho do autor anos antes, do Rio da Prata ao Rio Capibaribe. Essas obras se complementam de alguma forma e, apesar dos silenciamentos que o escritor sofreu, elas ainda reverberam nos nossos dias como uma reposta, transgressiva e política, à violência sofrida nessa sua estadia em solo pernambucano. Essas obras se tecem ainda à nossa memória coletiva, seja como Brasil, Argentina ou América latina, com suas inúmeras violências, mas também com suas múltiplas possibilidades de conferir sentidos tolerantes e inclusivos para todos e todas que compõem, com seus corpos e suas memórias, essa longa, contraditória e inconclusa história.

REFERÊNCIAS

- BATAILLE, George. **O erotismo**. Porto Alegre: L&PM, 1987.
- BARTHES, Roland. **Sade, Fourier, Loyola**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BORBA FILHO, Hermilo. **Deus no pasto**. Um cavalheiro da segunda decadência. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.
- CARELLA, Tulio. **Orgia**. Diário primeiro. Rio de Janeiro: José Alvaro Editor, 1968.
- CARELLA, Tulio. **Orgia: os diários de Tulio Carella, Recife, 1960**. São Paulo: Opera Prima, 2011.
- CARELLA, Tulio. **Roteiro Recifense**. Recife: Imprensa Universitária, 1965.

ISER, Wolfgang. Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional. *In*: LIMA, L. C. **Teoria da Literatura em suas fontes**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

LEÃO, Carolina. O desejo sob o sol que nos (des)protege. **Diário oficial do Estado de Pernambuco**, Recife, n. 66, agos. 2011. Suplemento Cultural, pág. 14-15.

MACHADO, Alvaro. **Introdução. A trajetória de uma confissão** *In*: Carella, Tullio. Orgia. São Paulo: Opera Prima, 2011.

MACHADO, Alvaro. Quando dramaturgos se encontram: Federico García Lorca, Tullio Carella e Hermilo Borba Filho, entre Buenos Aires e o Recife. **Repertório**, Salvador, ano 21, n. 31. 2018. p. 260-279.

MARQUES, Reinaldo. Acervos literários e imaginação histórica: o trânsito entre os saberes. **Ipotesi. Revista de estudos literários**, Juiz de Fora: 2000. pág. 34.

MARQUES, Reinaldo. **Arquivos Literários: teoria, histórias, desafios**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

PAZ, Octavio. **A dupla chama: amor e erotismo**. São Paulo: Siciliano, 1994.

REIS, Luís. **Teatro Popular do Nordeste: o palco e o mundo de Hermilo Borba Filho**. Recife: CEPE, 2018.

RICOEUR, Paul. **A Memória, a história, o esquecimento**. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

RICOEUR, Paul. **História e verdade**. Rio de Janeiro: Forense, 1968.

ENTRE A CASA E O SER: POÉTICAS DO ESPAÇO EM CLARICE LISPECTOR

Thais Santos Medeiros¹

Fernando de Mendonça²

A casa e o imaginário poético que nela se delimitam são fundamentais para compreendermos a narrativa de interiorização apresentada em "A Paixão Segundo GH" (1964), quinto romance da escritora Clarice Lispector. BACHELARD (1993) traz a imagem da casa como uma topografia de nosso ser íntimo. Sendo este um local onde o cotidiano se apresenta, HEIDEGGER (1927) afirma que é na cotidianidade que se desenvolve o modo de ser do Dasein, ente que tem a possibilidade de interpretar-se. Busca-se a partir desse corpus averiguar como a experiência de GH se constrói a partir de sua relação com a casa.

100

A obra de Clarice Lispector abre espaços para diversas possibilidades de análise. Em suas narrativas há uma variedade de elementos que nos permite olhar o texto como se este fosse um prisma a refletir e iluminar diferentes perspectivas. Dentre as características mais marcantes da obra dessa escritora, o interesse pelos espaços íntimos se destaca, representando assim um espelho da impressão de introspectividade tão presente em seus contos e romances. Além disso, nota-se uma linguagem que corresponde a esse aspecto através da busca pela palavra que revele o que há de mais interior. Como a personagem GH diz, busca-se uma linguagem sonâmbula. Ante este cenário, nossa pro-

1 Mestranda em Letras (PPGL) na Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, Sergipe, Brasil, e-mail: thaismedeiros594@gmail.com.

2 Prof. Dr. do Departamento de Letras Libras. Pesquisador permanentemente do PPGL/UFS. Email: nandodijesus@gmail.com.

posta é iluminar uma possibilidade do livro de Clarice Lispector "A Paixão Segundo GH" (1997), principalmente sob a ótica da reflexão criada pelo filósofo Gaston Bachelard (1993) denominada *Poética do Espaço*, amparados também por outros autores que pensaram a questão do ser e do espaço. No livro de Bachelard, o espaço da casa é analisado enquanto imagem poética dotada de significações. "A casa é o nosso canto do mundo [...] o nosso primeiro universo". (BACHELARD, 1993 p.17) Ao se debruçar sobre a casa, o autor situa a escolha da fenomenologia como forma de aproximação, principalmente no que se refere a sua oposição à psicologia. É necessário situarmos aqui a própria recusa da personagem GH, ao olhar psicológico. Segundo ela, "o olhar psicológico me impacientava e me impacienta, é um instrumento que só transpassa. Acho que desde a adolescência eu havia saído do estágio do psicológico." (LISPECTOR, 1997, p.18) Por esse motivo, o estudo de Bachelard ancorado na fenomenologia nos parece mais adequado. As imagens aqui são tomadas em seu ser, não importando para o fenomenólogo buscar os antecedentes e os motivos de uma imagem, mas como esta se transforma em palavra. Para ele, "a imagem existe, a palavra fala e a palavra do poeta lhe fala." (BACHELARD, 1993 p.11) Sendo assim, a casa em Bachelard se torna a topografia de nosso ser íntimo. Ela abriga e dá morada, é corpo e alma e conforme Bachelard prenuncia é lembrando-nos da casa e dos aposentos que aprendemos a morar em nós mesmos.

As aproximações que o texto de Clarice traça com os aspectos da abordagem fenomenológica deste autor nos leva a indagar como os espaços íntimos organizam e referenciam os acontecimentos na narrativa, haja vista a grande quantidade de referências aos espaços físicos presentes no livro. Acreditamos que partindo desta perspectiva podemos alcançar uma elucidação de maior impacto também no que se refere à questão do ser. Um ser que se revela em seu local de intimidade, em meio ao cotidiano. A ontologia de Heidegger (1927) destaca o cotidiano como o local de maior revelação do Ser. Amparados também pelo conceito de ser heideggeriano, *Dasein*, em sua obra *Ser e Tempo* tentamos aqui analisar o ser e os espaços da casa em "A Paixão Segundo GH".

EPIFANIA OU DEVANEIO?

A casa, segundo Bachelard, tem um dos maiores poderes de integração para o pensamento. Nessa integração, “o princípio que faz a ligação é o devaneio.” (BACHELARD, 1993 p.18) Por esse motivo, consideramos a noção de devaneio para abordar a relação da casa e do ser em Clarice Lispector, pois no âmbito do devaneio as imagens poéticas se formam. É em outra obra deste mesmo autor que buscamos o conceito do qual nos valeremos. Em *A poética do devaneio*, Bachelard afirma que o devaneio por ele estudado é o devaneio poético, “um devaneio que a poesia coloca na boa inclinação, aquela que uma consciência em crescimento pode seguir.” (BACHELARD, 1993 p.10) Esse devaneio é um devaneio que se escreve ou que, pelo menos, se promete escrever. As imagens apresentadas pela narradora em *A Paixão Segundo GH²* são formadas a partir do devaneio poético, pois ela deseja escrever e dar a alguém a imagem daquilo que viveu. “Esse esforço que farei agora por deixar subir a tona um sentido, qualquer que seja esse esforço seria facilitado se eu fingisse escrever para alguém.” (LISPECTOR, 1997, p.11). Não desconsideramos aqui o conceito de epifania, característica relevante da obra de Clarice Lispector, mas colocamo-nos a partir do devaneio poético. Em *A Paixão Segundo GH*, a personagem principal precisa narrar sua experiência para que consiga organizar o que lhe aconteceu. É através de uma linguagem poética que essa narrativa se dá. Uma linguagem que tenta dizer – manifestar – o Ser. Clarice então se volta às origens. É essa mesma originalidade que buscamos no devaneio poético. Para Bachelard, esse valor de origem de diversas imagens poéticas é o que deve interessar, num estudo da imaginação, a uma fenomenologia da imaginação poética. (BACHELARD, 2006 p.7) No devaneio poético ao invés de meramente representar ou descrever

2 Recordemos uma síntese do enredo: “G. H. é uma mulher que se depara com uma barata, no quarto de sua empregada, e, após matá-la, sente vontade de experimentar seu gosto, entrando em contato com uma intensa epifania capaz de lhe dar um novo sentido existencial.” (MENDONÇA, 2014, p. 54).

imagens as palavras nos colocam na presença daquilo que foi vivido.

A imagem poética é uma emergência da linguagem, está sempre um pouco acima da linguagem significante. Ao viver os poemas tem-se, pois a experiência salutar da emergência. Emergência sem dúvida de pequeno porte. Mas essas emergências se renovam; a poesia põe a linguagem em estado de emergência. (BACHELARD, 2006 p.9)

Clarice neste romance articula os principais movimentos do discurso para depois fazer linguagem. Linguagem de sobrevivência. É na emergência de dizer e revelar o ser que essa narrativa se organiza. Ainda apontando as aproximações com o texto de Bachelard, percebemos que o léxico de sonho e linguagem se atualiza. "Ir para o sono se parece tanto com o modo como agora tenho de ir para a minha liberdade." (LISPECTOR, 1997 p.13) Mas aqui não apontamos o sonho da noite, no qual nos encontramos em total estado de adormecimento, mas o devaneio do dia, da luminosidade. Aquele que possibilita a criação das imagens poéticas fundadas em liberdade.

Luís Costa Lima (1969), no artigo intitulado *Mística ao Revés*³, aponta a organização do romance em círculos, já que este não possui capítulos. É no primeiro círculo do romance, antes ainda de encontrar a barata, que o romance possui sua maior força de devaneio, pois a personagem GH, elabora as imagens da casa, de si própria e daquilo que lhe aconteceu. Neste primeiro momento, a personagem reconstitui sua experiência, mas esta reconstituição se faz pautada na certeza de não compreendê-la. Ela se faz mais do que tudo, através de perguntas e não de respostas. Lima refere-se a isso como uma suspensão de julgamento na tentativa de referir o fenômeno experimentado com a mínima interferência dos valores interpretados. Pois nesta interferência residia o perigo das racionalizações. (LIMA, 1996) O devaneio poético, como dito anteriormente, suspen-

3 In Porque Literatura, Petrópolis, Vozes, 1996.

de a ideia de racionalizações, ao contrário, ela toma as imagens enquanto expressões vívidas, enquanto momentos de ser.⁴ Nesse sentido, cabe à palavra a tarefa de revelar o ser em sua potência. Sendo assim, Clarice revive seu devaneio através da palavra.

A CASA: UMA IMAGEM POÉTICA

Na teoria literária, o espaço é concebido como o local onde os acontecimentos estão localizados, sendo este responsável por localizar as personagens, estabelecendo relações de significação entre os lugares da narrativa e as ações das personagens. Interessa-nos aqui a definição de toponímia elaborada por Bachelard em *A poética do espaço*. Nesse sentido, uma toponímia estaria preocupada em abarcar não só os estudos das relações entre personagem e lugar, mas, também, a construção de imagens inusitadas ou da poeticidade do texto em relação à constituição do seu espaço. (CAMPOS, 2015, p.2)

Em *A Paixão Segundo GH*, a casa situa a personagem na narrativa, sendo o ponto de partida para a construção de todo o acontecimento. Ela não só reproduz as características de GH, como também permite a deflagração de sua experiência:

"O apartamento me reflete. É no último andar, o que é considerado uma elegância. Pessoas de meu ambiente procuram morar na chamada "cobertura". É bem mais que uma elegância. É um verdadeiro prazer: de lá domina-se uma cidade. Quando essa elegância se vulgarizar, eu, sem querer saber por que, me mudarei para outra elegância? Talvez. Como eu, o apartamento tem penumbras e luzes úmidas, nada aqui é brusco: um aposento precede e promete o outro. Da minha sala de jantar eu via as misturas de sombras que preludiavam o living. (LISPECTOR, 1997 p.21).

4 Essa expressão tem origem no livro de Virgínia Woolf *Moments of being* (1996)

Situado na cobertura, o apartamento espelha a elegância em que vive a personagem. Esse "modo elegante" está subjetivamente relacionado à forma de vida de GH. Um espaço esteticamente elaborado, uma "criação apenas artística." GH, antes de qualquer coisa, percebe o espelhamento da casa e do seu ser. "É pelo espaço, que encontramos os belos fósseis de uma duração concretizados em longos estágios." (BACHELARD, 1993 p.20) GH está no alto, de lá ela domina a cidade, a verticalidade do prédio funciona então como uma metáfora da vida dessa personagem.

Durante a narrativa, inúmeras são as marcas deixadas pelo espaço da casa no texto. Narrado em primeira pessoa, o romance decalca e exprime a interioridade da casa e seus lugares mais íntimos. Essa descrição acontece sempre amparada por uma imagem subjetiva da casa. A casa funda no olhar de GH a sua própria imagem. "A espirituosa elegância de minha casa vem de que tudo aqui está em aspas. Por honestidade com uma verdadeira autoria, eu cito o mundo, eu o citava, já que ele não era eu, nem meu". (LISPECTOR, p.27) Bachelard também aborda a questão da verticalidade no que se refere à estrutura da habitação. A casa imaginada pelo autor ilustra a verticalidade da alma humana. Para ele, os edifícios só tem uma altura exterior, as casas não estão mais na natureza. "As relações da moradia com o espaço se tornam fictícias. Tudo é máquina e a vida íntima foge por todos os lados." (BACHELARD, 1993 p.31).

GH, no entanto, percebe essa falha e a partir de uma linguagem poética aproxima o edifício da natureza, sugerindo um abalo no sistema. Há no texto uma descrição dos lugares internos que acontece simultaneamente a sua entrada no mundo interior. Esse itinerário realiza-se seguindo os cômodos da casa. Ao decidir arrumar o quarto da empregada, ela precisa atravessar o apartamento até a área de serviço. Até chegar lá, GH inicia sua queda em direção à despersonalização. Essa queda dá-se também materialmente, através do espaço.

Olhei para baixo: treze andares caíam do edifício. Eu não sabia que tudo aquilo já fazia parte do que ia acontecer. Mil vezes

antes o movimento provavelmente começara e depois se perdera. Dessa vez o movimento iria ao fim, e eu não pressentia. (LISPECTOR, 1997 p.24)

Na edição comentada de *A Paixão segundo G.H.* (1997) Benedito Nunes alerta sobre algumas expressões que nos auxiliam a compreender a relação entre espaço e ser no texto de Clarice Lispector. Num instante de devaneio, o edifício de GH se transforma em “ruína egípcia.”⁵ Nas notas de rodapé, Nunes cita que a expressão ruína egípcia pode significar não só a ruína de toda civilização, do sistema social, mas também a da montagem humana de GH.⁶ Ela se lembra dos trabalhadores que construíram o prédio e a partir daí ficam mais claras as implicações sociais do romance. Não esqueçamos que se trata da experiência de uma mulher burguesa incluída num ambiente de *semi-luxo*, mas que ainda assim consegue perceber a sua posição social. Ela toma consciência da completa falta de sentido dessa posição e se questiona sobre isso. “Minha pergunta, se havia, não era: que sou, mas entre quais eu sou”. (LISPECTOR, 1997 p.20) Há nesse questionamento um elemento que perpassa o romance. Ela vive entre aspas, o que significa algo que não é original. GH, então, volta-se às origens na tentativa de encontrar a si mesma. E é pelo questionamento que essa busca se realiza.

Heidegger a respeito do Ser sob o conceito do Dasein (Ser-aí), na obra *Ser e tempo*, publicada no ano de 1927 afirma que o Dasein (ser que nós mesmos somos) é aquele que em virtude de seu próprio ser, tem a possibilidade de colocar questões e de interpretar-se. Segundo o filósofo, “questionar é procurar cientemente o ente naquilo que ele é e como ele é”. (HEIDEGGER, 2005, p. 30). Em *A pai-*

5 [...] algo da natureza fatal saíra fatalmente das mãos da centena dos operários práticos que havia trabalhado canos de água e de esgoto, sem nenhum saber que estava erguendo aquela ruína egípcia para a qual eu agora olhava com o olhar de minhas fotografias de praia. (LISPECTOR, p.25)

6 Nota retirada da edição crítica de *A paixão segundo GH* (1997) página 25. Utilizamos essa edição na análise do nosso trabalho.

xão segundo G.H., o questionamento está ligado a uma necessidade de sobrevivência: “Como é que se explica que o meu maior medo seja exatamente em relação a: ser?” (LISPECTOR, 1997, p. 11). GH, a partir desse questionamento, se volta para a intimidade na busca pelo seu ser autêntico. Notemos ainda que o espaço de intimidade neste romance é a casa, local onde o cotidiano apresenta sua face mais visível. É na cotidianidade que se desenvolve o modo de ser do Dasein. O modo de ser do cotidiano do discurso e da interpretação de si mesmo, do mundo e dos outros. Para alcançar uma conduta analítica é preciso ir além e extrair das aparências e da superfície o seu fundo original, assim como faz GH. Ela desce, inclusive metaforicamente, no ser, buscando desestabilizar-se. Para Bachelard, “o sonhador da casa sabe tudo isso, sente tudo isso, e pela diminuição do ser do mundo exterior experimenta um aumento de intensidade dos valores de intimidade.” (BACHELARD, p21) Em *A paixão segundo G.H.*, é a casa, o envoltório que possibilita a busca pelo núcleo do Ser, o que dá margem à compreensão de ser esta a imagem poética que orienta todo o romance.

107

A BARATA, O QUARTO, O PORÃO.

O romance tem seu acontecimento central fixado num quarto. O quarto da empregada funciona como um local espoliado da elegância do apartamento. Ele não reflete GH, mas precisamente por isso torna-se o local mais verdadeiro, pois despido da superficialidade estética, é nele que GH pode encontrar o desvelamento que procura:

O quarto divergia tanto do resto do apartamento eu para entrar nele era como se eu antes tivesse saído de minha casa e batido a porta. O quarto era o oposto do que eu havia criado em minha casa, o oposto da suave beleza que resultara de meu talento de arrumar, de meu talento de viver, o oposto de minha ironia serena, de minha doce e isenta ironia: era uma

violentação das minhas aspas, das aspas que faziam de mim uma citação de mim. (LISPECTOR, 1997 p.29)

Há uma disparidade entre o quarto e o resto da casa, essa violentação das aspas é a quebra da inautenticidade em que vive a personagem. GH, enfim sai de um mundo para entrar no seu mundo. Pela descrição do quarto, consideramos aqui que este espaço pode carregar a ideia de porão. Bachelard ao analisar os cômodos da casa confere uma atenção significativa ao porão. As casas analisadas por ele possuem uma estrutura tradicional. Quarto, sala, sótão, porão. Cada canto é analisado em sua verticalidade, característica essa que também reflete a estrutura da alma humana. Desprovido de beleza, sendo um local onde a luminosidade não penetra, o porão é o lugar onde os medos se potencializam. Ele é em primeiro lugar o ser obscuro da casa, o ser que participa das potências subterrâneas. "Sonhando com ele, concordamos com a irracionalidade das profundezas." (BACHELARD, p.26) O quarto da empregada, então, se apresenta enquanto portador das potências subterrâneas. Ela percebe a queda de seu ser da mesma forma que se volta para o desabamento imaginário de um mundo arcaico. Ao encontrar a barata, GH, tem uma memória da pobreza da sua infância. Ela se lembra do momento no qual, quando criança, ao levantar o colchão onde dormia havia encontrado insetos. "A lembrança de minha pobreza em criança, com percevejos, goteiras, baratas e ratos, era de como um meu passado pré-histórico, eu já havia vivido com os primeiros bichos da terra." (LISPECTOR, 1997 p.33).

No quarto-porão os seres de que GH tenta se afastar na infância agora se agitam. A receita para matar baratas que Clarice colocava nas colunas das revistas femininas não funciona e seu maior medo se materializa.⁷ "O sonhador de porões sabe que as paredes do porão são paredes enterradas, paredes com um lado só, que têm toda a

7 A quinta história (1990), conto de Clarice Lispector, publicado pela primeira vez em 1962, na Revista *Senhor* e posteriormente no livro *A legião estrangeira* (1964).

terra do outro lado. E por isso o drama aumenta, e o medo se exagera." (BACHELARD, p.27).

É imperativo situar a possibilidade da relação deste fato com a psicanálise. As memórias da infância trazendo a tona velhos medos. Vejamos que a visão dos insetos remete imediatamente à pobreza da personagem. Já na idade adulta, a vida que ela organiza tenta afastar categoricamente a feiura de uma infância pobre. Porém, esse acontecimento não é elaborado na narrativa. O encontro com a barata deflagra um processo e não enfoca como o pavor à baratas é deflagrado. Não há um retorno, como se poderia imaginar de uma análise psicanalítica, mas um avanço. A imagem da barata potencializa o processo de despersonalização de GH. Na busca pelo ser, GH encontra o seu oposto na barata. Ela é o ser-outro, aquele que é irreduzível, posto que permanece: "Há trezentos e cinquenta milhões de anos elas se repetiam sem se transformarem. Quando o mundo era quase nu elas já o cobriam vagarosas." (LISPECTOR, 1997, p. 47).

A barata ocupa o lugar de divindade às avessas que permite a experiência limite de G.H. com aquilo que podemos chamar de Outro por excelência. Diferentemente do Dasein, a barata não se questiona, permanece apesar do tempo e não se transforma nem atualiza, como se nela habitasse o fundo original do Ser, elemento que G.H. persegue em sua narrativa.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como indica o título deste trabalho, casa e ser estão intimamente ligados no romance *A Paixão Segundo GH*. Clarice Lispector realiza uma reconciliação do ser com o seu espaço mais íntimo. A casa enquanto uma imagem poética se faz pela palavra, pois ser e casa possuem a mesma ressonância. "*Parousia (ser em grego) significa a casa e seus anexos, uma permanência em si, uma propriedade fechada em si mesma, uma presença integral*" (STEINER, 1990 p. 45). Para Heidegger, o ser de tudo aquilo que é mora na palavra, nesse sentido afirma, em *A caminho da Linguagem* (1959), que a

linguagem é a casa do Ser. Em Clarice Lispector, essa morada está primordialmente na linguagem poética, pois somente ela possibilita a revelação do Ser.

REFERÊNCIAS

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. Trad. Antonio de Pádua. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BACHELARD, Gaston. **A poética do devaneio**. Trad. Antônio de Pádua Danesi, 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

CAMPOS, AS. **Os modos de leitura e construção do espaço no romance Niebla, de Miguel de Unamuno**- ITINERÁRIOS-Revista de Literatura, 2015 – Disponível em: periodicos.fclar.unesp.br. Acesso: 15 de Dezembro de 2020

COSTA LIMA, Luiz. **A Mística ao Revés de Clarice Lispector**. In Porque Literatura, Petrópolis, Vozes, 1996.

110 HEIDEGGER, M. **A caminho da linguagem**. Tradução de Marcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis, RJ: Vozes; Bragança Paulista, SP: Editora Universitária São Francisco, 2012.

HEIDEGGER, M. **Ser e tempo** (1927), partes I e II. Trad. Márcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis: Vozes, 2005.

LISPECTOR, Clarice. **A Paixão Segundo G.H.** Edição crítica coordenação. De Benedito Nunes. 2ª edição Madrid- São Paulo: ALLCAXX Scipione Cultural, 1997.

MENDONÇA, Fernando de. **O desamparo do verbo: Clarice Lispector e Hilda Hilst** – Salmódicas. 2014. 150 f. (Tese de doutorado em Letras) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2014.

STEINER, G. **As ideias de Heidegger**. São Paulo: Cultrix, 1990.

ISTO: UMA METALINGUAGEM QUE SE EXPANDE EM ARNALDO ANTUNES

Glauber Mizumoto Pimentel¹

*A partir da possibilidade de se pensar a literatura no campo expandido, este trabalho aventa a possibilidade de pensarmos também sobre a metalinguagem e a lírica num campo em expansão. Nesse caso, percebe-se a importância deste desdobramento paradoxal para lidar com os limites preestabelecidos de um campo autônomo da literatura. Os vídeos *Isto não é um poema* e *O Real Resiste* – ambos de Arnaldo Antunes – serão a base de uma esteira reflexiva para pensarmos sobre os desdobramentos do estatuto poético no contemporâneo. Para isso é necessário pensar nos limites e/ou alcance da metalinguagem, tendo em vista o desdobramento paradoxal – a linguagem, a realidade, e a própria metalinguagem no fazer artístico hoje.*

111

PALAVRAS INICIAIS

O que está subjacente à voz de Arnaldo Antunes na sua leitura de *Isto não é um poema*? Qual é o limite que traça o real entre o desabafo e os fatos apresentados nesse vídeo-manifesto do poeta e no vídeo-clipe *O Real Resiste*? De que forma o real resiste como um poema? Um não-poema? Um apoema? Talvez essas perguntas perfaçam os contornos de uma simples topografia que possa apontar algumas perspectivas sobre a poesia contemporânea. Essas perguntas faço menos como uma análise do poeta em questão do que um texto que me auxilie como um exercício de escuta do que o contemporâneo pode dizer e des-dizer, em seu estatuto poético.

Para isso me utilizo de dois termos caros aos estudos literários

que são a lírica e a metalinguagem. Chamo atenção, nesse caso, para que os termos em destaque sejam aqui tratados numa dimensão expansiva. Numa dimensão em que o literário possa assumir o risco de ser objeto e/ou objeção contemporâneos para se refletir sobre o próprio contemporâneo. Numa dimensão em que possamos pensar a lírica e a metalinguagem, num campo expandido. Ou seja, pensar a lírica e a metalinguagem, como conceitos em expansão, ou como diz Laddaga (2012), projetos em transição que revoguem a tradicional "demarcação limitadora" que se interpõe entre a modernidade estética e o presente. Essa demarcação disciplinadora aqui atribuo também a essas categorias do literário – lírica e metalinguagem – mas que, em primeiro plano, está diretamente relacionada à própria "demanda de autonomia" da literatura. Pois sabemos da recorrência de discussões e elaborações, tanto no campo teórico como nas articulações práticas da estética contemporânea, que põem em xeque as conquistas modernistas de um campo específico das artes. Estão, nesse caso, lado a lado a tradicional "demarcação disciplinadora" e as conquistas modernistas de um campo específico das artes para que, então, reforcem o valor agregado ao que comumente chamam modernidade e o quanto a sua noção pôde "confundir a inteligência das transformações da arte e de suas relações com as outras esferas da experiência coletiva" (RANCIÈRE, 2009 – p. 37). Será a partir dessa confusão que entrarão em jogo as delimitações conceituais entre moderno e contemporâneo, subjetividade(s) e coletividade(s), ciência(s) e arte(s), teoria(s) e prática(s), especificidade(s) e inespecificidade(s), entre outras dinâmicas de oposição que, assim, atuam para uma proposição sobre a lírica e a metalinguagem, num campo expandido. Mas como pensar a lírica e a metalinguagem nesses termos? Há, pois, uma lírica expandida e uma metalinguagem expandida?

Esboçando uma resposta, primeiro, diria que a lírica e a metalinguagem, numa perspectiva contemporânea, são interpostas pelo próprio véu-espelho da linguagem. Pois a lírica, nesse caso, estaria (multi)focada a partir de um desdobramento especular da linguagem para com o eu e as suas diversas subjetividades.

Entretanto, para essa interposição especular devo aqui lembrar as considerações de Giorgio Agamben (2017) sobre linguagem e metalinguagem, no seu ensaio *A ideia da linguagem*. De acordo com o filósofo, um dos paradoxos do pensamento contemporâneo é o de falarmos da linguagem e “expor seus limites sem dispor de uma metalinguagem”. Seguindo o rastro reflexivo do pensador italiano, impele-se ao texto a seguinte questão: como fazer esse desdobramento paradoxal, tendo o eu como objeto especular da própria linguagem, que se dispõe, no entanto, de um esforço multifocal *meta-linguagem*? Creio que esse desdobramento paradoxal do eu e das suas subjetividades que se especulam num afã-metalinguagem seja o mote para uma discussão mais ampliada sobre a lírica e a metalinguagem. Esse desdobramento paradoxal figura também este eu. Este eu não mais como um eu-lírico, não mais como uma “visão de mundo”, nem tampouco como uma figura de linguagem, mas, sim, como uma “visão de linguagem” (AGAMBEN, 2017).

Aqui chamo atenção para como as perspectivas da linguagem ampliam a lírica através de um desdobramento paradoxal. Seguindo ainda as palavras de Agamben, esse caráter paradoxal se dá pelo fato da poesia ainda ser o lugar onde a linguagem expõe seus limites “sem dispor de uma metalinguagem”. Este caráter paradoxal faz com que ampliemos a própria perspectiva de metalinguagem em relação ao próprio eu. Este eu-entre, enquanto práticas estéticas que “questionam a especificidade do sujeito, do lugar, da nação e até da língua, e a arte inespecífica explora modos de fazer valer sentido comum – comum porque é impróprio (...)” (GARRAMUÑO, 2014 – p. 28). Este eu-entre *sensível* enquanto “potência heterogênea, a potência de um pensamento que se tornou ele próprio estranho a si mesmo: produto idêntico ao não-produto, saber transformado em não-saber, *logos* idêntico a um *pathos*, intenção do inintencional etc” (RANCIÈRE, 2009 – p. 32). Este eu-entre, ou seguindo, num tom conceitual, este *eutro* - poema de Arnaldo Antunes (2010) que abre o livro “n.d.a.”. Este eutro que, num “desabafo” político, se utilizará da sua figura de poeta, ou mesmo de um discurso (poético?) para a lei-

tura, em circunstâncias políticas, do seu texto: *Isto não é um poema*.

ISTO NÃO É UM POEMA

Entre o primeiro e segundo turno das eleições presidenciais de 2018, mais precisamente no dia 11 de outubro, Arnaldo Antunes lança nas redes sociais uma espécie de vídeo-manifesto, intitulado *Isto não é um poema*, em que expõe, falando de forma geral, o temor da possibilidade do (agora, então, empossado) presidente Jair Bolsonaro. Vale afirmar que o vídeo, postado em tal ocasião, mesmo que assumindo uma mensagem subliminar de apoio ao candidato Fernando Haddad (candidato pelo Partido dos Trabalhadores, naquele momento), é menos um vídeo-panfleto de apoio político, tampouco "um poema" do que um "só desabafo/ que não pude não/ fazer e não pude fazer/ de outra forma/ que não fosse/ assim/ fatiando as frases/ no espaço aqui".

114

"Isto não é um poema" nos impele, no seu próprio título, à pergunta subjacente, mas o que é isto um poema? Arnaldo Antunes, pois, ao reafirmar o título do seu texto "Isto não é um poema" como a primeira frase (ou primeiro verso?) do texto em questão, reafirma pelo fato de não renegar a poesia. Ao contrário, conforme as frases supracitadas, que dão início ao vídeo, o poeta apresenta apontamentos que põe em discussão o ser próprio do poema, o ser próprio do poeta, e o que ali se fala. Guardando as devidas proporções, o mesmo faria Magritte em seu emblemático quadro *Ceci n'est pas une pipe*. A obra de 1926, como bem anotou Foucault (1997) provoca um "indefinido mal-estar", uma "incerteza" colocando em questão a representação e o real, a imagem e o signo, palavras e coisas, enfim um painel rico para se pensar a arte na modernidade. Se o texto de Arnaldo Antunes em discussão é "só desabafo", que eu deste poeta fala, diz, desabafa? O poeta? Uma pessoa qualquer performando um ato de cidadania? Se Arnaldo Antunes diz "não pude não/ fazer e não pude fazer/ de outra forma/ que não fosse/ assim/ fatiando as frases/ no espaço aqui", qual outra forma que justificasse o título e

a primeira frase desse texto (poético? lírico? Político? Metalingüístico?) aqui em discussão? Eis aí, pois, ainda a incerteza, o indefinido mal-estar, como bem observou o filósofo francês a partir da obra de Magritte. No caso de Arnaldo Antunes, essa discussão toma proporções contemporâneas.

Com as frases (os versos?) "só desabafo(...)/ fatiando as frases/ no espaço aqui", inevitavelmente, penso na partilha do sensível de Rancière. Esta *partilha* é "o sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um *comum* e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas. Uma partilha do sensível fixa, portanto, ao mesmo tempo, um *comum* partilhado e partes exclusivas" (RANCIÈRE, 2009 – p. 15). "só desabafo/ fatiando as frases/ no espaço aqui", neste "espaço aqui", o ciberespaço, nas redes sociais, enfim, o lugar para este "isto" que "não é um poema". Entretanto, este "isto" se dá como um recorte subjetivo do que é o político: "sistema das formas *a priori* determinando o que se dá a sentir (...)" (RANCIÈRE, 2009 - p. 16). Mas, quais são as frases fatiadas que levam o poeta ao "só desabafo"? Neste caso, fatos da realidade, frases de outro(s), perfazem o discurso de "só desabafo" do eutro Arnaldo Antunes. Este poeta que reforça: "Isto não é um poema". Este "só desabafo", lembrando que a postagem do vídeo se dá no entre turnos das últimas eleições presidenciais, se dá como um recorte subjetivo do que é o político, "um recorte dos tempos e dos espaços, do visível e do invisível, da palavra e do ruído que define ao mesmo tempo o lugar e o que está em jogo na política como forma de experiência" (idem – p. 16). Um recorte subjetivo, sensível num "só desabafo" fatiando frases (do si próprio e do outro) como:

para quê
 expor na cara desses caras
 a palavra explícita
 (gravada em vídeo e repetida, repetida, repetida)
 do seu "mito"
 dizendo

"eu apoio a tortura"
"eu defendo a ditadura"
"eu vou fechar o congresso"
"não servem nem para procriar"
"não te estupro porque você não merece"
"a gente vai varrer esses vagabundos daqui"
"o erro foi torturar e não matar"
"viadinho tem que apanhar"
etcetcetcetcetc (ANTUNES, 2018 – Isto não é um poema)

116

Arnaldo Antunes ao dizer publicamente "Isto não é um poema", utiliza-se de um procedimento peculiar de metalinguagem por colocar em questão aspectos da(s) subjetividade(s), conforme discutido acima, que põe a própria linguagem em jogo. A metalinguagem se expande, nesse caso, ao colocar, num desdobramento paradoxal, aspectos que envolvem o próprio do poema, o próprio do autor, o próprio da política, o próprio do contexto em que se fala, enfim, o próprio da realidade, e a própria linguagem. Gostaria de reforçar o uso deste termo – desdobramento paradoxal – tendo em vista o argumento de Giorgio Agamben que já fora aqui falado. Nesse caso, vale reforçar o que questiona o filósofo italiano no ensaio *A Ideia da Linguagem*: "O que significa ver e expor os limites da linguagem? (...) É possível um discurso que, sem ser uma metalinguagem nem mergulhar no indizível, diga a própria linguagem e exponha seus limites?" (AGAMBEN, 2017 – p. 31)

Se Arnaldo Antunes se utiliza da negação do "isto" do poema para fazer "só/ desabafo/ fatiando as frases/ no espaço aqui", e se, assim, ficamos "no espaço aqui" à escuta deste "isto" do poema sob a chave da questão supracitada do ensaio *A Ideia da Linguagem*, haveria, pois, uma metalinguagem que se expanda para além e aquém da poesia? É, portanto, no limiar desta questão que a metalinguagem e a poesia abrem fissura(s) na realidade. Um desdobramento paradoxal. Pois a linguagem "é antes fissura: não em torno de nós para nos isolar ou nos designar, mas para marcar o limite em nós e

nos delinear a nós mesmos como limite" (FOUCAULT, 2009 – p. 29). Nesse caso, qual é o limite entre o eu, o nós e a realidade?

O REAL RESISTE

Menos de um mês depois da postagem do vídeo-manifesto "Isto não é um poema", dada a vitória do presidente Jair Bolsonaro, Arnaldo Antunes lançou o primeiro single *O Real Resiste* que viria compor o álbum homônimo (lançado em janeiro de 2020). A música assim como o vídeo-clipe foram disponibilizados nas plataformas digitais, simultaneamente.

Gostaria, principalmente, de falar sobre o vídeo-clipe, não só pelo seu caráter isomórfico – "o clipe se integrou organicamente com a canção", diz Arnaldo Antunes na *live* de lançamento do vídeo-clipe de *O Real Resiste* - como também pelo fato da produção deste ter sido uma parceria com a Mídia NINJA. O coletivo contribuiu cedendo parte do seu amplo acervo de imagens de diversas procedências populares - movimentos sociais, manifestações políticas, entre outros eventos, registrados "no calor da hora", desde 2013. Essas imagens factuais ilustram a música. *O Real Resiste* diz, num certo tom sombrio, versos como: "Autoritarismo não existe/ Sectarismo não existe/ Xenofobia não existe/ Fanatismo não existe/ Miliciano não existe/ Torturador não existe/Fundamentalismo não existe/ Desmatamento não existe/ Homofobia não existe/ Esquadrão da morte não existe". No vídeo esse jogo de versos, áudio, e imagens, faz com que a ironia sofisticada os limites entre o real e o poético, entre o ético e o estético, numa espécie de desdobramento paradoxal que se dá para com os limites entre a linguagem, a metalinguagem e a realidade. Essa(s) perspectiva(s) transborda(m) a verbivocovisualidade – tão cara à poesia concreta e, consecutivamente, ao próprio Arnaldo Antunes. Mas sobre este desdobramento paradoxal, falarei mais adiante. Gostaria agora de aproveitar para falar brevemente sobre os desdobramentos ético, estético e prático que *O Real Resiste* propõe.

Ao falar sobre estratégias que queriam provocar uma fusão

entre a arte e a vida, apresentando exemplos do cenário artístico contemporâneo (como o coletivo literário Wu-Ming, e o compositor canadense R. Murray Schafer), Reinaldo Laddaga diz em seu texto *Um Regime Prático* que essas estratégias resultam em projetos que constroem transições

entre o espaço das galerias ou dos museus e o lugar onde ocorrem essas operações entre especialistas e não especialistas que produzem manipulações de imagens ou símbolos e modificações diretas nas relações entre os corpos. Mas a condição para que essas transições possam se estender é a perda de poder de um pressuposto: o de que uma prática só pode se desenvolver a partir de uma demarcação limitadora." (LADDAGA, 2012 – p. 271-272)

118 Reinaldo Laddaga com seu *regime prático* propõe, assim, um quarto regime que agregue aos regimes da arte, dos quais Rancière se utiliza para desenvolver sua teoria da partilha do sensível. Nesse caso, o regime prático diz respeito a projetos em transição que revoguem a tradicional "demarcação limitadora" que se interpõe entre a modernidade estética e o presente, conforme dito no início desse texto. Isso deve se dar a partir de um atravessamento dessa demarcação limitadora. Esse atravessamento de uma demarcação limitadora, ou em termos foucaultianos, uma demarcação disciplinadora, provocará um embaralhamento não só nas esferas do que é considerado artístico, estético, mas, principalmente, com esse embaralhamento haverá uma relação mais prática e produtiva entre as esferas do campo estético com outras instâncias da vida – campos da ciência, movimentos e propostas sociopolíticas, projetos que tenham, como princípio, o envolvimento do coletivo.

Para o teórico argentino pensar o estético no tempo presente será, pois, lidar com as "manipulações de imagens ou símbolos e modificações diretas nas relações entre os corpos" (idem). Nessas

"relações entre os corpos", há, então, uma dinâmica em que os projetos artísticos se desdobram como articuladores da comunidade, formando assim, o que o próprio Laddaga chama, ecologias culturais, onde o ético e o estético se interrelacionam como possibilidades do sensível no e do comum.

A parceria entre Arnaldo Antunes e o coletivo Mídia Ninja bem dialoga com o regime prático proposto por Laddaga. Apesar da relevância desse regime para se discutir a relação entre política e estética nos trabalhos de Arnaldo aqui em discussão, creio, entretanto, que seja necessário fazer uma breve retomada ao que Rancière propunha como "revolução estética" – ponto primordial para a ampliação do que se concebe como partilha do sensível. Vale notar que esse recente projeto artístico e político do poeta, que tem seu marco inaugural com o vídeo-manifesto "Isto não é um poema", configura uma guinada na sua carreira. Uma guinada política no que diz respeito à relação do poeta para com a partilha do sensível. Ou seja, chamo atenção aqui para um pensar a partilha do sensível a partir de um desdobramento paradoxal, considerando as suas dobras política e estética. Mas como pensar essa dobradura (política/estética) de acordo com a revolução estética de que fala Rancière? Como essa revolução estética ainda é tão relevante para com o projeto artístico e político de Antunes?

Se para Rancière (2009 – p. 17) "a política ocupa-se do que se vê e do que se pode dizer sobre o que é visto, de quem tem competência para ver e qualidade para dizer, das propriedades do espaço e dos possíveis do tempo" é numa tentativa de diálogo direto com o real que Arnaldo Antunes irá desenvolver o seu projeto de ação política e estética. E isso se dá por uma negação que provoca o real que resiste. Não o real mimético de "A cicatriz de Ulisses". Uma negação que provoca o "isto" do poema, ao fazer um "só desabafo" político. Uma negação que provoca uma fabricação de "senso comum político" pautada em fake news ("Autoritarismo não existe/ Miliciano não existe/ Desmatamento não existe/ Homofobia não existe"). Uma negação que provoca a própria realidade, ou a própria ficção, no re-

frão de *O Real Resiste* que questiona “pode ser ilusão (...) só pode ser ilusão” e um “não não” desponta como uma resposta e marcador melódicos - significante e significativamente - da música. Uma negação que, assim, me provoca a retomar as palavras de Rancière, com alguns grifos meus. Pois essa negação repetida, e aqui é muito justo lembrar da campanha #elenão#, essa negação que soa como uma espécie de indiferença, ou melhor,

Essa igualdade de indiferença é consequência de uma opção poética: a igualdade de todos os temas (ou seguindo a tradução francesa, a igualdade de todos os sujeitos), é a negação de toda relação de necessidade entre uma forma e um conteúdo determinados. Mas esta indiferença, o que é ela afinal senão a igualdade de tudo que advém numa página escrita (numa tela escrita, numa canção escrita e cantada) disponível para qualquer olhar? Essa igualdade destrói todas as hierarquias da representação e institui a comunidade dos leitores (espectadores, interlocutores) como comunidade sem legitimidade, comunidade desenhada tão somente pela circulação aleatória da letra (...) Uma politicidade sensível é assim, de saída, atribuída às grandes formas de partilha estética (RANCIÈRE, 2009 – p. 19-20, grifos meus)

120

LÍRICA EXPANDIDA: METALINGUAGEM EXPANDIDA

Conforme visto anteriormente, os vídeos *Isto não é um poema* e *O Real Resiste* propõem um jogo de frases fatiadas, versos, áudio, sonoridade, canto e imagens, que testam os limites entre o real e o poético, entre o ético e o estético, entre o sujeito e a comunidade – pessoa, tempo e espaço - numa espécie de desdobramento paradoxal que se dá para com os limites entre a linguagem, a metalinguagem, e a realidade. Segundo Rancière (2009 – p. 36), “O regime estético das artes não começou com decisões de ruptura artística. Começou com as decisões de reinterpretação daquilo que a arte faz

ou daquilo que a faz ser arte". Seguindo essa trilha reflexiva de Rancière, como, então, em termos mais atualizados, pensar sobre a relação do regime estético das artes com o antigo, considerando, assim, "o princípio de artisticidade" e a parte "não-artística"? Ora, para isso é necessário pensar nos limites e/ou alcance da metalinguagem, tendo em vista o desdobramento paradoxal – a linguagem, a realidade, e a própria metalinguagem no fazer artístico contemporâneo.

Haroldo de Campos em seu famoso ensaio sobre a *Ruptura dos Gêneros na Literatura Latino-Americana* argumenta que a dimensão metalinguística é um fator que

intervém na literatura moderna, contribuindo poderosamente para a ruptura do estatuto dos gêneros e da precisa discriminação linguística que lhe seria correspectiva. Aqui será preciso que retornemos a Mallarmé e ao seu "Um Coup de dès". Nesse poema, como que respondendo à assertiva de Hegel de que, para o espírito moderno, a reflexão sobre a arte acabava sendo mais interessante do que a própria arte, Mallarmé introduziu a dimensão metalinguística do exercício da linguagem, uma dimensão reservada antes à estética e à ciência da literatura do que à literatura propriamente dita. (CAMPOS, 1979)

121

Dentro da perspectiva das *literaturas postautônomas*, seguindo Josefina Ludmer (2006), uma literatura de significação ambivalente, propõe-se, aqui, uma reavaliação do conceito de metalinguagem para que se possa (re)conhecer esta figura de linguagem, de natureza científica e poética, conforme visto na citação anterior. Pensando isso dentro de uma concepção que não restrinja a literatura a um campo autônomo, tanto no âmbito da leitura ou da sua produção. Nesse caso, a relação entre o eu e o outro, a fundir-se num eutro, assim como se fundem, contemporaneamente, tempo(s), coisas e espaço(s), a poética de Arnaldo Antunes propõe uma intervenção crítica para que possamos – "*intruso entre intrusos intraduzo*" (ANTUNES, 2010, p. 13) - interagir, lidar com e reler este mundo, a comu-

nidade, esta aldeia global, ou (por que não?) esta Babel semiótica, extrapolando, não só os gêneros literários, mas, principalmente, o campo em que a literatura se presume autônoma, ou seja, um sistema essencialmente literário.

De acordo com a crítica literária Josefina Ludmer (2012), a *imaginación pública*, que nos permite ler sem categorias de autor e de obra, e fora das divisões individual-social e real-virtual, seria tudo que nos circula em forma de imagens e discursos. A *imaginación pública* como uma abordagem conceitual da literatura contemporânea, ou para melhor falar com Ludmer (2006), das *literaturas postautônomas*, apresentam essas como um regime de significação ambivalente, produzindo com isso um novo, ou melhor, um outro sentido para a literatura, des-autorizando sua autonomia, sua especificidade (GARRAMUÑO, 2014).

A metalinguagem, enquanto instrumental da crítica/produção literária moderna, neste caso, se apresenta limitante a este outro sentido do contemporâneo, uma vez que as *literaturas postautônomas*,

[...] saldrían de "la literatura", atravesarían la frontera, y entrarían en un medio [en una material] real-virtual, sinafueras, la imaginación pública: en todo lo que se produce y circula y nos penetra y es social y privado y publico y 'real'. Es decir, entrarían en un tipo de materia donde no hay 'índice de realidad' o 'de ficción' y que construye presente y realidadficción. Y por lo tanto se regirían por otra epísteme.(LUDMER, 2006, s/p)

Numa reflexão mais abrangente sobre a *imaginación pública*, vale aqui as observações de Gonzalo Aguilar e Mario Cámara (2017) sobre Arnaldo Antunes, que o consideram um "autômato desregulado". Um artista que, nesse caso, dialoga com a figura do autômato, com o objetivo de problematizar tanto os modos de inserção em grandes e pequenos circuitos (culturais) quanto a relação entre sujeito e linguagem (AGUILAR; CÁMARA, 2017, p. 90). De acordo com esses teóricos argentinos, enquanto a pose está relacionada aos as-

pectos corporais (vestimenta, gestos, traços fisicamente aparentes etc) que definem uma relação entre o artista e o público, a máscara, por sua vez, precisa da textualidade, do discurso "que inclui não só a obra poética ou ficcional, mas também todo discurso público do escritor" (AGUILAR; CÁMARA, 2017, p.141). Arnaldo Antunes, ao utilizar de um "só desabafo" político para argumentar a sua máscara – o texto público de *Isto não é um poema* põe em questão o poeta e/ou cidadão Arnaldo Antunes – e também a sua pose muito bem caracterizada na leitura de *Isto não é um poema* pela cadência dinâmica e tom grave, o que tensionam mais ainda as dobradas paradoxais entre o real, o poético, e o processo de metalinguagem. Toda a leitura, que vai um pouco além de 11 minutos, se dá com a neutralidade de letras brancas sobre o fundo preto.

Se a metalinguagem, recurso caro à modernidade, estipula uma mediação para com a arte em si, justificando assim a sua postura autônoma e autocrítica, a arte, conforme alerta Pucheu em seu ensaio sobre *apoesia contemporânea*,

é a instância por onde a vida se mostra – como ela é. Nessa imediaticidade entre arte e vida, a autonomia da arte se mostra questionada e, pode-se dizer, superada de modo que a manifestação artística já é igualmente a de vida. Nenhuma representação de vida, senão apenas uma apresentação, instauradora: uma imediaticidade conseguida. (PUCHEU, 2014, p. 253)

É, pois, nesta imediaticidade que Arnaldo Antunes talvez instaure o que está subjacente à sua voz na leitura de *Isto não é um poema*. Talvez aí o limite que trace o real entre o desabafo, os versos e os fatos apresentados nesse vídeo-manifesto do poeta e no vídeo-clipe *O Real Resiste*. Talvez aí a forma que o real resista em seu estatuto poético. Um não-poema? Um apoema? "(Talvez) possa ser ilusão(?)". "Não, não..."(trechos da letra de *O Real Resiste*) Talvez aí tracemos, num desdobramento paradoxal, o limite entre o eu, a comunidade, o real, a linguagem, e a metalinguagem.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **A potência do pensamento**: ensaios e conferências. Autêntica Editora. Belo Horizonte, 2017.

AGUILAR, Gonzalo; CÁMARA, Mario. **A máquina performática: a literatura no Campo experimental**. 1ª Ed. – Rio de Janeiro: Rocco, 2017.

ANTUNES, Arnaldo. **n.d.a.** São Paulo: Iluminuras, 2010

CAMPOS, Haroldo de. Ruptura dos Gêneros na Literatura Latino-Americana. In: MORENO, César Fernández. **América Latina em sua Literatura**. 1ª Ed. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1979.

FOUCAULT, Michel. **Esto no es una pipa** – Ensayo sobre Magritte

4ª Ed. Editorial Anagrama. Barcelona – Espanha, 1997.

FOUCAULT, Michel. Prefácio à transgressão. In: **Estética**: literatura e pintura, música e cinema. Rio de Janeiro: Forense, 2009

124 GARRAMUÑO, Florencia. **Frutos estranhos**: sobre a inespecificidade na estética contemporânea. – Rio de Janeiro: Rocco, 2014

LADDAGA, Reinaldo. “Um regime prático”. In: **Estética da emergência**: a formação de outra cultura das artes. São Paulo: Martins Fontes, 2012, pp. 269-302

LUDMER, Josefina. **“Literaturas postautónomas”**. In: http://linkillo.blogspot.com.br/2006/12/dicen-que_18.html. Último acesso em 30 de novembro de 2017.

LUDMER, Josefina. **“Lo que viene después”**. In: http://ayp.unia.es/dmdocuments/litydes_doc03.pdf. Último acesso em 30 de novembro de 2017.

PUCHEU, Alberto. **apoesia contemporânea** Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2014

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**: estética e política. Editora 34, 2009.

VÍDEOS DE ARNALDO ANTUNES:

O Real Resiste (2019): https://www.youtube.com/watch?v=wx_Pd-rpEhc&list=RDwx_Pd-rpEhc&start_radio=1 (acessado em 15 de outubro de 2020)

Conheça a história de O Real Resiste: <https://www.youtube.com/watch?v=HP4uwaEv5Js> (acessado em 15 de outubro de 2020)

O Real Resiste (ao vivo): <https://www.youtube.com/watch?v=qz7NVT1JvI> (acessado em 15 de outubro de 2020)

Isto não é um poema: <https://www.youtube.com/watch?v=eusBEkn2ABQ> (acessado em 15 de outubro de 2020)

A VELA E A AURORA DE DARIOS E LEITEIROS SILENCIADOS

Tatiana Cíntia da Silva¹

*O presente trabalho visa ao estudo do poema "Morte do Leiteiro", de Carlos Drummond de Andrade e do conto "Uma Vela para Dario", de Dalton Trevisan e destacaremos os recursos utilizados por ambos para retratar como a sociedade, presa ao Capitalismo, é imbuída de individualismo e pressa. Outrossim, realçaremos a verossimilhança dos textos ao tratar de falta de empatia, compaixão e solidariedade em um país urbano cheio de violência. Para tais intentos, dialogaremos com Agamben (2009), Bauman (2005), Bosi (2015), Gancho (2003), Goldstein (2006), Vasconcelos e Ramalho (2007).
Palavras-chave: Individualismo, Verossimilhança, Solidariedade, Violência.*

126

Este trabalho trilha reflexões sobre o individualismo, a violência urbana e a falta de solidariedade via estudo comparado do poema "Morte do Leiteiro", de Carlos Drummond de Andrade e do conto "Uma Vela para Dario", de Dalton Trevisan; respectivamente, lançados em 1945 no livro *A Rosa do Povo* e *Cemitério de Elefantes*, em 1964.

Utilizar-nos-emos para esta proposta de evidenciar a falta de empatia humana dos conceitos de "contemporâneo", de Agamben e de "identidade", de Bauman. No mais, também dialogaremos com elementos da estética literária para melhor compreender as propostas por trás dos textos de Drummond e Trevisan, por isso também conversaremos com teóricos como Bosi, Gancho e Goldstein. Ainda na esteira da compreensão dos textos já mencionados, faremos uma incursão pela instância da "retórica Moderna", de Vasconcelos.

Desse modo, salientaremos como, pela escrita de Drummond e Trevisan, há a vela na aurora de tantos leiteiros e Darios silenciados e esquecidos, ou seja, como o poema e o conto em análise se apresentam de forma a melhor compreender as relações humanas, ou melhor, a falta de vínculo humano entre os indivíduos do corpo social. Outrossim, destacaremos como tanto Drummond quanto Trevisan escolheram a verossimilhança para compor seus projetos autorais.

O ESTILO, A SEMIOTIZAÇÃO DO DISCURSO E A IMAGEM DO MUNDO

Sabendo que o poeta Carlos Drummond lançou o texto em estudo na metade dos anos 40, é importante pensarmos no contexto em que o poema fora produzido, afinal, o eu-poético faz parte da instância da enunciação lírica, mas é um desdobramento do ser histórico e das marcas de um dado contexto. No mais, falar em Drummond e sua poética é entrar numa construção crítica e ideológica social, daí a necessidade de entendimento também do caráter sociocrítico dos estudos de Bauman.

Antes mesmo de refletirmos sobre o poema, é de valia mencionar o contexto de produção drummondiana. Lembremo-nos, pois, que o Brasil vivia o término da 2ª Guerra Mundial, o progresso técnico-mecânico e a Ditadura Vargas. Logicamente, tudo isso respinga no projeto de escritura de Drummond, afinal, dentre as várias facetas de um dos grandes nomes da 2ª geração modernista, há o olhar para o social e suas mazelas existenciais. Dito isso, é importante compreender que as máscaras fictícias tanto na prosa quanto na poesia dele possuem grande verossimilhança ou como nos lembra Bosi:

O Drummond "poeta público" da Rosa do Povo foi a fase intensa, mas breve, de uma esperança que nasceu sob a Resistência do mundo livre à fúria nazifascista, mas que logo se retraiu com o advento da Guerra Fria. A civilização que se forma sob os nossos olhos, fortemente amarrada ao neocapitalismo, à

tecnocracia, às ditaduras de toda sorte, ressoou dura e secamente no *eu* artístico do último Drummond (2015, p. 471).

Esse caráter de verossimilhança às atitudes cruéis humanas, inclusive, é algo que Drummond e Dalton Trevisan têm em comum, além do retrato do neocapitalismo. Os traços modernos evidenciados pelo mineiro Drummond são ainda mais solidificados e é sobre isso que o curitibano Trevisan se debruça em seus contos em meados da década de 60. Se Drummond nos leva a avançar o beco junto ao leiteiro, Trevisan nos conduz às ruelas para mostrar ao leitor as sombras, as mazelas e os desamparos de uma comunidade cinzenta de vida e solidariedade. A questão temática; porém, será melhor compreendida na próxima seção. Agora nos atenhamos a melhor conhecer os recursos empregados nas duas produções.

Nos dois textos, temos uma linguagem coloquial e certa tragicidade na representação de mundo, evidenciando o cotidiano quase como uma imagem fotográfica de denúncia da problemática social que exporemos mais adiante, típico da Retórica Moderna. Antes de darmos sequência ao estudo dos textos em análise, devemos compreender de que se trata essa retórica em analogia às outras. Consoante Vasconcelos da Silva

para exercerem a função estruturante das imagens de mundo, as lógicas naturais integram a instância discursiva das retóricas. São três as retóricas: a *Retórica Clássica*, instância discursiva da lógica natural do *mundo*, a *Retórica Romântica*, instância discursiva da lógica natural do *homem* e a *Retórica Moderna*, instância discursiva da lógica natural do *diante-de* (2007, p. 23).

Para o teórico, a primeira é trilhada pela razão e pela técnica, ou seja, a Retórica Clássica focaliza apenas a função estruturante da lógica do mundo; por isso não nos interessa, afinal, nem em Drummond nem em Trevisan temos uma observação de valores imutáveis. Da mesma forma não nos é pertinente a Retórica Romântica, uma vez que ela se

guia pelos valores idealizados e subjetivos do indivíduo. Destarte, demanda maior profundidade analítica a Retórica Moderna, tanto por sua profundidade quanto por ela abarcar o período modernista e o pós-modernista, contemplando respectivamente Drummond e Trevisan.

A lógica do “diante-de” nos é particularmente interessante, pois, nos textos escolhidos para compreensão, temos a realidade do homem diante de um mundo coisificado, apressado e meramente capital, deixando fissuras existenciais e de parca interação humana. As representações de mundo por Drummond e Trevisan possuem total similaridade com o que existe fora do âmbito literário. Há o retrato de uma sociedade volátil, artificial e fragmentada, pois como bem endossa Bauman (2005), vivemos em um estado transitório de conceitos sociais, éticos, econômicos, temporais e, principalmente, identitários.

Em “Uma Vela para Dario”, por exemplo, diante de um homem morto em uma esquina, temos a quase nulidade de ajuda, roubo dos bens materiais do protagonista e mais de duzentos curiosos. Em “Morte do Leiteiro”, por sua vez, temos a total negação da solidariedade de um jovem que acorda cedo para abastecer a cidade de leite e seguimos com ele pelo beco.

Temos nessas duas produções, feitura literária conscientes de que o verdadeiro escritor não deve ser passivo ao seu tempo. Drummond e Trevisan são as luzes de tantos sujeitos sem voz numa sociedade cheia de deslocamentos e trevas. Eles dois são a prova de que o

contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro. Todos os tempos são, para quem deles experimenta contemporaneidade, obscuros. Contemporâneo é, justamente, aquele que sabe ver essa obscuridade, que é capaz de escrever mergulhando a pena nas trevas do presente (AGAMBEN, 2009, p. 62 - 63).

Essa assertiva de Agamben conversa em sua totalidade com as obras estudadas, pois ambas mergulham na escuridão humana e

representam um povo esvaziado de solidariedade, como notaremos melhor adiante, uma vez que os dois textos possuem certo engajamento social.

A "Morte do Leiteiro", por exemplo, faz parte da lírica participante de Drummond e, como tal, leva o leitor a perceber o dilaceramento humano quase como uma notícia de jornal. O poema, sem métrica regular ou rima fixa, possui uma linguagem tão simples que mais parece uma narrativa e, pela hibridez, já traz certa intertextualidade. A narratividade do poema fica ainda mais evidente ao perceber que o eu-lírico se põe da mesma maneira que um narrador, em terceira pessoa e tendo como característica a onisciência e, como nos lembra Gancho, é "o narrador [que] sabe tudo sobre a história" (2003, p.27), o que daria certa imparcialidade, ao menos no início, pois depois teremos uma multiplicidade de vozes sociais e, de fato, apenas o leiteiro é silenciado.

130 Na primeira estrofe temos a impessoalidade tão grande que os versos remontam à voz capitalista do Brasil por frases sem sujeito, como em: "Há pouco leite no país/ é preciso entregá-lo cedo/ Há muita sede no país, / é preciso entregá-lo cedo". Na sequência, teremos uma alusão a uma frase clichê de que bandido bom e bandido morto e assim Drummond nos apresenta: "Há no país uma legenda, / que ladrão se mata com tiro" e não importa se, para isso, morra um inocente. É a lei do mais forte em vigor, quer dizer, do que tem mais dinheiro que manda e pode ter uma arma.

O motor capitalista aparece também no arremate do poema, pois preocupado em defender a propriedade, o homem rico mata um inocente e alega que ladrões cercavam o bairro como se justificasse para si mesmo a morte de um indivíduo sem nome vindo do subúrbio entregar o leite cedinho, o que se aplica a mais uma escolha de oração sem sujeito em "Está salva a propriedade.", ou seja, o homem que atira já não aparece como agente da ação discursiva, como o fora na ação narrativa. Apesar disso, em uma oração adversativa, o leitor é direcionado ao resultado da ação: "mas o leiteiro estatelado, ao relento, perdeu a pressa que tinha".

A pressa do menino, o seu emprego mal remunerado, noites mal dormidas, dias amanhecidos antes da maioria e, pela mola do capital, também o fez perder a sutileza do "passo maneiro e leve". Seu passo errado, fez o vaso cair, o cachorro latir, o gato miar e um senhor resmungar. Como numa notícia de jornal que fala de uma menina de roupa curta estuprada à noite antes mesmo de falar do estuprador, temos a notícia de um menino que pisou em falso pela primeira e única vez, pois pobre não pode fazer barulho em um instante apenas. Aliás, a sucessão dramática das ações desde o momento em que "erra o passo", contribui para a construção de um ambiente psicologicamente tenso e temos o constructo da semiotização ficcional completa: dimensão do espaço, do personagem e do acontecimento.

Mas voltemos à instância da enunciação lírica. Há pouco dissemos que o eu-lírico parecia ser um narrador onisciente e de fato o é, no entanto, há o caótico no existir até na voz lírica, uma vez que depois de uma primeira estrofe falando questões gerais que mantêm o capital e de uma segunda estrofe situando o leitor sobre o leiteiro, temos uma terceira estrofe marcada pelo uso da primeira pessoa do plural, deixando a voz lírica pessoal e incluindo o leitor, que é convidado a acompanhá-lo: "avancemos por esse beco,/ peguemos o corredor,/ depositemos o litro.../ Sem fazer barulho, é claro,/ que barulho nada resolve". O eu-lírico aqui é não só manifesto como se utiliza do imperativo para que continuemos a leitura como se andássemos junto a ele e ao leiteiro, também criando um encadeamento dramático. Notemos ainda que, nesse fragmento, temos a postura que um leiteiro deve ter diante do mundo: passiva e silenciada, pois ele não deve fazer barulho, já que de nada adiantará. Não contente com a inserção da primeira pessoa do plural, na estrofe seguinte temos o emprego do pronome possessivo "meu" em "meu leiteiro tão sutil" o que pode indicar que, a cada passo, teremos menor impessoalidade e mais aproximação e, quem sabe, empatia pelo leiteiro.

Quanto à pretensa afinidade com o leiteiro, é nítido que Drum-

mond acaba por destacar que ela não há, pois as pessoas ali nada fazem. Apenas podemos falar numa possível sintonia pelo processo de recepção do poema e, mesmo assim, não tocará qualquer classe. Só uma determinada parcela social sente empatia por um terceiro quando não se vê representada. Como tantos outros personagens tipo, o leiteiro tem a função de representar um grupo e, desse modo, poderia ser qualquer menino periférico que acorda cedo para ganhar a fêria do mês e ajudar em casa e, obviamente, esse poema terá maior impacto a esse grupo e aos poucos que ainda resistem à molécula capital e vazia de uma modernidade líquida.

Esse processo aparece de forma semelhante no conto de Trevisan. Dois processos; porém, devem ser destacados por serem dissonantes ao texto de Drummond: narrador e protagonista. Em "Uma vela para Dario", temos um indivíduo com nome que, aos poucos, vai "perdendo" seus pertences e sua própria identidade, tanto em sentido denotativo quanto conotativo, pois roubam seus documentos e ele será, possivelmente, enterrado como um indigente. Assim como o leiteiro, Dario perderá a *persona* e não terá representações institucionais como a família ou a igreja, será apenas mais um desvalido em meio à correria financeira e, desse modo, mais um esquecido pelo Estado e pelo povo.

Tudo nos é narrado por uma voz seca, neutra e até esvaziada, pois não encontramos qualquer palavra de afeição e/ou pena direcionada a Dario. É apenas um jornalista que passa uma notícia, mais uma como tantas outras que ocorrem na frieza urbana. Como sabemos, o narrador é o agente da lógica estruturante e é ele que nos apresenta a Dario; logo, o narrador ser em terceira pessoa nos evidencia o afastamento que ele quer dar do acontecimento, como podemos depreender dos estudos de Vasconcelos (2007).

Aliás, pensando na tríade espaço, personagem e acontecimento, podemos nos indagar já na primeira linha: Por que "Dario vinha apressado?" Diferente do leiteiro, sabemos que nosso novo protagonista não era pobre, pois o narrador evidencia no decorrer do enredo que ele tinha relógio, cachimbo e até um alfinete de pérola.

Se encerramos a leitura sem saber ao certo o motivo da correria de Dario e o que pode tê-lo levado a um enfarto, através da semiotização ficcional do discurso fica claro que a degradação do corpo de Dario largado ao chão é uma metáfora para o que acontece fora do texto, pois a sociedade perdeu a empatia, se é que um dia a teve. Além disso, a degradação é muito mais profunda do que a de um corpo que se esvai num dia de chuva fina.

Ademais no início da narrativa, diferente do texto anterior, temos a sensação de que as pessoas se preocupam com Dario, mas nada passou de "dois ou três passantes [que] rodearam-no e indagaram se não se sentia bem" (1998, p.38), depois ele teve mais que o desprezo; ganhou apenas olhares curiosos e mãos espertalhonas. Passado o momento de euforia, ninguém mais ligou para aquele homem, quer dizer, para aquele corpo sem bens materiais e de família desconhecida.

Para piorar, analisando o discurso presente no texto, o homem é largado pela população, pelo poder público e, se isso ainda fosse pouco, o corpo sem identidade vira um objeto que atrapalha a passagem das pessoas que têm pressa. Agora ele não é mais o homem que passou mal e morreu, é um empecilho jogado na rua e que impossibilita a passagem. Sem qualquer humanidade, as pessoas não olham para aquele homem, mas o pisoteiam como a um pedaço de madeira que bloqueia o caminho.

O sujeito Dario vira um objeto obsoleto agora, fica no anonimato total e, a população volta a sua rotina como se nada ocorrera de diferente naquele dia. Dario nesta ocasião "parecia morto há muitos anos, quase o retrato de um morto desbotado pela chuva" (1998, p.40) e "fecharam-se uma a uma as janelas e, três horas depois, lá estava Dario à espera do rabecão. A cabeça agora na pedra, sem o paletó, e o dedo sem a aliança" (1998, p.39 - 40).

Nos dois textos evidenciados; portanto, há um retrato da crueldade humana, ou melhor, a imagem da desumanização ora em verso ora em prosa, mas sempre com verossimilhança e causando forte efeito catártico, pois o leitor fica quase preso a um *looping* de miséria existencial e tende a refletir se fora do texto literário um dia te-

remos um efeito de aurora sem a mistura do leite com o sangue ou a luz de uma vela sem mais um morto na rua em um dia de chuva.

ELEMENTOS TEMÁTICOS E NARRATIVOS

Os dois textos analisados têm a mesma temática, embora cada um com suas particularidades: o desespero existencial e a violência capitalista que, literalmente, leva os humanos à morte.

No conto "Uma Vela para Dario", temos o que há de mais forte na prosa de Trevisan: o dessecamento das misérias humanas do ponto de vista moral e isso é bem evidenciado em todos os elementos da narrativa que aparecem na construção ficcional.

Assim como no texto de Drummond, temos um enredo cronológico e, aqui, há um narrador totalmente onisciente e neutro. O enredo, assim como no texto estudado anteriormente, também é verossímil e, em termos de estrutura, também se assemelham, pois temos uma exposição em que somos apresentados ao protagonista, uma complicação, um clímax e um desfecho.

Dalton, pela voz do narrador, apresenta-nos a Dario, que ia passando na rua. Já nas primeiras linhas, temos a *introdução* (exposição) e a *complicação* – característica do autor pela escolha de pequenos contos –, pois o homem tem um mal-estar já no começo da narrativa. Como *clímax* podemos depreender o momento em que não sabem o que devem fazer com o homem e, como *desenlace*, quando todos fecham as janelas, a vela vai se apagando assim como ocorrera com a vida do protagonista e a chuva torna a aparecer.

Pouco conhecemos de Dario. Se alto ou baixo, não sabemos. Vamos o estudando pelos bens que vão sendo roubados durante o enredo. Dario vestia um paletó, usava um alfinete de pérola na gravata, tinha cachimbo, relógio, e, possivelmente, era canhoto, pois carregava o guarda-chuva na mão esquerda quando caíra.

As pessoas ali eram mais frias do que o corpo do protagonista ficaria. Não têm qualquer respeito pelo morto. Profanam os pertences que ele carregava e o observam como a uma cena grotesca qualquer

de filme macabro. Enquanto Dario espumava, aproximavam um senhor gordo de branco, um rapaz de bigode, umas crianças de pijama e uma velhinha grisalha. Essas personagens secundárias, junto ao taxista e ao guarda, formam construções identitárias típicas do mundo moderno. Tais personagens planos e tipos solidificam a imagem de que ninguém ali se preocupa de fato com o morto, mas com suas funções sociais e/ou econômicas. Ainda pior, eram apenas curiosos em grande número que apreciavam o incidente. Uns duzentos curiosos que ficavam nas pontas dos pés ou que ficavam do café e, entre um gole e outro de suas bebidas, olhavam para o ocorrido.

Enquanto uns representam a estereotipação dos sujeitos líquidos e de identidades voláteis, Dario termina como o leiteiro – em um patamar inferior – com o que Bauman (2005) chama de “identidade de subclasse”, que é uma espécie de sinônimo de “ausência de identidade”, pois é uma categoria arbitrária imposta, consoante Bauman, à mãe solteira, ao ex-viciado, ao analfabeto e ao mendigo; logo, por analogia, ao leiteiro e ao indigente.

A frieza emocional e a indiferença presentes em todo o enredo, entretanto, são rompidas por dois personagens que fazem as pontas de um arco social. O espaço público sem diálogo ou solidariedade é ocupado por uma quebra de expectativa. Mesmo nada podendo mais reverter o ocorrido com Dario:

Um senhor piedoso despiu o paletó de Dario para lhe sustentar a cabeça. Cruzou as suas mãos no peito. Não pôde fechar os olhos nem a boca, onde a espuma tinha desaparecido. Apenas um homem morto e a multidão se espalhou, as mesas do café ficaram vazias. Na janela alguns moradores com almofadas para descansar os cotovelos (1998, p.40).

Como podemos notar, embora tenhamos um fio de esperança na atitude do senhor piedoso, antiteticamente há, da janela, pessoas que moram nas redondezas olhando tudo encostadas em suas almofadas confortáveis. A atitude do senhor é claramente a mostra dos antigos costumes de solidariedade, pois o narrador também nos

sugere que o homem tentou fechar os outros do morto conforme antigo costume, mas falhara devido a todo o ocorrido.

Na outra ponta da vida, "Um menino de cor e descalço aparece com uma vela, que acendeu ao lado do cadáver" (1998, p. 40). Note-mos aqui que a criança aparece como uma possível perspectiva de esperança pela metáfora da vela, mas o leitor não pode ser inocente. Sabendo que nenhuma caracterização das personagens pelos adjetivos a elas atribuídas foi aleatória, também podemos depreender que o menino é pobre, possivelmente um morador de rua. A doação sai de uma criança acentuadamente desamparada social, cultural, econômica e estruturalmente. Será que essa criança fora tão pisoteada quanto Dario? Poderia essa criança ter sido jogada em vários lares adotivos e virado um morador de rua pela indelicadeza humana e por ele ser um "menino de cor"? Assim como não podemos saber ao certo de onde saíra Dario, também não podemos saber mais desse menino. Lacunas da frieza social da modernidade.

136

Outro questionamento se faz relevante: Por que um idoso e um menino de rua são os únicos a dar um mínimo de dignidade ao estranho corpo frio jogado ao relento? Decerto, mais uma crítica social e econômica. O idoso já não precisa mais ter pressa, pois o corpo não mais tem agilidade e ele é agora considerado um peso para um mundo capitalista, assim como um menino marginalizado também não precisa de pressa. Sem a velocidade a que os outros se submetem, eles têm tempo para olhar para o outro com humanidade, sem a robotização diária dos braços do capital. Dito de outra maneira e parafraseando Agamben (2009), temos aqui a representação do encontro entre as fraturas sociais e o compromisso entre as gerações

Paradoxalmente às várias possibilidades interpretativas, a proposta de Trevisan é de uma prosa concisa, impessoal, objetiva e de aparente único conflito a qual propicia ao leitor uma reflexão muito mais ampla do que aparenta possibilitar e, de certo modo, remete-nos a um caráter cronista baseado em um elemento cotidiano frio de humanidade; logo, acaba por revelar as camadas mais profundas da conduta humana em relação ao outro e ao mundo, afinal,

o neorrealismo das histórias curtas de Dalton Trevisan achase animado de um frio desespero existencial que o leva a projetar, na sua voluntária pobreza de meios, as obsessões e as misérias morais do *uomo qualungue* da sua Curitiba. Como todo verismo que nasce não do cuidado de documentar mas de uma violenta tensão entre o sujeito e o mundo, a arte de Trevisan cruza o limiar do expressionismo (BOSI, 2015, p. 449).

Essa particularidade neorrealista similarmente aparece na narrativa lírica da morte do leiteiro assim como a concisão das características das personagens. Sabemos do protagonista apenas que ele é jovem, saído do subúrbio para entregar leite em bairro nobre.

Ainda em relação à personagem central, é válido frisar que diferente dos heróis clássicos, ele não será lembrado por ter sofrido muito e chegado a uma conquista. Teremos apenas a dor da vida e, talvez, o lamento da morte. Também não temos um herói romântico cheio de adjetivações que mostram o bom caráter e a beleza do protagonista. De cada gênero literário, depreendemos algo importante: do épico, a ação nobre de um herói e as aventuras pela madrugada para dar energia às pessoas pela metáfora da força ao entregar o leite; do dramático, a encenação linear, tensa e com direito à complicação e desfecho com o mais puro poder catártico que uma peça trágica poderia proporcionar; do lírico, o ritmo, a cadência, a musicalidade, as figuras de linguagem e o encadeamento dos versos livres drummodianos.

No entanto, mais próximo ao gênero narrativo moderno, temos uma coisificação do homem e uma humanização da máquina, pois o nosso protagonista não tem nome. Não podemos nem sequer direcionar a ele um substantivo próprio, apenas a sua função, como ocorre via oração subordinada adjetiva em "então o moço que é leiteiro". Não sabemos se deixa mãe, filhos ou esposa. O jovem é apenas um ignaro, eufemismo dado pelo narrador para não o considerarmos um ignorante, mas um rapaz inocente e puro.

Em "Uma Vela para Dario", de Trevisan, a desumanização também aparece. Embora nosso protagonista tenha nome, ninguém o conhece, ninguém o viu antes e, com o furto até dos seus documentos, Dario será levado pelo rabeção. Será apenas mais um morto desconhecido, mais um número em meio a tantos outros indigentes. Sabemos que ele tinha esposa, pois havia uma aliança que fora furtada, mas a mulher possivelmente nunca mais saberá de seu paradeiro.

Outro ponto importante que deve ser questionado é sobre o desfecho das personagens. Dario morre como em um incidente, mas será que se as pessoas o tivessem ajudado, ele não teria escapado da morte? No caso leiteiro, isso fica ainda mais controverso. A morte dele é narrada como um acidente, pois foi confundido com um suposto ladrão, o que é justificado porque o bairro vive diante de uma violência constante infestada por ladrões. Então, violência se paga com violência?

138

Embora o fio condutor temático entre os dois textos seja a morte e a falta de solidariedade, temos outros temas tão importantes quanto, a citar: individualismo, exclusão social, má distribuição de renda, marginalidade e violência. O leiteiro sai do seu subúrbio para servir leite a pessoas que não dão valor a sua labuta. Dario sai de sua cidade para outra, possivelmente também para mudar ou melhorar de vida. Na mesa do leiteiro, é possível que exista pouca comida e ele, paradoxalmente, precisa servir o pouco leite a quem tem muito em casa para ajudar aos seus. Dario morre como um indigente e perde todos os bens que carregara consigo também pela má distribuição de renda e agora não terá nem a despedida da família. E quanto ao leiteiro? Seu corpo ao menos será entregue à família ou será mais um sem nome que some num bairro nobre?

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Concluimos, então, que tanto Drummond quanto Trevisan querem provocar no leitor um incômodo, o qual é melhor compreendido à luz da semiotização do discurso e do destrinchar dos elemen-

tos dos textos pelos conceitos e dispositivos do contemporâneo e das identidades líquidas, conforme destacamos no decorrer da pesquisa.

Além do mais, sabendo que a Literatura é rica em potência significativa e, às vezes, é mais capaz de captar a humanidade que a História e a Sociologia juntas, podemos afirmar que os textos analisados servem como formas de compreensão de uma sociedade frágil, tóxica e de um colapso do Estado, que resultam em uma corrosão no caráter, em uma sensação de insegurança e em violência constante.

Sendo assim, Drummond e Trevisan podem, pelo fazer literário, transformar homens robotizados pela mola do capital e levá-los a enxergar as moscas nos próprios rostos sem que para isso precisem do entrelaçamento entre leite e sangue para que se adquira a beleza do “terceiro tom, a que chamamos de aurora”.

REFERÊNCIAS

139

AGAMBEN, Giorgio. **O que é contemporâneo? e outros ensaios**. Santa Catarina: Argos, 2009.

ANDRADE, Carlos Drummond de. Morte do leiteiro. In: **A rosa do povo**. Rio de Janeiro: Record, 2000.

BAUMAN, Zygmunt. **Identidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 2015.

GANCHO, Cândida. **Como analisar narrativas**. São Paulo: Ática, 2003.

GOLDSTEIN, Norma. **Versos, sons, ritmos**. São Paulo: Ática, 2006.

TREVISAN, Dalton. Uma Vela para Dario. In: **Cemitério de elefantes**. Rio de Janeiro: Record, 1998.

VASCONCELOS DA SILVA, Anazildo; RAMALHO, Christina. **História da epopéia brasileira: teoria, crítica e percurso**. Rio de Janeiro: Garamond, 2007.

EPÍTETOS E NOMES- MARÉ DE ALUSÕES NA ODISSEIA, DE HOMERO

Valdegilson da Silva Costa¹

Adotando como objeto A Odisseia, de Homero, este estudo objetiva avaliar a cadeia de relações/interpenetrações entre personagens da obra por meio de epítetos e nomes, elementos, reconhecidamente, próprios ao sujeitos da Grécia antiga, de que resulta uma cadeia imaginária e imagética, culturalmente consolidada, razão pela qual adota-se como método, nesta análise, o levantamento das matrizes etimológicas desses elementos - recurso escritural a partir do qual é possível entrever certa cadeia iônica, índice das ondulações emocionais e atitudinais das personagens ali submersas. Para tanto, recorreremos ao Íon, de Platão e a Poética, de Aristóteles, dentre outros aportes teóricos.

141

A Odisseia (século IX a.C), de Homero, é a narrativa das narrativas. A afirmação soa exageradamente, contudo a pluralidade de procedimentos literários ou mesmo o cruzamento de gêneros por meio dos quais a obra se enreda garantem-lhe posição inalcançável, inesgotável, mesmo diante dos inúmeros esforços por parte da crítica.

Nossas aproximações com a obra parte de um ponto: a associação entre os nomes das principais personagens, as ações por elas praticadas e os epítetos que as qualificam, uma vez que, a nosso ver, esses qualificadores muito dizem sobre o modo de estar no mundo das personagens e de suas ações. Mais que isso: conduzem o leitor a apropria-

¹ Mestrando, Professor de Educação Básica -Bolsista pela CAPES. Grupo de pesquisa: Crítica literária: tradição e novas perspectivas estético-culturais : ORCID: 0000-0002-2408-1074. E-mail: gilsonvcosta@gmail.com

ções do passado, do presente e do futuro desses seres de papel, pois inscrevem elementos memorialísticos, predições divinas ou anunciações de saberes partilhados pelo povo de determinada cultura- a da Grécia antiga.

Os epítetos, segundo o *E-dicionário de termos literários* (1997, p. 52), "ressaltam a importância e sistemática presença de forma a melhor caracterizar o herói, insistindo sobre qualquer dos seus atributos que, naquele momento da narrativa, sejam de especial relevância". Dessa forma, os epítetos tendem a reiterar a essência dos seres, mesmo em face às mudanças que o enredo lhes impõe. São, por isso, sintagmas de que emergem um mundo de associações que apontam para além da superfície límpida do texto, posto que remetem a uma tradição poética conhecida por uma comunidade cultural graças à perpetuação das narrativas imbricadas na *Odisseia*.

Abordagem teórica e metodológica: da cadeia iônica, de Platão à imitação estética

142

No que se refere aos nomes das personagens ou mesmo ao título da obra, é notória a carga semântica que cada um deles ativa ao ser proferido. Nomear é, nesse sentido, atrelar sistemas simbólicos a matrizes etimológicas, é ativar complexas redes mitopoéticas resguardadas pelo processo de nomeação. O título da obra *-Odisseia-* poderia ilustrar aquilo que temos afirmado e retomaremos de forma mais adensada adiante. O termo "odisseia", cujo radical "ode", canto de louvor, assumiu, com o passar do tempo, outro sentido, indicando um tipo de poesia rimada, cujo tema deve ser elevado. A ode, em razão do caráter melódico, possui estreita relação com a música, termo advindo de "Musa", de sorte que aquilo que se relata na "Odisseia" é uma espécie de empréstimo da voz especial dos deuses- um som puro e harmonioso concedido aos poetas- *aoidos*, que, por sua vez, o concede aos rapsodos (intérpretes), os quais fazem o mesmo ao público, formando-se a cadeia magnética proposta por Platão no *Íon*

As emanações dessa cadeia não são nítidas no texto límpido, posto que os sentidos visíveis e invisíveis percorrem temporalida-

des e espacialidades, escavando a linguagem, fazendo girar “ritmo, imagem e significado [...] simultaneamente em uma unidade indivisível e compacta: a frase poética, o verso” (PAZ, 2015, p.13). Apesar de Indissociáveis, as imagens partem de uma voz, ou daquilo que se convencionou nomear “eu-lírico”. Ao afirmar que o poeta é um “possesso”, Platão (381 a.c) estaria, muito provavelmente, aludindo à influência divinal sofrida autores dos mais variados gêneros, conforme enfatiza Michel Collot (2004):

Pelo menos desde Platão, sabe-se que o sujeito lírico não se possui, na medida em que ele é possuído por uma instância ao mesmo tempo a mais íntima de si e radicalmente estrangeira. Essa possessão e esse desapossamento são tradicionalmente referidos à ação de um Outro, quer se trate, no lirismo místico e erótico, de um deus ou do ser amado, no lirismo elegíaco, à ação do Tempo, ou ao chamado do mundo que arrebatava o poeta cósmico. Essa ação não se separa da que exerce o próprio canto, que mais se apodera do poeta do que dele próprio emana. (COLLOT, 2004, p. 166)

143

O paradoxo em que reside a “possessão” ora aponta aos efeitos da arte literária concedida no íntimo do poeta, ora à plena ação do outro (dos deuses) na alma dele. O mesmo se verifica na relação rapsodo-público. Quando questionado sobre os efeitos que no íntimo do público promovem as interpretações que realiza do poema Homero, Íon a Sócrates responde:

Claro, sei muito bem. Pois olho para baixo, de cima do palco, a cada vez, e os vejo não só chorando, como lançando olhares terríveis e seguindo as palavras com estupor. Pois tenho que prestar muita atenção a eles; já que se os ponho a chorar, eu mesmo vou rir, recebendo dinheiro, mas se eles riem, eu mesmo vou chorar, perdendo dinheiro. (PLATÃO, 2011, p. 43)

Importante notar que, embora o termo *mimesis* não apareça expressamente no excerto, há, aqui, um esboço daquilo que Aristóteles fixaria como arte mimética. Íon, o intérprete dos poemas homéricos, sente ao imitar e provoca sentimentos no público por meio da imitação. Íon é um criador e um imitador para sua audiência, mas é, ele próprio, uma audiência a Homero.

Considerando-se que a *mimesis* é construída, nesse discurso platônico, a partir da interpenetração da essência de seres divinos em mortais, faz-se necessário apontar que, sob o prisma platônico, a poesia atrela-se a princípios éticos, já que os paradigmas míticos deveriam ser pautados em modelos ideais, o que conduz a discussão acerca da arte imitativa ao campo ético, especialmente quando considerada às figuras do poeta e do rapsodo: aqueles que parecem ser, sem ser realmente.

Aristóteles conduz, em sua *Poética* (335 a.C e 323 a.C), a discussão ao campo estético propriamente dito, posto que a preocupação do filósofo, destina-se, em grande parte, aos modos de compor e agenciar os feitos ou ações na arte poética com base na intencionalidade e nos interlocutores.

Quanto a saber se algo foi dito ou feito com acerto ou não, não devemos examinar apenas a ação ou a fala em si mesmas, verificando se se trata de algo elevado ou vil, mas devemos considerar também aquele que fala, em relação a quê, ou quando, ou para quem, ou com qual intenção; se, por exemplo, para realizar um grande bem ou para evitar um grande mal. (ARISTÓTELES, 2017, p. 201)

A avaliação da matéria poética deve considerar, para além de modelos ideais, as relações entre as *personae*, o que significa dizer que uma existe em relação à outra. Mais que isso: constituem seu caráter frente aos solavancos do enredo, de tal forma que a grandiosidade da ação é um ato relacional, o que rompe com a fixidez do *Eu*. A ruptura da plenitude do *Eu* o coloca no limiar: *Eu-Tu*, *Eu-Isto*,

assinalando aquilo que Peter Sloterdijk (2016, p. 26) conceitua como “espaço íntimo partilhado”, do qual decorrem interpenetrações, ressonâncias, ou, ainda, invasões a um *eu* que não se identifica consigo, conquanto se englobe ao ultrapassar-se.

Entendemos que uma abordagem relacional, cunhada na multiplicidade de facetas das personagens possa partir, conforme assinalamos linhas acima, das associações entre os nomes das personagens da Odisseia e os epítetos a elas acoplados, bem como das predições imputadas no elaborado jogo de nomeação das personagens homéricas, por meio do qual é possível reconhecer pistas ou rememorar subtramas no interior da narrativa central.

Análise do *corpus*: epítetos e nomeação- ondulações de alusões

A narração homérica é, ritmicamente, ondulante. Os cíclicos fluxos e refluxos da epopeia, por vezes, elevam a tensão narrativa do que resulta a imersão de Odisseu em episódios e espaços humanamente intransponíveis, os quais o distanciam de Ítaca, como é o caso das volumosas vagas provocadas por Posêidon, o *sustém-terra*, epíteto cuja significação é ambivalente, já que *suster*, além de significar *manter*, *nutrir*, alude a *resistir*, *opor-se*. Em ambas as acepções, o termo remonta à matriz etimológica do nome do deus dos mares, composto pelo termo *posis* (marido, dono) e por *da* (terra), de que resultaria a expressão “marido da terra”, tradução não consensual entre os estudiosos, já que para alguns o nome seria advindo de *Posei-dawon*, o senhor das águas. Intriga-nos, entretanto, o fato de o senhor das águas possuir estreita relação com a terra, já que o mais frequente epíteto aplicado à personagem mitológica é *agitador da terra/sacode-terra*. Para não nos alongarmos na questão, destaquemos o fato de Posêidon possuir um tridente com o qual toca rochas tectônicas, promovendo descarga de energia que se propaga em forma de ondas sísmicas, vulgarmente conhecidas como terremotos e maremotos. Terra e mar, dessa forma, estariam sob determinados desígnios desse instável e temperamental ser lendário, de quem ainda resta apontar um traço: a fertilidade. Os vinte filhos de Posêidon são uma forma de aludir ao poder de perpetuação da

espécie, indubitavelmente, contudo a fertilidade é um traço que se entrevê por meio da condição marital (esposo da terra) do deus. A relação entre afetiva entre mar e terra indicia, em certa medida, a temática da narrativa central, marcada pelo distanciamento entre Odisseu (marido que se lança ao mar e vive conforme a maré) e Penélope (a mulher assentada no território tempestuoso, abalada por constantes aflições).

Se por lado um a maré exige mobilidade por parte de Odisseu ou o mobiliza a despeito de seus desejos, a hospitalidade dos reis de determinados territórios nos quais se aloja inspira certa tranquilidade. Movimento controverso, pois são os momentos de pacificação da jornada do herói que o elevam. Graças à força de suas narrativas, o filho de Laerte converte-se naquele que se relaciona com os deuses por intermédio de uma dádiva narratológica divinal que lhe confere glória imorredoura- *kýdos*. É a possibilidade de relatar poeticamente aquilo que viveu nas muitas terras por que passou que lhe confere um de seus mais usuais epítetos: *o multi-vias*.

146

Ser multi-vias é, de fato, ter tomado muitos caminhos, é ter percorrido muitos universos, mas é, essencialmente, possuir memória, isto é, capacidade de refazer o passado, de reconstruí-lo a partir de intenções frente à plateia que o assiste, aliás, ser *multi-via* é ser, inclusive o rapsodo de sua própria vivência, é duplicar-se num jogo de auto ficcionalização dentro da vida que, por sinal, também é ficção. É ser, nos dizeres de Todorov (2003), "homem-narrativa". As muitas vias são também as tramas de histórias que, de forma abismal, parecem roubar a cena central (se é que existe), apesar da recôndita confluência entre trama e subtramas.

A partida não é o grande mote da Odisseia, mas o adiamento da chegada. Esse sim é a garantia de bagagem. Benjamin (1994), ao tratar do narrador, aponta dois tipos: aquele que vem de longe, o "marinheiro viajante", retentor de experiências de povos e paisagens distintas das suas e o agricultor sedentário que, embora fixado à própria terra, dela extrai matéria narrativa a partir do conhecimento das tradições locais. Odisseu concilia a imagem dos dois tipos fun-

damentais. Diante de Alcínoo, é o *arrasa-urbe*, é aquele que abala os feácios em razão daquilo que relata, mas é também aquele que se abala emocionalmente, vertendo lágrimas ao relatar as tradições do povo itacense. O sentimento nostálgico da cena está intimamente atrelado ao nome do interlocutor do protagonista. Alcínoo, cujo nome origina-se de *alki* (poder) e *noos* (faculdade cognitiva ligada à visão, ao espírito). O primeiro dos termos possui origem em *nostos*, termo grego que indica retorno para casa, percurso da morte para vida ou, metaforicamente, caminho da escuridão para a luz. Deste termo deriva também o vocábulo nostalgia. O estado nostálgico em que se encontra Odisseu está em si, mas fora de si, porque contido no nome daquele que lhe hospeda. A interpenetração nostálgica se configura no nível narrativo, mas, exemplarmente, na escolha do nome Alcínoo. Trata-se de um momento em que a narrativa saudosista de marinheiro viajante, sucedida pelo canto lírico o reporta à terra natal, aproximando-o das tradições e da beleza por ele experienciadas em Ítaca. O interlocutor, o *sedentário* rei dos feácios, comove-se, ou seja, é movido pela dor de Odisseu, demonstra-lhe proezas de seu território para que sejam relatados ao mundo distante do itacenses. Os *eus* veem-se imbricados em tempos e espaços diversos àqueles em que se encontram. O trecho abaixo ilustra o que temos afirmado:

147

Isso cantava o cantor muito glorioso; e Odisseu
 pegou o grande manto púrpura com as mãos robustas;
 por sobre a cabeça conchegou-o e encobriu a bela face:
 tinha vergonha dos feácios por chorar sob as celhas.
 Quando o divino cantor parava de cantar,
 enxugava as lágrimas, puxava o manto da cabeça
 e, tomando o cálice dupla-alça, libava aos deuses;
 mas quando recomeçava e instigavam-no a cantar
 os nobres feácios, pois deleitavam-se com as palavras,
 de novo Odisseu encobria a cabeça e lamentava-se.
 Todos os outros não notavam que chorava,

e Alcínoo foi o único que o observou e percebeu,
sentado perto, e ouviu seus profundos gemidos.
já saciamos o ânimo com o banquete compartilhado
e a lira, essa parceira do banquete abundante;
(HOMERO, 2014, p. 200)

As personagens embarcam na experiência do outro, reconhecem as alteridades em jogo na trama, termo que nos leva a tecer considerações sobre Penélope diretamente invocada nesse tear de ideias. Vejamos a primeira aparição da companheira de Odisseu:

Em cima, compreendeu no juízo seu inspirado canto
a filha de Icário, Penélope bem-ajuízada;
e a elevada escadaria de sua morada desceu,
(...)

148 Jovens, porque já não vive Odisseu, me quereis como esposa
Mas não instei sobre as núpcias, conquanto vos veja impacientes,
até que termine este pano, não vá tanto fio estragar-se,
para mortalha de Laertes herói, quando a Moira funesta
da Morte assaz dolorosa o colher e fazer extinguir-se.
Que por qualquer das Aquivas jamais censurada me veja,
por enterrar sem mortalha quem soube viver na opulência
(HOMERO, 2011, p. 44)

O nome *Penélope* é formado a partir da junção dos termos *pene* (fio, fibra, trama) e *ops* (olho, visão, claridade), ao passo que o substantivo grego *penelopeia* indica dor. Penélope carrega no próprio nome a insígnia da dor decorrente da ausência do marido, ao mesmo tempo em que faz e desfaz as promessas de casamento aos pretendentes, quando, diuturnamente, deles se refugia sob pretexto de construir um véu mortuário que, noturnamente, descostura. Dia/noite, claridade/escuridão são indicativos da passagem do tempo ao que Penélope não assiste de forma pacífica, já que, a exemplo da ara-

nha, cria uma trama que aprisiona os pretendentes até que sejam por Odisseu exterminados, o que em certa medida, associa-se à eficácia de olhos, clarividentes, sábios, arditos, a exemplo dos de Atena, *a olhos de coruja*.

Quanto aos epítetos que a qualificam no trecho (*a filha de Icário é bem-ajuzada*), é possível vislumbrar alguns desdobramentos da própria trama. A filiação a Icário, sugere autonomia a Penélope, pois, reza a lenda que, apesar dos incessantes pedidos do pai a que não acompanhasse Odisseu, a recém casada, o acompanha, indicando a preferência pelo marido apenas por meio de uma ação: baixa o véu. Novamente, é um tecido que sela o compromisso com o amado marido. Importante ressaltar que, nesse caso, assim como no ato de tecer as atitudes de Penélope são metafóricas, pois os tecidos, ou melhor, a tessitura é o método encontrado pela rainha para enfrentar as figuras masculinas, para manter relevante papel na obra, já que as funções associadas à imagem de esposa e mãe foram-lhe destituídas, haja vista a partida de Odisseu e a maioria de Telêmaco.

A discussão pode ser alongada por meio das imagens decorrentes do nome "Telêmaco", filho de Odisseu que, ao partir em busca do pai, vivencia uma pequena odisséia no interior da Odisseia. O nome da personagem, de origem grega, significa *lutar longe*, assim como o fez o jovem filho de Odisseu. O intrincamento que rege a narrativa homérica perpassa por reconhecimentos e reviravoltas. Os fatos inesperados constituem a peripécia: contrário daquilo que se esperava. Ressaltemos que, apesar de Odisseu ser o herói da narrativa, nos quatro primeiros cantos, sua figura não aparece. Mais que isso, o filho, Telêmaco, questiona a própria paternidade.

No entanto, a reviravolta assume força em razão da própria ausência de Odisseu, tácita por meio da qual o jovem varão realiza façanhas que comprovam a paternidade, como se o narrador (*As Musas*) fosse, aos poucos, confirmando-a por meio de fios que interligam Telêmaco ao pai. A dissonância em relação aos pretendentes da mãe, o apoio dos deuses, a partida a terras distantes e a própria maioria acentuam, no jovem

“Odisseu”, um forte elo com o genitor, que aos poucos, o narrador poucos vai desvendando, a exemplo do que ocorre com o leitor da obra.

Cada um dos lugares visitados por Telêmaco em busca de notícias sobre o pai, apontam uma variante das condições da vida grega, procedimento que nos faz conhecer a Grécia antiga em sua pluralidade, o que justificaria o epíteto por meio do qual o jovem é caracterizado por Atena: *theoeidés*, o que possui aparência divina, que possui saber próximo ao dos deuses; uma imitação, em sentido amplo. O amadurecimento do herói corrobora o epíteto, já que conhecerá personagens e lugares nunca antes vistos pelo povo itacense. A ida a Pilo e a Esparta não oferecem grandes informações acerca do paradeiro do pai, mas indicia, o elo entre o desfecho da obra, marcado pelo retorno de Odisseu, a quem muitos acreditavam estar morto. Em Pilo, Telêmaco encontra-se com Nestor. É preciso, uma vez mais, aproximarmo-nos da palavra, dela chegar perto para recolher o *phaós*, a *photos*, isto é, a imagem. O nome *Nestor*, cuja raiz etimológica advém de “nostos”, o percurso da morte para a vida, resguarda uma explosão de significados, posto que, na condição de termo coletivamente conhecido pelos gregos, prenuncia a condição heróica do pai, ser rememorado por Íon porque, de alguma forma, pertence a uma linhagem de humanos que, de alguma forma, esteve próxima aos deuses: os heróis. Quanto a Menelau, rei de Esparta, uma ligeira aproximação, remeter-nos-á a outra cadeia iônica, a uma espécie de narrativa embutida na mente do povo- a Guerra de Tróia- considerando-se que, em grego, o termo *menos* significa *mente* e *laos*, povo, de que resulta toda a trama da narrativa homérica.

150

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Considerando-se a cadeia iônica, buscamos comprovar que é estabelecida entre os deuses, a Musa, o poeta, o rapsodo e a plateia, conforme palavras de Sócrates

Pois essa pedra não apenas atrai os anéis de ferro, mas também coloca nos anéis um poder tal que eles são capazes de fazer isto do mesmo modo que a pedra: uns anéis de ferro pendem totalmente dos outros; mas, para todos, esse poder depende daquela pedra. E também assim a própria Musa cria entusiasmados, e através desses entusiasmados uma série de outros entusiastas é suspensa. (PLATÃO, 2011, p. 38-39)

Porém entrevemos nos nomes e epítetos o mesmo magnetismo. Os elos e atração promovidos pelos nomes são vínculos entre os *fiões* da narrativa e as atitudes das personagens, assim como os epítetos, modificados a cada experiência das personagens, conclamam sentimentos e aludem à história do povo presente a narrativa homérica: a batalha entre gregos e troianos é incessantemente invocada por meio de epítetos e matrizes etimológicas ratificantes do papel de cada personagem. Odisseu é o “arrasa-urbe”, mas é também aquele que carrega consigo a insígnia de relatar melodicamente aos povos que, em terra visita, as heróicas façanhas por ele vivenciadas, muitas das quais o trouxeram da morte à vida, o que o aproximaria de Nestor em razão do magnetismo imbricado nos nomes, epítetos e vivências.

Quanto à *mimesis* aristotélica, no texto homérico, apontamos como ela opera a partir da articulação dos três planos imitativos: os meios- associados à linguagem-; os objetos, ou seja, as relações entre personagens e os modos, isto é, o arranjo dos fatos. Do ponto de vista dos meios, destacamos os epítetos e o processo de nomeação como procedimento que antecipa o *ethos* das personagens, o que nos levou a concluir que, em certos casos, os meios estão atrelados aos modos, pois no caso de Odisseu e de Posêidon, os epítetos modificam-se conforme os objetos, conforme os seres diante dos quais se encontram ou dos atributos evocados em determinadas passagens. No que se refere ao modo, identificamos na epopeia homérica uma gestualidade perifrástica de narrar, já que o herói, ao portar-se como rapsodo de suas próprias façanhas o faz de modo circular, criando ondulações que absorvem diversas subtramas, conquanto não se perca a unidade.

REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. Poética. Tradução de Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2017.

BENJAMIN, Walter. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

CEIA, Carlos. E-dicionário de termos literários. EDTL. 2010. Disponível em <http://www.edtl.com.pt>. Acesso em jul. 2020.

HOMERO. Odisseia. Tradução de Christian Werner. São Paulo: Cosac, 2014.

HACQUARD, Georges. Dicionário de mitologia grega e romana. Tradução de Maria Helena Trindade. Lisboa: ASA, 1996.

PEREIRA, Maria Helena da Rocha. Estudos de história da cultura clássica. Cultura Grega. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1987.

152 PLATÃO. A república. Tradução de Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1993.

PLATÃO. Íon. Tradução de Cláudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.

SLOTERDIJK, Peter. Esferas I: bolhas. Tradução de José Oscar de Almeida Marques. São Paulo: Estação Liberdade, 2016.

TODOROV, Tzvetan. Poética da Prosa. Tradução de Claudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

OS INTERTEXTOS NO POEMA MODERNISTA “TREM NOTURNO”

*Edna Caroline Alexandria da Cunha Oliveira*¹

Este trabalho se propõe à leitura intertextual a partir do poema “Trem noturno”, do poeta modernista sergipano Abelardo Romero, em diálogo com os modernistas que inauguraram a nova estética cultural e literária nas primeiras décadas do século XX. A posição crítica do leitor-modelo em Umberto Eco visa identificar as pistas intertextuais e, assim, ampliar as significações para o texto literário. Além disso, as possibilidades semânticas para “trem” e termos afins traduzem a ludicidade conferida ao leitor literário, nos moldes de Vincent Jouve; e, a presença do sujeito-leitor para decifrar o mapa e os labirintos do texto ficcional, reconhecendo a recepção, seu papel ativo na construção dos sentidos do texto.

Palavras-chave: leitor, intertextualidade, leitura literária, poesia sergipana, modernismo.

O poema “Trem Noturno”, de autoria do poeta modernista sergipano Abelardo Romero, é parte integrante do livro homônimo publicado em 1931, cuja obra apresenta marcas do movimento modernista de 1922 e da poesia de 30, primeira e segunda fases do modernismo brasileiro, respectivamente. De fato, os poemas reunidos nesta edição apresentam elementos e perspectivas conidentes às propostas de rupturas com a tradição literária os quais se destacam pelos versos livres, sem rimas, sem métrica, ausen-

¹ Doutoranda em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL), Universidade Federal de Sergipe (UFS). E-mail: carolalexandria@yahoo.com.br ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1439-818X>

tes de formas fixas, fora dos padrões acadêmicos e, também, com olhares para a brevidade da vida e solidão do homem moderno.

Da primeira fase, há a relação com os ideais semelhantes aos modernistas paulistanos que ansiavam por uma arte que atendesse às demandas de um novo mundo cujos reflexos implicaram também nas ações desenvolvimentistas, tais como: a construção da *Estrada de Ferro Noroeste do Brasil*, o fomento aos meios de transporte, o avanço tecnológico, a construção das cidades (a urbanização), a ascensão do capitalismo, o surgimento de fábricas e usinas, o desenvolvimento e a ampliação da agricultura e dos meios de produção, dentre outros aspectos associados ao progresso, configurando a modernidade.

Em Sergipe, a década de 1920 do século XX, também anunciava ares de desenvolvimento, por exemplo, a fundação de órgãos e associações culturais como o *Instituto Histórico e Geográfico de Sergipe* no dia 06 de agosto de 1912; as ações políticas sendo direcionadas pela racionalidade científica; o crescimento urbano de Aracaju, com a construção de prédios públicos e outros projetos arquitetônicos cujos traços remetem à estética modernista. Destacam-se também deste período a instauração dos serviços de iluminação elétrica e a inauguração do trecho da *Estrada de Ferro de Aracaju*. Na economia, havia resquícios da atividade açucareira, cedendo lugar para o desenvolvimento das indústrias têxteis e o comércio, sobretudo, a melhoria dos serviços públicos (AZEVEDO, 2009). O avanço político-econômico e sociocultural da capital sergipana, Aracaju, neste período traduzia a modernidade que se expandia pelo território nacional, enfatizando os aspectos urbanos crescentes. Logo, o sentimento de mudança também se fez entre escritores sergipanos que, igualmente, desejavam uma literatura associada ao cenário que se configurava à época, conforme novo ritmo conferido à capital Aracaju, da formação da vida coletiva urbana, das novas formas de organização social local.

Neste cenário, escritores sergipanos fazem-se receptíveis à poesia moderna, organizando saraus e reuniões afins, e publicação de poesias nos jornais e revistas que circularam em Sergipe neste pe-

ríodo. Outros eventos representativos destacam-se pela exibição dos filmes clássicos cujas narrativas fílmicas recorrem aos elementos da modernidade, como o trem, a locomotiva, a ferrovia, por exemplo, reafirmando a perspectiva para visão futurista rumo à modernidade emergente.

ABORDAGENS TEÓRICAS E METODOLÓGICAS DA PESQUISA

Segundo Gilberto Mendonça Teles, os elementos trem, locomotiva, bonde, ferrovia, trilhos e afins remetem aos sentidos propostos pelo *Futurismo*, primeira vanguarda do século XX que visava a radical ruptura com a herança do passado, considerando o mundo que emerge dos avanços tecnológicos e a movimentação característica das cidades modernas:

O *Futurismo* exaltou a vida moderna, procurou estabelecer o culto da máquina e da velocidade, pregando ao mesmo tempo a destruição do passado e dos meios tradicionais da expressão literária, no caso, a sintaxe: usando as palavras em liberdade, rompia a cadeia sintática e as relações passavam a se fazer através de analogia. Esta era a técnica expressiva desse movimento que foi, cronologicamente, o primeiro movimento de vanguarda na Europa (...) retratava as inquietações espirituais do fim do século e, também o ponto de partida das grandes correntes literárias da poesia contemporânea. (...) Ao pregar a destruição do passado cultural e ao cantar o futuro, está simplesmente falando dos elementos presentes na ciência da época: a beleza da velocidade, as grades multidões agitadas pelo trabalho, pelo prazer ou pela revolta. Além disso, uma tentativa de escapar à realidade presente, procurando alcançar o outro lado do tempo (TELES, 2009, p. 108-110).

155

Nesta perspectiva, o poeta futurista tem afeição pelo advento da máquina como símbolo do progresso, o movimento da multidão

e a relatividade do tempo expresso nas significações para 'noturno', entre outros correlatos. O percurso supracitado nos permite situar o poema "Trem Noturno", conforme trechos:

trem noturno

Noite ideal para um brusco desaparecimento....

Todos estão impacientes,
mas o trem noturno vae partir.

Mereço este castigo de andar sem rumo
por não haver enganado a ninguém? –
Agora também desejo que ninguém acredite
na amargura das minhas palavras.
Preciso ser diferente, diferente.

156

O trem partiu,
correndo sobre os rails,
correndo, correndo...

Eu sou o passageiro que pensa, calado.
A felicidade anda sempre na frente da locomotiva.
Sou o passageiro calado do trem noturno.

Em torno de mim
há olhos vivos,
velozes
e há também
olhos tristes, vagarosos.

O trem noturno,
o trem
noturno

entre as arvores,
entre as montanhas....

Noite ideal para um desaparecimento...

(...)

E já que não posso ser feliz,
quero o destino do trem noturno
iluminado,
entre as arvores,
entre as montanhas.

Madrugada.

(...)

Só quero o destino
dos trens noturnos,
desenfreados,
tombados
entre as arvores,
e espatifados
ao sopé das montanhas,
ao amanhecer.

157

(ROMERO, 1931, s/n)

Das significações referentes ao movimento futurista, também se percebe neste poema alterações quanto aos aspectos linguísticos, com a irregularidade métrica, os versos livres e sem rimas. As palavras também não estão acentuadas. Vemos aqui a permissividade do leitor em 'brincar' com a estrutura gramatical e com o léxico.

Assim, ao comparar o encontro do leitor com o texto literário como um jogo, com regras e envolvimento similares, identificamos

as pistas textuais que o poema "Trem noturno" apresenta para os diálogos intertextuais porque, segundo Vieira (1995), a leitura é um exercício lúdico e livre, com abertura e permissividade para o sujeito leitor preencher os espaços abertos. Neste jogo, o leitor estabelece regras que podem tanto aproximar quanto distanciar o leitor da obra literária. Para o processo de similaridade entre leitor e leitura, Vieira se fundamenta em Huizinga para quem "O jogo é uma ação livre, sentida como fictícia e situada fora da vida normal, comum, capaz de absorver totalmente o jogador". Desse modo, "a leitura também se estrutura como outra forma de jogo, com regras e convenções, que devem ser ensinadas, conhecidas e seguidas" (VIEIRA, 1995, p. 33). A relação comparativa entre o leitor literário e o jogo dar-se conforme fragmento:

Ao levantar as primeiras hipóteses sobre o texto, o conhecimento prévio do leitor jogador ativa-se, colocando em jogo um leque de conhecimentos: linguística textual do mundo, juntamente com sua capacidade cognitiva. Ainda que em níveis mínimos e bastante heterogêneos, todos os jogadores, mesmo os iniciantes, possuem saberes referentes aos diversos domínios do conhecimento. Conhecem e praticam a língua materna, estão familiarizados com textos escritos, têm acesso a múltiplas informações transmitidas pelos diversos meios de comunicação. O sucesso dos jogadores depende, também, em grande parte, do conhecimento dos objetivos propostos para o jogo em pauta. É a partir deles que os leitores determinam as etapas a serem seguidas: ir até o fim do texto, procurando a compreensão geral e global; ou parar em pontos fixados, buscando respostas parciais (VIEIRA, 1995, p. 33-34).

Desse modo, para a pesquisadora a abertura para a leitura crítica literária se dá pelo envolvimento do leitor-modelo que identifica as travessias textuais e, assim, propõe maneiras similares de ler o texto. O jogo com o texto literário, ou seja, as múltiplas

tiplas vertentes de diálogo representam maneiras de democratizar o acesso à Literatura.

De acordo com o caráter lúdico apontado, nota-se que a semântica para o termo "trem" está associada à visão futurista, à industrialização que se expande, ao contexto da modernidade, à velocidade, à urbanização e, conseqüentemente, ao perfil fragmentado e solitário do sujeito moderno que se reconhece diante de tais transformações.

A visão futurista fazia-se paulatina pelas demais capitais do território brasileiro, começando por Oswald de Andrade em São Paulo, ano 1912, quem primeiro divulgou as ideias futuristas, pregando o combate ao academicismo, os versos livres, ausência de rimas, sem metrificação. O artigo de Menotti Del Picchia acrescenta:

O futurismo se define como uma corrente inovadora (...) delimita-se contra a modorrenta água parada da arte senil e agonizante da velha escola (...) futuristas foram todos os grandes gênios incompreendidos. Tudo o que é rebelião, o que é independência, o que é sinceridade, tudo o que guerreia a hipocrisia literária, os falsos ídolos, o obscurantismo, tudo o que é belo e novo, forte e audacioso, cabe na boa e larga concepção do futurismo (BRITO, 1978, p. 167).

ANÁLISE DO CORPUS

Da segunda fase modernista, outra intertextualidade perceptível no poema "Trem noturno" refere-se a presença de elementos existencialistas ou traços para o neossimbolismo igualmente na poesia de Cecília Meireles, resultante da fase de consolidação da poesia moderna na década de 1930. De fato, a poesia da segunda fase modernista se consolida pelo amadurecimento, caracterizado por uma poesia de questionamento da existência humana e inquietações subjetivistas, traduzidos sob caráter intimista. Quanto a estrutura, prossegue com os versos brancos e livres como recurso

que exprimia a sensibilidade do novo tempo, ainda que mantenha formas tradicionais, como o soneto, por exemplo.

Assim, das associações poéticas, compreendem: a valorização do tempo presente, a dicotomia felicidade versus infelicidade e inspiração poética pautada no sentimento de tristeza, da efemeridade da vida, de solidão e de abandono. Logo, em "Trem noturno" há um duplo movimento de intertextos que vão dos elementos futuristas da primeira fase modernista à posição racional do sujeito moderno diante das transformações sociais à época, conforme segunda fase modernista. Ou seja, um poema com foco no tempo presente, outrossim no poema "Motivo", de Cecília Meireles publicado em 1939:

Motivo

Eu canto porque o instante existe
e a minha vida está completa.
Não sou alegre nem sou triste:
sou poeta.

Irmão das coisas fugidias,
não sinto gozo nem tormento.
Atravesso noites e dias
no vento.

Se desmorono ou se edifico,
se permaneço ou me desfaço,
— não sei, não sei. Não sei se fico
ou passo.

Sei que canto. E a canção é tudo.
Tem sangue eterno a asa ritmada.
E um dia sei que estarei mudo:
— mais nada.

Uma das premissas para dialogar com os textos é buscar reconhecer e caracterizar o perfil do leitor moderno habituado ao meio urbano e imerso às diversas significações e textualidades. De fato, são inúmeros os atravessamentos discursivos desse sujeito-leitor que não conseguimos delimitar suas fronteiras, sua autonomia na leitura literária, por exemplo. Quando Piglia (1993, p. 33) pergunta "o que é um leitor?", ele quer saber sobre o percurso dos livros até chegar ao leitor e, conseqüentemente, o modo do leitor na decifração do mapa, das pistas textuais, considerando que o texto é um 'labirinto' a ser explorado. Outrossim, o modo como o leitor lê o texto literário e como constrói o sentido, ou seja, apontar as condições de leitura. Considera ainda que para fazer sentido, o leitor precisa se identificar com o que está lendo, senão compromete a releitura do texto.

Para este diálogo intertextual, acionamos as categorias do "leitor viciado" aquele que não consegue deixar de ler, e, o **leitor insone**, que está sempre desperto, seguindo as exigências do texto que demanda o perfil para o leitor-modelo, expressão apresentada por Umberto Eco (2004) para definir aquele que penetra nas entrelinhas do texto para apontar possíveis significações porque, para Eco, "um texto reunindo uma cadeia de artifícios de expressão deve ser atualizado pelo destinatário" (p. 35), ou seja, para cada texto há competências intertextuais e gramaticais por parte do leitor que Eco chama de 'destinatário'. Com isso, Eco afirma a potencialidade significativa do leitor ao preencher os espaços, as lacunas, ampliando as leituras do texto literário.

Geralmente, este leitor-modelo faz-se presente na leitura dos clássicos da literatura cujas classificações são designadas aos textos que estão sendo relidos. Neste trabalho, citamos como clássicos da literatura as referências modernistas em Oswald de Andrade, Carlos Drummond de Andrade, Cecília Meireles e Manuel Bandeira. Quatro escritores clássicos porque são inesquecíveis, por exemplo, são relidos em diálogos contemporâneos, parodiados e/ou em perspectivas com outras artes. Tais leituras sempre têm algo a nos dizer. E o leitor-modelo aciona dispositivos memoráveis realçando algum recorte da obra, apontando novas discussões, outras possíveis intertextualidades.

Outrossim, Vincent Jouve reconhece a subjetividade leitora na abertura para o texto literário, pois, segundo o autor, “cada um projeta um pouco de si na sua leitura, de modo que o leitor se reencontra. A leitura de um texto também é sempre a leitura do sujeito por ele mesmo” (JOUVE, 2013, p. 53). Assim, ao estabelecer suas próprias regras, o leitor cria intimidade com o texto literário, construindo sua própria identidade, delineando uma aproximação e reconhecimento com o texto literário:

O texto literário é definido como linguagem indireta: é mostrando que ele faz pensar. Extrair a significação de um romance é obter o conceito a partir do acontecimento. (...) Se o leitor é, em certos momentos, conduzido pelo texto a se envolver pessoalmente na ficção, acontece-lhe igualmente de colocar a subjetividade no lugar onde ela não estava prevista pelo texto. As reações afetivas do leitor podem, portanto, questionar as diretrizes emocionais do texto (JOUVE, 2013, p. 56-57).

162

Desse modo, Jouve (2013, p. 58) destaca a particularidade do texto literário em revelar/ desvelar “o ponto de vista do sujeito que lê”, propondo sentidos/significações, ou seja, realçando o caráter subjetivo do leitor. Para existir esta ação leitora, Jouve destaca a intertextualidade necessária que reafirma a participação do leitor que, ao ler, desenvolve “todas as conexões possíveis entre os textos”.

Neste diálogo, o campo semântico “trem” e “bonde” está igualmente associado à velocidade ao mesmo tempo em que o jogo metafórico descreve o sentimento de solidão e desamparo que vive o passageiro do vagão. A perspectiva intertextual entre os modernistas está presente na poesia de Oswald de Andrade, do livro *Pau Brasil*, conforme o trecho:

Atelier

(...)

Locomotivas e bichos nacionais
Geometrizam as atmosferas nítidas
Congonhas descora sobre o pálio
Das procissões de Minas

A verdura no azul klaxon
Cortada
Sobre a poeira vermelha

Arranha-céus
Fordes
Viadutos
Um cheiro de café
No silêncio emoldurado.
(Oswald de Andrade, *Pau Brasil*, 1925)

163

A proposta com Oswald de Andrade realça os avanços urbanísticos e o despontar para o *Futurismo* como filosofia de vida, tendências características dos primórdios do século XX, como vimos anteriormente. Considerando que não existe texto literário sem a participação do leitor, ou seja, deve-se permitir tais travessias, rompendo com as formalidades textuais, afinal, é o sujeito leitor quem completa a obra e aponta para um novo mundo, novas formas de leitura na qual “cada leitor constitui sua própria rede de indícios” (ROUXEL, 2012, p. 279), cada um apresenta sua experiência estética literária ao analisar um texto – temos outras formas possíveis de ler “Trem Noturno” sob olhar metonímico com os versos “O bonde passa cheio de pernas: pernas brancas pretas amarelas. Para que tanta perna, meu Deus, pergunta meu coração” (ANDRADE, 1978, p. 03), no “Poema a sete faces”, publicado no livro *Alguma poesia*, de Carlos Drummond de Andrade, no ano 1930, por exemplo:

Poema de sete faces

Quando nasci, um anjo torto
desses que vivem na sombra
disse: Vai, Carlos! ser *gauche* na vida

As casas espiam os homens
que correm atrás de mulheres.
A tarde talvez fosse azul,
não houvesse tantos desejos.

O bonde passa cheio de pernas:
pernas brancas pretas amarelas.
Para que tanta perna, meu Deus, pergunta meu coração.
(..)

164

Percebe-se que “Trem Noturno” e “Poema de sete faces” realçam tanto os sentidos para o cenário futurista quanto a sensação de abandono e solidão do sujeito moderno. A presença do leitor-modelo amplia os possíveis diálogos também com “Trem de ferro”, do igualmente poeta modernista Manuel Bandeira, que, assim como “Trem noturno” tanto apresenta elementos futuristas da primeira fase quanto questiona a solidão e a fugacidade da existência humana, conforme versos:

Trem de Ferro

Café com pão
Café com pão
Café com pão

Virge maria que foi isso maquinista?

(..)

Ai seu foguista
Bota fogo
Na fornalha
Que eu preciso
Muita força
Muita força
Muita força
(...)
Vou depressa
Vou correndo
Vou na toda
Que só levo
Pouca gente
Pouca gente
Pouca gente...

(Manuel Bandeira, *Estrela da manhã*, 1936, p. 86-88)

165

O ritmo entre os poemas “Trem noturno” e “Trem de ferro” está associado à sonoridade da locomotiva que traduz o movimento e as transformações prometidas para o século XX, mediante ótica futurista. E a significação para o ícone trem/ bonde/locomotiva pode ser compreendida como símbolo de um século em ascensão.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Do diálogo possível entre os poemas “Trem Noturno”, de Abelardo Romero; “Atelier”, de Oswald de Andrade; do “Poema de sete faces”, de Carlos Drummond de Andrade; “Motivo”, de Cecília Meireles; e, “Trem de ferro”, de Manuel Bandeira, destacamos como pontos de contato entre os vocábulos **trem, bonde, locomotivas, correndo/ correndo**, com destaque para os elementos urbanos, a velocidade, ligados à perspectiva futurista, proveniente da Vanguarda Europeia *Futurismo*. Movimento artístico relacionado ao progresso dos cen-

tros urbanos e desenvolvimento/despontar tecnológico. Além disso, os poemas são unânimes em retratar a fragmentação e a fragilidade do indivíduo, que, em virtude do mundo capitalistas moderno, destaca-se o sentimento de solidão desse eu-lírico.

O diálogo intertextual proposto foi possível em virtude do horizonte de expectativas da recepção literária a partir do poema "Trem noturno" mediadas pela presença do leitor cuja participação ativa vem dar sentido à obra e autonomia do discurso literário. Assim, guiando-se pela compreensão leitora, a estrutura da obra literária, proporciona à recepção o papel ativo na construção dos sentidos do texto. A partir da interseção do leitor no texto literário, podemos falar da experiência estética revelada pelas reações de envolvimento do leitor no texto, ou seja, "observar a relação estabelecida entre a obra literária e seus efeitos" (LIMA, 1979, p. 24). Neste processo, a presença do leitor faz-se necessária para explorar os espaços em aberto deixados pela obra literária, considerando a multiplicidade de significações dos textos ficcionais. Além disso, a presença do leitor é, para Jauss, um canal que permite ao leitor julgar/avaliar esteticamente o texto, apondo novas possibilidades de leitura, ampliando a análise literária.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Reunião 10 livros de poesias**. 9. ed. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 1978. p. 03.

ANDRADE, Oswald de. **Pau Brasil** (Obras Completas). 2. ed. São Paulo: Editora Globo, 2003. p. 164.

AZEVEDO, Crislane Barbosa de. **O ideário modernizador do governo Graccho Cardoso (1922-26) e a reforma da instrução pública de 1924 em Sergipe**. Natal, RN, 2009. (Tese de Doutorado).

BANDEIRA, Manuel. **Libertinagem & Estrela da manhã**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2008. p. 86-88.

BRITO, Mário da Silva. **História do modernismo brasileiro: antecedentes da Semana de Arte Moderna**. 5. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

ECO, Umberto. O leitor-modelo. In: _____. **Lector in fabula**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2004. p. 35-49.

JAUSS, Hans Robert. A estética da recepção. In: LIMA, Luiz Costa (Org.). **A literatura e o leitor: textos de estética da recepção**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. p. 67-84.

JOUVE, Vincent. A leitura como retorno a si: sobre o interesse pedagógico das leituras subjetivas. In: ROUXEL, Annie; REZENDE, Neide Luiza (Org.). **Leitura subjetiva e ensino de literatura**. São Paulo: Alameda, 2013. p. 53-65.

LIMA, Jackson da Silva. **História da literatura sergipana**. v.1. Aracaju: Livraria Regina, 1971.

PIGLIA, Ricardo. O que é um leitor? In: _____. **O último leitor**. Tradução Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. p. 19-37.

ROMERO, Abelardo. **Trem noturno**. Rio de Janeiro: 1931.

ROUXEL, Annie. **Práticas de leitura: quais rumos para favorecer a expressão do sujeito leitor?** Tradução Neide Luzia de Rezende e Gabriela Rodella de Oliveira, *Cadernos de pesquisa*. v. 42, n. 145, p. 272-283. jan./abr., 2012.

TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda europeia e modernismo brasileiro: apresentação dos principais poemas metalinguísticos, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas (1857 a 1972)**. 19. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.

TODOROV, Tzvetan. **A Literatura em perigo**. Tradução Caio Meira. 5. ed. Rio de Janeiro: DIFEL, 2014.

VIEIRA, Alice. Autonomia no Jogo da leitura. **Comunicação e Educação**, São Paulo, (4): 31 a 34, set./dez. 1995.

UMA ARANHA MEXE-SE NA TEIA: TEMPO E MEMÓRIA EM COOPER

Lys Lins Calisto¹

Memória e tempo entretecem uma vasta e diversificada teia na poesia do alagoano Jorge Cooper. Este texto irá analisar poemas do livro Poesia sem idade (1950-1968), em que a relação tempo e memória desdobra-se em diversos temas, tais como: a escrita, a memória da infância, o esquecimento e a consciência da finitude, em diálogo com os contributos teóricos de Paz (2013), Berardinelli (2007), Pedrosa (2018), Ricouer (2007), Agamben (2009).

168

NOS BRAÇOS DO TEMPO

A obra poética do escritor alagoano Jorge Cooper foi escrita ao longo de quarenta e quatro anos, entre 1945, data em que começa a escrever *Achados*, e 1989, em que é escrito *Os Últimos III*. Em vida, publicou apenas duas antologias: *Um sonho pelo avesso* (1986) e *A solidão que soma* (1990). Há ainda uma terceira antologia, *Noite nova: vigília*, publicada postumamente, em 1991, organizada por Sidney Wanderley. Em 2010, a obra completa e inédita veio a público, publicada pela Imprensa Oficial Graciliano Ramos e organizada por Fernando Fiúza.

Jorge Cooper nasceu em Maceió. Embora os documentos registrem o dia 9 de dezembro, seu filho, Charles Cooper, escreve em uma

¹ Mestranda PPGLL-UFAL.

breve biografia² publicada em apêndice da *Poesia Completa*, o fato de que seu pai sempre confirmou em vida ter sido o dia 7 de dezembro como a data de seu nascimento; tal confusão nas datas que se deu por uma falha do notário, nos lança para este acontecimento na biografia do poeta, e é sugestivo quando pensamos no lugar provisório e transitivo do fluxo temporal. Filho de pai inglês e mãe alagoana, era o primogênito da família de cinco irmãos, dentre eles, três mulheres e dois homens. Aos dezesseis anos inicia em seu primeiro emprego como escriturário do Banco Norte do Brasil S/A. É neste momento que o adolescente adquire livros com o próprio dinheiro e “lê desesperadamente tudo que lhe cai aos olhos”³, ainda na adolescência, “o palco de suas aventuras é uma cidade pequena com feições de istmo entre lagoa e mar. Chão alagadiço e úmido”⁴ a mesma Maceió que irá figurar em vários de seus poemas:

Maceió

169

Ausente
Fácil se me afigura
Inteiro caber dentro de
Maceió

Mas se nas descidas da vida
o torna-caminho é Maceió
claro então me volta à memória
o beco sem saída
o jogo da gata-parida
que é Maceió

2 Cooper, Charles. Jorge Cooper vida & verso. In: *Poesia Completa*. Maceió: Imprensa Oficial Graciliano Ramos, Cepal, 2010.

3 Cooper, Charles. Jorge Cooper vida & verso. In: *Poesia Completa*. Maceió: Imprensa Oficial Graciliano Ramos, Cepal, 2010, p. 307.

4 Cooper, Charles. Jorge Cooper vida & verso. In: *Poesia Completa*. Maceió: Imprensa Oficial Graciliano Ramos, Cepal, 2010, p. 307

para o pobre de Jó
(COOPER, 2010, p. 182)

Maceió, se integra à obra cooperiana, de modo a estabelecer uma intensa relação com a memória e a lembrança do passado. A palavra "Ausente", anuncia no poema o afastamento temporário do lugar em que habita. Ao rememorar Maceió, o eu lírico aproxima-se dela. A lembrança de alguns cantos da cidade e dos modos simples de diversão compõem ao longo do poema "Maceió", a cidade da memória. Espaço urbano e memória elaboram-se de modo recorrente na poética de Jorge Cooper, como afirma Silva (2017, p. 4871):

Em seus poemas, Maceió, quando aparece, é um espaço metamórfico, cuja transformação é nitidamente operada pelas memórias dos dois momentos em que o poeta a habita: na infância e na juventude, tempo de descobertas, amores e convívio com a família, as imagens do pai, e, algumas vezes, da mãe e da casa, em muitos dos seus poemas, imbricam-se com as da cidade rememorada reconstruída nas malhas dos seus versos; e na velhice, quando retorna à cidade antes abandonada, para aqui viver seus últimos anos e elaborar seus últimos poemas; nesta nova etapa de convívio com a cidade, temos um olhar marcado pelo desencanto e também afetado pela doença, que o faz ficar cada vez mais limitado ao espaço doméstico e ao convívio com familiares, amigos e vizinhos.

Um aspecto muito presente na elaboração formal dos poemas do escritor alagoano é o senso de contenção no que diz respeito ao uso das palavras. É sob o signo da exatidão que faz seus poemas. O travessão e os parênteses são os únicos símbolos de pontuação da gramática aos quais Cooper recorre. Aspecto singular em sua poesia. José Paulo Paes ressalta: "[...] a concisão epigramática, a condensação expressiva e a unidade de registro" (2010, p.35). Como é sugerido pelo próprio poeta em uma passagem de recorte me-

talinguístico em "Poema": "Minha vida não tem /pontuação i. e/ só parênteses /e travessão /Eis por que /nos meus poemas /não abro mão /do parêntese /e do travessão" (COOPER, 2010, p. 297). Em um suplemento do jornal carioca *A manhã*, o escritor, crítico e tradutor Lêdo Ivo descreve assertivamente a profunda personalidade poética de Cooper:

Quero, pois, saudar hoje o jovem poeta alagoano Jorge Cooper, cujo livro ainda inédito afirma uma das personalidades poéticas mais tensas e pessoais de minha geração, pela sua originalidade nestes tempos de tanta poesia pré-fabricada e grupal, pela adequação que milagrosamente encontrou entre seus temas e a maneira de exprimi-los, pela sua madura compreensão de que todo poeta autêntico se faz sozinho, com os seus próprios materiais (2010, p. 346).

Poesia sem idade, livro em que iremos nos concentrar neste trabalho, divide-se em três partes e é composto por cento e trinta e quatro poemas. Nele, o tempo exerce uma consciência lírica. Há um sujeito poético que fala sobre uma suposta memória uterina, ainda no corpo da mãe. Como pode ser observado em "Dias acabados":

Dias acabados

Partir

Guardei a data

E foi como se parasse o tempo

- Que ainda sinto minha mãe fora de si

Em mim abraçada

Como a querer meter-se no meu corpo

Encontra-se dentro de mim

-De mim que durante nove meses

Fui seu corpo sem memória de mim

(Cooper, 2010, 97)

Neste poema, Cooper retoma a reflexão acerca do tempo atrelada à figura materna e à memória. Ao voltar-se à mãe, o eu lírico imprime a sua escrita uma dimensão significativa de afeto. Ao ir embora para o Rio de Janeiro, cidade onde fora escrito o poema, Cooper toma distância da mãe que permanece morando em Macaíó. A partida é sentida pelo eu lírico com a marcação temporal e memorialística, "Guardei a data", remetendo ao tempo rememorado, não mais permanente e estático, mas sim dinâmico, "guardado", retido e transformado, pela memória. Neste momento, há a afetividade entre corpos que se procuram e encontram-se; um dentro do outro, como no momento da gestação-- um eterno desfazer-se em memória --, fora de um tempo contínuo e dentro do espaço físico do corpo que se confunde e torna-se uno no ambiente da lembrança.

No poema "Noite nova", em que a reflexão poética ensaia o encontro com tempo e a escrita. Encontramos uma citação de Carlos Drummond de Andrade nos versos: "-Mas a realidade me partiu em dois/ e sei estar em palavras/ a poesia deste momento". Surge a memória bibliográfica "em que o modo de operar com os arquivos públicos ilumine a memória coletiva" (PEDROSA, 2018, p. 18):

NOITE NOVA

Seis e meia
 Os ponteiros do relógio
 cruzaram os braços do tempo
 Um pássaro canta o seu canto sem letra
 e o coqueiro que há lá fora
 me faz ver nítido
 o vento
 Deita-se o sol
 um lugar à noite fazendo
 -Mas a realidade me partiu em dois
 e sei já não está em palavras
 a poesia deste momento

Então
dou um balanço na vida
Ponho-me a falar para dentro
(Cooper, 2010, p.113)

O traço temporal, inserido no início do poema, oferece ao leitor a exatidão das horas, provocando o fio narrativo conduzido pelo tempo. Há uma estreita relação entre tempo e memória, a memória é traduzida pela metáfora “braços do tempo”. Os elementos da natureza “pássaro, coqueiro, vento, sol” se inserem no poema, ao passo em que aguçam os sentidos da visão e da audição. A imagem do “sol” faz alusão ao dia e estabelece a antítese com a “noite”. É a passagem do dia que se parte em dois momentos. Passado e futuro culminam no agora: “E sei já não está em palavras/ a poesia deste momento” (CCOPER, 2010, p. 113). A poesia torna-se memória do tempo vivido e transitório. O balanço na vida realiza-se de modo a traduzir o trabalho do poeta, aquele que fala para dentro. Ao observar o passar das horas, o poeta desrotina o olhar perante a realidade e põem-se a escrever. Desse modo, elabora-se no poema as reflexões acerca da escrita, da leitura(levando em consideração seu aspecto citacional) e do tempo.

173

A TEIA: POESIA , MEMÓRIA E TEMPO

A escrita poética, pode-se dizer, intui e traduz o mundo. A Literatura torna sentidos visíveis que antes não se realizavam, é a estrutura aberta da língua que se desdobra e se inova. Os movimentos do tempo são traduzidos através dos múltiplos sentidos que lhe são atribuídos. O acesso às coisas é mediado pela linguagem, pela história, pela sedimentação de experiências que temos. O repertório de memórias elabora e significa o tempo provisório e transitivo, o qual chamaremos de temporalidade – passado e futuro são qualidades que existem no presente.

Em alguns momentos da poesia cooperiana, o lirismo interliga-se à reflexão a respeito do tempo próprio do eu lírico:

Visão

Tenho em mente um quadro do passado
Tão claro
que o que está ante mim
do outro lado da cortina de cambráia
é mais do passado

É tão claro o quadro do passado
Tão claro
que o que está ante mim
é mais do passado
– Mesmo que suspensa a cortina de cambráia
(COOPER, 2010, p.27)

174

Em outras passagens, nota-se um eu lírico que evoca a memória coletiva (Ricoeur, 2019) que se desdobra no tempo histórico:

Bilhete

A memória não é um palimpsesto
Uma aranha mexe-se na teia
Tua lembrança ganha-me o sensorio
infiltra-se no sa sangue
ressucita-me nossa história

Sempre me foste ouvidos
Neste poema não usarei métrica e rima
(Artifícios à memória)
-É de fácil gravação
Ressucitar-te-á nossa história
(COOPER, 2010, p.45)

O bilhete, esta pequena carta ou mensagem quase reduzida ao essencial, na forma e no conteúdo, metaforiza a escrita poética de Cooper, produzida, na maioria das vezes de forma breve e concisa, como explicitado anteriormente. No primeiro verso há uma afirmação essencial para a compreensão dos caminhos da memória presentes na poética cooperiana. Ao contrário do palimpsesto, este pergaminho muito utilizado na idade média, a memória não poderá ou deverá ser essencialmente apagada para que se inscreva outra em seu lugar. Não há como raspá-la para se escrever de novo. A memória, por outro lado elabora-se e dá sentidos possíveis para os acontecimentos do passado, em um movimento em que se combinam escolhas e lembranças, se opondo também a idéia de algo fiel aos acontecimentos reais. O poeta, pode ser compreendido como a aranha que tece a teia de sua poesia a partir de elementos memorialísticos e temporais. Em um movimento temporal e cíclico que se dá no centro da história.

A experiência do tempo articulada pela linguagem, na poesia, indica que a memória é uma modalidade do presente. Em "Meu pai", do livro *Achados*, poema de abertura da *Poesia Completa*, de Cooper (2019, p. 22), há um eu lírico que costura nos versos, sentidos que compõem a memória paterna:

175

Meu Pai

Hoje vivi sentimentos de meu pai
Assobiei suas modinhas prediletas
Como não fui ao circo que há na cidade
(primeira de suas diversões)
Passei em derredor
Através do pano ouvi as graças sem graça do palhaço
O contentamento ingênuo do povo
Depois
Sentei-me à Praça Deodoro
no seu banco predileto
(Mas faltou o grupo de amigos a que se reunia)

Aspirei o ar desembaraçado do logradouro
Espiei a lua e as estrelas no alto
por entre as franças da árvore que me servia de
sobrecéu
Olhei as mulheres que passavam à procura de homem
(Eram dez horas)
Satisfiz meu pai
De volta a casa só não fiz beber e fumar
Como era sonhador
Meu pai
(COOPER, 2010, p.22)

176

O pai afigura-se como passado, na poesia que segue em contínua permanência no agora, por efeito da rememoração. A característica da micronarrativa encontrada no poema considera os aspectos temporais apontadas pelo lirismo: "Por meio dele, as relações afetivas familiares podem se reafirmar, sim, mas em uma condição de *acontecimento*" (PEDROSA, 2014, p. 82). Sobre o aspecto temporal ao qual ancora-se o poema, Silva (2017, p. 4872) observa:

Esse movimento entre passado e presente, que remete para o futuro, mimetiza o percurso memorialístico ancorado em elementos mínimos, o canto, o percurso, o olhar, e busca reviver no corpo do sujeito poético a presença do corpo paterno, agora ausente e presente, em alguma medida, uma vez que parte do pai sempre vive no filho/a. É, simultaneamente, busca e perda, a busca do tempo perdido, de que Proust nos fala; é também a busca de perder-se, nesse processo de rememoração; é ainda a busca de restaurar poeticamente essa perda, de modo que algo não se perca de todo, uma vez que permanecerá inscrito em seus versos, nos versos de um filho em percurso pela memória, pela cidade, pela palavra cantada e escrita.

Narração, diremos, implica memória. Ora, recordar é ter uma imagem do passado, uma impressão deixada pelos acontecimentos e que permanece fixada no espírito. “É no trânsito temporal que há a busca do presente em seu dilaceramento.” (Ricouer, 2019, p 35)) O intervalo que acontece por intermédio da memória do pai no eu lírico dilacera o presente. Ainda segundo Ricouer (2019, p. 37):

Sabemos agora que a medida do tempo não deve nada ao movimento exterior. Ademais, encontramos, no próprio espírito, o elemento fixo que permite compor os tempos longos e os tempos curtos como imagem impressão, o verbo importante não é mais passar, mas permanecer.

A experiência poética pode ser profundamente ancorada ao tempo, pois ao vivenciar sua historicidade e criar memória, o humano, este ser de e para linguagem, sente-se lançado a transcender o tempo, nas texturas impressas pela poesia no tecido da temporalidade. Toma-se como alicerce para pensar o movimento da poesia articulado ao tempo, o poeta, ensaísta e tradutor Octavio Paz.

Octavio Paz, para quem a sensação do trânsito temporal é “dupla e vertiginosa: o que acabou de acontecer já pertence ao mundo do imensamente distante, e, ao mesmo tempo, a antiguidade milenar está infinitamente perto [...]”, enfatiza a aceleração do tempo histórico na Modernidade. Há mais coisas acontecendo dentro do período de um dia, “transcorrem mais coisas e todas elas transcorrem ao mesmo tempo, não uma atrás da outra e sim simultaneamente” (PAZ, 2013, p19). O poema “Meu Pai”, citado anteriormente, traduz a sensação transitória do tempo, a voz poética do pai-filho habitam o instante-agora, delineado pela mesma localização urbana, a *Praça Deodoro*, no lugar transponível da palavra, de modo que “todos os tempos e todos os espaços confluem num aqui e agora” (PAZ, p.19). Ainda sobre a ideia de tempo na Modernidade, Paz (2013, p.23) escreve:

[...] nossa imagem do tempo mudou. Basta comparecer nossa ideia do tempo com a de um cristão do século XII para perceber imediatamente a diferença. Ao mudar nossa imagem do tempo, mudou nossa relação com a tradição [...]. A crítica da tradição se inicia como consciência de pertencer a uma tradição.

Ainda no poema "Meu pai", a presença do pai e do filho em uma mesma voz poética remete a um diálogo e uma relação silenciosa de alteridade. No poema, "todo outro é um outro eu mesmo" (Merleau-Ponty, 2019, p. 19), não há rivalidade de consciência. É somente o tempo que a toca. Há uma espécie de espelho de duas faces, a partir do qual pai e filho existem em um só: na poesia. Para pensar o aspecto de alteridade da poesia, trago a seguinte afirmação de Merleau-Ponty (2019):

O corpo do outro está diante de mim – mas, quanto a ele, leva uma singular existência: entre mim que penso e esse corpo, ou melhor, junto a mim, a meu lado, ele é como uma réplica de mim mesmo, um duplo errante, ele antes frequenta meus arredores do que neles aparece, ele é a resposta inopinada que recebo de alguma parte, como se, por milagre, as coisas se pusessem a dizer meus pensamentos [...] O outro, a meus olhos, está, portanto, sempre a margem do que vejo e ouço (p. 219).

O poema "Meu pai" destitui da voz poética a posição central. Neste espelhamento há uma experiência profunda com o tempo que parte do reconhecimento do outro como eu, do filho como o pai, capaz de introduzir à percepção da poesia o sítio temporal, justamente pelo fato da Literatura não aceitar as condições do mundo. É preciso que a poesia, ela própria, proponha e desorienta um sentido.

Em Poesia sem Idade, a poética cooperiana segue fazendo referências ao tempo em uma singular relação com a memória e as lembranças da herança familiar figurada na presença da mãe. A figura materna é compreendida como um dos "elementos da memória que giram no vazio" (Pedrosa, 2018, p. 31), e, portanto, está

distante do sentido tradicional da lembrança, pois estes elementos “ não chegam ou resistem a se converter em relíquias, pois não conseguem remeter a uma experiência morta”(Pedrosa, 2018, p. 35) , como se observa no poema abaixo:

MÃE (I)

Leio a Musa de Quatro Idiomas

À sua aura

nosso passado assoma

O sonho

o homem isenta do tempo e do espaço

-Nesse passe de mágica

de meu eu de hoje inteiro me desfaço

Volto a Maceió

ao tempo (de tão longo lapso)

em que juntos vivemos

Sempre lado a lado

Então eras tu uma linda moça

(como esta por quem de ti ora me afasto)

E eu

filho teu distante

criança ainda

- (Com quem ingênua segurança

me guiava os passos)

Entre mim e ti não há tempo nem espaço

- Que se a mim vens nas cartas ou em memória

logo a ti inteiro volto

Embora muito embora a pessoa física junto permaneça

à mulher por quem de ti ora me afasto

(Cooper, 2010, p. 90)

“MÃE(I)” é o poema mais extenso de Jorge Cooper, contém vinte e três versos distribuídos ao longo de cinco estrofes; algo singular em sua obra, já que os poemas curtos são mais recorrentes, como já visto e exemplificado anteriormente. Essa extensão pode ser lida como simbolização da importância e centralidade da mãe, em seu poema memorialístico e em sua obra.

Na primeira estrofe há uma referência de leitura do que possivelmente seria o livro “Musa de Quatro Idiomas” do escritor português Alexandre Herculano, um dos percussores do romantismo português e responsável pela introdução e pelo desenvolvimento da narrativa histórica em Portugal. Ao fazer este retorno ao tempo em que se elabora a obra, o eu lírico estabelece a consciência temporal entre momentos distintos retornando e avançando como num “passe de mágica”(Cooper, 2010), elaborando, desse modo, a noção de tempo ilusório onde nascer e morrer estão em polos opostos:

180

Volto a Maceió
ao tempo (de tão longo lapso)
em que juntos vivemos
Sempre lado a lado

O eu lírico retorna à cidade e ao tempo, enaltecendo as falhas das lembranças que carrega da época em que viveu junto da mãe, trazendo à consciência poética as temporalidades e sua relação com a memória da infância e juventude, vivenciadas em Maceió, junto à família. Mais adiante, afeto e memória encontram-se no momento de retorno ao passado. O eu lírico segue fazendo referências ao tempo em que era a criança guiada pela mãe. A memória se integra à temporalidade, porém, o afeto e a ligação criados entre filho e mãe ultrapassa os limites do tempo-espaço, encontrando abrigo na palavra. Sobre os aspectos temporais inseridos no poema, Paz (2013) afirma:

A operação poética consiste numa inversão e numa conversão do fluir temporal; o poema não para o tempo: ele

o contradiz e transfigura. Seja num soneto barroco, seja numa epopeia popular ou numa fábula, o tempo passa de maneira diferente de como passa na história ou no que chamamos de vida real. (2013,p. 9)

TECENDO SENTIDOS

Memória e tempo entretecem uma vasta e diversificada teia na poesia do alagoano Jorge Cooper, relacionando-se à lembrança materna e paterna, como também, à rememoração da cidade natal. É possível observar que no livro *Poesia Sem idade*, o traço temporal e sua intensa relação com a memória desdobra-se em diversos outros temas, tais como: a escrita, o esquecimento e a consciência da finitude.

A poesia de Jorge Cooper nos convida a pensar sobre questões temporais que funcionam e contribuem na compreensão acerca dos múltiplos caminhos da memória na literatura brasileira, mais precisamente na poesia produzida no século XX, em que há uma vasta teia compondo sentidos diversos e possíveis para a memória e o tempo.

REFERÊNCIAS

Cooper, Jorge. **Poesia completa**. Organização de Fernando Fiúza. Maceió:Imprensa Oficial Graciliano Ramos, Cepal, 2010.

Cooper, Charles. **Jorge Cooper vida & verso**. In: Poesia Completa. Maceió: Imprensa Oficial Graciliano Ramos, Cepal, 2010.

Andrade, Carlos Drummond de. **Poesia Completa**. São Paulo: Nova Aguilar, 2003.

Gusmão, Wanderley de. **Um poeta diferente**. In: Poesia Completa. Maceió: Imprensa Oficial Graciliano Ramos, Cepal, 2010.

Ivo, Lêdo. **O poeta Jorge Cooper**. In: Poesia Completa. Maceió: Imprensa Oficial Graciliano Ramos, Cepal, 2010.

_____. **O silêncio pelo avesso**. In: Poesia Completa. Maceió: Imprensa Oficial Graciliano Ramos, Cepal, 2010.

Merleau-Ponty, Maurice. Tradução de Paulo Neves. **A percepção do outro e o diálogo**. In: A prosa do mundo. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

Paes, José Paulo. **A lírica de Jorge Cooper**. In: Poesia completa. Maceió: Imprensa Oficial Graciliano Ramos, Cepal: 2010, pp. 357-364.

Paz, Octavio. **Os filhos do Barro**. Tradução de Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

Pedrosa, Celia. **Indiccionario do contemporâneo**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

Ricouer, Paul. **Tempo e Narrativa**, Volume 1, São Paulo: Martins Fontes, 2010.

Silva, Susana S. **Muito além do cartão postal: a cidade lembrada de Jorge Cooper**, 2013. Disponível em: https://abralic.org.br/anais/arquivos/2017_1522244096.pdf. Acesso em: 2 dez. 2020.

TRAVESSIA: O MERGULHO NA MEMÓRIA ATRAVÉS DA POESIA.

*Maria Eduarda Ribeiro*¹

*Bruna Beber, poeta, jornalista, tradutora e pesquisadora contemporânea, pinta sobre a tela de suas poesias imagens cotidianas e memórias mínimas. Seus versos cruzam vivências e leituras, reelaboradas de maneira inventiva. No presente trabalho, serão analisados poemas de Beber que traçam um percurso de construção da memória em seus livros *Rua da Padaria* (2013) e *Ladainha* (2017), a partir de histórias da mitologia grega e utilizando como suporte as obras dos seguintes autores Ricoeur (2007), Gagnebin (2006), Bobbio (1997), Calvino (1990) e textos da fortuna crítica da autora pesquisada.*

Palavras-chave: Literatura, Bruna Beber, poesia, memória.

183

MOLHAR OS PÉS: FIOS TECIDOS PELA MEMÓRIA ATRAVÉS DA LINGUAGEM

Segundo Paul Ricoeur (2007), a linguagem é a portadora da memória, sendo esse um dos seus principais papéis, pois é através da narração que a memória se propaga, reconstrói e cria um paralelo entre história, passado e presente. O lembrar-se, pois, pode ser visto como uma atividade de ressignificação, reconhecimento, recriação. Aqui, embarco em uma travessia: um convite a tirar os sapatos, despir-se. Se a linguagem é como um veículo, antecipo que os poemas

¹ Mestranda em Estudos Literários pela Universidade Federal de Alagoas (UFAL – PP-GLL). Orientadora: Susana Souto. Grupo: Poéticas Interartes. ORCID: <<https://orcid.org/0000-0001-5529-5879>?lang=pt>. E-mail: madurib@outlook.com

de Bruna Beber me transportaram a um passado que, a partir do momento em que o visito, transforma-se em presente.

A autora em questão, Bruna Beber, é jornalista, poeta, tradutora e mestranda em Teoria e História pela Unicamp. Possui alguns livros publicados, entre eles: *a fila sem fim dos demônios descontentes* (2006), *balés* (2009), *rapapés & apupos* (2012), *Rua da Padaria* (2013) e *Ladainha* (2017). Também é autora de um infantil *Zebrosinha* (2013). A obra dela, apesar de estar "saindo do forno", já é capaz de ultrapassar fronteiras: foram publicados poemas seus em antologias e sites na Alemanha, Argentina, etc. A experiência de pesquisa acerca da Literatura Brasileira contemporânea de autoria feminina nasce de um trabalho de pesquisa maior, realizado no âmbito do PIBIC 2018-2019, sob a orientação da professora Dr^a Susana Souto Silva. Continuo agora a pesquisa, mas, enquanto mestranda de estudos literários da Universidade Federal de Alagoas sob a orientação da mesma professora.

184

Antes de adentrarmos na análise de alguns poemas, tecerei algumas linhas acerca da definição de termos que considero fundamentais: texto, poesia, poema, memória; Início a reflexão com a imagem de Penélope, personagem da mitologia grega, enquanto espera seu esposo retornar da Guerra de Troia, recebe novas propostas de casamento, indisposta, impõe a condição de aceitar os pedidos após terminar de tecer um sudário para Laerte (pai de seu marido Ulisses). Durante o dia, Penélope tecia o sudário, mas, durante a noite, secretamente, o destecia, desmanchando todo o trabalho. Essa artimanha me relembra a etimologia da palavra "texto", que, em latim era o verbo "*texere*" (construir, tecer) e depois se transformou em "*textus*", significando material de tecido. Nesse artigo, palavras tecidas formam sudários (pensando o sudário enquanto a realização do próprio texto poético).

O termo *poíesis*, derivado do grego, relaciona-se à ideia de fazer, criar. Para Aristóteles, é uma das modalidades da atividade humana, dentre essas modalidades também vemos a teoria e a práxis. Para ele, a teoria seria considerada como a busca pelo conhecimento, já a

práxis seria a ação destinada à resolução de problemas. *Poiesis*, aqui em destaque, seria o impulso do espírito humano para criar algo a partir da imaginação e dos sentimentos. Partindo desse impulso do espírito humano à criação, há o surgimento do termo conhecido hoje por “poesia”.

Já a origem do termo memória, deriva do termo em latim “*memor*”, significando “aquele que se lembra”. Estudada desde a mitologia grega, a memória era reconhecida como uma deusa: *Mnemosine*. Responsável por dar nome às coisas e objetos. Seu companheiro era Zeus e com ele tornou-se a mãe das nove musas. Pensemos agora com Jacques Le Goff (2003):

Os gregos da época arcaica fizeram da memória uma deusa, Mnemosine. É a mãe das nove musas, que ela procriou no decurso de nove noites passadas com Zeus. Lembra aos homens a recordação dos heróis e de seus altos feitos, preside a poesia lírica. O poeta é, pois, um homem possuído pela memória [...] (LE GOFF, 2003, p. 433).

Para constatar a importância da memória, basta lembrar que ela está intimamente relacionada com nossa identidade. Quem somos? Segundo Bobbio (1997): “nada somos além daquilo que recordamos”. Ao estudar a trajetória da memória na mitologia grega, nos deparamos com Simônides, para os gregos, o primeiro a descobrir a imagem. Após uma tragédia na qual pessoas ficaram soterradas, ele se dispõe a relembrar a roupa de cada de pessoa e por isso reconhece-las. A reflexão acerca da memória não se esgota, inclusive, são infinitas as relações existentes entre arte e memória. Atravessando também o campo filosófico, e alcançando também campos da medicina e da psicologia. No presente trabalho, a escrita está sendo vista como acionamento da memória do lido e do vivido. Bruna Beber, autora pesquisada no presente artigo, ao escrever, faz o que Bosi (1992) nos descreve em seu ensaio “O tempo e os tempos”:

[p]ela memória as pessoas que se ausentaram fazem-se presentes. Com o passar das gerações e das estações esse processo cai no inconsciente linguístico, reafirmando sempre que se faz uso da palavra que evoca e invoca. É a linguagem que permite conservar e reavivar a imagem que cada geração tem das anteriores (1992, p. 28).

A escrita beberiana tece em seus poemas diversas imagens cotidianas, memórias mínimas, no sentido em que são fragmentos do dia a dia, relacionados a eventos ordinários, ou seja, não se trata de eventos fora do comum, "extra"ordinários. Suas estrofes são conhecidas por estarem repletas de versos livres, transformando o mais simplório do dia-a-dia em poesia. No início de seu livro *Rua da Padaria* (2013), lemos uma dedicatória: "este livro é dedicado às minhas avós Landa e Maria". Alerta, *spoiler* (termo originado do inglês 'to spoil' indicando quando alguém revela um mistério no campo cinematográfico antes do tempo propício): algumas relações poderão ser percebidas nesse livro, como, por exemplo: poesia e infância, poesia e memória, etc. Sabendo que é através da linguagem que a memória pode articular-se, pensemos agora acerca da construção dela.

Para Jeanne Marie Gagnebin (2006), a memória dos homens se constrói entre dois pólos:

(...) Dos poetas épicos aos escritores sobreviventes dos massacres do século XX, passando pelos múltiplos exercícios filosóficos, sempre retomados, de explicitação do enigma do real, a memória dos homens se constrói entre esses dois pólos: o da transmissão oral viva, mas frágil e efêmera, e o da conservação pela escrita, inscrição que talvez perdure por mais tempo, mas que desenha o vulto da ausência. (GAGNEBIN, 2006, p. 11)

O polo da transmissão oral viva e o da conservação pela escrita. A autora pesquisada no presente artigo utiliza-se desses dois recur-

sos da construção da memória em seus versos. Há em sua escrita a presença da transmissão oral, bem como existe um tom de diálogo na maioria de seus versos. Além disso, também existe a conservação pela escrita ao registrar e publicar seus textos. Para continuar me debruçando acerca dessa ideia da construção da memória, exponho seu primeiro poema do livro *Rua da Padaria* (2013), nomeado como "o que dói primeiro" (p.9):

todo urubu titia gritava
urubu urubu sua casa
tá pegando fogo
todo estrondo na rua
papai dizia eita porra
aposto qué bujão de gás
todo avião vovó acenava
é seu tio! desquentrou preronáutica
num tenho mais sossego
temi e ainda temo toda espécie
inflamável lamentei tanto urubu
desabrigado desejei o fim
da força aérea brasileira
só custei a entender mamãe
e o que queria dizer com seu irmão
não vem mais brincar com você
papai do céu levou.
(BEBER, p.9, 2013)

187

Em 17 versos, o sujeito lírico é capaz de narrar memória de uma infância feliz e traumática. Intercalando vozes, ora a vó, ora o pai, ora uma própria voz, detectamos um gesto claro de rememoração. Outro traço percebido é a presença da figura de linguagem conhecida como eufemismo (palavra, locução ou acepção mais agradável usada para suavizar ou minimizar o peso conotar de outra palavra) em seus últimos versos, afinal, "papai do céu levou" dentro da nossa

memória quase sempre é acessado enquanto um lugar de perda ou de morte. Ainda que a morte em diversos contextos seja conhecida como sinônimo de esquecimento, aqui, não é, afinal, a escrita pode ser vista como rastro e pode ser percebida enquanto lembrança (ainda que a pessoa não esteja mais presente corporalmente). Apon- to também que o nome do livro "Rua da Padaria" pode ser percebido enquanto um nome memorialístico.

ÁGUA ATÉ O JOELHO: A LEVEZA DO LEMBRAR

Após a dedicatória, o quarto poema do livro é nomeado como "as avós e as tias" (2013, p.12)

188

(...)
só consegui
tomar posse
de uma certeza
e por isso gostaria
de dividi-la passem
para os seus filhos:
não há
sequer
um ser
humano que caminhe
pela bola – há quem
a diga achatada –
que não tenha
não teve
ou nunca terá
uma
toalha
bordada
é importante
que seus filhos

passem pros deles
essa verdade
mas se não tiverem
filhos netos tudo bem
sempre terão toalhas bordadas
(BEBER, p.12, 2013)

O poema acima, escrito em uma só estrofe, traz-nos a imagem da memória sendo vista enquanto herança deixada através de um objeto: as toalhas bordadas. A escolha do nome do poema deixa isso mais claro “as avós e as tias”. Ressalto também a presença da construção de imagens em sua escrita: a toalha bordada, os urubus, o boião de gás, etc. Ao lermos sua poesia, não apenas visualizamos os objetos citados pela autora, como também construímos novas memórias com cada um de seus versos.

Italo Calvino em seu livro *Seis propostas para o próximo milênio* (1990) aborda a leveza enquanto recurso literário para a escrita. O autor nos escreve sobre a literatura muitas vezes ser a responsável por aliviar o pesar da vida, o pesar do viver. Beber utiliza-se do recurso da leveza em sua escrita, não podendo ser considerada uma escrita ininteligível, mas sim uma autoria que acessa o mais simplório do dia a dia.

Calvino ainda nos recorda a personagem da mitologia grega Medusa, musa responsável por tornar pedra quem a olhasse. Ela só poderia ser destruída pela leveza, Perseu, também personagem mítico, ao tirar os pés do chão, sem olhar diretamente para ela, acaba decapitando sua cabeça. Calvino utiliza-se dessas figuras para fazer uma relação entre o poeta e o mundo que petrifica a escrita: “para decepar a cabeça de Medusa sem se deixar petrificar, Perseu se sustenta sobre o que há de mais leve, as nuvens e o vento” (1990, p.16). Bruna Beber, também povoada por essa leveza, escreve versos como “o ritmo é raríssimo de se mamar na musa” (BEBER, 2017, p. 57). Tirando a musa de um lugar inalcançável através da figura de linguagem conhecida como aliteração (repetição de sons semelhan-

tes), o sujeito lírico também opera com humor através da dessacralização das figuras. Em outros versos, lemos: "estou satisfeita/mas não devo esperar/nada, é como criar/uma sereia" (BEBER, 2017, p.14).

De forma clara, um recurso estilístico presente na escrita de Bruna Beber é o *enjambment*, traduzido como "cavalgamento", sendo considerado como a quebra dos versos de forma inesperada, realçando as palavras deslocadas no verso seguinte. O sujeito lírico compara a falta de expectativas com a criação de uma sereia, domesticando, dessa forma, uma figura mítica capaz de seduzir tantos e fazer com que esses se esquecessem de si mesmo. A sereia, domesticada através da ironia da escrita, relembra o que Cortázar (2014) escreve: o humor dessacraliza, não o digo em um sentido religioso, porque não estamos falando do sacro religioso: dessacraliza em um sentido profano" (2004, p.159).

ÁGUA ATÉ A CINTURA: O MERGULHO NA MEMÓRIA ATRAVÉS DA POESIA

Segundo Homero, "versejar era lembrar", "cantar era lembrar". O poeta, muitas vezes (re)conhecido como o mestre da verdade, possui dentro de si o "super-poder" que é a memória. Santo Agostinho (2017) em seu livro *Confissões* relata a memória sendo vista enquanto a faculdade mais importante do entendimento. Além disso, a memória é também situada enquanto caminho de identificação. Bruna Beber escreve em um de seus poemas conhecido como "o mutismo" (2013, p.28): "(...) vivo de anotar/no caderninho". Ao combater o esquecimento (vilão que entra em contraste com a memória), o sujeito lírico anota no caderninho, recurso que impede o apagamento temporário da memória. A partir dessa consideração, recordo-me do nome da obra de Gagnebin (2006) composta por três verbos que estão organizados não de forma aleatória, mas, proposital: lembrar – escrever – esquecer.

Na obra clássica *Odisseia*, escrita por Homero, Ulisses, personagem da mitologia grega já citado acima, tinha como seu principal

inimigo o rio Lete, rio do esquecimento. Não apenas isso o ameaçava, mas, ele também precisava ter cuidado para não ingerir a flor de *Lótus* que provavelmente o domaria em um sono profundo, prendendo-o na ilha e impedindo-o de retornar à sua terra. Grande parte de seus companheiros foram atingidos pelos efeitos da flor, mas, o jovem guerreiro consegue driblar os efeitos da flor. Não apenas esquivando-se desses efeitos citados anteriormente, livra-se também do canto das sereias em outros episódios. Ouso dizer que, Bruna Berber pode ser comparada a Ulisses através da escrita de sua poesia, resistindo não apenas quando dessacraliza as figuras mitológicas e transforma naquilo que o sujeito lírico deseja dentro de seus versos, mas, quando dribla o apagamento e o silenciamento da voz da mulher no mundo contemporâneo. Cito Clarice Lispector em *Água viva* (2020) para reafirmar a coragem da escrita: “É preciso coragem para escrever o que me vem: nunca se sabe o que pode vir e assustar”.

Segundo a narrativa bíblica, o livro de Gênesis nos conta que o mundo foi feito a partir do verbo “*fiat*” (faça-se). A palavra, assim, povoada de potencial, capaz de fazer ou desfazer, é inscrita e escrita de forma corajosa pela autora pertencente a um amplo grupo de mulheres que ocupam cada vez mais espaço na poesia contemporânea brasileira. As mulheres sempre escreveram, entretanto, nem sempre tiveram apoio para publicar seus livros e, muitas vezes, quando os publicavam não eram tratadas pela crítica marcadamente masculina. Felizmente, hoje há uma significativa mudança em relação ao que se via há um século. Brevemente, em apoio à escrita de autoria feminina, insiro o que Hélène Cixoux escreveu em “O riso da Medusa” (1975):

É preciso que a mulher se escreva: que a mulher escreva sobre mulher e traga as mulheres à escrita, de onde elas foram tão violentamente distanciadas quanto foram de seus corpos; pelas mesmas razões, pela mesma lei, com a mesma letal finalidade. A mulher precisa se colocar no texto – como no mundo, e na história -, através de seu próprio movimento. (CIXOUS, 1975, p.129)

O sujeito lírico dos poemas move-se, trata de si e trata de nós: mulheres, reunidas; uma só palavra, uma só escuta e uma só voz. Reunindo as avós, as tias, as sereias em seus poemas, Beber traz na bagagem de sua escrita várias fontes, evoca auxílio às musas, canta e conta novos enredos através de seus poemas. Ao construir sua autoria, é também uma escrita que nos traz novas possibilidades, não apenas por combinar elementos que nos causam estranhamento, mas, porque sua escrita tantas vezes nos surpreende. Recordo-me de um de seus poemas cujo nome é "ludíbrio":

vou enterrar cada parte
junto ao rasto impreciso
dos mínimos sinais

e sobre cada indício
construir um cemitério inteiro
de notícias

qualquer dia apareça
de surpresa
como um soluço
(BEBER, 2009. p 13)

Com letras minúsculas, desobedecendo às regras da norma-culta, o sujeito lírico propõe a construção de um cemitério de notícias. 3 estrofes com 3 versos cada, ela narra acontecimentos, conhecida como "a poética do instante" por alguns, temos a sensação de que a escrita de Beber é (quase) capaz de registrar o instante do pensamento. Entretanto, sabe-se que, até ser transformado em versos poéticos, o pensamento já passou por muitas restrições. O contato com o poema de Bruna Beber aciona em nossa memória a imagem surpreendente: o soluço. Após lermos termos como "enterrar" e "cemitério", o sujeito lírico nos traz um elemento próprio da vida. Dentro de nossa memória, mesmo após os corpos serem

enterrados, é possível que as recordações sejam como esse soluço, memória pulsante que permanece viva mesmo quando o corpo já não está mais.

Poeta madura, através da linguagem coloquial desperta em nós saudade e nostalgia, construindo sua voz e sua autoria apesar da existência da escrita "cânone" que exige o esquadramento da poesia. Em outros versos da autora, lemos: "vou me pintar/disposto/na costura/de novas histórias" (BEBER, 2013, p.28). A resistência não se limita apenas às palavras que partem da autora ou de mim que a analiso, mas, principalmente, ao lançarmos essas palavras que são partes nossas e das nossas memórias. Se na Idade Média os anciões eram vistos como homens-memória, aqui, as mulheres são vistas como mulheres-memórias-contemporâneas.

CONCLUSÃO: A PALAVRA E A MEMÓRIA SENDO (RE)FEITAS

Em seu lugar de tradutora, Bruna Beber atua na tradução de escritores consagrados e clássicos como William Shakespeare. Um dos trechos do livro traduzido pela autora (*Hamlet*) é o seguinte:

(...) A intenção é escrava da memória, / Nasce violenta, mas não faz história. [...] Do mais importante sempre nos esquecemos / Que é pagar o que devemos [...] O destino e a vontade andam em sentido oposto / Por isso todo plano sempre acaba desfeito; / O pensar é nosso, mas a tudo está sujeito. / e pensa que jamais se casará outra vez; / Mas mudará de ideia se chegar a viuvez" (SHAKESPEARE, 2020).

Segundo o autor, nossa intenção é escrava da memória, sendo assim, só desejamos aquilo que temos acesso e conhecimento. Não é possível desejarmos aquilo que nem conhecemos. Nossa memória ocupa o lugar principal da engrenagem: entre o desejo e a concretização, encontra-se ela está e nos desperta diariamente para buscarmos o que almejamos. Sempre nos esquecemos que,

apesar do desejo e da memória habitarem um lugar bonito, é preciso ação concreta, como pagar o que devemos (dentro do mundo capitalista).

O pensar que se altera em *Hamlet*, também é alterado em *Rua da Padaria* (2013) e *Ladainha* (2017). O primeiro livro repleto de nostalgia, desde o título aos últimos versos. O segundo livro também nos relembra a repetição, o recordar, desde o título: uma ladainha, um refrão que continuamente ecoa em nossa memória. A prece "rogai por nós" pode ser substituída por "roga por nós, os poetas, e lembre-se da liberdade da poesia". Mergulhando nos poemas de Bruna Beber, penso que, por mais que as palavras e as memórias se desfaçam na (des)construção de seus versos, a escrita ainda é capaz de eternizar o instante de sua poesia. Finalizo com versos da autora: "(...) toda imagem é uma explosão./e o que eu quero é criar/memórias pros outros" (BEBER, 2017, p. 53).

REFERÊNCIAS

AGOSTINHO, Santo. **Confissões**. Editora Vozes Limitada, 2017.

BEBER, Bruna. **A fila sem fim dos demônios descontentes**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2012.

BEBER, Bruna. **Rua da padaria**. Editora Record, 2013.

BEBER, Bruna. **Ladainha**. Rio de Janeiro: Record, 2017.

BOBBIO, Norberto. **O tempo da memória: de senectude e outros escritos autobiográficos**. Rio de Janeiro: Campus, 1997.

BOSI, Alfredo. 1992. **"O tempo e os tempos."** Adauto Novaes, org. Tempo e história. São Paulo: Companhia das Letras; Secretaria Municipal da Cultura. 19-32.

CALVINO, Italo. **Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas**. Editora Companhia das Letras, 1990.

CIXOUS, Hélène. **O riso da Medusa**. Tradução de Luciana Eleonora de Freitas Calado Deplagne. Traduições da cultura: perspectivas críticas feministas (1970-2010). Florianópolis: EDUFAL, p. 129-155, 2017.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar escrever esquecer**. São Paulo: Editora 34, 2006.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Trad. Irene Ferreira e outros. Campinas-SP, 2003.

LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. Des femmes, 2020. RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Tradução Alain François [ET AL]. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história e o esquecimento**. Tradução Alain François [ET AL]. Campinas, SP: Editora Unicamp, 2007.

SHAKESPEARE, William. **A tragédia de Hamlet, príncipe da Dinamarca**. Ubu Editora, 2020.



PARTE 2

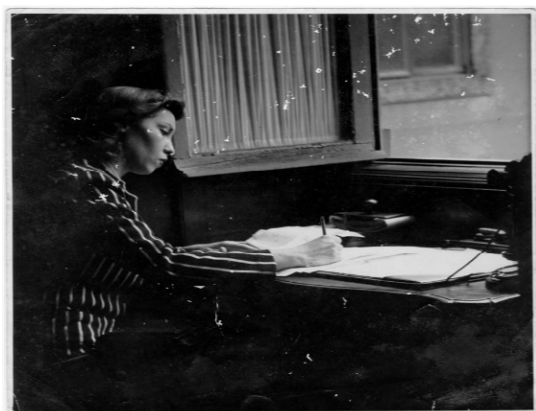
RELEITURA REALISTAS E CONFIGURAÇÕES IDENTITÁRIAS

CRÔNICAS DE CLARICE LISPECTOR SOBRE SUAS EMPREGADAS (1967-1972)

Denise Rocha¹

INTRODUÇÃO

Figura 1 - Clarice Lispector em sua escrivaninha



Fonte: https://www.jornaldocomercio.com/_conteudo/cultura/2020/10/759469-lancamento-da-editora-rocco-revela-personalidade-de-clarice-lispector.html

Em 2020, ano no qual Clarice Lispector completaria 100 anos, seu filho Paulo Gurgel Valente concedeu ao jornal *Clarín*, uma entrevista denominada *Algumas pessoas têm uma sensibilidade maior, isso lhes traz prazer e sofrimento, diz filho de Clarice Lispector* (15 de agosto de 2020). Uma das perguntas referia-se ao ofício de jornalista:

¹ Universidade Federal do Ceará, Professora Dra, orcid: 0000-0003-3906-2957, e-mail: rocha.denise57@gmail.com.

CLARIN- Ao mesmo tempo ela desenvolveria uma carreira de escritora que fascinaria o mundo. Com que intenção ela escrevia? Ela gostava de ser jornalista?

PAULO G. VALENTE - Com a intenção de se comunicar com o mundo. Ela não gostava do jornalismo, mas todos os escritores do Brasil eram jornalistas porque os direitos autorais eram insuficientes para manter um orçamento doméstico simples. Ela fazia isso pela mesma razão. (VALENTE, 2020, p. 1)

O filho da escritora referia-se à situação vulnerável, psicológica e financeira, de sua genitora, que na época da escrita dos textos era desquitada, morava com os filhos e com empregadas domésticas, em um apartamento no bairro do Leme, no Rio de Janeiro.

Figura 2- **Clarice e Ulisses**

200



Fonte: <http://notaterapia.com.br/2016/12/28/18-curiosidades-sobre-vida-e-obra-de-clarice-lispector/>

Clarice Lispector adotou, mais tarde, o cachorro Ulisses, e declarou em uma entrevista que comprara o animal, pois: “Eu precisava amar outra vez uma criatura viva, que me fizesse companhia”, segundo Armando Antenore no artigo *O último amigo: Uma homenagem em bronze ao vira-lata de Clarice Lispector* (ANTENORE, 2016, p. 1).

Figura 3 - Clarice e seus filhos, Pedro e Paulo, no Rio de Janeiro



Fonte: <https://www.msn.com/pt-br/noticias/brasil/algumas-pessoas-t%C3%AAm-uma-sensibilidade-maior-isso-lhes-traz-prazer-e-sofrimento-diz-filho-de-clarice-lispector/ar-BB17ZRZVZ?fullscreen=true#image=1>

201

Cronista do *Caderno B*, do *Jornal do Brasil*, nos anos 1967 a 1973, Clarice Lispector revelou em alguns desses textos jornalísticos elementos de sua subjetividade e destacou em *As três experiências*, de 11 de maio de 1968, seu amor pelos outros, pela escrita e pela maternidade:

Há três coisas para as quais eu nasci e para as quais eu dou minha vida. Nasci para amar os outros, nasci para escrever, e nasci para criar meus filhos. O "amar os outros" é tão vasto que inclui até perdão para mim mesma, com o que sobra. As três coisas são tão importantes que minha vida é curta para tanto. Tenho que me apressar, o tempo urge. Não posso perder um minuto do tempo que faz minha vida. Amar os outros é a única salvação individual que conheço: ninguém estará perdido se der amor e às vezes receber amor em troca. E nasci para escrever. A palavra é o meu domínio sobre o mundo. [...] Quanto a meus filhos, o nascimento deles não foi casual.

Eu quis ser mãe. Meus dois filhos foram gerados voluntariamente. Os dois meninos estão aqui, ao meu lado. Eu me orgulho deles, eu me renovo neles, eu acompanho seus sofrimentos e angústias, eu lhes dou o que é possível dar. Se eu não fosse mãe, seria sozinha no mundo. [...] (LISPECTOR, 2018, p. 104)

No artigo *A crônica de Clarice Lispector em diálogo com sua obra literária*, Nícea Nogueira destaca que:

Clarice imprime em suas crônicas algo mais que um simples recorte de um fato, mas um aprofundamento na essência de si mesma e, conseqüentemente, do ser humano. Aos poucos, seus textos semanais vão se tornando confissões existenciais, verdadeiras leituras da alma humana. E com isso, a autora vai deixando – ainda que sem vontade própria – sua intimidade, seus medos e anseios virem à tona. (NOGUEIRA, 2007, p. 97)

202

O objetivo do estudo *Crônicas de Clarice Lispector sobre suas empregadas (1967-1972)* é apresentar uma faceta humanizada da escritora, poetisa, tradutora e pintora que é revelada em algumas crônicas escritas para o *Jornal do Brasil (1967-1972)*. Trata-se de alguns textos jornalísticos, nos quais ela narra episódios vivenciados com suas funcionárias do lar - devotadas ou atrevidas -, no dia a dia, no Rio de Janeiro. A análise será baseada nas reflexões sobre a crônica, segundo Moisés e Lispector.

O HIBRIDISMO DA CRÔNICA (MOISÉS E LISPECTOR)

Massaud Moisés no verbete 'crônica', do *Dicionário de termos literários*, evoca a gênese: o vocábulo 'crônica' (Grego *krónos*, tempo; latim *annu* (m), ano; ânua, anais) mudou de significado no passar dos séculos. No início da era cristã indicava uma sucessão de acontecimentos e registro de eventos e, a partir do século XII, a narrativa tinha duas acepções: a primeira fazia referências a simples efeméridas.

des ('crônicas breves' ou 'cronicões') e, a segunda apresentava pormenores históricos, como as crônicas de Fernão Lopes (século XIV). Somente no século XIX, a crônica, conhecida como folhetim, tinha "personalidade literária" e pode ser classificada como:

[...] expressão literária híbrida, ou múltipla, de vez que pode assumir a forma de alegoria, necrológico, entrevista, inventiva, apelo, resenha, confissão, monólogo, diálogo, em torno de personagens reais e/ou imaginárias etc. [...] A análise dessas várias facetas permite inferir que a crônica constitui o lugar geográfico entre a poesia (lírica) e o conto: implicando sempre a visão pessoal, subjetiva, ante um fato qualquer do cotidiano, a crônica estimula a via poética do prosador; ou dá margem a que este revele seus dotes de contador de histórias. No primeiro caso, o resultado pode ser um autêntico poema em prosa; no segundo, um conto. [...]" (MOISÉS, 1999, p. 132 e 133)

203

O gênero literário 'crônica' também foi objeto de reflexão de Clarice Lispector, segundo o texto *Ser cronista*, publicado em 22 de junho de 1968:

Crônica é um relato? É uma conversa? é o resumo de um estado de espírito? Não sei, pois antes de começar a escrever para o *Jornal do Brasil*, eu só tinha escrito romances e contos. Quando combinei com o jornal escrever aqui aos sábados, logo em seguida morri de medo. Um amigo que tem voz forte, convincente e carinhosa, praticamente intimou-me a não ter medo. Disse: escreva qualquer coisa que lhe passe pela cabeça, mesmo tolíce, porque coisas sérias você já escreveu, e todos os seus leitores hão de entender que sua crônica semanal é um modo honesto de ganhar dinheiro. No entanto, por uma questão de honestidade para com o jornal, que é bom, eu não quis escrever tolíces. As que escrevi, e imagino quantas, foi sem perceber. [...] (LISPECTOR, 2018, p. 118 e 119)

Em prosseguimento às suas reflexões sobre o texto cronístico, Clarice escreve: "basta eu saber que estou escrevendo para jornal, isto é, para algo aberto facilmente por todo o mundo, e não para um livro, que só é aberto para quem realmente quer, para que, sem mesmo sentir, o modo de escrever se transforme", e prossegue:

Não é que me desagrade mudar, pelo contrário. Mas queria que fossem mudanças mais profundas e interiores que então viessem a se refletir no escrever. Mas mudar só porque isto é uma coluna ou uma crônica? Ser mais leve só porque o leitor assim o quer? Divertir? Fazer passar uns minutos de leitura? E outra coisa: nos meus livros quero profundamente a comunicação profunda comigo e com o leitor. Aqui no jornal apenas falo com o leitor e agrada-me que ele fique agradado. Vou dizer a verdade: não estou contente. E acho mesmo que vou ter uma conversa com Rubem Braga porque sozinha não consegui entender. (LISPECTOR, 2018, p. 118 e 119)

204

O conflito da escritora acerca dos temas apropriados a serem abordados foi atenuado, pois ela continuou com a escrita para o *Jornal do Brasil* até 1973 e, nos anos posteriores, para outros jornais e revistas.

Na crônica *Adeus, vou-me embora!*, de 20 de abril de 1968, Clarice exulta:

[...] sou uma colunista feliz. Escrevi nove livros que fizeram muitas pessoas me amar de longe. Mas ser cronista tem um mistério que não entendo: é que os cronistas, pelo menos os do Rio, são muito amados. E escrever a espécie de crônica aos sábados tem me trazido mais amor ainda. Sinto-me tão perto de quem me lê. E feliz por escrever para os jornais que me infundem respeito. [...] (LISPECTOR, 2018, p. 98)

CRÔNICAS GERAIS E REVELADORAS DOS LAÇOS AFETIVOS COM AS FUNCIONÁRIAS DO LAR

Clarice Lispector escreveu sobre vários temas nas crônicas do *Jornal do Brasil*,² com destaque para a condição feminina e a humana; e os perfis pessoais e outros, conhecidos ou desconhecidos. Além dos episódios do dia a dia que dialogam com o artigo *Da estética da comunicação a uma poética do cotidiano*, no qual Denilson Lopes enfatiza: “propor uma poética do cotidiano, quando este é dilacerado pelas transformações urbanas e midiáticas, implica enfrentar o embate ético e estético de pensar os espaços e as narrativas da intimidade, especialmente o da casa”. O autor destaca o banal: “que nos conduz à valorização de seu espaço natural: a comunidade, a multidão, o ser/estar junto com a vida coletiva desordenada e multicolorida que se traduz em três palavras programáticas: senso comum, presente e empatia”. (LOPES, 2006, p. 124 e 127)

No bairro do Leme viviam Clarice, seus dois filhos e algumas serviçais. Certo dia, ela estava carregada de sacolas e tinha de subir sete andares até o seu apartamento, pois o elevador estava com defeito. Uma funcionária alheia ofereceu ajuda e sua postura altiva chamou a atenção, segundo a crônica *Enigma* (26 abr. 1969):

205

2 Como crítica literária e artística, ela elaborou crônicas sobre escritores nacionais e estrangeiros (Dinah Silveira de Queiroz, Nélida Piñon, Rose Maria Muraro, Marly de Oliveira, Virginia Woolf e Glória Magadan; Dalton Trevisan, Rubem Braga, Pedro Bloch, Sérgio Porto, Nelson Rodrigues, Lúcio Cardoso, Antonio Callado, Mário Quintana, Monteiro Lobato, Alceu Amoroso Lima, Augusto Rodrigues, Millôr Fernandes, Fernando Pessoa, Pablo Neruda, Jorge Luís Borges, Alberto Moravia, Gabriel Garcia Márquez, Herman Hesse etc.); sobre o pesquisador de música Humberto Franceschi; os artistas plásticos (as pintoras Vera Mindlin, Graube, Djanira, a gravurista Maria Bonomi; os pintores e gravadores Iberê Camargo, Darel e Abelardo Zaluar, o desenhista Lara, o pintor e tapeceiro Genaro de Carvalho, o pintor, escultor e gravador Mário Cravo, o pintor Gastão Manoel Henrique e o paisagista e pintor Roberto Burle Marx. Além dos artistas Fernanda Montenegro, Paulo Autran, Chico Buarque de Holanda e Tom Jobim, do matemático Leopoldo Nachbin, do físico, do pintor metafísico Giorgio de Chirico, do crítico de arte e escritor Mário Schenberg, do psicanalista e escritor Hélio Pellegrino, do comunicador Chacrinha, do jogador de futebol Zagallo e do cronista de esportes Armando Nogueira, entre outros.

Que mistério era esse: falava como dona de casa, seu rosto era de dona de casa, e no entanto estava uniformizada. Sabia do incêndio que eu sofrera, imaginava a dor que eu sentira, e disse: mais vale a pena sentir dor do que não sentir nada.

-Tem pessoas – acrescentou – que nunca ficam nem deprimidas, e não sabem o que perdem.

Explicou-me, logo a mim, que a depressão ensina muito.

E -juro – acrescentou o seguinte: “A vida tem que ter um agulhão, senão a pessoa não vive.” E ela usou a palavra *agulhão*, de que eu gosto. (LISPECTOR, 2018, p. 220)

O cotidiano doméstico de Clarice Lispector foi revelado em crônicas escritas, em 1967, 1968, 1969 e 1972, sobre suas relações com as funcionárias Aninha, Jandira, Maria Del Carmen, Ivone, Maria Carlota, Teresinha e duas anônimas.

206

ANINHA (1967): A MINEIRA CALADA, DAS DOÇURAS DE DEUS E POR DETRÁS DA DEVOÇÃO

De acordo com a crônica *A mineira calada*, de 25 de novembro, a jovem Ana, oriunda de Minas Gerais, que vivia com Clarice e familiares, tinha chegado sem dentes, mas ostentava, alegremente, uma dentadura. Discreta e silenciosa, Aninha sabia que a patroa era uma escritora famosa: “Um dia de manhã estava arrumando um canto da sala, e eu bordando no outro canto. De repente – não, não de repente, nada é de repente nela, tudo parece uma continuação do silêncio. Continuando pois o silêncio, veio até a mim a sua voz: “A senhora escreve livros?”:

Respondi um pouco surpreendida que sim. Ela me perguntou, sem parar de arrumar e sem altear a voz, se eu podia emprestar-lhe um. Fiquei atrapalhada. Fui franca: disse-lhe que ela não ia gostar de meus livros porque eles eram um pouco complicados. Foi então que, continuando a arrumar, e com voz

ainda mais abafada, respondeu: "Gosto de coisas complicadas. Não gosto de água com açúcar. (LISPECTOR, 2018, p. 45)

Surpreendida com a pergunta da moça, que demonstrava gostar de leitura de obra complexa, Clarice desconversou inicialmente. Na crônica, *Por detrás da devoção*, de 2 dezembro, a autora retomou o assunto, depois de narrar que Aninha tinha se desenvolvido muito desde a sua chegada: "Até puxa conversa, e a voz agora é muito mais clara" e confessou: " Já que eu não queria dar-lhe um livro meu para ler, pois não desejava atmosfera de literatura aqui em casa, fingi que esqueci":

Mas, em troca, dei-lhe de presente um livro policial que eu havia traduzido. Passados uns dias, ela disse: "Acabei de ler. Gostei, mas achei um pouco pueril. Eu gostava era ler um livro seu." É renitente, a mineira. E usou mesmo a palavra "pueril". (LISPECTOR, 2018, p. 47)

Na crônica *Das doçuras de Deus*, de 16 de dezembro, é revelado que Aninha teve um surto mental, enquanto estava a fazer compras: ela retornou com uma sacola cheia de tampinhas de garrafas de leite e de outras garrafas, além de pedaços de papel sujo. Com o dinheiro de compras na mão, ela falou que ia se deitar, pois estava com sono e dor de cabeça. Diante do agravamento do quadro de saúde da moça, Clarice acionou a ambulância do Pronto Socorro Psiquiátrico do Instituto Pinel, e revelou: "Também eu sentia uma doçura em mim, que não sei explicar. Sei, sim. Era de tanto amor por Aninha". Na noite da internação, Clarice permaneceu sentada na sala, fumando, até de madrugada: "A casa estava impregnada de uma doçura doida como só a desaparecida podia deixar". E relatou seus sentimentos profundos por aquela singela mineira:

Aninha, meu bem, tenho saudade de você, do seu modo *gauche* de andar. Vou escrever para sua mãe em Minas para ela

vir buscar você. O que lhe acontecerá, não sei. Sei que você continuará doce e doida para o resto da vida, com intervalos de lucidez. [...] Ela não gostava de “água com açúcar”, e nem o era. O mundo não é. Fiquei sabendo na noite em que asperamente fumei. Ah! com que aspereza fumei. A cólera às vezes me tomava, ou então o espanto, ou a resignação. Deus faz doçuras muito tristes. Será que deve ser bom ser doce assim? (LISPECTOR, 2018, p. 55)

Recuperada parcialmente, Aninha retornou para visitar a antiga patroa, recebeu o salário atrasado e perguntou: “a senhora ainda está escrevendo?”, ao mesmo tempo que confidenciou seus planos de arrumar companhia masculina: “Agora diz que quer ter um namorado e mesmo ir para um programa de televisão que arranja casamento. No hospital descobriram as potências de Aninha, e, depois que tiver alta, vai ficar lá trabalhando por uns tempos. Nossa casa estava alegre”. (LISPECTOR, 2018, p. 55)

JANDIRA (1967): A VIDENTE E POR DETRÁS DA DEVOÇÃO

A cozinheira Jandira revelava uma faceta ligada ao sobrenatural. Na crônica *Por detrás da devoção*, depois de saber que Clarice, estranhamente, dirigia-se à Aninha como Aparecida, Jandira advertiu-a que Nossa Senhora estaria querendo lhe enviar um aviso. Com o dinheiro recebido, para comprar uma vela para a Virgem, a moça “avisou-me que era a hora de fazer o pedido. Nossa Senhora Aparecida, me atenda, o que estou pedindo é justo e urgente, estou esperando há tempo demais.” (LISPECTOR, 2018, p. 47)

Jandira, segundo a crônica *A vidente*, de 25 de novembro de 1967 profetizou sobre uma viagem e a felicidade da irmã de Clarice, que estava de visita. A hóspede respondeu: “Bom. Cada um tem a empregada que merece”. (LISPECTOR, 2018, p. 45).

O beijinho de Jandira no ombro de Clarice foi tema da crônica, *Agradecimento?*, de 25 de novembro de 1967:

Esta mesma Jandira – que Deus a conserve, pois cozinha bem, no dia em que lhe paguei o salário com o aumento prometido, ficou contando o dinheiro e eu parada, esperando para ver se estava certo. Quando acabou de contar, não disse uma palavra, inclinou-se e beijou meu ombro esquerdo. Eu, hein!" (LISPECTOR, 2018, p. 46)

MARIA DEL CARMEN (1967): POR DETRÁS DA DEVOÇÃO

A bela argentina Maria del Carmen tinha sido contratada por Clarice para os serviços gerais, sem referência. De acordo com a atriz Tônia Carreio, amiga da escritora, a jovem deveria ser uma antiga artista de teatro, provavelmente, uma das contratadas por Walter Pinto, do teatro de rebolado. Decadente, ela trabalhou em hotéis suspeitos e terminou como empregada doméstica: "Pseudamente me adorava. Nas piores horas de uma mulher - saindo do banho com uma toalha enrolada na cabeça –ela me dizia: como *usted* é linda. Bajulava-me demais". (LISPECTOR, 2018, p. 48). A glamurosa argentina abandonou o emprego sem dar satisfações.

209

IVONE (1967): A COISA

A crônica *A coisa*, de 18 de novembro de 1967, aborda a petulância de uma das funcionárias de Clarice que parecia ser a dona da casa, tamanha a sua desenvoltura: "Eu dizia: "Ivone". "Ela continuava a varrer, de costas para mim. Eu repetia: "Ivone." Ela, nada. Eu dizia: "Ivone, quer fazer o favor de responder; "Então ela se virava de um só golpe e dava um verdadeiro berro: "Chega". Cansada das impertinências, a patroa agiu:

"Hoje quem diz chega sou eu. Quero que você procure outro emprego e que seja muito feliz na nova casa". Ao que ela respondeu inesperadamente com voz bem fininha, a mais melosa, humilde e enjoativa que se possa imaginar: "Sim, senhora".

E depois que saiu de casa já me telefonou várias vezes e outras vezes vem pessoalmente visitar-me. (LISPECTOR, 2018, p. 46)

MARIA CARLOTA (1968): OUTRA MARIA, ESSA INGÊNUA, E CARLOTA

Intimidades no lar, como andar com uma roupinha simples em dia calorento, foi revelado na crônica *Outra Maria, essa Ingênuo, e Carlota*, de 23 março, sobre um episódio com uma funcionária, que comparava a roupa leve de Clarice com a de outras patroas antigas, principalmente, com uma que recebia visitas masculinas:

[...] Encabulei porque no verão ando em casa descalça e de camisola não transparente de algodão curta. "Estou à vontade demais, não é, Maria Carlota?" E ela: "Todas as madame usa assim mesmo. Trabalhei na casa de uma madame que até recebia visitas de homens de camisola." "Bom, mas essa não era uma madame propriamente dita, não é?" "O quê, hein?" "Nada, Maria Carlota, desculpe, eu estava dizendo bobagem." (LISPECTOR, 2018, p. 89 e 90)

210

TERESINHA (1972): A COZINHEIRA FELIZ

Uma das ajudantes era analfabeta e, por isso, Clarice lia as cartas que ela recebia do namorado, conforme a crônica *A cozinheira feliz*, de 4 de março de 1972. Ao revelar o conteúdo amoroso e elogioso da missiva, que continha o endereço do remetente, a patroa participava da vida sentimental de sua cozinheira:

"Teresinha, meu amor. Estás sempre em meu coração. Desde o momento em que a vi meu coração tornou-se cativo de seus encantos. Ao vê-la tão meiga e bela senti Minha Alma perturbada minha vida até então vazia e triste. Tonou-se cheia de luz e esperança acesa em meu peito a chama do amor. O amor que despertou em mim. Teresinha queridinha do cora-

ção é iluminado pela sua pureza e encontra em meu coração a grandeza de minha sinceridade. [...] Eternamente seu apaixonado Edgar. Da Teresinha querida peço-lhe uma Resposta. Estrada São Luís, 30-C, Santa Cruz é o meu endereço." (LISPECTOR, 2018, p. 486 e 487)

A PACIENTE DA DRA. NEIDE (1967): POR DETRÁS DA DEVOÇÃO

Uma das funcionárias de Clarice fazia análise, duas vezes por semana, com a Dra. Neide, mas continuava a ter crises: "Quando ela não estava bem, o que acontecia com frequência, era malcriada demais, revoltada demais, embora depois caísse em si e pedisse desculpas. Só trabalhava com rádio ligado ao máximo, e acompanhado pelo seu canto de voz aguda e altíssima". A funcionária impunha regras e atuava como se a dona da casa fosse: "Se eu já infernizada, pedia-lhe que fizesse menos barulho, aí é que aumentava o rádio e alteava a voz. Suportei até que não suportei mais. Despedia-a com muito cuidado". Mas a jovem não interrompeu o contato:

Uma semana depois telefonou-me para desabafar: não conseguia emprego porque quando dizia às futuras patroas que fazia análise, elas tinham medo. Como era sozinha no Rio, não tivera onde ficar, e dormira duas noites no banco de uma praça, sofrendo frio. Senti-me culpada. Mas não havia jeito; não sou analista, e pouco podia ajudar num caso tão grave. Consolei-me pensando que ela se tratava com a Dra. Neide, médica muito simpática, com quem falei uma vez por telefone para saber que atitude eu deveria tomar. Mas o pior não eram os seus inesperados altos e baixos: era a sua voz. Sou muito sensível a vozes, e se continuasse a ouvir aquele trinado histérico quem terminaria se socorrendo na Dra. Neide seria eu. (LISPECTOR, 2018, p. 49 e 50)

UMA FUNCIONÁRIA QUE PERMANECEU NOS ESTADOS UNIDOS DA AMÉRICA (1967): POR DETRÁS DA DEVOÇÃO

Uma auxiliar mudou-se com escritora aos Estados Unidos da América, quando a mesma acompanhou o esposo embaixador e o filho pequeno, Pedro. A moça ficou lá para se casar com um engenheiro: "Quando em 1963 estive no Texas para fazer uma conferência de vinte minutos sobre literatura brasileira moderna, telefonei para ela, que mora em Washington. Só faltou desmaiar, e já falava em português americanizado. (LISPECTOR, 2018, p. 49) Clarice, entanto, por falta de tempo, não pode visitá-la.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

212

O objetivo do estudo *Crônicas de Clarice Lispector sobre suas empregadas (1967-1972)*, que foram publicadas no *Jornal do Brasil*, foi apresentar o papel das funcionárias domésticas na vida da escritora e familiares. Na época, final dos anos 1960 e início dos anos 1970, a autora, separada do marido e mãe de dois filhos jovens, abrigava em seu lar suas funcionárias, que participavam de seu cotidiano no apartamento do bairro do Leme.

Relutante em escrever crônicas em 1967, Clarice Lispector, que não tinha a intenção de elaborar sua biografia, revelou nos seus textos jornalísticos as vicissitudes da sua vida pessoal e profissional, bem como seus hábitos, suas vulnerabilidades, suas generosidades e seu respeito com as suas empregadas: Umam eram devotadas e outras, que atuavam como patroas da escritora, mesmo depois de terem sido despedidas, telefonavam para ela ou a visitavam.

As imagens, que se sobressaem nas crônicas, revelam uma escritora humanizada, às vezes, sofrida, raivosa e desesperada com suas funcionárias e, outras, maternal, paciente, vulnerável e determinada a ajudar algumas delas.

REFERÊNCIAS

ANTENORE, Armando. **O último amigo**: Uma homenagem em bronze ao vi-ra-lata de Clarice Lispector. Ed. 118, 15 jul. 2016. Disponível em:< <https://piaui.folha.uol.com.br/materia/o-ultimo-amigo-2/>>. Acesso em: 13 mai. 2020.

LISPECTOR, Clarice. **Todas as crônicas**. Prefácio de Marina Colasanti. Org. e posfácio de Pedro Karp Vasques. Pesquisa textual de Larissa Vaz. Rio de Janeiro: Rocco, 2018.

LOPES, Denilson. Da estética da comunicação a uma poética o cotidiano. In: GUIMARÃES, César; LEAL, Bruno S.; MENDONÇA, Carlos C. (Orgs.). **Comunicação e experiência estética**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2006. p. 117-138.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. 9. ed. São Paulo: Cultrix, 1999.

NOGUEIRA, Nícea. A crônica de Clarice Lispector em diálogo com sua obra literária. **Verbo de Minas**: *letras*, v. 6, nº 11/12, p. 87-99, 2007.

VALENTE, Paulo Gurgel. *Algumas pessoas têm uma sensibilidade maior, isso lhes traz prazer e sofrimento, diz filho de Clarice Lispector*. Entrevista concedida ao **Jornal Clarin**, edição de 15 de agosto de 2020). Disponível em: <https://www.msn.com/pt-br/noticias/brasil/algumas-pessoas-t%C3%AAm-uma-sensibilidade-maior-isso-lhes-traz-prazer-e-sofrimento-diz-filho-de-clarice-lispector/ar-BB17ZRZV>. Acesso em: 13 mai. 2020.

A EMERGÊNCIA DO OUTRO EM “MEU TIO O IAUARETÊ”

João Paulo Santos Silva¹

Este trabalho pretende flagrar o discurso da alteridade posto em dinâmica sociocultural conflituosa em “Meu tio o Iauaretê”, novela de Guimarães Rosa (1908-1967), pertencente ao volume póstumo Estas estórias (1969). Para tanto, partiremos das discussões teóricas desenvolvidas, entre outros, por Bhabha (2019), Hall (2016) e Krenak (2020). Ademais, valer-nos-emos das leituras críticas sobre a novela rosiana em análises tais como Calobrezi (2001), Campos (1983) e Galvão (2008). A resultante desta empreitada é a percepção da emergência do outro discutido nas entrelinhas rosianas no nível da linguagem.

Palavras-chave: Guimarães Rosa, Estas estórias, outro.

214

INTRODUÇÃO

Um caçador de onças que deixado na solidão do seu mister acaba por transformar-se em um amigo das onças, ou melhor, em um parente de onças (portanto, em uma onça), inclusive no nível da linguagem. Ou seria uma onça que se transforma em homem? Eis o enredo de uma das narrativas mais brilhantes de Guimarães Rosa (1908-1967). Trata-se da novela “Meu tio o Iauaretê”, publicada originalmente na revista *Senhor*, nº 25, de março de 1961, e depois acrescentada ao volume póstumo *Estas estórias* (1969). A narrativa – que, segundo salienta Paulo Rónai em “Nota introdutória” a *Estas estó-*

¹ Doutorando em Letras Estudos Literários pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Sergipe (PPGL/UFS). ORCID <https://orcid.org/0000-0002-2816-1274>. E-mail: joo.pauloxxi@hotmail.com

rias, seria anterior ao romance *Grande Sertão: Veredas* – traz à baila uma situação conflitante que enceta a relação com o outro, bem como sua representação. Este é mobilizado a partir da problemática configuração sociocultural brasileira que se deu mediante a violenta relação histórica entre os grupos étnico-raciais branco, negro e índio. Destarte, a novela em comento pode ser entendida pelo viés de uma alegoria que põe em tela o apagamento do outro, a saber, o índio, como meio de afirmação civilizacional eurocêntrica.

No ano em que o isolamento social se tornou uma medida necessária de combate à Covid-19, a narrativa rosiana põe em jogo o papel de outro isolamento, o dos povos indígenas, na transformação do homem num animal. Nessa esteira, Ailton Krenak (p. 5, 2020) assinala: “Se durante um tempo éramos nós, os povos indígenas, que estávamos ameaçados da ruptura ou da extinção do sentido da nossa vida, hoje estamos todos diante da iminência de a Terra não suportar nossa demanda.” A constatação catastrófica do ativista indígena ilustra bem o contraponto entre duas formas de compreender a vida: a visão indígena, com seu modelo sustentável, e aquela destrutiva imposta pelo mundo Ocidental. O caráter destrutivo da humanidade leva Krenak (p.7, 2020) a concluir que “Somos piores que a Covid-19”. Compreender de que maneira isto se coaduna com as problemáticas que a narrativa rosiana dramatiza é apontar a permanência de conflitos étnico-culturais que são atravessados pelo problema da relação com o outro.

Este trabalho pretende, pois, analisar o outro em “Meu tio o lauretê” em dois níveis: o outro representado, a saber, o indígena (no processo desumanização que o transforma no “homem-onça”), e o outro na sua relação problemática entre personagens, o homem-onça, os pretos e a figura de Nhô Nhuão Guede entendidos sob a perspectiva conflituosa da formação colonial e/ou social do Brasil. No primeiro momento, problematizaremos os estereótipos, bem como as projeções feitas por Rosa, que ao dar a “voz”, ou pelo menos tentar ficcionalmente, a um descendente indígena – o narrador-personagem que detém o monopólio da fala, pois se trata de um diálogo sugerido – politiza e discute esse poder de representar

que estaria reservado somente para alguns. No segundo momento, refletiremos sobre a participação do outro na formação dessa subjetividade meio indígena, portanto hibridizada, e que faz parte dos processos formativos da mentalidade nacional ainda não bem resolvidas.

O OUTRO EM PERSPECTIVA TEÓRICA

É necessário partir das reflexões propostas por Homi K. Bhabha em *O local da cultura* (Editora UFMG, 1998), mormente o Capítulo 3 – “A outra questão”, para se pensar em que medida a construção dos estereótipos implica a relação com o outro. Ao desvendar este através do desnudamento do discurso colonial, Bhabha (1998) desenvolve um percurso analítico que ataca os pontos fulcrais para o exercício de inserção da alteridade como meio precípua de uma tomada de consciência. Esta nos tira da inércia alienante quando nós – latino-americanos – pensamos a maneira pela qual se deu a formação da nossa mentalidade, herdeira de um passado escravocrata e colonial.

Nessa esteira, Bhabha (1998) evoca o conceito de “fixidez” para se referir à imutabilidade da ordem social que, por sua vez, aponta para o fenômeno da permanência da estereotipação de grupos marginalizados, tais como negros, mulheres, etc., que ficaram na periferia dos processos decisórios políticos e econômicos. Isto é assinalado por Bhabha (1998, p. 105) quando afirma sobre o estereótipo que “é uma forma de conhecimento e identificação que vacila entre o que está sempre ‘no lugar’, já conhecido, e algo que deve ser ansiosamente repetido”. Ou seja, mesmo diante de um mundo que está sempre em mudança o discurso discriminatório prima por perpetuar os estereótipos das minorias, negando-lhes, conseqüentemente, uma existência autoafirmativa, sobretudo do ponto de vista das identidades.

Torna-se premente, portanto, a transgressão das fronteiras identitárias, o que pressupõe mudanças que passam pela via po-

lítica e pela consequente concepção do sujeito pós-colonial. Nesse tocante, Bhabha (1998) assinala:

A construção do sujeito colonial no discurso, e o exercício do poder colonial através do discurso, exige uma articulação das formas da diferença – raciais e sexuais. Essa articulação torna-se crucial se considerarmos que o corpo está sempre simultaneamente (mesmo que de modo conflituoso) inscrito tanto na economia do prazer e do desejo como na economia do discurso, da dominação e do poder. (BHABHA, 1998, p. 107)

A teoria pós-colonial vem, pois, fornecer a esses indivíduos marginalizados e, por extensão, aos seus corpos, meios de compreensão que invariavelmente irão desvelar uma sociedade profundamente estratificada, revelada na hierarquia social, racial e cultural. Disso decorre uma vasta gama de mudanças de representação da alteridade, uma vez que o “discurso representacional do Ocidente” está, segundo Bhabha (1998), num estado de “fixidez” que inviabiliza quaisquer rupturas. O que está em jogo é todo um aparato de manutenção de poder político, econômico e social.

Ao trazer o “outro” da invisibilidade, além de ser necessário, o ensaísta oportuniza meios epistemológicos de ser e de construir, de fato, um sujeito pós-colonial, especialmente o questionamento do “*modo de representação da alteridade*” (BHABHA, 1998, p. 107, grifos do autor). A fim de pensarmos a representação do outro na novela rosiana, é preciso partirmos do pressuposto salientado por Bhabha (1998, p. 111) que entende que “o discurso colonial produz o colonizado como uma realidade social que é ao mesmo tempo um ‘outro’ e ainda assim inteiramente apreensível e visível”. Ora, o indígena representado na narrativa enfeixa essa leitura que parte da realidade colonizada.

Uma vez que para se tratar dessa problemática é preciso investigar as relações entre a cultura e, por extensão, a linguagem, utilizaremos nesse debate teórico as contribuições de Stuart Hall na

obra *Cultura e representação* (Editora PUC-Rio, 2016). Para o teórico jamaicano, a cultura é entendida como *locus* por excelência da vida política constituída na e pela linguagem. Esse é o *leitmotiv* que guia Hall (2016) na busca da apreensão do real através da representação cultural em *Cultura e representação*. Partindo da problemática dos efeitos das mídias na conformação das realidades e, por conseguinte, das identidades, Hall (2016) desvela o papel político por trás dos instrumentos midiáticos. Estes teriam criado uma teia a seu bel-prazer que sustentaria o funcionamento imagético do tecido social.

Para Hall (2016), a representação é a força motriz da cultura, que, por sua vez, enseja significados que, finalmente, se dão pela linguagem. Esta, imbuída de narrativas patriarcais, por exemplo, tende ao discurso da "outrização", isto é, em vez de se exercer pela alteridade, a linguagem acaba por constituir um espaço ontológico excludente. A construção dos sentidos, portanto, não é algo fixo, mas, sobretudo, dinâmica – Hall (2016, p. 108) fala em "relativismo cultural" –, ocorrendo dentro do seio social através das relações culturais. Finalmente, o que fica em evidência das reflexões de Hall (2016) é que as representações imagético-linguísticas, ou "teoria da representação", que são políticas, implicam a opressão existencial através das realidades identitárias. Ao desvelar os papéis dos indivíduos na confecção destas, percebe-se a importância da emancipação dos sujeitos.

O OUTRO REPRESENTADO

Com efeito, o outro assume várias representações em "Meu tio o lauretê": o onceiro que trabalha em condições subumanas, os negros que também tiveram sua mão-de-obra explorada, o extermínio da fauna com vistas à obtenção de lucro, entre outros. Todavia, ocorre que em Rosa essa realidade de terrível exploração e animalização do ser humano está elevada à dimensão metafísica, materializada no trabalho virtuoso da linguagem. Esta, por sua vez, emerge como uma quase protagonista, visto que a onça

emerge como que dotada de expressão linguística e, portanto, de pensamento. Acerca do trabalho com a linguagem, Haroldo de Campos, em uma das primeiras análises da estória, assinala:

Então já se percebe que, nesse texto de Rosa, além de suas costumeiras práticas de deformação oral e renovação do acervo da língua (frequentemente à base de matrizes arcaicas ou clássicas injetadas de surpreendente vitalidade), um procedimento prevalece, com função não apenas estilística mas fabulativa: a tupinização, a intervalos, da linguagem. (CAMPOS, 1983, p. 576)

Dito de outro modo, o fazer literário rosiano comporta uma vasta gama de leituras por estar impregnada de diversos estratos constitutivos linguísticos, o que potencializa a polissemia do texto. Uma leitura pós-colonial pode, pois, problematizar o exercício da alteridade, ainda que sob o signo da violência, posto em evidência pela trama da narrativa, além de reposicionar o autor mineiro diante das mais recentes abordagens literárias. Vale destacar que o aparecimento póstumo de *Estas estórias* recebera pouca atenção da crítica, sobretudo pelo fato de se tratar em parte de escritos inacabados, tais como "Bicho mau", "Páramo", "Retábulo de São Nunca" e "O dar das pedras brilhantes", apesar de haver, por outro lado, textos já publicados, tais como "A simples e exata estória do burrinho do Comandante", "Os Chapéus Transeuntes", "Entremeio – Com o vaqueiro Mariano", "A estória do Homem do Pinguelo" e "Meu tio o lauaretê". Todavia, isso não impede uma resenha elogiosa ao volume póstumo feita pelo colunista José Batista para o jornal *O Globo*, em 1970 em que chama a atenção para a novela considerada a melhor do volume póstumo:

'Meu Tio o lauaretê' é talvez o conto mais audacioso do volume. Aqui a linguagem é usada para definir o próprio processo da narrativa. Um meio-índio, bárbaro e primitivo, narra para um viajante

esporádico suas estórias de caçadas de onça, suas brigas etc. A sua linguagem é uma mistura de dialeto tupi com o português (e até com 'linguagem' de onça). O tom é o mesmo do *Grande Sertão*, isto é, um longo monólogo-diálogo (diálogo porque pressupõe a presença, a angústia, o medo e as reações do interlocutor). Num crescendo de suspense que a própria linguagem acompanha modificando-se, o onceiro se transforma em onça diante do apavorado interlocutor/leitor. (BATISTA, 1970, p. 9)

220

A síntese que a resenha apresenta da novela do onceiro pontua, entre outros, a relevância da linguagem para a problematização do conflito que se instaura, isto é, a linguagem do outro – leia-se o tupi e a “linguagem da onça” – é que perfaz a cosmovisão apreendida nas entrelinhas da narrativa, e só é possível compreender essa perspectiva no exercício da alteridade que se faz no contato com o outro. O choque cultural emerge como reconhecimento da diferença e está profundamente arraigado no inconsciente coletivo nacional pelo seu caráter de violência e de silenciamento. Por conseguinte, o próprio desfecho da narrativa aponta para a impossibilidade da negação da natureza humana quando o onceiro se metamorfoseia em onça sendo assassinado/a. O outro, de ascendência indígena, simbolizado numa onça, não é digno de aceitação enquanto tal pelo pensamento do branco explorador – simbolizado na figura de Nhô Nhuão Guede –, restando-lhe apenas a morte.

À MERCÊ DO “MECÊ” (OU DO OUTRO?)

Logo no início o leitor vê-se diante de uma construção que se pretende dialógica posta em evidência por aquele que fala – o onceiro Tonho Tigreiro – em detrimento do outro – isto é, o interlocutor branco –, com quem se fala:

– Hum? Eh-eh... É. Nhor sim. ã-hã, quer entrar, pode entrar... Hum, hum. Mecê sabia que eu moro aqui? Como é que sa-

bia? Hum-hum... Eh. Nhor não, n't, n't... Cavalo seu é esse só? Ixe! Cavalo tá manco, aguado. Presta mais não. Axi... Pois sim. Hum, hum. Mecê enxergou este foguinho meu, de longe? É. A' pois. Mecê entra, cê pode ficar aqui. (ROSA, 2015, p. 155)

Com esse expediente, depois retomado em *Grande Sertão: Verdades*, Rosa opera uma verdadeira revolução linguística e literária, isto é, dá-se a voz, entendida como produto da ficção, e a vez ao outro antes posto em situação de flagrante marginalidade. Nesse sentido, Edna Tarabori Calobrezzi, autora de um dos estudos mais completos sobre *Estas estórias*, intitulado *Morte e Alteridade em Estas Estórias* (Edusp, 2001), salienta: "O texto, aparentemente, é um longo monólogo, inscrito contudo em situação dialógica, pois desde o primeiro parágrafo é insinuada a presença do *outro*" (CALOBREZI, 2001, p. 42, grifo do autor). Esse *outro* é o interlocutor branco com quem o narrador-personagem meio-bugre fala e, uma vez "silenciado", o efeito advindo desse expediente ficcional sugere a "voz" dada ao marginalizado, qual seja, o índio.

Se a opção do autor denota uma ruptura no plano da narrativa e põe em primeiro plano o outro (indígena), a construção da personagem, através das misturas linguísticas entre o português de matiz oral e a recuperação do tupi, enquanto produto da linguagem elaborada por um escritor cosmopolita e poliglota, pode ser interrogada à luz da perspectiva pós-colonial. Emerge, pois, a crítica à possível reprodução, em alguma proporção, do estereótipo indígena brasileiro. Depõe a favor dessa direção o próprio processo de animalização do indígena, que se vê alçado à condição de onça. Contudo, a ambivalência que atravessa a narrativa dando-lhe uma tônica de texto fantástico tende a deixar essa questão esmaecida, porque a "linguagem" da onça permeia a estória.

Por outro lado, o que está posto em relação performativa pelo enredo é a problemática constituição étnica brasileira: o branco, o negro e o índio são entrevistados através do diálogo virtual travado entre o onheiro falante e o seu interlocutor "silenciado". O processo de desumanização do sobrinho-do-iauairetê, fruto da exploração de Nhô

Nhuão Guede, pode ser percebido no momento em que o narrador traz o apagamento do seu próprio nome:

Ah, eu tenho todo nome. Nome meu minha mãe pôs: Bacuriquirepa. Breó, Beró, também. Pai meu me levou pra o missionário. Batizou, batizou. Nome de Tonico; bonito, será? Antonho de Eiesús... Depois me chamavam de Macuncôzo, nome era de um sítio que era de outro dono, é – um sítio que chamam de Macuncôzo... Agora, tenho nome nenhum, não careço. Nhô Nhuão Guede me chamava de Tonho Tigreiro. Nhô Nhuão Guede me trouxe pr'aqui, eu nhum, sozim. Não devia! Agora tenho nome mais não... (ROSA, 2015, p. 174)

222

A filiação paternal branca – “Meu pai era bugre índio não, meu pai era homem branco, branco feito mecê, meu pai Chico Pedro...” (ROSA, 2015, p. 170) – é renegada pelo narrador-meio-índio. O resultado disso é o apagamento cultural da sua vinculação europeia branca e cristã. Sua identidade passa a buscar suas raízes indígenas e não permite a coexistência com o outro negro, visto que comete vários assassinatos dos companheiros de trabalho negro. Dessa forma, o lugar se transveste de primitivismo pré-colonial, porque se pretende restringi-lo às onças e ao índio narrador.

Enquanto a onça é alçada à categoria de humanidade, o onceiro, por sua vez, vê-se ressignificado, avocando para si o grau de parentesco com as onças. Isto tudo seria consequência da “desumanidade” de Nhô Nhuão Guede, o senhor contratante dos serviços de caça às onças com vistas à comercialização sobretudo do valioso couro daqueles animais. O fato é que o tigreiro acaba por colocar-se no lugar do outro – no caso a onça – que é, por sua vez, o símbolo da destruição e/ou exploração da natureza. O aparente paradoxo enceta o exercício da alteridade que é fulcral para a economia da novela. Ademais, o “caçador” do tigreiro, seu interlocutor, acaba por silenciar o onceiro, o que aponta para uma leitura crítica da problemática formação social e cultural brasileira, conspurcada pela história de

violência e pelo extermínio de povos e culturas. Finalmente, o termo “Macuncôzo”, segundo aponta Campos (1983, p. 573), é um termo africano que serve de “último expediente para tranquilizar seu interlocutor e, assim, ver se escapa à morte”: “Ói a onça! Ui, ui, mecê é bom, faz isso comigo não, me mata não... Eu – Macuncôzo... Faz isso não, faz não... Nhenhenhém... Heeé!...” (ROSA, 2015, p. 189-190).

À GUIA DE UMA CONCLUSÃO

A representação do outro em “Meu tio o lauretê” se dá no entrelaçamento étnico-racial que forma a nação brasileira, isto é, a problemática relação entre o negro, o branco e o índio. Para além do aspecto fantástico que compreende a ambiguidade homem-onça/onça-homem que atravessa a novela, mormente através da elaboração da linguagem, e se levando em consideração as limitações a que estão submetidas tanto o autor quanto a sua produção ficcional, é possível inferir que o enredo salienta, entre outros, a conturbada situação relacional violenta entre os sujeitos por que se deu o processo de colonização brasileiro que culminou, por sua vez, no genocídio dos povos nativos, bem como no seu silenciamento cultural. Isto explica o comportamento ressignificante do narrador-onceiro, que nega sua ascendência paterna branca e destaca sua filiação indígena materna.

Ademais, o elemento indígena posto em evidência na narrativa, sobretudo através de tupinismos, é assimilado pela ficção rosiana em perspectiva, a nosso ver, crítica, porque aponta para o processo de desumanização imposto pelo branco europeu colonizador e/ou explorador que negou aos aborígenes não apenas uma existência física (genocídio), mas também uma existência cultural (epistemicídio) e linguística. A linguagem que constrói a narrativa, nesse caso, – apontada por Haroldo de Campos (1983, p. 575) como “o estágio mais avançado de seu experimento com a prosa” –, emerge como o palco em que se dá a trama das complexas relações dos sujeitos constituintes da sociedade, bem como a problemática representação do outro. Essa representação delimitada pelo âmbito literário –

que não obstante bem realizada no plano da criação ficcional, ainda deixa a desejar quanto à apreensão da complexidade da realidade identitária dos sujeitos marginalizados – parece sempre estar eivada de incompletudes quando não perfazem reproduções mesmo, em certa medida, de estereótipos que supúnhamos terem sidos derrubados pela própria literatura.

Com efeito, o referido aparente paradoxo pode servir-nos de argumento para a dessacralização da literatura e da figura do autor, postos doravante em situação de suspeição quanto à capacidade de interrogar criticamente a representação do outro e, em alguma medida, promover uma desconstrução de estereótipos de grupos marginalizados socialmente. Embora se esteja diante de uma estória habilmente construída pela mobilização do vasto conhecimento linguístico rosiano, cabe, pois, indagar se o sobrinho-do-iauaretê encerra – e em que medida – uma visão ainda presa a estereótipos do indígena. Por outro lado, a constatação da ambivalência onça-homem/homem-onça construída através do substrato fantástico tende a esmaecer certo pendor crítico quando na verdade a onça – e sua “linguagem” – é que está em primeiro plano.

Por fim, se só se pode compreender o outro, de fato, mediante o conhecimento da sua linguagem, que, por sua vez, revela a sua visão de mundo, Guimarães Rosa parece ter, no mínimo, com sua ficção, sobretudo com “Meu tio o Iauaretê”, tentado pôr em xeque a “fixidez” – para falar com Bhabha (1998) – linguística preconizada pela perspectiva cartesiana da dita língua culta cosmopolita que não abriria espaço para a representação do outro. Mesmo com o perigo de incorrer em falhas e até mesmo em possíveis estereótipos, é preciso reconhecer que houve um esforço virtual, porque produto da ficção, na tentativa de dar voz ao outro.

REFERÊNCIAS

BATISTA, José. Rosa, a vitória sobre a morte. **O Globo**, Arte e crítica, ano I, nº. 25, Rio de Janeiro, p. 9, 17 jan. 1970.

BHABHA, Homi. A Outra Questão. In: **O Local da Cultura**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

CALOBREZI, Edna Tarabori. A voz do outro na narrativa. In: **Morte e alteridade em Estas estórias**. São Paulo: Edusp, 2001. (Ensaio de cultura; 20)

CAMPOS, Haroldo de. A linguagem do lauretê. In: COUTINHO, E. (org.) **Guimarães Rosa**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; INL, 1983. (Coleção Fortuna Crítica; v. 6)

GALVÃO, Walnice Nogueira. O impossível retorno. In: **Mínima mímica: ensaios sobre Guimarães Rosa**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

HALL, Stuart. **Cultura e representação**. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio: Apicuri, 2016.

KRENAK, Ailton. **O amanhã não está à venda**. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

ROSA, João Guimarães. **Estas estórias**. 7. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

A TERRA E O(S) TEMPO(S) EM DOIS ROMANCES DE JOSÉ LINS DO REGO

*Elisa Domingues Coelho*¹

226

*No interior da tradição crítica do modernismo, a obra de José Lins do Rego se consolidou no cruzamento entre o caráter memorialístico e a organização sob o princípio do ciclo. Na contramão dessas categorizações, este trabalho busca analisar a constituição do regionalismo de Zé Lins a partir de um paradigma central em sua obra: a figuração da terra, e da vida que se sustenta ao seu redor, no seio das transformações temporais. Para tanto, foram selecionados os romances *Menino de engenho* (1932) e *Riacho doce* (1939), cuja análise visa explorar como tais elementos estruturaram uma ficção espremida entre passado e futuro; decadência e modernização.*

A década de 30, época em que a prosa modernista se enraíza em nossa literatura colhendo os frutos da revolução estética da Semana de 22 e com uma intensa produção da literatura regionalista, que ficou conhecida naquele momento como romance do Nordeste, foi também um decênio que se esforçou para eleger representantes de uma nova literatura nacional. Pouco espanto nos causa, portanto, verificar que a recepção crítica da obra de um escritor como Zé Lins do Rego traga certo esquematismo em prol de consolidar tanto a ficção quanto seu autor circunscrito a

¹ Doutoranda em Estudos Literários na Faculdade de Ciências e Letras/Arararquara (UNESP), bolsista CAPES. Mestra em Teoria e História Literária no Instituto de Estudos da Linguagem (UNICAMP), com bolsa FAPESP. Membro do grupo de pesquisa Literatura e Tempo Presente (CNPq). E-mail: elisadcoelho@gmail.com. ORCID: 0000-0002-7857-6769.

um projeto literário programático, fechado e bem realizado do regionalismo.

A chave de análise mais sintomática desse intento é a que se opera por meio de uma leitura cíclica, sistematizada por Castello (1961), de modo que, hoje, não se trabalha apenas com o ciclo da cana-de-açúcar – o mais conhecido por nós –, como também com o “ciclo do cangaço, misticismo e seca”, conforme afirma Bueno (2006, p. 465), composto por Pedra Bonita e Cangaceiros, o que deixaria as obras *O Moleque Ricardo*, *Pureza*, *Riacho Doce*, *Água-Mãe* e *Eurídice* em um espaço destoante do projeto literário do autor e, por isso, categorizadas como “Independentes” (BUENO, 2006, p. 465).

Em conjunto ao projeto ficcional cíclico atribuído a Zé Lins, está uma categoria crítica que também é muito difícil de dissociar da forma como lemos sua obra, como explica Marques (2015, p. 54-55): “A memória pode, então, ser considerada, na obra de José Lins, como o ponto de partida para a escrita de vários romances, nos quais episódios biográficos e históricos misturam-se a passagens ficcionais, criando uma expressão artístico-literária singular.”. Essa singularidade literária a que se remete o autor é a chave de análise que configurou uma sombra análoga à que se fez sobre o romance chamado de “social”, sobre o qual, durante todo o decênio de 30 e na tradição crítica que se seguiu, muito se discutiu acerca de seu “tema” e se julgou a ficção do autor a partir dele. Com Lins do Rego, a memória do engenho funcionou sob o mesmo princípio, de modo que uma obra que fuja dessa característica, passa a atestar contra um projeto literário que supostamente deveria estar sendo seguido.

Um trecho da crítica de Mário de Andrade quando foi publicado *Riacho Doce* nos auxilia aqui a pensar que talvez seja possível operacionalizar uma análise da ficção de José Lins que não necessite passar obrigatoriamente por um projeto literário programático e com uma motivação memorialística muito bem demarcada: “*Riacho Doce* não repete nenhuma das obras anteriores do seu autor, mas repete Lins do Rego em tudo quanto faz o romancista que ele é. [...]” (ANDRADE, 1972, p. 137). O que Mário aponta aqui, em defesa do roman-

ce, que figura entre os “Independentes” e foi amplamente atacado por arriscar sua ambientação fora do Brasil – e, portanto, do motivo regional –, é que, ainda que o romance difira em sua configuração geral, a repetição dos mesmos elementos que constituem essa narrativa e as outras tantas que a antecederam é que opera como fator de coesão da obra do romancista.

Desse modo, se pensarmos nas categorizações que problematizamos até aqui, veremos que não se trata de negar o regionalismo e a memória como fundantes da ficção de Lins do Rego, mas inverter o sentido da operação crítica e, transmutar a categoria crítica em eixo de análise. Assim sendo, é possível pensar a terra e a memória como elementos de composição da narrativa e, para isso, elegemos dois extremos na obra do ficcionista: *Menino de engenho* (1932), tido como seu romance mais memorialístico, e *Riacho Doce* (1939), rechaçado por ser encarado como uma tentativa do autor de se provar um escritor “imaginativo”.

228

MENINO DE ENGENHO: O PERTENCIMENTO ENTRE A MEMÓRIA E A TERRA

No romance de estreia de Zé Lins, há uma figuração particular do engenho que configura uma perspectiva bastante singular da decadência no contexto da ficção regionalista dos anos 30: não há uma figuração decadente do engenho em si, há, isso sim, uma impossibilidade da personagem, ao longo dos anos de sua infância que passa lá, de se vincular e pertencer verdadeiramente à sua nova vida. Esse é um paradigma essencial na narrativa que nos coloca a questão fundante desta análise: o que possibilita que a história do menino Carlinhos seja construída sob a perspectiva do idílio da infância? E, ainda, por que não é possível pertencer ao engenho, de modo que não há lastro da vida construída ali em seu futuro de adulto?

Apostamos que tal configuração repousa em uma outra filiação que persiste: a memória, que, ao permanecer como pertença na identidade da personagem, o surgimento do engenho se dará sem-

pre sob o signo do paraíso perdido. Entendendo essa configuração da relação com a terra no protagonista da narrativa, percebe-se que há, assim, um atravessamento dos dois elementos que investigamos aqui: o tempo passado, o da memória, atravessa a descoberta da nova terra e tinge essa relação em formação de incompletude, perde o paraíso. Essa perspectiva da ruína tem um elemento propulsor fundamental nesse romance: a memória da violência:

Eu tinha uns quatro anos no dia em que minha mãe morreu. Dormia no meu quarto, quando pela manhã me acordei com um enorme barulho na casa toda. Eram gritos e gente correndo por todos os cantos. O quarto de dormir de meu pai estava cheio de pessoas que eu não conhecia. Corri para lá, e vi minha mãe estendida no chão e meu pai caído em cima dela como um louco. A gente toda que estava ali olhava para o quadro como se estivesse em um espetáculo. Vi então que minha mãe estava toda banhada em sangue, e corri para beijá-la, quando me pegaram pelo braço com força. Chorei, fiz o possível para livrar-me. Mas não me deixaram fazer nada. [...] O que eu sentia era uma vontade desesperada de ir para junto de meus pais, de abraçar e beijar minha mãe. Mas a porta do quarto estava fechada, e o homem sério que entrara não permitia que ninguém se aproximasse dali. O criado e a ama, diziam, estavam lá dentro em interrogatório. O que se passou depois não me ficou bem na memória. (REGO, 1997, p. 3).

229

O primeiro acontecimento da narrativa é, portanto, esse episódio traumático em que o menino é arrancado da proteção materna, acontecimento que nunca deixa de existir, pois é rememorado em todo o desenvolvimento ulterior da infância do protagonista. A construção dessa cena da morte da mãe guarda elementos que retornarão nos momentos reflexivos de Carlinhos, de modo que a violência física presenciada é apenas a primeira das violências. O que irá se suceder em sequência é a perda do que conhecia, antes mesmo de terminar de se

dar conta da morte da mãe: sua casa está repleta de estranhos, é impedido de ir para junto de seus pais, de abraçar sua mãe e, por último, a porta se fecha nesse ato de completa expulsão da vida que conheceu. De modo que, antes que os acontecimentos ficassem turvos na sua mente infantil, a última memória que lhe fica é essa, de múltiplas violências, em que ele luta contra esse momento que tira os seus pais e seu lar de si sem lhe conceder o ritual da despedida, configurando assim o cenário da perda mais violenta possível.

O caso de Carlos de Melo é bastante diferente e ganha cores trágicas: porque é uma perda muito precoce, aos quatro anos de idade, porque é a perda definitiva imposta pela morte e porque marcará toda a narrativa. De fato, toda a vida psicológica do narrador se define a partir dessa perda. A morte da mãe será lembrada por ele e por outros em todos os momentos em que se explicará, através da perda, a infelicidade. Antes mesmo de chegar ao engenho, numa das estações em que o trem faz uma parada, uma mulher desconhecida lhe diz, com carinho: "Que menino bonitinho! Onde está sua mãe, meu filho?". (BUENO, 2006, p. 143)

230

Todo o tom trágico desse início do romance atua de maneira definitiva na formação de Carlinhos na medida em que recorrentemente a relação dos outros com o menino se dará por essa ausência da mãe, pela sombra da tragédia que lhe dota sempre de um estatuto de tratamento especial. Esse comportamento funcionará como lembrança constante desse passado bloqueado pela porta que se fechou, assim como de memórias e perguntas que permanecem vivas. Desse modo, sua relação consigo mesmo e com a vida do engenho sempre será permeada por essa situação absurda que lhe expulsou do lar sem direito a explicações, o que faz com que essa porta aberta de sua memória forme um olhar para o mundo da perda.

É com a constituição dessa perspectiva, em que a tragédia atua como um fantasma que projeta esse olhar para o mundo a

partir da falta, que a trajetória da ruína se instaura na memória do protagonista. A narrativa é feita por acontecimentos que por si só instituem o crescimento do menino como uma história de perdas, como o casamento de tia Maria, que é nitidamente encarado como a segunda morte de sua mãe. Mas, como podemos perceber com a leitura do romance, o maior efeito da ruína está na perspectiva da personagem: seu mundo é um paraíso – antes mesmo de perdido – arruinado, porque não pode participar dele verdadeiramente. Assim, mais do que as perdas efetivas, como a morte da prima Lily, o que compõe verdadeiramente esse projeto literário do romance é a projeção dessa perspectiva trágica que se alastra por toda a história:

A morte de minha mãe me encheu a vida inteira de uma melancolia desesperada. Por que teria sido com ela tão injusto o destino, injusto com uma criatura em que tudo era tão puro? Esta força arbitrária do destino ia fazer de mim um menino meio cético, meio atormentado de visões ruins. (REGO, 1997, p. 5).

231

A memória da mãe funciona como esse elemento da narrativa que está sempre à espreita e, mesmo que não seja lembrado pelas outras personagens, funciona como esse motivo de angústia que impede Carlinhos de pertencer ao engenho, de ser como seus primos, porque, no fundo, essa memória da violência o isola do mundo. Isolamento esse que ganha contornos ainda maiores em sua infância, afinal, junto a esse sentimento melancólico, está tudo que ficou em aberto, todas as respostas negadas. São elas que habitam seu imaginário sempre em forma de possibilidades tenebrosas ou dúvidas cada vez mais profundas.

Para a construção desse olhar cada vez mais afundado no desamparo, é essencial que seja o romance em que o engenho do velho José Paulino não poderia estar em um momento de maior glória. O contraste entre o engenho – como esse lugar em que tudo é bom e todos são felizes – e esse eu – que passaria por essa felicidade, mas não consegue nunca pertencer a ela, de fato, – é o grande res-

ponsável pela projeção dessa angústia da personagem por toda a narrativa.

Era um menino triste. Gostava de saltar com os meus primos e fazer tudo o que eles faziam. Metia-me com os moleques por toda parte. Mas, no fundo, era um menino triste. Às vezes dava para pensar comigo mesmo, e solitário andava por debaixo das árvores da horta, ouvindo sozinho a cantoria dos pássaros. (REGO, 1997, p. 45)

232

O trecho acima é um dos que mais sintetizam essa relação estabelecida na narração. Sua trajetória é a trajetória de um menino triste que oscila entre a memória angustiada e o paraíso de sua infância, o engenho. Através da natureza, dos passeios, das brincadeiras com os primos, vemos esse lugar de felicidade, mas que, para Carlinhos, só consegue se converter em momentos isolados. O resultado desse movimento entre vida e memória é que o livro termina por nos dizer que o lugar que o menino habita, no fim, é a memória. O seu lugar nesse mundo infantil parece ser o de "menino triste", passeando pelos lugares, mas cuja única identidade possível está na memória angustiada e nas perguntas nunca respondidas. E, assim, opera-se o espriamento da memória pela narrativa e dominação da terra do presente por esse tempo anterior que termina por convertê-la e perdê-la também no passado.

RIACHO DOCE, O PERTENCIMENTO E A TERRA: UMA TRAJETÓRIA DE BUSCA

Dividido em três partes ("Ester", "Riacho Doce" e "Nô"), o romance é ambientado em sua primeira parte na Suécia; nas seguintes em Riacho Doce, mostrando a protagonista desde a infância desgarrada de sua terra, em profunda crise identitária. Quando chega a Riacho Doce, em sua filiação e pertencimento à nova terra em seu ápice, retirará a protagonista desse seu novo lugar para retornar à impos-

sibilidade de pertencimento que atravessa o romance em suas três tentativas: Suécia, Riacho Doce e Nô.

Essa parte inicial do romance não só prepara a inserção do elemento do estrangeiro no conflito entre futuro e passado – e nessa relação entre tempos já começamos a traçar alguns paralelos entre os romances em análise –, como constrói a protagonista em uma profunda crise de pertencimento. Edna, ainda pré-adolescente, vive deslocada em sua terra e em sua família até que surge a professora Ester, que atua como sua mentora. A mestra de cabelos pretos acentua tal conflito, empalidece ainda mais os cabelos de sua mãe. Tal característica física é emblemática, pois constrói a identidade, denota sua origem e, por isso mesmo, surge como uma afirmação imperiosa dessa busca identitária que faz crescer esse outro mundo ao custo de apagar o seu, de modo que, se em *Menino de engenho*, é o passado que domina o presente, aqui, é a intensificação do não-pertencimento que empurra o passado e faz crescer a promessa de futuro sob o signo da busca.

233

Se fosse restrito à incompreensão das relações humanas, o drama do pertencimento poderia ser outro e de fato destoar do funcionamento do restante da obra de Lins do Rego. No entanto, a terra toma de cheio toda essa primeira parte do romance, é dela que irradia esse desolamento: Edna não se identifica, ao contrário, ela almeja uma outra terra, de onde vem a força da relação com Ester, assim como o desencontro que culmina na tentativa de suicídio também:

Ela não sentia nada. Aquele campo era a mesma coisa de sempre, ora coberto de gelo, triste, pesado, ora assim florido, sem nada de mais. Desde que se entendia por gente que via aquilo. No meio das tulipas passava Nicolau com a vaca velha para matar. O campo era a sua casa, os seus porcos, a velha Elba. E Ester, como os poetas, falava daquela beleza. Não podia sentir aquele entusiasmo e botava para a sua incompreensão das grandes coisas do mundo. (REGO, 1961, p. 391).

O contraste entre a frieza e a infelicidade da Suécia e o calor e a felicidade do clima tropical é construído desde o início como esse elemento organizador da crise de Edna. Na juventude, é marcado pelos cabelos negros de Ester e da boneca espanhola, pela qual sentia tal fixação que, em sua mente pueril, ganhava vida e se tornava uma entidade. Quando adulta, os cabelos se transformam nas terras tropicais como esse ideal de felicidade que se contrapõe à infelicidade das terras geladas da Suécia.

A perspectiva do novo surge aqui como o já referido signo da busca e da promessa, uma espécie de idílio da felicidade: era a terra contrária a tudo que conheciam e, portanto, para Edna, era tudo que era oposto à sua agonia de se sentir uma pária em sua própria terra. O período de preparação para a viagem até Riacho Doce é um momento raro na obra de Zé Lins em que se tem o novo como uma potencialidade de felicidade. Essa é uma das grandes transformações que a inovação de perspectiva desse romance traz: o novo é visto sob o olhar dessa estrangeira, estrangeira antes mesmo de chegar ao Brasil, pois ela já o era em sua própria terra.

234

Chegando a Riacho Doce já temos o conhecido conflito entre tempos, passado e futuro, tradição e modernidade se relacionam em uma delicada convivência que, inevitavelmente, ruirá e desembocará em conflitos.

Assim como os demais episódios de chegada do outro naquela sociedade, Edna goza de um estatuto diferente. Desse modo, todos a olham com certo espanto, e depois com simpatia, até se habituarem e gostarem do estranho que transpunha o limite e modificava o Riacho Doce, o que vinha a reiterar sua sensação de pertencimento completo.

Nô, neto de Aninha e por ela "fabricado" como grande herdeiro da tradição, surge nessa configuração como o cruzamento fatal de pertencimentos: ele é o mar e, por isso, só a ele e a sua voz, que a chama com o calor dos trópicos, Edna pode pertencer. Mas esse não é o único pertencimento que o atravessa: ele não é só o mar do Riacho Doce, ele já se tornou maior que aquele lugar. Ele é o legado daquela terra, é o único que pode perpetuar a tradição já que carrega

a voz do povo, que supera a terra e a água das febres dali. A mudança, no entanto, vem de dentro, é na psicologia das personagens que vemos as peças dessa complicada dinâmica social ganharem movimento: Edna passa de estranha à terra ao pertencimento; Nô passa da solidez e confiança em sua intocabilidade para o desconforto, o anseio por sentir a vida.

Edna, em sua busca pelos trópicos, julga pertencer ao Riacho Doce: seu corpo vive para o mar, o calor na praia e os braços de Nô. Trata-se, no entanto, de uma ilusão, porque ela alimenta seu estatuto híbrido por todo o romance e é nesse momento que o tempo da memória se mostra mais complexo que a não filiação à terra e recupera força. Assim sendo, Edna nunca abandona suas raízes e, repetidamente, em suas crises, tenta retornar a sua cultura através da música; sua pele, seu cabelo, sua liberdade de correr nua pela praia e se misturar aos homens são também a marca de seu hibridismo. Ela nunca poderá atravessar, ficará sempre no caminho, porque seu pertencimento assim está, sendo esse o maior drama que se passa na psicologia da personagem: pior que pertencer ou não, é pertencer pela metade.

Edna luta até o fim em sua ilusão de pertencimento; enquanto está com Nô no mar, sente uma elevação divina, até o seu Deus, atinge o paraíso tropical da paz – de novo, um paraíso que já nasce um paraíso perdido – que sonha desde que Ester lhe empurrara para a consciência de despatriada. Mas, no fim, é lançada à compreensão de que ele não era como ela, ele era de todo o mar, mas carregava em si não só sua memória, mas a de seu povo, e essa era sua força.

A luta que trava contra Aninha é impossível de ser vencida, porque o seu lugar é impossível. Ela não está em nenhum lugar, pertence ao mar e recusa seu povo, liga-se a Nô como parte de sua ilusão de pertencimento, pois julga que ele está acima de sua tradição e pode transitar, assim como ela. No entanto, sua ilusão se perde porque ele se perde no meio do caminho, não pôde se ligar ao futuro nem retornar ao passado e está agora também em um lugar impossível:

Nessas obras, que a crítica subestimou como esforços menos felizes do autor escrever ficção intimista, não é difícil reconhecer traços fatalistas de quem viveu até o fundo o drama de uma decadência social e o incorporou para sempre à sua visão de mundo. (BOSI, 1990-95, p.452).

O desfecho que se dá, a partir dessa luta final, circunscreve o romance na visão da ruína que perpassa toda a obra de Lins do Rego, expressa nessa impossibilidade que se alastra a partir da falência em sua trajetória do pertencimento. E, em certa medida, a ruína de Edna é ainda mais definitiva que a de Carlinhos, que se sabe perdido da terra, que se sabe perdido em si, que se sabe menino triste. Edna não se sabe e busca a terra sem antes buscá-la em si, sacrifica-se e perde-se em um tempo que é preciso justamente salvar-se da terra, que é cada vez mais movediça. Sua derrota irradia o lugar impossível de passado e presente, pois absolutamente tudo são projetos falidos que sacrificam a dimensão humana no meio do caminho. A entrada de Edna nas águas, se pode carregar o significado da renovação que o mar sempre traz, é também a reafirmação da impossibilidade de seu lugar social, seu único pertencer é o que está por toda parte e em parte nenhuma, que vive do fluir e refluir do contato com a sociedade em ruína.

236

DOIS ROMANCES ENTRE TEMPOS E IMPOSSIBILIDADES

O breve percurso traçado por entre as leituras de *Menino de engenho* e *Riacho Doce* revelam duas realizações ficcionais distintas que, caso a caso, tiveram sua malha literária reduzida ou incompreendida por uma hipótese de análise crítica que, ao fechar um programa literário, limitou as possibilidades de se compreender como a obra de Lins do Rego teceu a sua literatura e as suas personagens de um tempo em crise.

Pensar as duas narrativas fora de seus agrupamentos e de seus lugares – como obra inaugural e como obra fora do lugar, respec-

tivamente – nessa primeira formulação acerca da impossibilidade do pertencimento à terra dota signos como decadência e ruína de um complexo vivo entre tempos em que a relação com a terra e com o próprio tempo que atravessou – e atravessa – as personagens conforma a ficção da crise fundamentalmente em uma trajetória de busca, seja no passado ou no presente, e uma revelação profunda de que a filiação ao tempo e ao lugar que nos formou é um mar a se perder de vista que a ficção regionalista de 30 apenas começou a navegar.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Mário de. **O empalhador de passarinho**. São Paulo: Martins, 1972.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Editora Cultrix, 1990 – 95.

BUENO, Luís. **Uma História do Romance de 30**. São Paulo: Campinas: Edusp; Editora da Unicamp, 2006.

CASTELLO, Jose Aderaldo. **José Lins do Rego: Modernismo e Regionalismo**. São Paulo, Edart, 1961.

MARQUES, Helton. Ficção, História e Memória em *Menino de engenho*, de José Lins do Rego. **Patrimônio e Memória**, v. 11, n. 2, p. 52 – 68, jul/dez., 2015.

REGO, José Lins. **Menino de Engenho**. Rio de Janeiro, RJ: José Olympio, 1997.

_____. **Pureza; Pedra Bonita; Riacho Doce**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1961.

A APROPRIAÇÃO DE SÃO BERNARDO: UM HOMEM CAPITALISTA

Danielle Galdino Lopes¹

238

Este trabalho objetiva identificar, compreender e analisar no romance São Bernardo (1934) de Graciliano Ramos, os atos que levaram o narrador protagonista, Paulo Honório, a adquirir capital e a apropriar-se da fazenda São Bernardo. Tomamos como embasamento teórico os estudos de Bueno (2006), Candido (1998; 2000), Damatta (1997), Falleiros (2004), Lafetá (2004) e Sirino (2015). Diante da análise realizada, percebemos que o narrador durante o processo de apropriação da fazenda São Bernardo, revela-se um sujeito forte, massivo e destemido, deixando evidente a força e o interesse com que ele se move no intuito de obter poses e ganhar dinheiro.

Palavras-chave: Graciliano Ramos, Modernismo de 30, Capitalismo, Opressão.

A segunda fase do modernismo no Brasil, também conhecida como *Modernismo de 30* foi marcada pela necessidade de romper com as velhas estéticas, iniciada em 1922, na *Semana da Arte Moderna*, em São Paulo (BOSI, 2015). Esse movimento provocou uma implosão da modernidade criada dentro do projeto literário brasileiro.

Nesse período, escritores como Rachel de Queiroz, Jorge Amado e Graciliano Ramos evidenciaram em suas obras questões sociais, denunciando os abusos que o povo brasileiro sofria, principalmente, aqueles

¹Cursa Mestrado em Letras pelo Programa de Pós graduação em Letras (PPGL), na Universidade do Estado do Rio Grande do Norte – UERN, sob a orientação do professor Dr. Manoel Freire Rodrigues. Linha de pesquisa: Texto Literário, crítica e cultura. <https://orcid.org/0000-0001-9786-4857>. daniellelopes@alu.uern.br.

que viviam nos interiores do país, por esse motivo, essa literatura também é conhecida como literatura regionalista. Nesse contexto, surgiram obras que foram muito bem recebidas pela crítica e pelos leitores, sem atentar para o pedantismo e o academicismo estéril de alguns escritores.

Graciliano Ramos foi um dos autores que se destacou nesse espaço literário, embora ele não se considerasse de fato um "modernista". Para Graciliano, o novo era representado pelos romances que tinham sido publicados após a *Revolução de 30* e em sua compreensão toda a produção anterior a esse período "ou era o academicismo estéril anterior ainda ao movimento modernista e à revolução, ou era, um pouco mais tarde, retórica boba" (BUENO, 2006, p. 47). Nesse contexto, a região Nordeste do Brasil ganha destaque e relevância no âmbito literário, tornando-se o espaço central retratado nas obras de Graciliano Ramos.

O romance *São Bernardo* de Graciliano Ramos, publicado em 1934, é escrito em primeira pessoa e nele o narrador protagonista Paulo Honório, discorre sobre sua vida obstinada e destemida, que tinha como principal objetivo, apropriar-se da fazenda São Bernardo onde trabalhou como empregado. Essa obra apresenta uma crítica ao sistema capitalista que aliena e *coisifica* o homem na conquista e no acúmulo de bens.

Após adquirir capital e se tornar senhor de S. Bernardo, Paulo Honório sente a necessidade de arranjar um casamento e preparar um herdeiro para cuidar do seu patrimônio, então ele desposa a jovem professora Madalena e dessa união nasce um menino. O casamento pouco durou, destruído pelo ciúme do narrador e pelos ideais distintos existentes entre o casal. Madalena suicida-se e, assim, Paulo Honório perde o gosto por tudo quanto lutara – a fazenda S. Bernardo, entregando-se a um estado de forte melancolia levando-o a escrita da obra em estudo.

Segundo Candido (2000), a obra literária de Graciliano Ramos se evidencia, sobretudo, quanto ao estilo dado, o avesso ao sentimentalismo e a ausência de retratações abstratas, adotando uma abordagem mais voltada ao objetivismo e enquadrada no âmbito

das problemáticas contextuais da época, bem como no campo da exploração de dilemas de natureza existencial.

Diante do exposto, neste trabalho pretendemos identificar, compreender e analisar nos capítulos iniciais do romance *São Bernardo* (1934) os atos que levaram o narrador protagonista, Paulo Honório, a apropriar-se da fazenda **São** Bernardo e identificar quais ações foram basilares para a sua ascensão socioeconômica. Como aporte teórico, essa empreitada conta com as contribuições teóricas de Bueno (2006), Cândido (1998; 2000), Damatta (1997), Falleiros (2004), Lafetá (2004) e Sirino (2015).

EVIDÊNCIAS DO CAPITALISMO EM SÃO BERNARDO

O primeiro capítulo de *São Bernardo* apresenta ao leitor o propósito do narrador de escrever um livro pela divisão do trabalho. Nesse momento, "somos lançados em meio a um torvelinho de nomes, ocupações, preferências e aptidões" (LAFETÁ, 2004, p.72). No segundo capítulo, brusco e sem rodeios o narrador declara que a empreitada não deu certo porque ele e os colaboradores não se compreendiam. A tentativa de construir a narrativa pela divisão do trabalho havia falhado, mas o narrador não desiste e ainda no segundo capítulo decide retomar a escrita sozinho.

Continuemos. Tenciono contar a minha história. Difícil. Talvez deixe de mencionar particularidades úteis, que me pareçam acessórias e dispensáveis. Também pode ser que, habituado a tratar com matutos, não confie suficientemente na compreensão dos leitores e repita passagens insignificantes. De resto isto vai arranjado sem nenhuma ordem, como se vê. Não importa. Na opinião dos caboclos que me servem, todo o caminho dá na venda. (RAMOS, 2012, p. 07)

O narrador decide escrever o livro valendo-se dos seus próprios meios, apesar de não possuir conhecimentos sobre escrita. No fi-

nal do capítulo, ele novamente sente que o trabalho não funciona e considera ser “dois capítulos perdidos”, mas através desses capítulos (considerados “perdidos”) percebemos que a figura dominante e ativa de Paulo Honório está criada. “Fomos já introduzidos em seu mundo – um mundo que, em última análise, se reduz à sua voz áspera, ao seu comando, à sua maneira de enfrentar os obstáculos e vencê-los” (LAFETÁ, 2004, p. 75).

O narrador em primeira pessoa, Paulo Honório, ao iniciar a escrita ficcional de suas memórias, clarifica ao leitor que, dada a sua origem e trajetória de vida até então, não dispõe do domínio da criação clássica da narrativa literária. Isto, para ele, não significa empecilho na realização de seu intento, pois não prioriza uma linguagem elaborada estanke da oralidade, já que ambas as linguagens podem ser compreendidas pelo leitor. (SIRINO, 2015, p. 156-157).

241

No terceiro capítulo, de maneira simples e direta o narrador se apresenta como Paulo Honório, diz que tem cinquenta anos e fala brevemente sobre sua infância e juventude. Após sair da prisão, onde permaneceu durante 3 anos, nove meses e 15 dias por esfaquear um sujeito que se engraçou com sua namorada, o narrador revela que agora tem apenas um fito na vida – se aposar de São Bernardo. Através de um modo de narrar contínuo e conciso, relatando apenas os episódios mais importantes, passamos a conhecer a história desse sujeito.

Nesse tempo eu não pensava mais nela, pensava em ganhar dinheiro. Tirei o título de eleitor, e seu Pereira, agiota e chefe político, emprestou-me cem mil-réis a juro de cinco por cento ao mês. Paguei os cem mil-réis e obtive duzentos com o juro reduzido para três e meio por cento. Daí não baixou mais, e estudei aritmética para não ser roubado além da conveniência. (RAMOS, 2012, p. 10).

Nesse trecho foi possível notar que Paulo Honório tinha objetivos claros e muito bem definidos, pelos quais estava disposto a tudo, assim, todos os seus atos se voltam ao ganho de dinheiro e a acumulação de bens. Sobre esse aspecto, Candido (1998) afirma ser possível dizer que a vontade do sujeito de ganhar dinheiro é a força racional que o move e de onde nasce um plano de ação. O objetivo do narrador era apropriar-se da fazenda e para isso ele teria que ser forte e estar disposto a enfrentar todas as adversidades.

A princípio o capital se desviava de mim, e persegui-o sem descanso, viajando pelo sertão, negociando com redes, gado, imagens, rosários, miudezas, ganhando aqui, perdendo ali, marchando no fiado, assinando letras, realizando operações embrulhadíssimas. Sofri sede e fome, dormi na areia dos rios secos, briguei com gente que fala aos berros e efetuei transações comerciais de armas engatilhadas. (RAMOS, 2012, p. 11)

242

O protagonista não se prende aos detalhes pois “o que importa é o tom do narrador, a atitude dominadora e dura que Paulo Honório assume diante das dificuldades, arrostando-as e vencendo-as” (LA-FETÁ, 2004, p.77). Em seguida, Paulo Honório declara que decidiu estabelecer moradia em sua terra, no município de Viçosa, Alagoas, e logo planejou adquirir a propriedade de S. Bernardo.

Meu antigo patrão, Salustiano Padilha, que tinha levado uma vida de economias indecentes para fazer o filho doutor, acabara morrendo do estômago e de fome sem ver na família o título que ambicionava. Como quem não quer nada, procurei avistar-me com Padilha moço (Luís). Encontrei-o no bilhar, jogando bacará, completamente bêbedo. Está claro que o jogo é uma profissão, embora censurável, mas o homem que bebe jogando não tem juízo. Aperuei meia hora e percebi que o rapaz era pexote e estava sendo roubado descaradamente. (RAMOS, 2012, p. 12)

Paulo Honório inicia seus planos investigando o Padilha no jogo e descobre que o rapaz joga mal e sempre perde muito dinheiro (LA-FETÁ, 2004). Após coletar essas informações o narrador estabelece amizade com Luís Padilha, atual proprietário de S. Bernardo e, em pouco tempo, começa a emprestar-lhe pequenas quantias em dinheiro, aparentando não se importar com as formalidades da dívida. O sucesso do narrador dependia da sua capacidade de enredar Luís Padilha e quanto mais dinheiro o rapaz lhe devesse, mais fácil seria conseguir o que desejava.

Travei amizade com ele e em dois meses emprestei-lhe dois contos de réis, que ele sapecou depressa na orelha da sota e em folias de bacalhau e aguardente, com fêmeas ratuínas, no Pão-sem-Miolo. Vi essas maluqueiras bastante satisfeito, e quando um dia, de novo quebrado, ele me veio convidar para um S. João na fazenda, afrouxei mais quinhentos mil-réis. (RAMOS, 2012, p. 12).

243

Os empréstimos tornavam-se cada vez maiores e não cessaram com o tempo, dada a vida boêmia, viciosa e desregrada que levava o dono da fazenda S. Bernardo. Depois de algum tempo, venceu-se a última letra da dívida e Paulo Honório com tudo planejado foi ao encontro do Padilha, em um dia chuvoso, com um atoleiro imenso indicando que a viagem seria longa, mas, ele não se importou com as condições do tempo e partiu disposto a tomar posse da fazenda.

A última letra se venceu num dia de inverno. Chovia que era um deus nos acuda. De manhã cedinho mandei Casimiro Lopes selar o cavalo, vesti o capote e parti. Duas léguas em quatro horas. O caminho era um atoleiro sem fim. Avistei as chaminés do engenho do Mendonça e a faixa de terra que sempre foi motivo de questão entre ele e Salustiano Padilha. Agora as cercas de Bom-Sucesso iam comendo S. Bernardo. (RAMOS, 2012, p. 16)

Foi com surpresa que Padilha recebeu Paulo Honório em sua casa naquele dia de chuva. Após os cumprimentos, eles enveredaram numa longa e difícil conversa e Paulo Honório não perdeu tempo em demonstrar o motivo de sua visita pois, seu plano estava traçado e seria executado com precisão.

Sentei-me num banco e apresentei-lhe as letras. Padilha, com um estremecimento de repugnância, mudou a vista: — Eu tenho pensado nesse negócio, tenho pensado muito. Até perdi o sono. Ontem amanheci com vontade de lhe aparecer, para combinar. Mas não pude. Semelhante chuva...— Deixemos a chuva. — Estou em dificuldades sérias. Ia propor uma prorrogação com juros acumulados. Recurso não tenho. (RAMOS, 2012, p. 16)

244

Paulo Honório não aceita estender o prazo e diz não esperar nem mais uma hora. “Estou falando sério, e você com tolices! Despropósito não! Quer resolver o caso amigavelmente? Faça preço na propriedade” (RAMOS, 2012, p. 17). Ele poderia estender o prazo, mas não havia planejado isso. A intenção de Paulo Honório desde os primeiros empréstimos era usar as dívidas como maneira de se apossar da fazenda porque sabia que o Padilha não teria meios de pagá-lo.

— Faça o preço.

— Aqui entre nós, murmurou o desgraçado, sempre desejei conservar a fazenda.

— Para quê? S. Bernardo é uma pinoia. Falo como amigo. Sim senhor, como amigo. Não tenciono ver um camarada com a corda no pescoço. Esses bacharéis têm fome canina, e se eu mandar o Nogueira tocar fogo na binga, você fica de saco nas costas. Despesa muita, Padilha. Faça preço. Debateremos a transação até o lusco-fusco. Para começar, Luís Padilha pediu oitenta contos. (RAMOS, 2012, p. 17-18)

A negociação torna-se intensa, propostas são trocadas, rebatidas e depois de algumas horas de diálogo acirrado, de ameaças e discussões acaloradas marcadas pelo choro e pelo desespero do Padilha, a fazenda passa a pertencer a outro dono. A apropriação da fazenda foi narrada com a mesma clareza e objetividade que caracteriza todo o romance, e essa apresentação das ações de maneira clara, concisa e direta produz no romance um efeito de crueldade (LAFETÁ, 2004).

Sem culpas, arrependimentos ou remorsos Paulo Honório torna-se proprietário de São Bernardo. Nessa sequência de acontecimentos, o narrador surge como "um elemento dinâmico por natureza, cujo impulso arrasta o mundo atrás de si. Padilha, mole, preguiçoso, sem iniciativa, é por ele dominado com facilidade" (LAFETÁ, 2004, p. 79). Nesse sentido, percebemos que no embate entre o mais forte e o mais fraco, vence o sujeito que sabe o que quer, planeja, executa e conquista seus objetivos sem se importar com a derrota do outro.

245

Como novo dono de São Bernardo, Paulo Honório se mostra disposto a trabalhar para que essas terras produzam. Em pouco tempo de liderança na fazenda o narrador revela que os problemas começaram a surgir e ele trabalhava muito, dormia pouco, levantando às quatro da manhã, "passando dias ao sol, à chuva, de facão, pistola e cartucheira, comendo nas horas de descanso um pedaço de bacalhau assado e um punhado de farinha" (RAMOS, 2012, p. 21-22).

Em posse da fazenda, Paulo Honório se depara com um dos muitos problemas a ser enfrentados: o velho Mendonça, proprietário da fazenda vizinha – que aos poucos ia aumentando a cerca nos limites de S. Bernardo, seria um empecilho vencido rapidamente. O narrador busca resolver as coisas no diálogo, mas logo percebe que não será tão simples.

Ponderei ao velho Mendonça que ele já tinha encolhido muito as terras de S. Bernardo. Pedi-lhe que mostrasse os seus pa-

péis. Não sendo possível acordo, era melhor vir o advogado e vir o agrimensor.

— Ótimo! Arranjava-se com os tabeliães e metia-me no bolso. Mas eu não vou nisso. Derruba-se a cerca.

Contei rapidamente os caboclos que iam com ele, contei os meus e asseverei que a cerca não se derrubava. Explicações, com bons modos, sim; gritos não. (RAMOS, 2012, p. 20)

Não demorou muito e, no “domingo à tarde, de volta da eleição, Mendonça recebeu um tiro na costela mindinha e bateu as botas ali mesmo na estrada, perto de Bom-Sucesso” (RAMOS, 2012, p. 26). O primeiro empecilho fora superado e depois deles muitos outros vieram, “a falta de crédito, a safra ruim de mamona e algodão, os preços baixos, as ameaças [...] (LAFETÁ, 2004, p. 74), contudo, todos esses impasses são enfrentados e vencidos graças a força e a obstinação do narrador.

246

Ao passo que a narrativa se desenrola acompanhamos os caminhos trilhados pelo narrador e observamos que apesar de todos os problemas e entraves, nada foge ao seu controle, ele domina as situações, contorna os problemas e segue mais forte e destemido. O narrador revela-se “um homem empreendedor, dinâmico, dominador, obstinado, que concebe uma empresa, trata de executá-la, utiliza os outros para isso e não desanima com os fracassos” (LAFETÁ, 2004, p. 74-75). Paulo Honório resolve todas as ações, ele nasce de cada ato, e cada ato nasce dele.

Ninguém imaginará que, topando os obstáculos mencionados, eu haja procedido invariavelmente com segurança e percorrido, sem me deter, caminhos certos. Não senhor, não procedi nem percorri. Tive abatimentos, desejo de recuar; contornei dificuldades: muitas curvas. Acham que andei mal? A verdade é que nunca soube quais foram os meus atos bons e quais foram os maus. Fiz coisas boas que me trouxeram prejuízo; fiz coisas ruins que deram lucro. E como sempre tive a intenção

de possuir as terras de S. Bernardo, considereei legítimas as ações que me levaram a obtê-las. (RAMOS, 2012, p. 30)

É evidente que nem todas as atitudes do narrador foram dignas de referência, mas, “as pessoas fazem coisas que poderiam ser qualificadas como reprováveis, mas fazem também outras dignas de louvor, que as compensam. E como todos têm defeitos ninguém merece censura” (CANDIDO, 1998, p. 47). O narrador tinha um objetivo, ao qual dedicou toda a sua vida e lutou de todas as maneiras para obtê-lo.

“Violências miúdas passaram despercebidas. As questões mais sérias foram ganhas no foro, graças às chicanas de João Nogueira” (RAMOS, 2012, p. 30). Nesse trecho percebemos que movido pelo interesse de adquirir bens, Paulo Honório se comporta como uma máquina, como um rolo compressor, destruindo tudo e todos que atravessam seu caminho.

A escola, a igreja, o açude, o descaroçador, as máquinas importadas e as estradas surgem como reflexo do sucesso do empreendimento capitalista do narrador que consistia na posse e na modernização da fazenda S. Bernardo, a qual ele dedicou sua vida, sua força e sua coragem. “Alcansei mais do que esperava, mercê de Deus. Vieram-me as rugas, já se vê, mas o crédito, que a princípio se esquivava, agarrou-se comigo [...]” (RAMOS, 2012, p. 30).

247

ALGUMAS CONSIDERAÇÕES

Durante o processo de apropriação de São Bernardo o narrador se apresenta como um sujeito forte, massivo e implacável capaz de destruir qualquer um que surgir em seu caminho. Para Falleiros (2004) em *São Bernardo* o modo materialista e realista de configurar o próprio Paulo Honório como um sujeito já “bastante satisfeito”, lhe atribui a conquista da fazenda como algo que ele obteve através do trabalho correto, evitando mencionar todos os atos escusos que ele realizou para obter seu intento.

A maneira como se apropriou da fazenda foi contada pelo narrador com a mesma clareza e objetividade que caracteriza todo o romance, o que acaba por refletir a violência e a precisão com que age esse sujeito (LAFETÁ, 2004). Nos capítulos iniciais, quando Paulo Honório narra o processo de apropriação de S. Bernardo sem focar nos detalhes como, os negócios resolvidos com armas em punho, os serviços sujos que seus empregados realizavam, pudemos conhecer seu caráter violento e destemido.

Nesse romance, evidenciamos uma crítica ao sistema capitalista que massifica, coisifica e aliena o homem, transformando-o numa máquina de produzir e acumular bens. É possível notar também certa crítica ao determinismo de Paulo Honório que teve uma infância pobre, envolveu-se em um crime que o deixou alguns anos preso e quando tornou-se dono da fazenda, passou a agir com a mesma dureza que foi tratado, colocando o dinheiro acima dos valores humanos. Dessa maneira, as ações individualistas buscando crescimento econômico, em certa medida, podem ser justificadas pelo seu passado (SIRINO, 2015).

A maneira como o narrador se apodera da fazenda do Padilha e depois o contrata como empregado, a troca de favores com o Juiz Magalhaes e o Jornalista Azevedo Gondim, os atos violentos e a brutalidade com que tratava a todos, evidencia o autoritarismo, o patriarcalismo e o abuso de poder que Paulo Honório adota com seus inferiores. Nesse sentido, percebemos que a posição social do sujeito ao mesmo tempo que o eleva, também o rebaixa.

O rito do *Sabe com está falando?* (DAMATTA, 1997) permeia toda a narrativa, principalmente no que concerne a aquisição das terras, mostrando como o narrador se coloca acima dos outros, tratando-os como peças em seu jogo de ganhar dinheiro. Nessa posição é importante destacar quem manda e quem obedece, quem subordina e quem é subordinado. Nesse contexto, os sujeitos sociais são expostos e submetidos à lei do mais forte, imposta na maioria das vezes através da violência e do abuso de poder.

Nesse romance, Paulo Honório atua como eixo dominante e através de suas ações compreendemos como o sistema capitalis-

ta coisifica e aliena as pessoas transformando-as em robôs visando o capital. Além disso, o desfecho da narrativa é convincente ao mostrar o quanto Paulo Honório alienou-se ao modo de produção capitalista, já que ele próprio é fruto do processo de coisificação do sujeito, reduzido ao trabalho que se coloca acima dos valores humanos (SIRINO, 2015).

REFERÊNCIAS

BOSI, A. **História concisa da literatura brasileira**. 50 ed. São Paulo: Cultrix, 2015. 568 p.

BUENO, L. **Uma história do romance de 30**. São Paulo. Editora da universidade de São Paulo, 2006. 712 p.

CANDIDO, A. **Tese e antítese: ensaios**. 4 ed. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000. 166 p.

brasileiro. 6 ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997. p. 179-248. Disponível em: <https://docero.com.br/doc/8nnc5>

DAMATTA, R. **Sabe com quem está falando? Um ensaio sobre a distinção entre pessoa e indivíduo no Brasil**. In: _____. *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema*.

FALLEIROS, M.F. **A catarse do prefeito**. Múltipla palavra: ensaios de literatura. João Pessoa, 2004. 212 p.

LAFETÁ, J. L. **A dimensão da noite e outros ensaios**. 34 ed. São Paulo: Duas Cidades, 2004. 576 p.

RAMOS, G. **São Bernardo**. 4^o. ed. Rio de Janeiro: BestBolso, 2012

SIRINO, S. P. M. **Paulo Honório: A voz de Graciliano Ramos em S. Bernardo**. In. Revista de Literatura, História e Memória. VOL. 11 - Nº 17 – 2015, p. 151-169.

REPRESENTAÇÃO DO HERÓI BRASILEIRO EM A VOLTA DO MARIDO PRÓDIGO

*Islaine Gabriela de Souza Lima*¹

250

O objetivo do artigo é realizar uma leitura/interpretação do herói brasileiro a partir do personagem protagonista Eulálio de Souza Salã-thiel (Lalino), de "A volta do marido pródigo", da coletânea Sagarana, de João Guimarães Rosa. Nas discussões encontram-se as relações sociais nas quais estão imbricados assuntos diversos da vida social e política brasileira. O protagonista carrega consigo a representação dos aspectos de malandragem e cordialidade, numa espécie de paralelismo entre a esfera pública e a vida privada. Para tanto, temos como base os textos de Luiz Roncari (2004, 2007), Roberto DaMatta (1997), Sérgio Buarque de Holanda (1995) e Antonio Candido (1946,1999).

Palavras-chave: Guimarães Rosa, Herói, Malandragem, Cordialidade.

Guimarães Rosa, autor de uma experiência de vida intelectual e cultural requintada, criou uma obra que traz ao mesmo tempo as relações sociais e os dramas humanos, pois não se ocupou apenas de descrever o mundo do sertanejo e suas paisagens e costumes, há na sua obra uma dimensão universal. O ineditismo em suas obras se aplica pela sua habilidade de fazer construções sintáticas fora do habitual e surpreender pela sua capacidade poética e linguística, sobretudo, pelas temáticas e os sujeitos representadas nas narrativas.

1 Mestranda em Letras pelo Programa de Pós Graduação em Letras (PPGL), na Universidade do Estado do Rio Grande do Norte. Linha de Pesquisa: Texto Literário, crítica e cultura. Orientador: Dr. Manoel Freire Rodrigues. <https://orcid.org/0000-0002-6630-2533>. islainegabriela31@gmail.com

Muitos estudiosos consideram que o autor não segue a vertente regionalista, entre eles Antonio Candido, que sugere que o valor da obra *Sagarana* está justamente no fato de não se restringir apenas à região mineira, uma vez que suas histórias transcendem à região. As relações sociais e culturais presentes nas narrativas de *Sagarana* alcançam uma dimensão nacional, ou seja, as temáticas e os personagens presentes na obra representam traços íntimos e característicos da sociedade brasileira, como por exemplo, a crença na magia popular, as impunidades e assassinatos em defesa da honra, o abuso do poder político, artimanhas eleitorais, coronelismo, valentões, jagunços, entre outras figuras representativas brasileiras.

Segundo DaMatta, falar de padrões de comportamento social requer observar os que vivem esses padrões ou os que, porventura, a eles sejam submetidos de alguma forma. Levando em consideração o pensamento do estudioso, buscamos através da análise da personagem de "A volta do Marido pródigo", discutir aspectos referentes à formação e definição da sociedade brasileira.

A narrativa inicia com homens trabalhando na construção da estrada da Rodagem entre São Paulo e Belo Horizonte – fato que marca o início da modernização no Brasil. Entre os trabalhadores está Eulálio, no entanto, este, como típico malandro, não gosta de trabalhar, vive em cidade pacata do interior, sonha em ir embora, viver na cidade grande onde poderá apreciar e vivenciar novas paisagens, tipos de mulheres variadas, sem necessariamente ter que trabalhar duro. Abandona a esposa para seguir seu desejo, no entanto, se arrepende e retorna à sua cidade natal. Seu retorno desencadeia uma série de episódios interessantes, no que se refere ao desenvolvimento desse personagem na vida pública com sua inserção na política, pois desvela a face injusta e hierarquizante dos grandes chefes políticos e as características que definem o personagem/herói de Guimarães Rosa, que também pode ser visto como uma figura representativa da ficção brasileira.

IMAGENS DA MALANDRAGEM E CORDIALIDADE EM LALINO SALÃ-THIEL

Os aspectos de aproximação entre o público e o privado e o traço de cordialidade são representados na nossa literatura. Podemos observar isso em Guimarães Rosa que apresenta em suas narrativas os costumes da vida privada e os aspectos da vida pública. Luiz Roncari afirma que as pesquisas que buscaram interpretar o Brasil focavam mais na vida econômica, política e institucional, sem evidenciar, de forma mais profunda, o âmbito privado, pois seria função do romance tratar de questões do âmbito particular dos sujeitos, no entanto, "Guimarães Rosa sem se descurar dos nossos costumes privados, os da família e amorosa, próprios do romance, procurou integrar a eles também os da vida pública, o que deu a sua ficção também a dimensão de uma representação do país e muito mais realista do que poderia supor." (RONCARI, 2004, p. 20).

252

As relações sociais das cidades mineiras representadas por Guimarães Rosa são traçadas pelo domínio dos chefes políticos sobre as classes mais baixas, que utilizam seus cargos e influência para comandar como autoridade superior. Na maioria das vezes, esses chefes são representados por grandes fazendeiros com posses de terras. Tio Emilio, de "Minha Gente" representa bem uma relação de poder entre os chefes políticos, assim como sugere Leonel (2012), pois com a proximidade das eleições, governantes e opositores entram numa espécie de luta envolta de artimanhas. Em "A volta do Marido Pródigo" vemos essas figuras públicas que compõem a formação social e política brasileira, e associada a elas, está também a vida privada, familiar e amorosa do personagem protagonista, Eulálio de Souza Salãthiel (Lalino), que ao se juntar ao Major Anacleto na política, faz surgir uma diversidade de intrigas, ameaças e disputas em relação ao adversário

Os aspectos amorosos desta narrativa são, assim como os aspectos políticos, fatos que levam o personagem principal ao mesmo tempo à ordem e à desordem. Além disso, o poder dos chefes po-

líticos é evidenciado com maior precisão quando os espanhóis são mandados embora pelos capangas do Major Anacleto, influenciado por Lalino, que ao reconquistar Maria Rita, pretende se livrar de Ramiro. O fazendeiro dá ordem para o uso de violência, se for necessário. Os espanhóis são moradores estrangeiros que passaram a viver na região: "Compraram um sítio, de sociedade. E fizeram relações e se fizeram muito conceituados, porque, ali, ter um pedaço de terra era uma garantia e um título de naturalização." (ROSA, 2015, p. 95).

Mas, naquele contexto de eleições, esses sujeitos não são bem vistos pelos interesses políticos, uma vez que não votam, assim como sugere Lalino em uma conversa com o Major. Podemos perceber que Lalino mantém uma aversão aos espanhóis, primeiro por suas condições de sujeitos estrangeiros, e em segundo, por não gostar de Ramiro que, no início da narrativa, já apresentava interesse em Maria Rita e quando Lalino a abandona, em questão de um mês, o espanhol vai morar com ela. Assim, fica nítido que os interesses políticos são movidos pelo menosprezo às classes hierarquicamente mais baixas e a lisonja com os superiores. Os estrangeiros também entram nesse jogo, pois não exercem o papel de eleitores, já que não são cidadãos naturalizados brasileiros.

Segundo Roncari, Lalino foi a primeira tentativa de Guimarães Rosa de representar o tipo brasileiro juntamente com a vida social e política. É um personagem característico de nossa formação, apresentado como o malandro típico brasileiro que sempre dá um "jeitinho" em favor próprio. O autor o descreve como um rapaz esperto, inteligente, astucioso e cheio de vivacidade, que sonha e almeja mudar de vida, mas sem muito esforço e trabalho. Acabara por abandonar a esposa para ir em busca da capital – Rio de Janeiro – onde vivera aventuras e desventuras, após seis meses se arrepende e retorna para sua cidade natal.

As aventuras de Lalino Salãthiel na capital do país foram bonitas, mas só podem ser pensadas e não contadas, porque no meio houve demasia de imoralidade. [...]

Mas um indivíduo, de bom valor e alguma ideia, leva no máximo um ano, para se convencer de que a aventura, sucessiva e dispersa aturde e acende, sem bastar. E Lalino Salãthiel, dados os dados, precisava apenas de metade do tempo, para chegar ao dobro da conclusão.

O dinheiro se fora. Rareavam os biscates. Veio uma espécie de princípio de tristeza. E ele ficou entibiado e pegou a saudade (ROSA, 2015, p. 96).

Aqui vale ressaltar uma semelhança deste personagem com Macunaíma (1928), de Mário de Andrade que, assim como Lalino, também se dirige à capital em busca de riqueza e dos prazeres carnais, e acaba voltando para sua terra (a "mata virgem"), sem a riqueza esperada e sem as mulheres com quem gastara o que tinha. Ambos se veem diante de uma realidade que não os possibilitam uma realização daquilo esperavam encontrar na cidade grande.

254

Em Lalino vemos os traços do malandro, personagem que está presente na cultura popular brasileira e, sobretudo, na ficção. Memórias de um Sargento de Milícias, de Manuel Almeida é considerado como o primeiro romance malandro. Antonio Candido, em seu ensaio sobre este romance, compara a origem de Leonardo – o protagonista do romance – ao típico herói picaresco, provindo de uma condição folclórica. Leonardo carrega um tom cômico e popular da época em que foi produzido, é astucioso mesmo sem um objetivo específico, o que o diferencia do pícaro, que usa a malandragem sempre em favor próprio. "O malandro, como o pícaro, é espécie de um gênero mais amplo de aventureiro astucioso, comum a todos os folclores" (CANDIDO, 1993, p. 71).

Guimarães Rosa cria um personagem que segue essa definição de Candido do arquétipo do malandro. A caracterização do malandro em "A volta do marido pródigo" é, primeiramente, definida pela descrição da vestimenta e pelo andar, depois, pelas atitudes do protagonista.

Agora seu Marra fecha a cara. Lalino Salãthiel vem bamboleando, sorridente. Blusa cáqui, com bolsinhos, lenço vermelho no pescoço, chapelão, polainas, e, no peito, um distintivo, não se sabe de quê. Tira o chapelão: cabelos pretíssimos, com as ondas refulgindo de brilhantina borora.

Os colegas põem muito escárnio nos sorrisos, mas Lalino dá o aspecto de quem estivesse recebendo uma ovação: [...]

Lalino tem um soberbo aprumo para andar. [...]

Lalino nunca foi soldado, mas sabe unir forte os calcanhares, ao defrontar seu Marra. E assenta os olhinhos gateados nos olhos severos do chefe. (ROSA, 2015, p. 82- 83).

A descrição acima vai de encontro com o pensamento de DaMatta sobre a definição do malandro no consciente popular brasileiro: "O malandro é um ser deslocado das regras formais, fatalmente excluído do mercado de trabalho, aliás definido por nós como totalmente avesso ao trabalho e individualizado pelo modo de andar, falar e vestir-se." (DAMATA, 1936, p. 263).

Seus colegas de trabalho não gostam do seu jeito astuto de enrolar no trabalho e se sobressair das reprimendas do chefe. A ele são atribuídos alguns caracteres que o torna um personagem de natureza múltipla, ora o chamam de Lalino, Laio, Mulatinho. Cada nome é um atributo à sua personalidade de malandro, a partir da visão das outras pessoas, ora positiva, ora negativa/pejorativa.

Saber converter as desvantagens em vantagens é, segundo DaMatta, um sinal de todo bom malandro. Lalino sempre consegue tirar proveito de alguma dificuldade, algumas vezes, sem muito esforço. Manuel Fulô, de "Corpo fechado", conto que também faz arte de *Sagarana*, é um outro personagem que representa bem esse aspecto, uma vez que se aproveitou de um episódio do qual saiu como vencedor por obra do destino ou mágica, para se tornar o grande valentão de sua cidade. Lalino, por sua vez, com sua malandragem consegue, no final do conto, ao mesmo tempo reconquistar a esposa e influenciar na expulsão de Ramiro, junto com os demais espanhóis

da cidade. Não aparenta demonstrar critérios e limites quando se trata de suas ações em benefício próprio, quando decide ir embora com a ajuda financeira de Ramiro (o qual Lalino não gostava) e quando passa a agir de forma errônea com os adversários do Major Anacleto.

Na primeira parte do conto, vemos a vida particular (as relações pessoais, o trabalho, os negócios e os interesses pessoais) e a face amorosa do protagonista, que acabam se misturando quando ele decide ir embora sem a mulher, Maria Rita. Nesse momento inicia a desordem na vida de Lalino.

Apesar de pensar nos sentimentos de Maria Rita, o que se sobressai são seus interesses, sua vontade de ir viver experiências novas, uma vida que imaginara ao folhear revistas, à procura de fotografias de mulheres. Não mediu esforços para garantir sua viagem, negociou até mesmo com o espanhol Ramiro, que estava “de olho” na sua esposa. Diferente de todos os que conhecia, Lalino não queria uma vida sem progresso, trabalhando todo dia para ganhar pouco, no seu ideal a capital poderia lhe proporcionar boa vida.

Enquanto seus colegas de trabalho cumprem as regras do ofício e mantêm respeito ao Seu Marra, o encarregado da obra, Lalino chega atrasado, não faz seu serviço e ainda consegue enganar seu chefe. Roncari traz uma explicação para esse comportamento do protagonista ao dizer que, no contexto da narrativa, a sua condição de mulato é traduzida como uma má formação e a sua simpatia e as artimanhas para entreter as pessoas, com seu violão e sua imaginação para inventar histórias, o faz ser aceito e até admirado.

Sua condição de Mulato é um ponto chave para estudar e compreender a sociedade brasileira, pois é um personagem típico de nossa literatura, estereotipado por sua origem e características. “A hibridiz e ambiguidade maior de Lalino, porém, reside no aspecto racial, pois, antes de tudo ele é um mulato, “o mulatinho”, e é assim que a ele se referem o narrador como as demais personagens.” (RONCARI, 2004, p. 30). É o estereótipo de um sujeito típico com características que representam um grupo dominante da classe de trabalhadores

pobres, o que, de certa forma, justifica o fato de o considerarem mais como um personagem *tipo* do que como um *caráter*.

[...] conforme costuma distinguir a teoria literária, significando os seus traços, ao invés de o particularizarem e diferenciarem como um indivíduo, generalizam-no, transformando-o num representante típico de um grupo, quer dizer, em alguém no qual se condensam e se extremam as características próprias do grupo sociorracial do qual havia saído, e que por sua vez, era o dominante entre "os homens do povo". (RONCARI, 2004, p. 32)

O termo *povo*, na Primeira República, passou a representar o "mulato vadio", "o homem de ofício", o negro e o imigrante – que veio a integrar o grupo de trabalhadores braçais brasileiros. "O negro, o mestiço, o mulato e o trabalhador imigrante foram reunidos sob a mesma denominação de povo, como o outro, os inaptos, como as teorias raciais da época se esforçavam por demonstrar." (RONCARI, 2004, p. 33). Em "A volta do marido pródigo", como em outras narrativas brasileiras, o mulato é visto à margem na classe social, denominado como o sujeito que carrega a arte da malandragem, não por necessidade, mas por uma questão de falta de caráter.

Outra característica pertinente sobre a sociedade brasileira imbricada no personagem Lalino e que marca o herói de Guimarães Rosa é o traço de cordialidade, termo proveniente do estudo de Sérgio Buarque de Holanda – *Raízes do Brasil* – que tem como objetivo estudar aspectos característicos da sociedade brasileira e suas instituições – Família e Estado – que seguem ordens diferentes em sua essência, mas que são por vezes confundidas, levando em conta a tendência do brasileiro de lançar mão da racionalização para diminuir a distância entre a esfera familiar e a esfera pública.

Sérgio Buarque lança a teoria do "homem cordial" que tende a priorizar os mais próximos e vai de contramão à democracia, que na teoria, em se tratando de esfera pública, deve estabelecer a

impessoalidade. O homem cordial, desse modo, seria o retrato do brasileiro de herança patriarcal que não admite a individualidade e tem a necessidade de se expandir na vida social, traço que reflete também na religiosidade “uma transposição característica para o domínio do religioso desse horror às distância, que parece construir [...] o traço mais específico do espírito brasileiro.” (HOLANDA, 1995, p. 149).

Após seis meses de aventuras na capital, Lalino decide voltar para casa, em um contexto de eleições, no qual as convicções políticas do interior são fortes, e acaba se envolvendo na política local, graças a Oscar, filho do chefe político do distrito, Major Anacleto. “Além de chefe político do distrito, Major Anacleto era homem de princípios austeros, intolerante e difícil de se deixar engambelar.” (ROSA, 2015, p. 102). A princípio, o Major não queria relações com Lalino, pois as notícias que corriam é que ele tinha vendido a mulher ao espanhol, mas com os conselhos do seu irmão, o Tio Laudônio, ele se convence de que o mulato poderia ser útil: “Um mulato desses pode valer ouro... A gente esquenta cabeça dele, depois solta em cima de tais, e sopra...” (ROSA, 2015, p. 104).

Lalino ganha sua confiança e passa a ser seu braço direito nas armações e estratégias políticas. A partir daí, vemos a segunda parte do conto, na qual o protagonista se envolve diretamente na vida pública com a prática política. “No entanto, no contexto de atuação de Lalino, o sentido da política se invertia e se transformava no seu oposto: na realização dos interesses próprios e privados, sendo o que todos perseguiram, do pequeno sitiante ao chefe poderoso local, passando pelo vigário.” (RONCARI, 2004, p. 52).

Lalino, desse modo, é um sujeito que carrega essa característica de cordialidade, com capacidade de manipulação e de ganhar afeição das outras pessoas, como ocorre em uma ocasião em que encontra com o Secretário do Interior, na passagem do Rio e o convida a ir até a fazenda do Major. O seu patrão, muito surpreso com a visita inesperada, recebe o Secretário e seus acompanhantes com toda a hospitalidade nunca vista:

E nunca houve momento de hospitalidade numa fazenda. O Major se perfiava, enfim quase sem poder respirar:

– Ah, que honra, mas que honra, senhor Doutor Secretário do Interior!... Entrar nesta cafua, que menos merece e mais recebe... Esteja à vontade! Se execute! Aqui o senhor é vós... Já jantaram? ô, diacho... um instantinho, senhor Doutor, se abanquem... Aqui dentro, mando eu – com suas licenças –: mando o Governo se sentar... Pr'a um repouso, o café, um licor... O mano Laudônio vai relatar! Ah, mas Suas Excelências fizeram boa viagem?... [...]

Tomando o café, alegria feita, cortesia floreada, política arrulhada, e o muito mais – o estilo, o sistema, – o tempo valerá. Daí, se despediam: abraço cordial, cordial, abraço cordial... (ROSA, 2015, p. 119).

Antes de partir, o secretário, a autoridade maior, deixou claro ao Major, a receptividade e o carisma de Eulalio ao abordá-lo. Se o Major antes estava com um pé atrás em relação ao mulato, agora estava satisfeito, pois Eulalio mais uma vez usou de suas artimanhas para fazer algo de proveitoso para os seus interesses políticos: “E falando nisso: que magnífico, o Senhor Eulalio! Divertira-os! O Major sabia escolher os seus homens... Sim, em tudo o Major estava de parabéns... E, quando fosse a Belorizonte, levasse o Eulálio, que deveria acabar de contar umas histórias, muito pandêgas, de sua estada no Rio de Janeiro, e cantar seus lundus...” (ROSA, 2015, p. 119).

Os traços de cordialidade vistos tanto em Lalino, quanto na recepção do Major Anacleto em fase da figura pública de hierarquia maior, representam bem “o homem cordial” de Sérgio Buarque, que busca diminuir a distância entre a esfera pública e a esfera privada através de uma relação de amabilidade, amigável, com uso de diminutivos. A pouca afeição à razão e ao ritualismo do brasileiro é uma tendência de ignorar as reverências e tornar o contato com o outro mais familiar. “O desconhecimento de qualquer forma de convívio que não seja ditada por uma ética de fundo emotivo representa um

aspecto da vida brasileira que raros estrangeiros chegam a penetrar com facilidade." (HOLANDA, 1995, p.148)

ALGUMAS CONSIDERAÇÕES

Em suma, na breve discussão pudemos perceber alguns aspectos da sociedade brasileira, porém o conto oferece material suficiente para ampliar a discussão. Na ficção brasileira, o tipo malandro tem origem no popular, empregada ao negro e mulato, provindos das classes pobres e trabalhadoras. Em Lalino encontram-se tanto o tipo e os costumes sociais brasileiros, caracterizado como o herói de natureza picaresca e malandra, há nele uma fragilidade de caráter, pois muitas vezes teve que mentir e agir de forma não correta, sobretudo, com sua esposa, Maria Rita.

260

Lalino, desse modo, é visto como um sujeito híbrido, pois se adapta ao meio em que vive, o que o distingue dos demais personagens do conto, uma vez que faz suas próprias regras em favor próprio, sem intervenção de ninguém. O ambiente em que vive é propício para o desenvolvimento de suas habilidades, tendo em vista que se trata de um ambiente movido pelas relações hierárquicas e os interesses políticos dos grandes chefes, que se apropriam daquilo e daqueles que forem convenientes.

A cortesia e cordialidade com os visitantes do Governo é substituída logo em seguida pela violência e abuso de poder quando o Major Anacleto manda seus funcionários expulsarem os espanhóis. São questões que vão de encontro com as discussões feitas por Sérgio Buarque, DaMatta e Antonio Candido.

REFERÊNCIAS

CANDIDO, Antonio. **Notas de crítica literária – Sagarana**. São Paulo: Diário de S. Paulo, 1946. Disponível em: <<https://www.usp.br/bibliografia/obra.php?cod=676&s=grosa> >

CANDIDO, Antonio. **Dialética da malandragem**. In: _____. O discurso e a cidade. 2 ed. São Paulo: Duas Cidades, 1998. p. 19-54. Disponível em: <https://joaocamillopenna.files.wordpress.com/2014/03/candido-odiscurso-e-a-idade.pdf>

DAMATTA, Roberto. **Pedro Malasartes e os paradoxos da malandragem**. In: _____. Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro. 5 ed. Rio de Janeiro: Guanabara, 1995. p. 251- 301. Disponível em: [Carnavais Malandros e Heróis Roberto da Matta.pdf](#)

HOLANDA, Sérgio Buarque. **O homem cordial; Novos Tempos**. In: _____. Raízes do Brasil. 26 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. p. 139-167. Disponível em: <http://www.tecnologia.ufpr.br/portal/lahurb/wpcontent/uploads/sites/31/2017/09/HOLANDAS%C3%A9rgio-Buarque-Ra%C3%ADzes-do-Brasil.pdf>

LEONEL, Maria Célia. **O regionalismo e o universal na representação das relações sociais**. In: _____. Ficção e ensaio: literatura e história no Brasil. São Carlos: EDUFSCAR, 2012, p. 97-123.

RONCARI, Luiz. **O Brasil de Rosa: mito e história no universo rosiano: o amor e o poder**. São Paulo: Editora UNESP, 2004.

ARI, Luiz. **O cão do sertão: literatura e engajamento**: ensaios sobre João Guimarães Rosa. Machado de Assis e Carlos Drummond de Andrade. São Paulo: Editora UNESP, 2007.

ROSA, João Guimarães. **Sagarana**. ed. especial. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

DOIS NARRADORES DUAS ESTÉTICAS EM O CORTIÇO E O ATENEU

*Keissy Guariento Carvelli*¹

262

O Naturalismo e o Realismo configuram-se como as duas principais tendências do romance brasileiro do século XIX cujos traços distintivos, como lembra Bosi (2015), nem sempre são tão claros sobretudo porque o Realismo tende a se tingir de Naturalismo em muitos momentos. Neste sentido, a presente pesquisa tem por objetivo identificar os traços distintivos entre ambas as estéticas a partir de uma breve análise dos narradores de O Cortiço, de Aluísio Azevedo, e de O Ateneu, de Raul Pompeia. Busca-se, com isso, analisar os traços distintos entre os narradores que permitam distinguir também a estética naturalista da realista.

Embora naturalismo e realismo estejam frequentemente atrelados a um estudo diacrônico da história da Literatura Brasileira – sobretudo quando inseridos como “escolas” em materiais didáticos –, os conceitos ligados a esses dois termos suscitam reflexões mais complexas e exigem investigações sempre de caráter mais aprofundado e com vistas às obras literárias, filosóficas e históricas as quais os sustentam. Se na diacronia há a sequência progressiva “Romantismo – Naturalismo – Realismo”, tal sistematização pode ser francamente atribuída ao período em que este ou aquele romance é publicado e encontra recepções críticas em seu tempo. Por isso, no

¹ Doutoranda no Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Estadual Paulista “Júlio Mesquita Filho” (Unesp/Assis). Bolsista Capes. E-mail: keissy.carvelli@unesp.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2160-9782>

estudo da Literatura Brasileira, tais estéticas aparecem à medida que se dão estudos de alguns romances tidos como basilares justamente por ora encarnarem ora forjarem elementos dessas tendências que, nestes três casos, possuem origens europeias e chegam, segundo Antonio Candido citado por Flora Süssekind (1984), com certo atraso e, no caso do Naturalismo, chega sem qualquer traço de "ruptura essencial da continuidade", termo de Candido.

Mais ou menos sincrônicos, o Naturalismo e o Realismo, no contexto literário brasileiro, configuram-se como as duas principais tendências do período que abrange os fins do século XIX e as primeiras décadas do século XX. Seja pelo marco temporal seja pela própria natureza da metodológica literária de modo comparado, ambas as estéticas são quase sempre analisadas a partir da comparação e diferenciação, ou seja, por meio de um procedimento envolvendo a identificação dos traços distintivos de uma estética em relação à outra. Para Alfredo Bosi, no entanto, essa diferenciação nem sempre é tão clara de modo que "o Realismo se tingirá de Naturalismo, no romance e no conto, sempre que fizer personagens e enredos submeterem-se ao destino cedo das 'leis naturais' que a ciência da época julgava ser codificada.

Para Tânia Pellegrini, o Realismo se configura como uma postura e um método, principalmente a partir do século XVIII, onde essa perspectiva "agudiza a problemática da representação do mundo na ficção, uma vez que carrega consigo implicações culturais e conceituais milenares" (PELLEGRINI, 2007, p.141). Menos um método, o Naturalismo, para Süssekind (1984), apresenta-se como um "sistema estético específico e dotado de continuidade" (SÜSSEKIND, 1984, p.40) que, no caso específico da Literatura Brasileira, esteve atrelado às questões da formação da identidade nacional e, por isso, o elemento mais identificado nessa estética é o da continuidade.

Neste sentido, a presente pesquisa busca identificar os traços distintivos entre Naturalismo e Realismo a partir de uma breve análise das obras *O Cortiço*, de Aluísio Azevedo, e *O Ateneu*, de Raul Pompeia. Para isso, foi selecionado como eixo de investigação des-

ses traços a figura do narrador em ambas as narrativas buscando nele elementos capazes de ser considerado um porta-voz também de uma estética. O trabalho, então, busca identificar elementos da estética naturalista no narrador de *O Cortiço* e da estética realista no narrador de *O Ateneu* a partir da composição de cenas envolvendo a descrição do ambiente e das personagens envolvidas. As análises buscam relacionar os resultados encontrados apontando diferenças que pareçam determinantes e capazes de distinguir uma tendência da outra.

DOIS NARRADORES PELA PERSPECTIVA ESTÉTICA

Ligada ao ideário positivista, eugenista e progressista típico do século XIX, o Naturalismo se configura como uma “ideologia estética” que “constitui sistema na Literatura Brasileira” (SÜSSEKIND, 1984, p. 42). Trata-se de afirmar, portanto, que o Naturalismo é fundado não apenas pelo sistema candidiano constituído pelo conjunto (sistema) de autores, obras, leitores e crítica literária, mas sobretudo fundado em consonância a um aparato filosófico e científico. Isto quer dizer que se trata de uma tendência consonante ao seu tempo sobre a qual é possível atribuir a “responsabilidade por uma linha de continuidade histórica” (SÜSSEKIND, 1984, p. 42), traço que se difere, por exemplo, do Romantismo cujo caráter principal é o da ruptura e da dissonância.

No naturalismo literário, colocado em prática por Émile Zola, há um movimento implantado na narrativa cujo objetivo é o de “comprovar os fatos e as ações dos personagens do ponto de vista das ciências naturais, com o intuito de provar que o indivíduo é determinado pelo ambiente e pela hereditariedade” (GASPARETTI, 2012, p. 7). De modo geral, portanto, é possível afirmar que o Naturalismo, como estética, está de modo muito direto ligado à ciência natural – em franca expansão à época – e àquilo que ela busca compreender com vistas à sociedade. No Brasil, a expressão mais aproximada da tendência implementada literariamente por Zola é aquela empen-

dida por Aluísio de Azevedo em *O Cortiço*, lançado em 1890, data que no contexto histórico brasileiro liga-se ao período de transição do Império para a República recém proclamada.

Na obra supracitada, a narrativa busca "retratar" (e não há termo mais exato ao Naturalismo do que este) a sociedade do Rio de Janeiro no final do século XIX a partir da instauração de uma espécie de "micro-cosmos" por meio de uma habitação coletiva, o próprio *cortiço*, com o objetivo mais ou menos claro de validar uma "tese determinista de Aluísio de Azevedo" sobre a suscetibilidade do homem diante do seu meio social, sua raça e seu momento histórico. Com um fundo que varia entre o moralismo e o eugenismo, é o próprio ambiente que se mostra o protagonista, uma espécie de "personagem esférico" (GASPARETTI, 2012, p. 10) ao redor do qual toda a história se desenvolve e onde impera, segundo Antonio Candido (1991), uma dialética do espontâneo ao dirigido, estrutura interna da obra que parece sugerir também a estrutura externa a ela, aquela da sociedade brasileira. Bastasse esse elemento para suspeitar dos traços naturalistas da obra.

No entanto, é o narrador observador com traços de onisciente quem nos dá algumas medidas do tom naturalista empregado na obra. Um exemplo imediato está situado numa das primeiras descrições deste narrador das lavadeiras, personagens-moradoras d' *O Cortiço* que, de modo geral, são sempre chamadas pelo tipo a que aludem: as lavadeiras:

As lavadeiras tinham já ido almoçar e tinham voltado de novo para o trabalho. Agora estavam todas de *chapéu de palha*, apesar das toldas que se armaram. *Um calor de cáustico mordida-lhes os toutiços em brasa e cintilantes de suor*. Um estado febril apoderava-se delas naquele rescaldo; *aquela digestão feita ao sol fermentava-lhes o sangue*. A Machona altercava com uma preta que fora reclamar um par de meias e destrocá-las; *a Augusta, muito mole sobre a sua tábua de lavar, parecia derreter-se como sebo; a Leocádia largava de*

vez em quando a roupa e o sabão para coçar as comichões do quadril e das virilhas, assanhadas pelo mormaço; a Bruxa monologava, resmungando numa insistência de idiota, ao lado da Marciana que, com o seu tipo de mulata velha, um cachimbo ao canto da boca, cantava toadas monótonas do sertão (AZEVEDO, 2012, p. 49, grifo nosso)

266

Neste trecho, verificamos a existência de um narrador que não apenas observa as personagens constituintes da cena em questão, mas que atribui a elas traços determinantes e deterministas ligados ao ambiente ali apresentado. O trabalho pesado, o “calor cáustico”, o “suor”, o “estado febril”, a “digestão feita ao sol”, o estado de moleza, a imagem de Augusta derretendo-se como “sebo”, o “coçar as comichões do quadril e das virilhas, assanhadas pelo mormaço”, o sangue fermentando, todos esses substantivos trazem consigo adjetivações muito semelhantes entre si e de igual origem: são traços formados em relação ao clima nos trópicos. O sol, aqui, atua como o elemento a fundar este ambiente moroso, “mole” e exaustivo. O ambiente, por sua vez, como uma espécie de fórmula matemática aplica-se aos indivíduos dando como resultado os traços particulares de cada uma das personagens.

A partir deste exemplo é possível identificar a estrutura geral da narrativa, cujo ambiente será determinante também na transformação do caráter do português Jerônimo, por exemplo, que de um trabalhador rígido e dado às suas “origens europeias” passa, ao longo da narrativa, a “abrasileirar-se”: abandona a mulher, apaixona-se por Rita Baiana, perde o afinco ao trabalho, passa a beber e a frequentar festas, bares e brigas tornando-se, então, uma espécie de “exemplo fiel do indivíduo modificado pelo ambiente”. Vejamos, por exemplo, a descrição do narrador sobre Jerônimo antes do seu “abrasileiramento”:

Jerônimo acordava todos os dias às quatro horas da manhã, fazia antes dos outros a sua lavagem à bica do pátio, socava-

-se depois com uma boa palangana de caldo de unto, acompanhada de um pão de quatro; e, em mangas de camisa de riscado, a cabeça ao vento, os grossos pés sem meias metidos em um formidável par de chinelos de couro cru, seguia para a pedreira. [...] Jerônimo só voltava a casa ao descair da tarde, morto de fome e de fadiga. A mulher preparava-lhe sempre para o jantar alguma das comidas da terra deles. (AZEVEDO, 2012, p. 59)

Após se integrar ao ambiente do cortiço e se apaixonar pela brasileira Rita Baiana, Jerônimo muda de hábitos:

Passaram-se semanas. Jerônimo tomava agora, todas as manhãs, uma xícara de café bem grosso, à moda da Ritinha, e trazava dois dedos de parati 'pr'a cortar a friagem' [...] E assim, pouco a pouco, se foram reformando todos os seus hábitos singelos de aldeão português; e Jerônimo abasileirou-se. [...] A revolução afinal foi completa: a aguardente de cana substitui o vinho; a farinha de mandioca sucedeu à broa; a carne-seca e o feijão-preto ao bacalhau com batatas e cebolas cozidas [...], Jerônimo principiou a achar graça no cheiro do fumo e não tardou a fumar também com os amigos. (AZEVEDO, 2012, p. 92)

267

Neste caso, portanto, o trópico na metonímia do cortiço inserido no Rio de Janeiro, a antiga corte e a capital da recém república, mostra-se como o exemplo profícuo do desenvolvimento de uma narrativa naturalista que atribui às personagens um caráter de assimilação completa dos traços do próprio ambiente. Isto é, as lavadeiras não são por aquilo que se constituem ao longo da narrativa, tampouco Jerônimo se transforma por questões meramente existenciais. Pelo contrário: todos esses traços são impositivos e externos ao sujeito sendo determinados ora pela raça, ora pelo ambiente, ora pela simultaneidade desses elementos. A ciência natural, aqui, não só faz sentido como é o eixo norteador da formação dos personagens de

modo que não são os sujeitos quem compõem e formam o ambiente, mas o contrário. Esse movimento está diametralmente oposto ao movimento operado pela estética realista quando analisada a partir do romance *O Ateneu*, de Raul Pompeia.

De modo geral, "realismo" é considerado pela maioria dos estudiosos como o "ponto mais alto da arte literária", conceito que, a propósito, era já comum na filosofia antes de o ser na Literatura. Algumas definições "dicionarescas" definem "realismo" ora de maneira tautológica, como uma característica daquilo que é verdadeiro, ora como doutrina medieval ligada aos conceitos gerais. Já quando o verbete é aplicado ao campo artístico é entendido como escola literária datada do fim do século XIX cuja tendência é aquela em que o artista não idealiza a realidade, ao contrário, busca apresentá-la da maneira mais fiel possível. Tais concepções também chegam aos críticos brasileiros que o transportam à Literatura Brasileira entendendo-o não como um estilo, mas como estrutura que funda uma relação entre os objetos representados e suas formas de apresentação (BERNARDO, 2012).

Para além dessas definições mais gerais, o que se mostra aqui como fundamental é indicar os traços distintivos entre um exemplo de narrador naturalista, como apresentado anteriormente, e um exemplo de narrador realista, como buscaremos apresentar em dois trechos de *O Ateneu*, publicado em 1888 por Raul Pompeia. A primeira diferença, e a mais óbvia, está na qualidade deste narrador. Enquanto aquele se constituía como observador com traços de onisciente, este se trata de um narrador personagem o que, por si só, já indica um elemento fundamental da estética realista: a de existir um narrador sempre muito íntimo do personagem e mais distanciado do ambiente, por exemplo. Em *O Ateneu*, o narrador é o próprio personagem Sérgio, menino de onze anos enviado pela família ao internato que nomeia a obra.

Se em *O Cortiço* o narrador preocupa-se o tempo todo em atribuir adjetivações às personagens justificadas pelo ambiente onde estão inseridas, aqui o narrador adjetiva e narra como quem focaliza

somente os traços existenciais da personagem e o ambiente, embora seja também uma espécie de personagem da narrativa, não atua como eixo norteador ao redor do qual nascem as histórias. As memórias, aqui, nascem tão somente das reflexões do próprio Sergio e é a partir delas que o ambiente é reconstituído. Vejamos um exemplo dessa descrição:

As desventuras do pobre rapaz e as minhas próprias haviam-me levado para o Franco. Eu me constituíra para ele um quase amigo. Franco era silencioso, como arreçado de todos, tristonho, de uma melancolia parente da imbecilidade; tinha acessos refreados de raiva, queixas que não sabia formular. Os livros, causa primeira de seus desgostos, faziam-lhe horror (POMPEIA, 1996, s/p).

No trecho supracitado observa-se, portanto, as impressões muito pessoais do narrador a respeito dele mesmo e do amigo sobre o qual fala atribuindo a Franco adjetivos como “silencioso”, “tristonho”, portador de “uma melancolia parente da imbecilidade”, raivoso. Não há, aí, nenhum traço determinista do ambiente sobre o indivíduo, apenas traços próprios, individuais formados sem explicações externas a não ser as da própria personalidade da personagem.

Além da descrição do ambiente, um trecho esclarecedor do caráter realista do narrador de *O Ateneu* é o que inaugura a obra – recorte inclusive bem difundido. Vejamos:

Vais encontrar o mundo, disse-me meu pai, à porta do Ateneu. Coragem para a luta.” Bastante experimentei depois a verdade deste aviso, que me despia, num gesto, das ilusões de criança educada exoticamente na estufa de carinho que é o regime do amor doméstico, diferente do que se encontra fora, tão diferente, que parece o poema dos cuidados maternos um artifício sentimental, com a vantagem única de fazer mais sensível a criatura à impressão rude do primeiro ensinamento, têmpe-

ra brusca da vitalidade na influência de um novo clima ríginoso. Lembramo-nos, entretanto, com saudade hipócrita, dos felizes tempos; como se a mesma incerteza de hoje, sob outro aspecto, não nos houvesse perseguido outrora e não viesse de longe a enfiada das decepções que nos ultrajam (POMPEIA, 1996, p. 7).

No trecho supracitado, é possível observar a tomada de posição do narrador assumindo-se não apenas como personagem, mas como uma voz que inicia a narração da história a partir de suas impressões pessoais marcadamente nascidas como uma consulta às memórias de infância. A lembrança das palavras do pai, por exemplo, indica um curioso caminho de encontro entre o narrador personagem e o mundo, isto é, ao contrário do mundo representativo de *O Cortiço* que se mostra como ambiente externo e decisivo à constituição dos indivíduos, aqui o movimento se dá de modo contrário. É o indivíduo quem constrói seu mundo tanto a partir do conselho muito personalista do pai quanto por meio de suas próprias impressões de criança.

A diferença na introdução dos narradores dos dois romances pode ser vista claramente quando comparado o trecho de *O Ateneu* com o trecho inicial de *O Cortiço*, vejamos:}]

João Romão foi, dos treze anos aos vinte e cinco anos, empregado de um vendeiro que enriqueceu entre as quatro paredes de uma suja e obscura taverna nos refohos do bairro de Botafogo; e tanto economizou do pouco que ganhara nessa dúzia de anos, que, ao retirar-se o patrão para a terra, lhe deixou, em pagamento de ordenados vencidos, nem só a venda com o que estava dentro, como ainda um conto e quinhentos em dinheiro. Proprietário e estabelecido por sua conta, o rapaz atirou-se à labutação ainda com mais ardor, possuindo-se de tal delírio de enriquecer que afrontava resignado as mais duras privações (AZEVEDO, 2012, p.17).

Se no trecho de *A Ateneu* a introdução ao romance se dá pelo elemento muito pessoal de um narrador personagem retomando o conselho paterno, sem inserção de descrição mais precisa ou mesmo datada e com ênfase na impressão que essa lembrança traz, aqui, na introdução de *O Cortiço*, a descrição do personagem João Romão é dada pela perspectiva objetiva de um narrador que está interessado em oferecer informações gerais e não íntimas do sujeito apresentado. Nesse sentido, o narrador rapidamente apresenta uma cronologia extensa de Romão (dos treze aos vinte anos) pontuando aquilo que parece decisivo à formação não de sua personalidade propriamente dita nem de sua psicologia, mas à formação do próprio cortiço em si.

Isto é, não interessam as lembranças de infância (não acessadas pelo narrador), tampouco traços mais íntimos. Tudo o que sabemos de mais íntimo sobre Romão, neste trecho, é a sua obstinação em enriquecer. Diferentemente, no trecho inicial de *O Ateneu* temos, por exemplo, um narrador que deixa fluir aquilo que chama de “saudade hipócrita” e deixa sobressair as lembranças dos “tempos felizes”.

Observadas essas duas introduções, é possível perceber, portanto, não só a existência natural das diferenças entre um narrador personagem e um narrador onisciente e onipresente. As diferenças que parecem fundamentais são também de ordem estética, sobretudo às estéticas com as quais cada um dos romances mantém mais afinidade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Feitas as análises breves de pequenos trechos de *O Cortiço* e *O Ateneu*, é possível afirmar as diferenças abissais entre o naturalismo, que se configura muito mais como um sistema ligado à ciência natural e aplicado à literatura, e a estética realista, voltada ao sistema literário com uma projeção na estrutura interna da obra dos conflitos típicos da sociedade burguesa do século XX. Se no naturalismo operante no interior da ficção brasileira “tudo visa à reconstituição,

ao ocultamento das dúvidas e divisões" (SÜSSEKIND, 1984, p.44) formando, assim, uma "ideologia estética" que busca fotografar suas personagens (e o país) escondendo-lhe as fraturas e atribuindo a elas o traço determinista de serem filhas da "raça" e do "meio"; no realismo essas fraturas, sobretudo as existenciais, são as que ganham evidência.

No caso do realismo, portanto, não mais o ambiente determina o sujeito principalmente porque o sujeito jamais é fixo, jamais é determinado por qualquer coisa. Ele, como demonstra o narrador de *O Ateneu*, está sempre ligado à uma verdade em movimento que se forma ora por memórias, ora por situações inesperadas, mas sempre um indivíduo não determinado pelo meio onde vive, embora sofra dele influências. Para Ivan Marques (2015), neste romance estão "ausentes os elementos doutrinários" típicos do naturalismo, a "fé na ciência, o culto do progresso, o determinismo, a ênfase na hereditariedade e na animalidade" (MARQUES, 2015, p.9) fazendo-se mais enfáticos os "traços estéticos e ideológicos de natureza diversa"

Esses traços distintivos puderam ser percebidos quando mobilizados os dois narradores e apresentadas as diferenças entre eles. No narrador observador de *O Cortiço*, o meio aparece não só como determinista, mas como ponto de partida para a atribuição dos adjetivos das personagens e do modo como são mostradas ao leitor. As lavadeiras suadas e morosas e a transformação (moralmente para pior) de Jerônimo não se dão por outra coisa senão por determinação do meio. No narrador personagem de *O Ateneu*, ao contrário, o meio é quem é constituído por meio das memórias do menino e as personagens não se formam por causa do *Ateneu*, mas *apesar* do *Ateneu*.

A partir dessas análises, portanto, é possível analisar brevemente traços de duas estéticas distintas, embora quase simultâneas cronologicamente, por meio de dois narradores também distintos.

REFERÊNCIAS

- AZEVEDO, Aluísio. **O cortiço**. São Paulo: Martin Claret, 2012.
- BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura**. São Paulo: Cultrix, 2015.
- BERNARDO, Gustavo. **O problema do realismo de Machado de Assis**. Rio de Janeiro: Rocco Digital, 2012.
- CANDIDO, Antonio. De cortiço a cortiço. **Novos estudos CEBRAP**, nº 30, julho, p.111-129, 1991. Disponível em: <http://novosestudos.com.br/produto/edicao-30/>.
- GASPARETTI, Taís. Apresentação. In. AZEVEDO, Aluísio. **O Cortiço**. São Paulo: Martin Claret, 2012, p. 7-11.
- MARQUES, Ivan. Apresentação. In. AZEVEDO, Aluísio. **O Ateneu**. Rio de Janeiro: ZAHAR, 2015, p.7-24.
- PELLEGRINI, Tânia. Realismo: postura e método. **Letras de Hoje**, v.42, n.4, dezembro. Porto Alegre, p. 137-155, 2007. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fale/article/view/4119>.
- SÜSSEKIND, Flora. **Tal Brasil, qual romance?** *Uma ideologia estética e sua história: o naturalismo*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.

CAPITÃES DA AREIA: SEMEAR MEMÓRIA, NASCER RESISTÊNCIA

Emanuella Pereira de Souza Dantas ¹

Neste trabalho escolhemos a temática da resistência e da opressão retratada por Jorge Amado, em Capitães da areia. Tido como um romance proletário, faremos uso do corpus a partir das perspectivas de Bosi (2002), Abdala Jr. (1993) e Cândido (2018; 2019) que abordam sobre as questões sociais e subsidiarão nossa análise. O recorte selecionado busca evidenciar a violência enfrentada, e o despertar de uma memória, no intuito de florescer resistência. Dessa maneira o objetivo nesta pesquisa centra-se na relação do binômio opressão e resistência e de como esse se manifesta nas personagens amadianas.

Palavras-chave: Resistência; Opressão; Literatura e sociedade.

A ESCRITA SOCIAL

A produção de Jorge Amado, na chamada época de ouro da literatura nacional, muito revela sobre as questões sociais de um Brasil desigual e que enfrentava uma repressão antecipada do golpe que viria mais tarde à democracia tupiniquim. *Capitães da areia*, objeto de estudo deste artigo, revela um cenário de contraste entre o proletariado e a parte rica da cidade, evidenciado pelos termos que se referem aos dois grupos: a parte baixa da cidade, onde moram os mais abastados e a parte alta, nos morros, onde moram aqueles que servem os ricos, os trabalhadores e mais pobres.

Nesse contexto, resistir era a única saída dos menores abandonados e negligenciados pelo Estado, os capitães da areia resistem à

opressão de uma sociedade elitista e, por meio de suas ações, fossem elas pequenos furtos, assaltos e ou picaretagens, sobrevivem, insistem quando era mais fácil desistir, sendo esse termo para Bosi (2002) o antônimo familiar de resistir, e aquele um cognato próximo.

Destarte, ao analisar o cenário em que vivem os menores abandonados percebe-se que a narrativa busca mostrar uma relação direta com a realidade, por conseguinte ilustra de maneira ímpar os problemas enfrentados pela população pobre, desassistida, julgada e submissa à parcela baiana mais abastada. Logo, a resistência dos meninos se configura como elemento intrínseco à narrativa, mostra-se como fator relevante para a elaboração do enredo: "A resistência é um movimento interno ao foco narrativo, uma luz que ilumina o nó inextricável que ata o sujeito ao seu contexto existencial e histórico" (BOSI, 2002, p. 134).

Aqui, a obra artística não necessita em sua construção de semelhanças com a realidade, mas a arte moderna tem como característica essa representação. O movimento modernista tinha como sua característica central essa mostra do Brasil, de uma arte nacionalmente pura, que tivesse o país como pano de fundo, e narrasse sobre ele, não fantasiado, mas escancarado em sua beleza, mas também em seus problemas. Em razão das condições sociais do país, e a representatividade que o cenário em questão trazia, *Capitães da areia* internaliza a problematização externa, e, adiciona à ficção elementos de uma problemática real, condizente com a sociedade baiana da década de 30.

Com efeito, a obra amadiana traz a temática dos meninos abandonados para a literatura nacional. A narrativa é crua, comove e causa impacto ao leitor, entretanto é desenhada a tal modo que embora os menores cometam pequenos crimes, como os fazem pela sobrevivência, ocorre o inverso do que espera: os meninos não são vistos como criminosos, e sendo suas ações apenas o necessário para existirem, o cenário resistente torna-se evidente:

é nesse sentido que se pode dizer que a narrativa descobre a vida verdadeira, e que esta abraça e transcende a vida real. A

literatura, com ser ficção, resiste à mentira. É nesse horizonte que o espaço da literatura, considerado em geral como o lugar da fantasia, pode ser o lugar da verdade mais exigente. (BOSI, 2002, p. 135).

Ainda, ao analisar o foco narrativo, temos que o romance é narrado em terceira pessoa, de forma onisciente, e a mostra do contexto social, sobretudo a caracterização, bem como as ações dos meninos, aparecem de forma empática, e com pretensões de não eximi-los dos erros cometidos, mas colocá-los como frutos de um processo a qual foram acometidos:

Vestidos de farrapos, sujos, semiesfomeados, agressivos, soltando palavrões e fumando pontas de cigarro, eram, em verdade, os donos da cidade, os que a conheciam totalmente, os que totalmente a amavam, os seus poetas. (AMADO, 2008, p. 29).

276

Logo, tal caracterização evidencia as condições sociais a que foram submetidos esses jovens, e o narrador coloca tais situações como elemento sustentante da resistência dos capitães da areia, à medida que são submetidos a condições sub-humanas, os meninos resistem, insistem e sobrevivem.

Destarte, em foco das resistências surgem os polos da ordem e da desordem, e desenha-se a criação da sociedade brasileira. Agora, aparece a figura do malandro com seu gingado e discurso, tirando vantagem nas mais diversas situações. Em nosso objeto de estudo temos de forma mais concisa o caso de Gato, personagem que oscila entre a picardia espanhola e a malandragem recém-nascida na literatura nacional. Enfim, Candido nos diz que o malandro quer “ser finalmente absorvido pelo polo convencionalmente positivo”. (CANDIDO, 2015, p. 32)

A RESISTÊNCIA COMO ELEMENTO

Embora o desenvolvimento da teoria pós-colonial tenha proporcionado uma nova maneira de se enxergar o texto literário, ela muito se aplica às literaturas estrangeiras, ainda há pouca aplicação dessa teoria à literatura brasileira. Entretanto, observa-se que à luz dessa teoria é possível destacar e observar pontos de cunho social que são evidenciados pela condição de colonizado de nosso país. Entende-se aqui como pós-colonialismo uma teoria que busca, em seu objeto de investigação, analisar as interpelações, as condições e as situações as quais foram submetidos os sujeitos coloniais a partir dos primeiros contatos e momentos da colonização até o presente.

Evidencia-se ainda que a teoria pós-colonial proporcionou uma nova vertente para a percepção literária, uma nova maneira de ler várias literaturas, mas que ainda está muito forte nos textos europeus, e nossa literatura ainda é interpretada em uma proposta tradicional, em parte dos estudos, mas que ganha espaço pelas aberturas que proporciona, e por essa razão faz parte de nossa análise, o resistir do sujeito colonizado é uma possibilidade de expansão da percepção literária.

Resistência é um conceito originariamente ético, e não estético. O seu sentido mais profundo apela para a força da vontade que resiste a outra força, exterior ao sujeito. Resistir é opor força própria à força alheia. O cognato próximo é *in/sistir*; o antônimo familiar é *de/sistir*. (BOSI, 2002, p. 118)

Com efeito, os menores que vivem no trapiche abandono resistem. São meninos que para a sobrevivência insistem. Mesmo que em meio a um lugar sem muitas condições de moradia, sem alimentação ou educação, eles resistem, suportam as mazelas sociais e lutam contra elas, por vezes de maneira violenta, ora como meninos, que são.

O DESPERTAR DA RESISTÊNCIA

Para o autor Abdala Junior, crítico brasileiro, o romance *Capitães da Areia* situa-se em um momento que “[...] representa aquela que poderíamos designar como a primeira fase da ficção de Jorge Amado: o romance proletário” (1993, p. 32). O romance foi publicado em 1937, no período do Estado Novo, esse momento da História do Brasil remota a um período de muita censura, de muita repressão e de uma resistência da cultura nacional.

O romance é narrado em terceira pessoa, e o narrador onisciente desenha o caminho fictício de cada personagem, as coloca com foco no cenário político, social e cultural, criando no leitor uma expectativa sobre as condições sociais e psicológicas do enredo. O amadurecimento precoce dos meninos é colocado como uma necessidade que os obrigavam a sobreviver aos mais diversos obstáculos que surgiam no em suas rotinas, esses, por sua vez, adquiriam a experiência necessária para sobreviver naquele meio social preconceituoso.

O tema central do romance foca na necessidade em mostrar a luta por sobrevivência dos meninos, e naturalmente em evidenciar o direito que a esses jovens é negado.

Eles esqueceram que não eram iguais às demais crianças, “[...] esqueceram que não tinham lar, nem pai, nem mãe, que viviam de furto como homens, que eram temidos na cidade como ladrões. [...]. Esqueceram tudo e foram iguais a todas as crianças, [...]” (AMADO, 2008, p. 82).

Posto isso, entende-se que através do mundo imagético dos capitães da areia, se expressa um desejo, um sonho e a luta pelos direitos das crianças abandonadas ou que fugiram da violência doméstica. Esse ensejo transforma Pedro Bala em herói, com uma missão. “Ajudar a mudar o destino de todos os pobres” (AMADO, 2008, p. 266). É esse o grande final do jovem líder dos capitães da areia, de chefe do seu grupo a chefe das pequenas causas.

Pedro Bala, líder dos jovens capitães da areia, demonstra, durante a narrativa, uma preocupação com os demais, como a garantia dos outros meninos. Embora não haja um protagonista no romance amadiana, Pedro Bala surge como uma liderança entre os demais, haja vista suas ações protetivas e de organização em relação aos menores abandonados.

Em uma passagem da narrativa, Pedro Bala, quando já se tornara líder do grupo, ao derrotar Raimundo, o então chefe do bando, descobre sua origem, João de Adão - "um estivador negro e fortíssimo, antigo grevista, temido e amado em toda a estiva..." (AMADO, 2008, p. 84), revela a Bala o passado do pai:

- No dia que tu quiser tu tem um lugar aqui nas docas. A gente tem um lugar guardado pra tu.

- Por quê? - perguntou Boa-Vida, já que Pedro apenas olhava espantado.

- Porque o pai dele era Raimundo e morreu foi aqui mesmo lutando pela gente, pelo direito da gente. Era um homem e tanto. Valia dez destes que a gente encontra por aí.

- Meu pai?-fez Pedro Bala, que daquelas histórias só conhecia vagas rumores.

- Teu pai, era. A gente chamava ele de Loiro. Quando foi da greve fazia discurso pra gente, nem parecia um estivador. Foi pegado por uma bala. Mas tem um lugar pra tu nas docas. (AMADO, 2008, p. 86)

O pai de Pedro Bala revelava-se para ele como um grevista, alguém que não só lutou pelos direitos de si e de outros, como também morreu por isso. Embora Pedro não entendesse ainda muito sobre o que o pai fazia, nem o porquê, dentro de si nasceu um sentimento de admiração por tudo isso, desde esse momento, e cada vez mais, Pedro Bala tornou-se líder, não apenas o que comandava o grupo, mas aquele que buscava entender os demais, pensava no outro, e, sobretudo, era empático.

O COMPANHEIRISMO E O LÍDER PEDRO BALA

Antes mesmo de descobrir sobre seu pai, Pedro Bala já tinha apontamentos para uma personagem com um senso sobre luta de classes, empatia e liderança, mesmo que o fizesse sem muito conhecer, era como se tivesse dentro de si tal ligação com ideias de igualdade. Em um episódio que antecede a descoberta da militância de seu pai, Pedro reage com firmeza e inclinação à liderança:

Pedro Bala acordou com um ruído perto de si. Dormia de bruços e olhou por baixo dos braços. Viu que um menino se levantava e se aproximava cautelosamente do canto de Pirulito. Pedro Bala, no meio do sana em que estava, pensou, a princípio, que se tratasse de um caso de pederastia. E ficou atento para expulsar o passivo do grupo, pois uma das leis do grupo era que não admitiriam pederastas passivos. Mas acordou completamente e logo recordou que era impossível, pois Pirulito não era destas coisas. Devia se tratar de furto. Realmente o garoto já abria o baú de Pirulito. Pedro Bala se atirou em cima dele. A luta foi rápida. Pirulito acordou, mas os demais dormiam.

– Tu tá roubando um companheiro?

O outro ficou calado, coçando o queixo ferido. Pedro Bala continuou:

– Amanhã tu vai embora... Não quero mais tu com a gente. Vai ficar com a gente de Ezequiel, que vive roubando uns dos outros. (AMADO, 2008, p. 47-48)

Dentro do romance percebe-se que o ideal comunista - aqui, entende-se como comunismo o postulado de Karl Marx que o apontou como a fase final do desenvolvimento da sociedade humana, alcançada através de uma revolução proletária, isto é, uma revolução encabeçada pelos trabalhadores das cidades e do campo- e a valorização da classe trabalhadora, pela qual o pai de Pedro Bala lutava, são

bem presentes na obra e característicos de Jorge Amado. O autor tinha inclinações a essa corrente sociológica, teve inclusive de exilar-se e foi censurado. Durante a narrativa a revolução apresenta-se de forma concisa:

[...] só a revolução acertaria tudo aquilo. Lá em cima, na cidade alta, os homens ricos e as mulheres queriam que Os Capitães da Areia fossem para as prisões, para o reformatório, que era pior que as prisões. Lá embaixo, nas docas, João de Adão queria acabar com os ricos, fazer tudo igual, dar escola aos meninos. (AMADO, 2008, p. 113).

Apesar de parecer algo palpável, as ideias de divisão e igualdade social não permeiam, na obra, todas as esferas que naturalmente se espera. Isso ocorre, porque na narrativa o Padre José Pedro tem tais perspectivas para os menores abandonados, foi o único que se interessou por eles, com muito cuidado e insistência conseguiu deles se aproximar, mas tal ação não foi bem vista pela sociedade elitista que dominava a igreja, nem por seus superiores, uma vez que é intimidado pelo Cônego:

– Cale-se – a voz do Cônego era cheia de autoridade. – Que, o visse falar diria que é um comunista que está falando. E não é difícil. No meio dessa gentalha o senhor deve ter aprendido as teorias deles...

O senhor é um comunista, um inimigo da Igreja... (AMADO, 2008, p. 155)

Nesse ínterim, percebe-se que ações promovidas pelo religioso existiam, mas com pouca expressão e sempre tímidas, em razão da não aprovação da instituição religiosa. Isto posto, os ideais de companheirismo, atenção e divisão não eram bem vistos, e Pedro bala só havia permitido a aproximação do Padre José Pedro porque enxergava nele tais pensamentos. Ademais, o Padre era visto de maneira

pequena dentro da igreja, teve dificuldades em sua formação, usava batinas rasgadas, não usava acessórios que demonstravam riqueza e poder, dessa feita, aproximava-se dos menores, parecia também abandonado pela igreja.

Assim, embora a igreja representasse uma grande liderança, para Pedro Bala, a partir do momento em que conhece suas origens, sente a vontade de seguir o exemplo de seu pai e de buscar melhores condições de vida, direitos, algo que até então não fazia parte de sua realidade social, entende que esperar pelas migalhas oferecidas pela parte mais rica da cidade não deveria ser possibilidade. Seu contentamento pelo papel que seu pai havia desempenhado na sociedade e em prol dos estivadores era tamanho que, a partir desse momento ele ansiava pelo dia em que “[...] iria fazer uma greve como seu pai... Lutar pelo direito...” (AMADO, 2004, p. 79).

282

A história do menino que lidera os capitães da areia envolve desde a tomada do poder, quando derrotou Raimundo e tornou-se chefe, até sua ascensão a grande referência entre os sindicatos e os movimentos grevistas. Nota-se que tal crescimento da personagem muito revela sobre como é tratada, de como o meio a que pertence contribui para sua formação enquanto liderança e referência entre os demais.

Segundo Giddens, “As sanções, formais e informais, são aplicadas pela sociedade para reforçar as normas sociais. As leis são normas definidas e impostas pelo governo” (2008, p. 241). Todavia, ocorre que tais normas não reverberam-se no reformatório, a personagem é submetida a várias formas de violência, como a física e psicológica, recebe um tratamento desumano e isso constrói em Pedro Bala um sentimento de vingança e revolta, não só por ele, mas por todos que por aquilo tiveram de passar.

Ainda, referenciando Giddens, “as prisões foram desenvolvidas em parte para proteger a sociedade, em parte com o intuito de “reabilitar” os criminosos”. (2008, p.243), percebemos que ao aplicar tal pensamento à prisão de Pedro enxergamos a satisfação do diretor do reformatório: ““Ele se regenerará. Veja o título da casa que dirijo:

'Reformatório'. "Ele se reformará". (AMADO, 2008, p. 199) Aqui, dar uma resposta à alta sociedade que cobrava demasiadamente que algo fosse feito para frear os menores infratores era mais importante que essa reabilitação. Logo, percebemos que há na fala do diretor uma tentativa violenta e opressora de "corrigir" Pedro, isso porque em sua perspectiva há um desvio corrigível no menino. Assim, intensifica-se o sentimento de revolta em Bala, já não bastasse viver de pequenos furtos, excluídos pela sociedade, mal vistos pela igreja, agora o menino passa fome e sede, apanha, é confinado em um local inapropriado, sente o desprezo do diretor:

– É o chefe dos tais de Capitães da Areia. Veja... O tipo do criminoso nato. É verdade que você não leu Lombroso... Mas se lesse, conheceria. Traz todos os estigmas do crime na face. Com esta idade já tem uma cicatriz. Espie os olhos... Não pode ser tratado como um qualquer. Vamos lhe dar honras especiais...
(...) Bedel Ranulfo aventura uma pergunta:

– Levo pra junto dos outros?

– O quê? Não. Para começar, meta-o na cafua. Vamos ver se ele sai um pouco mais regenerado de lá...

O bedel cumprimenta e vai saindo com Pedro Bala. O diretor ainda recomenda:

– Regime número 3.

– Água e feijão... – murmura Ranulfo. Dá uma espiada em Pedro Bala, balança a cabeça. – Vai sair bem mais magro. (AMADO, 2008, p. 202)

Percebe-se, de forma muito enfática, que Pedro, à medida que passam os dias, torna-se ainda mais inconformado com o tratamento destinado a si. Isso configura como um gatilho para o desenvolver de um líder revoltado, que olha para os menores, que luta por melhores condições de vida para todos que o cercam, que busca com intensidade que aquilo não seja mais vivenciado por outros meninos, por outros homens ou mulheres, por mais ninguém. A violência era

uma constante na vida de Pedro Bala desde que ingressou pelos caminhos de seus desvios: o pai foi morto por um policial, de sua mãe pouco se sabe, cresceu nas ruas, tornou-se líder de um grupo de meninos abandonados, conheceu os ideais socialistas, enveredou pelo caminho das lutas de classes, tornou-se o Companheiro Pedro Bala.

Pedro vê o destino de seus amigos, uns bons, outros nem tanto: o Professor ascende na vida, mas em contrapartida Sem-Pernas comete o suicídio, Pedro sente a morte de seu colega, daquele que sofreu a opressão policial e por essa razão sentia repulsa pelas autoridades. Ainda enquanto menino Pedro lidera um grupo de menores abandonados, com o passar dos dias, incorpora um pensamento mais denso, mais profundo. Logo, enquanto liderança é alcançado por outras representações, torna-se referência não só dos meninos, mas de um grupo maior. A priori, Bala acha interessante o espetáculo da greve, ela fascina-o: "- Que coisa porreta a greve! Nunca vi coisa tão bonita. É como uma festa...". (AMADO, 2008, p. 260)

284

À medida que o tempo passa, o menino líder dos capitães da areia, que era conhecido por todos os lados da Bahia, que era referência entre seus colegas, admirado pelos pobres, cresce e torna-se agora uma referência para outros grupos. Conhece Alberto, uma liderança estudantil, na greve dos condutores de bonde:

O estudante fazia planos sobre os Capitães da Areia. Agora Pedro Bala acordava todos e explicava o que tinham que fazer. O estudante estava entusiasmado com as palavras do moleque. Quando terminou de explicar, Bala resumiu tudo nestas palavras:

- A greve é a festa dos pobres. Os pobres é tudo companheiro, companheiro da gente. (AMADO, 2008, p. 262).

Pedro aceita o convite de integrar o movimento grevista, vê nele uma chance de parecer como seu pai, morto em uma greve, herói dos trabalhadores do cais. Ao assumir essa postura de comandante de uma brigada formada pelos capitães da areia, Bala

e seus companheiros têm o destino mudado: "O destino deles mudou, tudo agora é diverso. Intervêm em comícios, em greves, em lutas obreiras. O destino deles é outro. A luta mudou seus destinos". (AMADO, 2008, p.268).

Assim, os meninos foram motivados, ainda que suas ações não fossem desejadas, como se pode ver em Pirulito, o menino que sonhava em ser Padre. Em um de seus furtos, ele hesita, questiona-se, sente-se mal, mas o faz. Esses menores foram levados a formarem uma sociedade desviante. Tais condutas revelam que a violência praticada por eles se devia às necessidades de sobreviver num caótico mundo em que há uma sociedade organizada, mas que não há qualquer política pública a eles destinada, nesse sentido se vestem de resistência, em meio ao caos, insistem, diante dos poderosos respondem, não temem, são temidos, são resistentes.

Dentre as significações de oprimir, no dicionário online Dicio, temos: "impor-se através da força, da violência ou de comportamentos autoritários; Causar aflição; Ocasionar tristeza ou melancolia em alguém". Nessa perspectiva, ao observar as mais variadas formas de opressão vivenciadas pelos capitães da areia podemos perceber que eles são frutos exatamente daquilo que suportam. O estado não os enxerga como crianças, não há políticas públicas direcionadas a esse grupo, a igreja os trata como marginais, a parte rica os ignora, dessa forma a opressão por eles sofrida os ataca, funciona como flechas que partem de todos os lados e buscam os atingir.

285

ALGUMAS CONSIDERAÇÕES

Portanto, Pedro Bala foi um líder a seu modo, um defensor não só dos menores abandonados, também dos mais pobres, e após conhecer os movimentos sociais vivenciou-os. Agora não apenas o líder dos meninos abandonados, Pedro tornou-se militante proletário, perseguido pela polícia, admirado pelos mais pobres. "Dentro de Pedro Bala uma voz o chama: voz que traz para a canção da Bahia, a canção da liberdade. Voz poderosa que o chama. Voz de toda a cida-

de pobre da Bahia, voz da liberdade. A revolução chama Pedro Bala". (AMADO, 2008, p. 267)

Ao integrar esse movimento, Pedro Bala faz a sua opção pela luta dos negros e mais pobres, mostra a situação inaceitável da desigualdade racial e social, evidenciando a opressão dos pobres. Embora fosse branco, Bala entendia a deformidade social da Bahia, resolveu lutar não apenas por um grupo, atende um chamado, torna-se referência.

A narrativa apresenta o abandono da infância de um grupo de crianças, em que se misturam vários meninos, desde os órfãos aos que fugiram da violência doméstica para a da rua. Entre crianças brancas e negras e das mais variadas idades, destaca-se Pedro Bala, um rapaz decidido nas suas opiniões, comandante do conhecido grupo formado por crianças, jovens e adolescentes, assaltantes e ladrões, respeitado por todos e temido pela população baiana.

286

Assim, o crime e o respeito conseguido pelo líder evidenciam a quebra das regras estruturantes, que são feitas para serem cumpridas, desde que haja condições, por toda a sociedade onde se incluem homens, mulheres, crianças, jovens e adolescentes. Quando há uma quebra desses direitos igualitários, surgem os comportamentos desviantes em uma sociedade em que essas pessoas não se enquadram, nascendo assim grupos que destoam dessa caracterização formal de uma sociedade elitista e politicamente correta.

Logo, ao serem estimulados pela opressão, sentiam-se motivados, mesmo que isso não fossem suas vontades. As ausências de possibilidades de uma vida melhor os fascinavam, aventuravam resistir e sonhavam com o dia em que sobreviver em trapiches e nas ruas, insistindo em pequenos furtos e crimes não fizesse mais parte de suas realidades.

REFERÊNCIAS

ABDALA JUNIOR, Benjamin. **O romance social brasileiro**. São Paulo: Scipione, 1993.

AMADO, Jorge. **Capitães da Areia**. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

BONNICI, T. Introdução ao estudo das literaturas póscoloniais. **Mimesis**, Bauru, v. 19, n. 1, p. 7-23, 1998.

BONNICI, T. **Conceitos-chave da teoria pós-colonial**. Maringá: Eduem, 2005.

BOSI, Alfredo. **Literatura e resistência**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

CANDIDO, Antônio. Dialética da malandragem. In: **O discurso e a cidade**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2015.

CANDIDO, Antônio. **Literatura e Sociedade**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2019.

GIDDENS, Anthony. Crime e desvio. In: **Sociologia**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.

COIVARA DE CRIMES E MISTÉRIOS

Auda Ribeiro Silva¹

Carlos Magno Gomes²

Propomos, por meio deste artigo, analisar o crime como a peça chave da obra Coivara da memória (1991) de Francisco Dantas. O dito crime é apresentado em tom enigmático, podendo ser pensado como desencadeador do processo rememorativo, ou seja, o crime, ou mesmo a prisão do protagonista, é o que o leva a fazer um mergulho no seu passado. Nesse sentido, pretendemos investigar esse crime numa perspectiva sociológica, a partir dos estudos de Giddens (1989) e Durkheim (2001) uma vez que o crime é apresentado na narrativa e traz consigo resquícios de um período marcante da história do Brasil, sobretudo na região nordeste.

Palavras-Chave: Crime. Mistério. Coivara da memória.

Historicamente "o homicídio é tão velho quanto à fome" (ITAGI-BA, 1945, p.23). Na Pré-história são vários os relatos arqueológicos de corpos encontrados, através dos ossos era possível perceber a violência sofrida pelos mesmos. Naquela época matar era natural. Na Antiguidade, o homicídio era acordado em seus manuscritos, que ora eram tratados de forma mais severa, ora de forma mais branda. Já na Idade Média havia uma diferença entre o oriente e o ocidente. No oriente, o homicídio era tratado de acordo com a condição social da vítima, enquanto que, no ocidente, a pessoa que praticasse tal delito sofreria a denominada *poena temporales*, ou seja, havia uma pena temporária para os homicidas (OLIVEIRA, 2011).

Numa perspectiva sociológica do crime, Anthony Giddens (1989), em sua obra *A construção da sociedade*, destaca que os

estudos sobre o crime e o desvio se concentram como fenômeno construído socialmente. Para ele, "as teorias funcionalistas veem o crime e o desvio como resultado de tensões estruturais e da ausência de regulação da moral no seio da sociedade" (GIDDENS, 1989, p. 209). Nessa mesma direção, Emile Durkheim (2001) é inovador; na obra *As regras do método sociológico*, ele explica a normalidade e a funcionalidade do crime, classificando-o como 'fato social'. Segundo Durkheim (2001, p.61), "O crime é, pois, necessário, ele se liga às condições fundamentais de toda 'vida social' e, por isso mesmo, tem sua utilidade, [...] indispensáveis à evolução normal da moral e do direito". Assim, o crime exerce um papel bastante relevante na evolução da moral. Portanto, sendo o crime normal, nenhuma sociedade está isenta dele.

Não obstante, a literatura sendo um produto dessa realidade, a abordagem sobre o crime está presente nas diversas obras de todos os tempos, seja por uma representação "entre os deuses e a humanidade ou mesmo entre os próprios seres humanos" (JEHA, 2010).

Dessa maneira, a representação do crime "dramatiza, de forma exemplar, a irrupção do mal na experiência humana. Desde os textos religiosos e mitológicos mais antigos, os crimes indicam uma ruptura na ordem social" (JEHA, 2010). Basta recordamos, por exemplo, o homicídio relatado no texto bíblico no livro de Gênesis, crime conhecido se não por todos, mas por grande parte dos cristãos, o assassinato praticado por Caim contra o seu irmão Abel. Ele mata-o por ira, visto que Abel havia agradado ao senhor ao ofertar-lhe dos primogênitos do seu rebanho.

A exemplo desse crime emblemático, encontramos outros tantos na mitologia grega, a começar pela Teogonia de Hesíodo em que o poeta, em seus versos, narra a trajetória dos deuses, inclusive de crimes. Um delito clássico era o que o titã Cronos praticava contra seus filhos recém-nascidos engolia-os, essa violência era cometida por medo de perder o seu trono para os filhos, assim como aconteceu com o seu pai Urano, que deixou de possuir o trono, perdendo-o para Cronos. Outra impetuosidade que não poderíamos deixar de

mencionar são os crimes cometidos por Medéia na peça de Eurípedes. Ela, cega de ódio, além de já ter matado o seu irmão por amor a Jasão, mata por vingança a princesa, pretendente de Jasão, envenena-a, uma vez que Jasão intentava casar-se com ela. Não contente ainda, e com o intuito de causar toda a dor e sofrimento a Jasão, mata os seus filhos (EURÍPEDES, 1972).

Essa é apenas uma ilustração de que o crime não é novidade na literatura há muito já eram explorados nos textos literários. No pensamento da era moderna, um dos grandes romances que se destacou nesse período foi *Crime e castigo* do escritor russo Dostoiévski, considerado pela crítica um dos mais bem escritos de toda literatura mundial.

Na literatura brasileira, várias são as obras em que o crime se faz presente, sobretudo, com e após a estética naturalista. A exemplo de obras de Aloísio Azevedo como *O mulato*, *Casa de pensão*, *Memórias de um condenado*, *A condessa Vésper* e outros textos. Ele nos presentearia com personagens conduzidas pelas forças inatas, numa concepção biológica do crime. No Modernismo, em *Angústia* (1936) de Graciliano Ramos, Luís da Silva, uma personagem de mente perturbada pelo assassinato do colega Julião Tavares, por ter conquistado a sua pretendente. Em 1944 Lúcio Cardoso desnuda a alma humana com a novela *Inácio* na qual o narrador Rogério de Palma se envolve numa situação criminal.

Posto que a literatura é um espaço que reflete as leituras do social, o tratamento sobre o crime é presente em vários textos literários, ao longo dos tempos; a exemplo de *Coivara da memória* (1991) de Francisco Dantas, cujo crime se apresenta como cerne da narrativa, pois é a partir do assassinato do coronel Tucão, caracterizado como o mandachuva da cidade Rio-das-paridas, ou da prisão do narrador-protagonista, que outras histórias vem à tona doravante ao processo rememorativo, inclusive a morte de seu pai, que tem relação direta com o suposto homicídio do Coronel.

Coivara da memória é considerada uma das grandes obras do escritor, a história que se desenrola no romance, ambientado no

município Rio-das-paridas, cidade fictícia, localizada no Centro-Sul de Sergipe, é uma narrativa, em primeira pessoa, cujo protagonista³ aguarda julgamento em prisão domiciliar por um crime que ninguém sabe com precisão se ele o cometeu. Concomitante a essa narrativa, outras narrativas aparecem a partir do processo rememorativo, a exemplo da história dos avós maternos do escrivão e do engenho Murituba.

Das lembranças mais marcantes dessa fase de criança, a morte de seu pai, que morreu a mando do coronel Tucão, de ataque inesperado e traiçoeiro, é sem dúvidas a maior. Alimentado dessa lembrança, faz juramentos de vingança à morte de seu pai. Para o escrivão, dito pelo próprio, "o velho Tucão é quem mais me secava o sono e me tomava o tempo, visto que mandara oficial a morte de seu pai" (DANTAS, 2013, p.291).

Por conseguinte, é acusado de matar o coronel Tucão, tio e designio de vingança do protagonista, que é preso em flagrante. Embora estivesse no local do crime, em nenhum momento da narrativa há uma confirmação dos fatos, ou, por assim dizer, o assassinato do Coronel não é esclarecido. Dessa maneira esse crime se configura o grande mistério da obra. A personagem principal está preso duplamente, ou seja, recluso a um passado que é preciso ser lembrado para se reconstituir enquanto sujeito e a deliberação da justiça por conta do suposto assassinato.

Nesse sentido, não podemos pensar o crime na obra *Coivara da memória*, sem, contudo, levarmos em conta esse enigma, como também, os aspectos sociológicos, uma vez que o mesmo é apresentado na narrativa e traz consigo resquícios de um período marcante da história do Brasil, sobretudo na região nordeste. Em que o fortalecimento do modelo republicano, cujo poder estava sob o domínio das oligarquias agrárias, apresentou um fenômeno social e político típico do período, o coronelismo. Fenômeno esse que exprime as características do desenvolvimento social e político do Brasil, pois ele é a junção entre as formas modernas de representação política e uma

estrutura fundiária arcaica fundada na grande sociedade rural (CANCIAN, 2005). Portanto, ao analisar o crime nessa obra é imprescindível que percebamos essas nuances sociais, e, conseqüentemente, a interação do criminoso com o contexto social em que está inserido.

O homicídio na obra aparece como uma ligação de coisas da mesma natureza, ou que tem entre si certas relações, a saber – os dois assassinatos, o do pai do escrivão, a mando de Tucão, considerado o mandachuva da cidade, e o da personagem coronel Tucão, desígnio de vingança do protagonista.

O crime do pai do protagonista é um crime típico no Brasil, principalmente no norte-nordeste, o chamado crime encomendado, mormente, liderado pelo coronelismo. Os ditos coronéis interferiam diretamente nas eleições, obrigando seus subordinados a votarem nos candidatos que eles determinavam, o denominado “voto de cabresto”. Isso posto, sabemos que o pai do serventuário do cartório, reagia contrário aos desmandos dos coronéis, como recorda o protagonista: “[...] não foi à toa que meu pai morreu em ano de eleições. Consta que os políticos apadrinhados com Tucão, insatisfeito com o desempenho e a intransigência do escrivão eleitoral, que, invés de facilitar a emissão se punha em dificultar as manobras” (DANTAS, 2013, p.247). Podemos inferir que esses políticos, e, principalmente, o mandachuva Tucão, descontentes e intrigados com o atrevimento de um simples escrivão em não colaborar com a vitória dos seus candidatos, através de fraudes eleitorais, agiram com violência. É provável que eles usaram da força e do poder que detinham contra o pai do serventuário do cartório, pois, quando a vontade dos coronéis não era atendida, eles usavam de suas forças, de modo que assassinato de seu pai foi mais um, dentre milhares de homicídios que são executados no interior do país e que ficam impunes. Essa é uma prática que perdurou por muito tempo e até hoje ainda há resquícios.

No contexto literário como é sabido, o mistério é uma ferramenta muito utilizada, a exemplo dos romances policiais, góticos e de suspense. Embora *Coivara da memória* não se encaixe em nenhum desses modelos, é possível encontrarmos traços das narrativas de

mistério, narrativas essas, cujo desenvolvimento gira em torno de um suspense que quase sempre é centrado em um crime. Segundo Joselma Oliveira Ramos em seu texto *As narrativas de mistério* (2013, p. 118), "o suspense é, na verdade, uma expressão inglesa quase universalmente empregada para se referir a uma mistura de incerteza, de intensa expectativa [...] que são experimentadas à medida que há a iminência de acontecimentos". Ainda sobre mistério, Josalba Fabiana dos Santos em seu artigo *Narrativas monstruosas* (2008, p.61) afirma que "o mistério e o segredo são armas – de defesa e de ataque. Conhecer o que não se deve conhecer pode ser um trunfo ou um perigo. Pode-se inventar um segredo ou um mistério para se controlar alguém". Em *Coivara da memória* podemos inferir que o mistério pode ser uma arma vantajosa ou bastante perigosa quando pensada numa perspectiva do narrador, uma vez que ele narra tudo sob o seu viés, de maneira a usar desse conhecimento para tirar vantagens no sentido de nos persuadir a desvendar o mistério, como também, por ser um narrador-personagem pode se trair no sentido de estar envolvido na trama e deixar pistas para a revelação do mistério, o que torna um perigo para o mesmo.

Não expor de forma clara o crime, ou seja, não desvendar o mistério e apresentá-lo de forma imprecisa, fragmentada, é fazer desse enigma um acréscimo à narrativa. Ou, dito de outro modo, o enigma aparece como movimento ambivalente do arquivo entre o lembrar e olvidar ou ainda, são peças do esquecimento, são lacunas, silêncios quase nunca suficientemente preenchidas. Por mais que o protagonista diga que sabe a verdade, algo lhe escapa como prova. (SOLIS, 2014).

Assim, o crime de homicídio contra a personagem coronel Tucão, que ocasionou a prisão do escrivão e que compreendemos ser o cerne da narrativa, aparece como o grande mistério da trama, pois não são encontradas evidências suficiente para quem o cometeu, ainda que o serventuário do cartório deseje vingar a morte do seu pai e tente executá-la. Na obra não existe uma confirmação dos fatos, como é possível percebermos nas palavras do próprio protagonista:

"a partir deste esquisito desfecho [...] sem se quer o consolo de saber ao certo se realmente houve alguma mão safada metida nesta morte imponderável, apesar de aparentemente natural" (Dantas, 2013, p. 351). Essa falta de evidências talvez intensifique a atmosfera de mistério, de forma que cause na história um estado de inquietude.

De acordo com Ramos (2013, p. 119) "o mistério se impõe em meio a degradação interior dos sujeitos uma vez que há sempre um estado de angústia pairando sobre a história, juntamente com a sensação de que alguma coisa precisa ser dita". A autora afirma ainda que nesse revelar do que está obscuro "os personagens fogem do desvendamento da 'verdade' e o ponto de vista se fragmenta em meio à subjetividade dele" (RAMOS, 2013, p. 119). Podemos pensar que essa fuga das personagens em esclarecer ou mesmo revelar o enigma é mais um elemento construtivo das narrativas de mistério, suscitando a dúvida na cabeça dos leitores, e, conseqüentemente, a procura incessante de um desvendar do crime, é "como se a verdade precisasse vir à tona" (RAMOS, 2013, p.119).

O que se tem de concreto e fica evidente é que o protagonista tinha razões mais que suficientes para matar o Coronel, porém, como veremos, não há no texto nenhuma constatação dos fatos. Nessas duas passagens da narrativa, temos, mesmo que de forma enigmática, a possível descrição da morte do coronel Tucão:

meu cúmplice empurra um pouco a porta do quarto, e uma réstia de claridade aponta e sai devagarinho para o corredor, onde me perfilo e me espremo contra a parede, evitando de me queimar no pavio horizontal da luz mortiça que acaba de se espichar sobre os tijolões. O velho dorme como um santo, o parceiro me confirma. E, mantendo a porta entreaberta, me encaminho para a cama de ferro, de cabeceira enorme. Sem me fixar em outros detalhes apagados pelo medo, me concentro na face de bochechas despencadas onde as sombras passeiam, vindas da lamparina de cima do cofre. Instintivamente, chamado por um acento invisível, pressinto

que estou trancado. Volto então para a porta que realmente já não está entreaberta, e tento puxá-la com os dedos até abri-la e jogá-la sobre o meu próprio corpo que se encolhe e vacila. Do corredor, o meu parceiro abre o riso safado na res-tia de luz e eu estremeço sob o cruza-cruza de mil fantasias insensatas, temendo sobretudo esta testemunha a quem pago para me ajudar.

Volto ao quarto acompanhado dessa nova desconfiança e prego a martelo nas órbitas vazias do Coronel, no beijo molengo da boca murcha. Olho a face pendida de humildade, empe-lancada demais, e chego a pensar nos revezes que a castiga-ram. É certo que estou quase nas trevas e me encaminho pelo medo, mas esta cor esverdeada de azeitona é de coisa morta. [...] Se não ouço o diabo deste chiado gasturento, eu diria que o odiento está morto (DANTAS, 2013, p. 349-350).

Volto decidido a terminar tudo de vez, para enfim me des-grudar desta inhaca de defunto cru azeitado de fedentina. Estendo as mãos, que se espicham e recuam crispadas como se tivessem vida própria. Escancaro os dedos que tremem de repugnância, pericio a garganta molenga, tomando a medida exata. Concentro todas as energias para dominar as reações de apavorado. E já não escuto nenhum vestígio de vida. Olho a cova dos olhos e só enxergo dois buracos desabitados [...] é o Coronel que se desmancha na minha mão (DANTAS, 2013, p.350).

O primeiro excerto começa com "meu cúmplice"; lembremos que o protagonista pagou um parceiro para coparticipar do crime contra o coronel Tucão, e a informação que nos é dada no texto é que ele é pouco confiável. Lembremos também que o comparsa é o primeiro a entrar no quarto, abrir a porta e verificar se o Coronel está acordado. Em seguida, o escrivão entra e percebe que ele está dormindo e parte para executar o planejado; qual o grande susto,

quando ele percebe algumas características de morto no corpo do Coronel, a exemplo do “beijo molengo da boca murcha” e a “face pendida de humildade”.

Na segunda referência do texto, mesmo o protagonista tendo dúvida sobre o estado vital de Tucão, ele entra no quarto disposto a acabar de uma vez por todas com o que lhe aflige há muito tempo. A partir de então, cresce a dúvida na cabeça do escrivão: “talvez o chiamo que escutei ao pé do velho fosse apenas um movimento inconsciente de reconstituir sua vida embolorada para cumprir o pacto do meu pai” (DANTAS, 2013, p.351). Então, há um ponto de tensão nessa morte, uma série de dúvidas, uma incógnita que paira sobre esse suposto crime, confirmada a partir dos fragmentos acima. O fato é que o serventuário foi preso em flagrante e o “jagunço Malaquias, a testemunha maior, emigrou para a divisa de Minas com Bahia, onde permanece bem estabelecido com o saldo que lhe pagaram os sobrinhos do coronel. Se assim é, tudo indica que caí numa arapuca, lesado pelos desapiedados que abreviaram a vida do tio” (DANTAS, 2013, p.351).

Segundo Michel Foucault em *Vigiar e punir*: nascimento da prisão (1987), “como uma verdade matemática, a verdade do crime só poderá ser admitida uma vez inteiramente comprovada” (1987, p.117). Por falta de comprovação o escrivão aguarda julgamento em regime domiciliar, cuja descrição é mais que um relato do ambiente do cárcere, mas, acima de tudo, uma espécie de definição dos sentimentos, da agonia que é ficar nesse lugar, numa condição de tormento.

Sociologicamente, como vimos, a sociedade define em função de seus interesses próprios o que deve ser considerado como crime, este, por assim dizer, não é biológico. Dentro desse contexto, a comunidade de Rio-das-paridas na figura dos coronéis, que são na verdade os grandes criminosos, decidem que o escrivão é um criminoso e o leva a julgamento. Até que prove o contrário, em sua terra natal, o escrivão é considerado criminoso, mesmo diante do mistério que gira em torno desse crime.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante do exposto é pertinente refletir e um questionamento vem à tona: quem é o mal, ou mesmo, quem é o monstro nessa narrativa? Quem de fato são os criminosos? A respeito disso o narrador protagonista se defende:

infelizmente, nesta história toda eu sou a caça. E aproveito para me perguntar: em que episódio desta longa vida fui outra coisa, mesmo quando fiquei de parte ou simulei atacar? Por outro lado, esse raciocínio que põe vulnerável ao inimigo até certo ponto me consola, não porque insinua que a caça deva morrer, está claro; a meu favor. Pois se a presa não se enclausura e se obstina na sua própria defesa, creio que não é mais forte nem mais constante o instinto de caçador na sua perseguição (DANTAS, 2013, p.34).

297

Enquanto o narrador-protagonista se identifica como caça, o Coronel seu algoz, era assim descrito na narrativa: "o velho Tucão não gerou raça de gente, capado de nascença que era, diz o povo que de ruim e malvado, do muito que não prestava" (Dantas, 2013, p. 34). De acordo com essas características e tantas outras apresentadas na narrativa fica fácil perceber quem é de fato o monstro, o criminoso. Mas outra pergunta surge: sobre qual ponto de vista é narrada essa história?

É bom lembrar que o serventuário do cartório narra todo o acontecido de forma imprecisa, o que não é gratuito, uma vez que a partir dele é gerada a dúvida no leitor que é convidado a participar da história no sentido de querer desvendar o mistério. Destarte, sendo o escrivão o narrador, todo relato será sobre o seu viés podendo muitas das vezes ter o texto uma visão interessada dos acontecimentos, uma perspectiva parcial. Recordemos também que se trata de um narrador-personagem, e, por isso não se assemelha a outra personagem da trama ou mesmo a outro tipo de narrador. Portanto, seria um discurso

persuasivo do narrador, em que procura construir a sua defesa, narrando esse fato do crime como lhe convém. Em virtude disso, portanto, não é o nosso propósito aqui o desvendar desse crime, mas, acima de tudo, elucidar os mistérios que existem no ínterim desse delito.

REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. **Análise estrutural da narrativa**: introdução à análise estrutural da narrativa. 7. ed. Tradução Maria Zélia Barbosa; Milton José Pinto. Petrópolis: Vozes, 1972, p. 19-62.

CANCIAN, Renato. **República Velha (1889 -1930)**: Coronelismo e Oligarquias. Disponível em: https://www.google.com.br/?gws_rd=ssl#q=CANCIAN%2C+Renato.+Rep%C3%BAblica+Velha+%281889+-1930%29:+Coronelismo+e+Oligarquias. Acesso: 12/ de Mar. de 2015.

JEHA, Julio *et al.* **Crimes pecados e monstruosidade**. Disponível em: http://www.letras.ufmg.br/cpm/producao_eventosOrganizacao_pt.html. Acesso em: 12 de Jun. 2015.

DANTAS, Francisco J. C. **Coivara da memória**. 4. ed. Rio de Janeiro: Objetiva 2013.

DURKHEIM, Émile. **As regras do método sociológico**. Tradução Maria Isaura 16. ed. São Paulo: Nacional, 2001.

EURÍPIDES. **Medéia**. 6. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir**: nascimento da prisão. Tradução Raquel Ramalhete. Petrópolis: Vozes, 1987.

GARRAMUÑO, Florencia. Da memória à presença: práticas do arquivo na cultura contemporânea. In: SOUZA, Eneida Maria de; MIRANDA Wander Melo (Orgs.). **Crítica e coleção**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

GIDDENS, Anthony. **A construção da sociedade**. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

ITAGIBA, Ivair Nogueira. **Do homicídio**. Rio de Janeiro: Revista Forense. 1945.

OLIVEIRA, Marcel Gomes de. A História do Delito de Homicídio. In: Âmbito Jurídico, Rio Grande, v.14, p. 90, Jul 2011. Disponível em: <<http://www.ambi->

to-juridico.com.br/site/index.php?n_link=revista_artigos_leitura&artigo_id=9832. Acesso em: 08 de Jan. de 2014.

RAMOS, Joselma Oliveira. As narrativas de mistério. **Revista Eletrônica Mediação**. Minas Gerais, v.8, p.17. Jan. 2013. Disponível em: <http://www.fumec.br/revista/index.php/mediação/article/view/1428>. Acesso em: 26 de Abr. de 2015.

SANTOS. Josalba Fabiana dos. Narrativas monstruosas. In: **O eixo e a roda**. Belo Horizonte. v. 18, p. 59-77. Jul-Dez. ISSN 0102-4809, 2008.

SANTA EVITA: O CADÁVER-MITO COMO SÍMBOLO DA NAÇÃO ARGENTINA

Rosa Maria da Silva Faria¹

No romance Santa Evita, Tomás Eloy Martínez, mesclando ficção e fatos históricos, impulsiona a consciência de um fato histórico que se pretendeu omitir por muitos anos, fazendo com que o campo cultural e literário argentino ponham em cena o incontestável: o destino de Evita estreitamente conectado à história de seu país. Escrever sobre este período histórico da Argentina significa reconstruir o mito de Evita através de símbolos, marcas, signos do mito que segue na imaginação dos argentinos. Pretende-se entender a construção narrativa desse mito popular na Argentina e como o campo cultural e literário argentino se posicionam diante desta realidade.

Palavras-chave: Evita; Santa Evita; Campo literário.

O mito de Evita começou a se construir na década de quarenta com a criação do partido justicialista, que, beneficiado pelo amplo desenvolvimento dos meios de comunicação de massa, se sustentou pela massiva divulgação da imagem de Eva Perón e da ampla propagação de seus discursos acalorados que conveniam as classes populares, mulheres e trabalhadores da estreita conexão entre o governo e as massas. No entanto, a construção de Evita como mito se confirma com sua morte, fazendo com que seu corpo se apresente como símbolo de luta dos pobres

¹ Mestre em Educação pela Faculdade de Educação da UFRJ, Professora de Educação Básica da Secretaria de Educação do Estado do Rio de Janeiro e Doutoranda de Literaturas Hispânicas do Programa de Pós-Graduação em Letras Neolatinas da UFRJ/ Bolsista CAPES. ORCID /0000-0002-2541-3739. rosamariadasilvafaria@gmail.com

e trabalhadores da Argentina. Roland Barthes (2007) em *Mitologias* trabalha a construção do mito como produto de representações da vida cotidiana aceitas por uma comunidade. As narrativas *pós-mortem* sobre Evita consolidam pouco a pouco sua imagem mítica, tornando-se cada vez mais recorrente no discurso literário. Por trás, seja da figura de Evita seja de seu cadáver, há uma sucessão de ideias, sentimentos, imaginários, discursos, e posicionamentos no campo intelectual argentino. Barthes (2007) afirma que diferente de um sistema de comunicação, de um objeto ou conceito, o mito se define pela maneira como é proferido e não pela mensagem em si: é um modo de significação que está presente em todos os lugares e tempos, com o princípio de transformar a história (processo coletivo). O autor define o mito como um sistema de símbolos que nos são transmitidos pela sociedade na qual estamos inseridos fundando ou sustentando tradições e comportamentos coletivos. Em *Santa Evita* Tomás Eloy Martínez problematiza a construção desse processo de significação que a concebe como mito.

Segundo Martínez (2004) os mitos refletem desejos secretos da comunidade criando símbolos que permitam ao passado transfigurar-se no futuro, ou seja, são as imaginações que a comunidade tem de seu próprio futuro, possibilitando que a Evita literária se entrelace com a Evita histórica. Em *Santa Evita* não se dialoga com a história como verdade, mas como cultura e tradição, parte-se de memórias, de vestígios, de sinais que permitam recriar imagens do passado a partir de tradições, símbolos e desejos. "Todo romance, todo relato fictício, é um ato de provocação, porque impõe no leitor uma representação da realidade que lhe é alheia" (MARTÍNEZ, 2004, p. 15)². As ficções, nas palavras de Martínez, recuperam os mitos de uma comunidade sem inviabilizá-los ou idealizá-los, mas reconhecendo-os como tradição, como expressão do desejo comum.

2" Toda novela, todo relato fictício, es un acto de provocación, porque tratan de imponer en el lector una representación de la realidad que le es ajena" (MARTÍNEZ, 2004, p. 15).

Pós morte o mito de Evita se solidifica na Argentina, convertendo-se por meio de inúmeras formas de manifestações culturais em um mito representativo da proposta política e aguerrida dos anos setenta, instigando produções que, baseadas em sua trajetória pessoal e política e em seu sepultamento, se estabeleceram como posicionamentos políticos e ideológicos. Os múltiplos olhares têm por objetivo narrar a complexidade dessa mulher, pois, como declara Rinaldi (2015) tanto o mito de sua figura pública quanto o de sua pessoa, foram em si mesmos o combustível que perpetuou sua permanência na memória nacional e internacional. Corroborando com esta perspectiva o historiador Serge Gruzinski (1994) quando destaca que assim como a palavra e a escrita, a imagem pode ser veículo de poder e de vivências, embora de forma peculiar.

Narrar a morte de Evita e suas repercussões permitiram à literatura delinear a história das apropriações reais e/ou simbólicas desse cadáver e as ressignificações políticas e ideológicas de um corpo destinado a não morrer. Convém destacar que desde sua presença na esfera política, até os dias atuais, suas representações suscitaram aspectos importantes do imaginário político e cultural do país. Como aponta Carzoglio (2014), o campo literário revisou sua figura com minúcia permitindo que, uma vez morta, o mito de Eva Perón não só revivesse com maior potência, mas que adquirisse um caráter polimórfico. Neste campo de disputa e tensão, os mitos evocados por essa diversidade de formas de representação, divergem e se fundem concebendo novas construções e ressignificações. Desse modo, a representação de Eva, como um cadáver singular, é tratada num debate narrativo no qual é uma e muitas ao mesmo tempo, além de um corpo imortal que resiste às definições.

A Evita literária se configura como representação de uma "identidade nacional" revalorizada pela ficção seja por seu passado seja pelas relações sociais implicadas na relação entre memória e esquecimento. A literatura retoma e ficcionaliza a macabra história deste corpo político em versões que vão do assombro à raiva, do ódio à paródica santificação. Em *Santa Evita* de Tomás Eloy Martínez o corpo

personagem, incólume ante a morte, persiste na memória coletiva. Segundo Badano (2014), no romance de Eloy Martínez o corpo-mito de Eva Perón se torna símbolo da resistência peronista e metáfora da presença inevitável do passado no presente possibilitando que o uso ficcional tanto da vida como do cadáver de Evita se resignifiquem como memória imaginada na qual cada olhar denota uma concepção política e ideológica.

Tomás Eloy Martínez³ é considerado um dos maiores jornalistas e um dos escritores mais marcantes da Argentina. Tornou-se jornalista num momento em que era cerceada a liberdade de expressão na Argentina, fazendo com que sua escrita se caracterizasse pela combinação entre jornalismo e literatura, tornando difícil a delimitação fronteira entre as duas áreas. Na década de setenta foi ameaçado pela organização de extrema direita *La triple A*, precisando exilar-se em Caracas, onde residiu de 1975 a 1983, desde então, a Argentina se tornou objeto de análise e reflexão, fazendo com que seus artigos, ensaios e ficções expusessem as contradições desse país. Ele entendia que o ponto de vista subjetivo enriquecia a notícia sem fragilizar o rigor jornalístico. Sua escrita se munia das ferramentas da literatura inspirando-se no jornalismo narrativo que questionava o conceito de objetividade. Entende-se aqui que o jornalismo narrativo consiste em investigar a notícia e narrar de outra maneira, considerando que a forma do texto e o uso da linguagem

3 Nasceu em 1934 na cidade de San Miguel de Tucumán e faleceu em 2010 em Buenos Aires aos 75 anos, após anos de luta contra um tumor cerebral. Começou como revisor do jornal *La Gaceta*, em Tucumán. Em 1991 participou da criação do jornal *Siglo XXI* em Guadalajara, México, e do suplemento *Primer Plano* no *Página 12*. Desde 1996 foi colunista permanente dos jornais *La Nación* de Argentina, *El País* de Espanha e *The New York Times Syndicate*, nos Estados Unidos, além semanários argentinos como *Panorama* e *Primera Plana*. Foi professor emérito da Universidade Rutgers em Nova Jersey, criou o *Consejo Rector de la Fundación para el Nuevo Periodismo Iberoamericano (FNPI)*, e em 2009 recebeu dois prêmios que consolidaram sua carreira: na Espanha, o Prêmio *Ortega y Gasset a la Trayectoria*, e na Argentina, sua inserção como membro da Academia Nacional de Jornalismo. Alcançou notoriedade internacional como ficcionista e o romance *Santa Evita* é considerado um clássico da literatura contemporânea argentina.

são tão significativos quanto o fato, ou seja, a forma como se conta uma história é tão importante quanto o que se conta. O jornalismo narrativo vai além da boa escrita, consiste em narrar com convicção, com base em testemunhos e fontes documentais. Tomás Eloy entendia que o jornalismo narrativo compreendia uma subjetividade que ia desde a escolha do título até a forma de contar os fatos e os elementos selecionados para relatá-los.

Eloy Martínez foi um mestre da associação entre jornalismo e literatura, sua perspicácia em circular pelos terrenos da ficção e da realidade permitiam que seus textos estimulasse reflexões sobre momentos históricos muito valiosos para o povo argentino, tornando-o um habilidoso inventor de realidades. O romance *Santa Evita*, escrito como ficção, mas como se fosse uma reportagem, se apresenta como um terreno em que no jogo entre verdade e mentira, realidade e ficção, fomenta disputas e debates de ideias, discussões e diversidade de perspectivas do campo intelectual argentino sobre a construção do mito popular de Evita e do valor político, ideológico e social que representa este cadáver. A produção literária sobre Evita, desse modo, impulsiona a consciência de um fato histórico que se pretendeu omitir por muito tempo, fazendo com que o campo cultural e literário argentino ponham em cena o incontestável: o destino de Evita estreitamente conectado ao de seu país, Argentina. Tomás Eloy Martínez destacou em entrevistas que Evita nunca deixará de ressuscitar, portanto referir-se à Evita literária significa falar de um personagem histórico cujo corpo estabelece um paralelo com a história da Argentina, resignificando-se a cada debate. Em entrevista a Valeria Grinberg Pla em outubro de 2003 o autor declarou que não se pode dialogar com a história como verdade, mas como cultura e tradição e que a ficção é um ato de liberdade extrema, ela põe a história em ação com os fatos e os personagens, ao contrário dos historiadores que trabalham com documentos a ficção trabalha com as paixões humanas. Neste caso, seu papel como jornalista não é o de agente passivo que observa, comunica e transmite informações de suas fontes ao leitor, mas uma voz que permite ao leitor pensar

a realidade e entender o porquê, para que e como as coisas se desenvolveram. Com base em suas palavras, enquanto jornalistas e intelectuais, nosso papel, como sempre, é o de testemunhas ativas. Somos testemunhas privilegiadas.

As obras de ficção estabelecem uma conexão com a figura histórica de Evita, no entanto, a literatura opondo-se ao discurso histórico, não precisa estar presa à "verdade" dos fatos, mas ao princípio de verossimilhança, segundo Biondo (2005). Escrever sobre Evita instiga a busca pela compreensão de um relevante momento histórico que se quis calar, entretanto, como destaca Martínez (2004) a realidade não pode ser contada nem repetida. A única coisa que se pode fazer com a realidade é inventá-la de novo. Para Biondo (2005), Eloy Martínez vê a literatura como um veículo que conduz ao conhecimento e entendimento da realidade cuja linguagem ajuda a construir a imaginação. Sua prática laboral jornalística estimula profícuos debates acerca da ficção *Santa Evita* questionando o valor histórico de Evita enquanto mito político para a Argentina. De acordo com Clímaco (2015), Tomás Eloy Martínez, põe em cena o inegável: o destino de Eva Perón intimamente relacionado ao de seu país, Argentina. Narra-se, ou tenta-se narrar, o modo como esta relação foi criada, ou seja, como se construiu o mito de Evita, tendo seu cadáver como símbolo. O interesse especial de Tomás Eloy Martínez pelo tema da morte, que se acentuou com os longos anos do exílio, leva Biondo (2005) a afirmar que o romancista se apresenta como um "embalsamador do tempo", considerando que os "embalsamadores (como os romancistas) tentam violentar a dimensão temporal para fazer com que um corpo perdure para sempre. Tanto a arte do embalsamador quanto a arte do romancista tendem a perseguir a eternidade" (BIONDO, 2005, p. 14).

Tomás Eloy Martínez em *Santa Evita* (1995) tenta resgatar, por meio de ações discursivas, a vida de Evita e suas representações simbólicas: sua ascensão social, seu amor idealizado por Perón e sua eternização mítica pós morte. Em seu discurso narrativo, Evita correspondia a inúmeras representações da mesma figura, "Evita

era millones" (MARTÍNEZ, 2004, p.57) e um "Tomás Eloy Martínez ficcional", reúne relatos sobre Evita a fim de evidenciar que ela "deixou de ser o que disse e o que fez, para ser o que dizem que disse e o que dizem que fez" (MARTÍNEZ, 2004, p. 20). Em outras palavras, ele "adota o procedimento de posicionar-se como narrador-personagem dos acontecimentos históricos. Narrador que vai reinventando a história e personagem que reconstrói os passos de criação da ficção" (NANTES & FLEK, 2017, p. 183). "Quando tentei narrar Evita percebi que, ao tentar me aproximar dela, me afastava de mim. Sabia o que desejava contar e qual seria a estrutura da narração. Às vezes não sabia se Ela estava viva ou morta" (MARTÍNEZ, 2004, p. 54). Considerando o exposto, recorro a Jasinski (2006) quando afirma que,

o resgate do passado histórico é impossível, em função disso, a narrativa ganha espaço como discurso elaborado que pode recorrer a qualquer referente cultural, ficcionalizando-o. Evita queria tanto ser atriz que passou para a história como personagem de ficção da vida, criado e recriado por cada um: o autor, o Coronel Koenig, o embalsamador Dr. Ara, diretores de cinema e teatro, o cabeleireiro, o marido Juan Perón, a mãe e tantas outras figuras que passeiam pelas palavras e imagens de *Santa Evita*. (JASINSKI, 2006, p. 284).

Na obra de Tomás Eloy Martínez jornalismo e literatura se relacionam, realidade e ficção se espelham, se transformam e se enriquecem em sua escrita. Seu fazer jornalístico sustentou-se na relação entre ficção, história e política, por isso os romances de Tomás Eloy Martínez instigam a memória coletiva e o enfrentamento à hipocrisia e fragilidades do sistema político e ideológico reproduzindo situações vividas e familiares à sociedade argentina. Eles mobilizam, descentram e incitam a análise gerando inquietude perante o discurso que propõem. Martínez defendia que o jornalismo não tinha porque se conciliar com nada nem ninguém, por isso era sua missão revelar os abismos e a luzes mais secretas dos homens, estimular a

imaginação e provocar mudanças. Blás Eloy Martínez, em *Blás Eloy Martínez: recordó como su padre creó "Santa Evita"* de Christian Masselto (2020), recorda que Tomás Eloy era um investigador obsessivo por dados e amante do processo averiguação e descoberta de coisas novas. No caso de *Santa Evita* sua escrita revela seu longo tempo de buscas a documentos e entrevistas com pessoas responsáveis pelo ocultamento do cadáver, por isso levou cerca de dez anos para escreve-la. Ortiz (2020) declara que Tomás Eloy assumiu a arte de escrever como desafio, consciente de que a escrita é a história de uma impotência e ao mesmo tempo a história de uma conquista. O próprio Eloy Martínez (1997) destaca que indagar, investigar, perguntar e informar são os grandes desafios de sempre. O maior de todos os desafios é saber como fazê-lo através de relatos memoráveis, em que o destino de um homem ou de uns poucos permita refletir sobre o destino de muitos ou de todos.

Nas inúmeras entrevistas e rodas de conversa jornalísticas que Tomás Eloy participou sublinhava que em todos os seus livros procurou conectar jornalismo e literatura, realidade e ficção, sob a convicção de que ambos estão entrelaçados e essa fusão é quase um lugar comum em suas obras. No caso de *Santa Evita*, como aponta Mattos (2004), Martínez lança uma nova luz interpretativa sobre os signos peronistas, numa perspectiva semiótica sua escrita não interpreta os fatos históricos relacionados ao peronismo, mas os signos, as representações atreladas a este. Certa vez ele declarou ao jornal *La Nación* que os escritores além de escrevem para ter leitores escrevem sobre o que sabem afim de entender o que desconhecem. A escrita, desse modo, torna-se um percurso investigativo de caminhos desconhecidos que permitem alcançar lugares ainda não explorados. O título *Santa Evita* para Martínez é uma provocação e pode ser entendido tanto num sentido literal como no sentido paródico, pois no imaginário de muitos argentinos há uma projeção de Evita como santa. O livro pretende por um lado tratar do mito de Evita através de marcas, sinais que essa imagem mítica foi sendo construída na consciência dos argentinos, por outro como uma provocação a fim

de questionar essa "santidade". Em uma das muitas apresentações que fez sobre *Santa Evita* Eloy Martínez afirmou que esse imaginário de santidade reflete os receios, necessidades, sensações e pedidos de socorro de uma parte do povo argentino. Segundo Tomás Eloy, "a imagem que a literatura está deixando de Evita, é somente a de seu corpo morto" (MARTÍNEZ, 2004, p. 171).

A escrita híbrida marcada pela permanente simultaneidade entre campo jornalístico e campo literário, onde ficção e realidade se misturavam constantemente, fizeram de Tomás Eloy Martínez um intelectual de influência fundamental para a formação da identidade cultural argentina. Escrever para Martínez representava um ato de transgressão, uma forma de ver além dos limites "visíveis" e um marco identitário que configurava a escrita como uma busca incessante por liberdade e um poder que desafiava o perigo de revelar "segredos" que a história argentina preferia omitir. Para o escritor, há um poder cultural na Argentina que parece difícil de ser rompido, pois está profundamente arraigado ao peronismo já que o país foi, por muito tempo, majoritariamente peronista, por isso os nomes de Perón e Evita exercem sedução sobre a nação argentina. Escrever sobre este período histórico da Argentina significa reconstruir o mito de Evita através de símbolos, marcas, signos do mito que segue na imaginação dos argentinos. Além disso, representa uma geração intelectual com interesses sociais que transcendiam a literatura e opinava sobre questões políticas, representando, portanto, uma época, um intelectual comprometido com a realidade.

Por sua notoriedade Tomás Eloy Martínez participou de inúmeras entrevistas e em uma delas declarou "Sou como escrevo, sou o que escrevo". Sua escrita se destaca pela consciência de fenômenos chave do poder e da política, esmiuçando mitos da sociedade argentina: Perón, Evita, ditadura militar. Contrário à pirâmide invertida⁴,

4 A técnica da pirâmide invertida consiste em apresentar primeiro as informações mais importantes e na sequência as informações menos importantes, permitindo então que o leitor tenha noção do que será apresentado ao longo do texto logo após a leitura do primeiro parágrafo. Trata-se de uma das técnicas mais conhecidas do jorna-

onde os fatos considerados mais "atrativos" têm mais relevância, e a insatisfação com o jornalismo objetivo, levaram-no muito além dos postulados do novo jornalismo, fazendo com que a partir das técnicas deste novo fazer jornalístico concebesse as ficções *La novela de Perón* e *Santa Evita*, consideradas, entre suas obras, como as mais preciosas da literatura contemporânea argentina. Além de sua escrita impecável Tomás Eloy era reconhecido por sua capacidade de observação e escuta, como também por sua habilidade peculiar para entrevistas. Seus textos deixaram claro que a escrita sobre fatos e pessoas reais produzidos com as técnicas jornalísticas podem ter o mesmo potencial artístico que as ficções causando impactos inesperados no leitor.

Santa Evita confirma que Evita se estabeleceu como mito na Argentina, tanto em vida quanto após sua morte. Seu corpo simboliza não só um campo de conflitos e debates ideológicos, sociais, políticos e intelectuais, mas também uma bandeira de lutas por reconhecimento de classe, gênero, direitos trabalhistas e amparo social. Como primeira-dama, foi protagonista de uma trajetória que deixou marcas significativas tanto em âmbito político quanto social, pois conseguiu agregar-se às classes populares e alcançar notoriedade e magnitude no imaginário popular argentino e converter-se como figura politicamente estratégica.

lismo, das campanhas de marketing, dos roteiros para vídeos e de redações diversas. O termo pirâmide invertida significa dizer que a base desta, aquilo que é noticiosamente mais relevante, se encontra no topo – em ordem muito distinta à que seguem, por exemplo, a novela, o drama ou o conto. Acredita-se que a "pirâmide invertida" tenha surgido em abril de 1861, em um jornal de Nova York. Pouco depois, ela veio a ser utilizada pelas agências de notícias, expandindo-se por todo o planeta, por ser mais prática e com preço mais baixo na transmissão via telegrama, da época; assim, dependendo do interesse do cliente da agência, o primeiro ou o segundo parágrafo já seriam suficientes para atender à demanda da informação; a matéria completa, contada letra a letra, saía invariavelmente mais onerosa.

REFERÊNCIAS

BADANO, Cecilia López. Evita Perón y el Che Guevara. De la historia a la construcción literaria del mito biográfico. **História**, São Paulo, V.33, nº 1, p. 109-123, 2014.

BARTHES, Roland. **Mitologias**. Trad. Rita Buongiorno, Pedro Souza e Rejane Janowitz. Rio de Janeiro: DIFEL, 2007.

BIONDO, Delson. Santa Evita, o romance histórico de Tomás Eloy Martínez. **Revista Letras**, Curitiba, nº 66, IFPR, p. 11-30, 2005.

CARZOGLIO, Lucila. Vueltas y revueltas en torno a la figura de Eva Perón en la literatura. **Argusa**, vol. IV, nº 14, p. 1-20, 2014.

CLÍMACO, Adriana Ortega. Santa Evita: o cadáver no centro da narrativa. *Revista Entre Caminos*, v.1, p. 1328, 2015.

ELOY MARTÍNEZ, Tomás. Periodismo y narración: desafíos para el siglo XXI. **Cuadernos de Literatura**, Bogotá, nº 8, p. 115-123, 2002.

310 GRINBERG PLA, Valeria. Recordando a Tomás Eloy Martínez, escritor y periodista argentino. **Bowling Green State University**, *EE.UU.*, p. 1-13, 2003.

GRUZINSKI, Serge. **La guerra de las imágenes**: de Cristóbal Colón a "Blade Runner" (1492-2019). Trad. de Juan José Utrilla, México: FCE, 1994.

JASINSKI, Isabel. Santa Evita: uma vida como espetáculo. **Literatura Hispano-Americana**, v. III, p. 282-289, 2006.

MARTÍNEZ, Tomás Eloy. Periodismo y narración: desafíos para el siglo XXI. **Fundación Gabo**. Disponível em: <https://fundaciongabo.org/es/recursos/discursos/periodismo-y-narracion-desafios-para-el-siglo-xxi>. Acesso em 1 ag. 2020.

MARTÍNEZ, Tomás Eloy. Ficción, historia y periodismo: límites y márgenes. **Telar**, nº 1, p. 7-16, 2004.

MARTÍNEZ, Tomás Eloy. **Santa Evita**. Trad. Sérgio Molina. São Paulo: Planeta De Agostini, 2004.

MASELLO, Christian. Blás Eloy Martínez: Recordó como su padre creó "Santa Evita". **El Cordillerano**, 2020. Disponível em: <https://www.elcordillerano.com.ar/noticias/2020/07/28/93249-blas-eloy-martinez--recordo-como-su-padre-creo-santa-evita>. Acesso em 19 out. 2020.

MATTOS, Cristine Fickelscherer. De Borges a Tomás Eloy Martínez: um Pierre Ménard para a história argentina. **El Hablador**, nº 4, 2004.

NANTES, Josiane Valcarengui Ribeiro & FLEK, Gilmei F. (Re) Construção Mítica de Eva Perón no Romance Santa Evita de Tomás Eloy Martínez. **Revista a Cordas Letras**, Feira de Santana, v.18, nº 1, p. 177-189, 2017.

ORTIZ, Lautaro. El hombre que buscaba la verdad con imaginación. **Página 12**. Disponível em: <https://www.pagina12.com.ar/245154-a-diez-anos-de-la-muerte-de-tomas-elay-martinez>. Acesso em 23 mar. 2020.

RINALDI, Teresa. Eva Perón: el poder del deseo. **Nuevo Itinerario Revista Digital de Filosofía**, v. 10, n. X, Resistencia, Chaco, Argentina, p. 1-19, 2015.

O IMAGINÁRIO POPULAR E O INSÓLITO NA OBRA A CABEÇA DO SANTO

Viviane Santos Bezerra 1

312

A intenção do presente trabalho é debruçar-se sobre a obra *A cabeça do Santo*, primeiro romance da escritora cearense Socorro Acioli, publicado em 2014; fruto da oficina “Como contar um conto”, ministrada por Gabriel García Márquez em Cuba, buscando encontrar traços do insólito e do imaginário popular na narrativa, investigando como a autora se inspirou em características do realismo mágico hispano-americano, transpondo-o para o Nordeste brasileiro, onde tais características se misturam com o místico, as crenças populares, a religiosidade. Seria possível classificar uma obra contemporânea dentro de um estilo de tão complexa definição?

O que nunca se viu, aqui se vê
João Guimarães Rosa

Publicado em 2014, mas em processo de escrita desde 2006, o romance *A cabeça do santo*, estreia da escritora cearense Socorro Acioli como romancista, tem muito a dizer: é basicamente um convite para adentrarmos no interior do Nordeste brasileiro, passando por questões em vários âmbitos que ilustram e representam tanto daqui-

1Doutoranda em Letras no programa Literatura e Vida Social pela Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” campus de Assis-SP, financiada pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (bolsista CAPES). Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-9710-963X>. E-mail: viviane.bezerra@unesp.br

lo que é e vive nosso povo e, mais do que isso, nos convida a adentrar na cabeça de um Santo Antônio onde vozes femininas ecoam fazendo suas preces que, acreditando ou não, passamos a ouvir.

Apesar de este romance ser o primeiro da autora, Socorro Acioli escreve desde os oito anos, quando, com *O pipoqueiro João* (1984), começou a se reconhecer dentro da literatura como escritora, principalmente de obras infanto-juvenis – uma delas, inclusive lhe rendeu um prêmio Jabuti na categoria Literatura Infantil em 2013: *Ela tem olhos de céu* (2012). Além da literatura infanto-juvenil, é autora de ensaios biográficos como *Frei Tito* (2001) e *Rachel de Queiroz* (2003), além de contos e crônicas, publicadas em livros e jornais. Nascida em Fortaleza em 1975, Acioli é graduada em Comunicação Social com habilitação em Jornalismo (UFC), mestre em Literatura e doutora em Estudos de Literatura (UFF).

O dado de ser jornalista pode ser interessante quando nos voltamos para a escolha temática presente na obra da escritora, que parte, em grande medida, de histórias e fatos presentes no imaginário popular, principalmente do Ceará. O romance *A cabeça do santo* começou a ser escrito em uma oficina de roteiros chamada “Como contar um conto”, oferecida em San Antonio de Los Baños, em Cuba em 2006 pelo escritor colombiano Gabriel Garcia Márquez (1927–2014), considerado um dos autores mais importantes do século XX. Socorro Acioli foi a única brasileira selecionada para participar do curso, que teve sua última turma naquele ano em que ela participou.

Durante a oficina, os participantes deveriam escrever um esboço daquilo que acreditavam poder se transformar em roteiro, ou posteriormente, livro: alguma história real ou inventada que pudesse oferecer um bom enredo, avaliado pelo Gabo a cada encontro. Socorro Acioli conta ter sido a última a mostrar sua história, e, após ter ouvido tantas críticas do autor sobre os textos em geral, não se sentia segura sobre sua escrita, porém, o desenrolar foi inesperado, diferente daquilo que imaginava: García Márquez ficou extremamente surpreso e envolvido pela proposta de enredo construída

pela autora, além de curioso em saber mais informações acerca das origens de uma trama tão inusitada².

CABEÇA VAZIA, OFICINA DA ESCRITA

Na cidade de Caridade, interior do Ceará, um fato local chamou a atenção de Acioli: há construída em cima de um morro da cidade uma estátua de cerca de trinta metros de altura de um Santo Antônio, padroeiro local, que foi encomendada pelo prefeito da época (1981-1985), e que nunca foi terminada, ficando sem cabeça – esta, se encontra abandonada a cerca de 3 km do corpo, em uma rua residencial, medindo em média cinco metros de altura, quatro de largura e oito de comprimento, inevitavelmente chamando a atenção de todos que passam por ali e de toda a população regional.

314

Segundo explicações locais, o fato ocorreu devido aos ventos fortes da região que impediram, também por sua dimensão gigantesca, que a cabeça fosse erguida e ficasse sobre o corpo do santo inacabado. Entrevistados por jornalistas e repórteres, alguns moradores do local declararam que esta cabeça, oca por dentro “serve de abrigo de vagabundos, banheiro público e motel”, declarações estas que despertaram em Socorro Acioli inspiração inicial para a trama de *A cabeça do santo*. A pergunta de García Márquez para a escritora era “como uma história dessas poderia ser real?”, que a personagem central, criada pela autora, fosse real e a cabeça inventada, era possível, mas imaginar o contrário o deixou perplexo.

Então, baseada neste fato verídico-absurdo, *A cabeça do santo* narra as pelezas de Samuel, jovem nascido em Juazeiro do Norte, que inicia uma peregrinação a partir do falecimento da mãe que no leito de morte lhe faz um pedido: que ele acenda três velas para três santos de sua devoção –padre Cícero, São Francisco e Santo Antônio –. Também pede que ele procure seu pai e avó, até então

2 Informações retiradas da entrevista com a escritora no canal *Sempre um papa*, disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=w_64op7KgVY

desconhecidos. Sob o sol escaldante, descalço, num asfalto impiedoso, com seus pés em brasa, sujo, andando sempre em linha reta por dezesseis dias, Samuel chega a uma cidade no sertão chamada Candeia.

Depois de cumprir praticamente uma *via crucis* como andari-lho, chegando ao limite físico e sendo alimentado apenas pelo pacto com sua mãe, encontra esta cidade praticamente deserta, algo totalmente diferente do que esperava. Refugia-se numa cabeça de santo enorme inacabada, uma caverna. Para sua surpresa, durante o descanso começa a ouvir vozes. E essas vozes são orações das moças da região, e apenas ele é capaz de ouvi-las. Ouve também uma mulher cantando músicas que escapam à sua compreensão. Decide que talvez seja uma boa ideia tentar atender a esses pedidos, entrando numa enorme confusão religiosa e política. O livro retrata uma verdadeira odisseia do protagonista em busca de cumprir os últimos desejos de sua mãe. Retrata também uma cidade quase fantasma que vai ressuscitando graças a um aspecto elementar na obra: embora desesperançosos, os moradores de Candeia mantêm sua fé. Ancestralidades, magia, perdão, destino, política, multiculturalismo e, sobretudo, milagres, são pilares desta obra.

A autora demonstra de uma forma brilhante em sua escolha formal, o apreço pela oralidade e pelo imaginário popular e, indo além, tenta mostrar como o Brasil é um país multifacetado e como isso pode ser averiguado a partir de nossa língua. Há no livro um capítulo chamado "Cordel", que mostra como os cordelistas nordestinos são capazes de transmitir toda uma história através de seus versos, escritos e recitados de uma forma tão particular. Ou, ainda, como a linguagem, ao mesmo tempo em que caracteriza seu povo, abre espaço para que palavras de outra língua possam fazer parte do vocabulário – a escrita de Acioli, aqui, é forte, sertaneja, poética. Traços da oralidade vêm representados, por exemplo, na escolha dos nomes das personagens como Mariinha, mãe de Samuel, ou Madeinusa, que o pai achou tão linda ao nascer que para ele devia "ter nome de coisa importada", como o rádio que adorava

e tinha gravado embaixo *MADE IN USA*. O livro faz, ainda, referência à cultura africana, através das *mornas* cantadas por duas personagens, mãe e filha cabo-verdianas, canções que os brasileiros que escutam não entendem, mas, mesmo sem entender, se apaixonam pela musicalidade.

Há, portanto, um trabalho intenso com a linguagem, que descreve vivências singulares, mas representativas de fatores coletivos que acabam por conduzir a uma temática universal. Vê-se refletido página a página, o quanto certas questões rompem com a noção de avanço cronológico: arcaico e moderno se misturam na construção de crenças, ceticismos, da subjetividade.

TENDÊNCIAS DATADAS, IMPASSES CONTEMPORÂNEOS...

Parece haver presentes n'*A cabeça do santo* elementos que remetem a duas tendências literárias: o típico regionalismo brasileiro da década de 1930, no qual, entre outras características, a construção do enredo se faz a partir da **valorização espacial**, personagem e espaço tornam-se quase uma coisa só, pois o lugar em que vive o personagem influencia diretamente o seu comportamento. As obras desse período trazem, além de uma linguagem simples, um **enredo dinâmico** que acabou seduzindo os leitores e propiciando sucesso de vendas para alguns autores. Assim como se assemelha a um realismo mágico presente, sobretudo, na literatura hispano-americana no século XX, talvez por influência de Gabo que, principalmente com *Cem anos de solidão* (1967), tornou-se o grande representante do gênero. Todavia, fica difícil definir e classificar tendências tão datadas dentro de uma literatura contemporânea que se faz, sobretudo, multifacetada, com a mistura de vários gêneros convivendo intensamente. Poderíamos, portanto, identificar a presença de diversas tendências, gêneros e subgêneros presentes na bagagem de um escritor contemporâneo.

Acerca destes escritores, o estudioso Karl Erik Schollhammer em *Ficção brasileira contemporânea* (2009), evidenciou que:

O escritor contemporâneo parece estar motivado por uma grande urgência em se relacionar com a realidade histórica, estando consciente, entretanto, da impossibilidade de captá-la na sua especificidade atual, em seu presente. (...) O essencial é observar que essa escrita se guia por uma ambição de eficiência e pelo desejo de chegar a alcançar uma determinada realidade, em vez de se propor como uma mera pressa ou alvoroço temporal. Nesse sentido, podemos entender que a urgência é a expressão sensível da dificuldade de lidar com o mais próximo e atual, ou seja, a sensação, que atravessa alguns escritores, de ser anacrônico em relação ao presente, passando a aceitar que sua "realidade" mais real só poderá ser refletida na margem e nunca enxergada de frente ou capturada diretamente. (SCHOLLHAMMER, 2009, p. 10).

E sobre a presença de alguns gêneros literários mais datados e suas derivações na literatura contemporânea:

317

Uma das sugestões dessa exposição é a de que exista uma demanda de realismo na literatura brasileira hoje que deve ser entendida a partir de uma consciência dessa dificuldade. Essa demanda não se expressa apenas no retorno às formas de realismo já conhecidas, mas é perceptível na maneira de lidar com a memória histórica e a realidade pessoal e coletiva. (...). Visto desse ponto, o desafio contemporâneo consiste em dar respostas a um anacronismo ainda tributário de esperanças que lhe chegam tanto do passado perdido quanto do futuro utópico. Agir conforme essa condição demanda um questionamento da consciência histórica radicalmente diferente do que se apresentava para as gerações passadas (...). (SCHOLLHAMMER, 2009, p. 11-12).

Embora reconheça a heterogeneidade deste amplo universo literário, o estudo do autor analisa como a geração dialoga com os

cânones de nossa literatura. O que diferenciaria, portanto, enxergar realismo na nova geração de escritores seria o desejo de retratar a sociedade atual pelos pontos de vista marginalizados ou periféricos: os efeitos de realidade vêm por outros meios que não apenas o mimetismo antes caracterizado.

No romance de Acioli, mesmo o sobrenatural não se descola da realidade concreta, pois parte justamente dela. Antes da aparição de elementos estranhos no enredo, para descrever a viagem do protagonista, a autora adota um discurso que representa a segura sertaneja que remete a Graciliano Ramos, através da qual seguimos o personagem por seu caminho rumo ao desconhecido. Eis o início da trama:

Ele não tinha mais sapatos e seus pés, àquela altura, já eram outra coisa: um par de bichos disformes. Dois animais dentados e imundos. Duas bestas, presas aos tornozelos, incansáveis, avante, um depois do outro, avante, conduzindo Samuel por dezesseis longos e dolorosos dias sob o sol.

Nos primeiros dias o sangue e a água que minavam das bolhas arreventadas nos seus pés chiavam em contato com o asfalto em brasa, inclemente. De tão secos, fizeram silêncio. Surgiu uma pele nova, quase um couro de cobra, esturricado, admirável engenho da natureza para os que não podem contar com nenhum lapso de piedade do inimigo. As pernas, gêmeos paradoxos: quanto mais magras, mais fortes. Os músculos cresceram, até nelas sujas que sustentavam as coxas de pouca carne. Ele, sujo como um desenterrado, andando sempre em linha reta. (ACIOLI, 2014, p.11).

Já o insólito aparece entranhado à trama, meio misturado a um misticismo religioso, de modo que, o que resta ao leitor, já atordoado e envolvido, é compactuar com estes eventos sobrenaturais para seguir rumo ao desfecho da narrativa. O primeiro momento em que aparece um elemento sobrenatural é em forma de um misticismo

que perpassa gerações, o de saber o dia da própria morte: "A primeira da família a saber o dia da própria morte foi a tataravó, Mafalda. Pendurou os brincos no rasgo da orelha, passou perfume e batom, vestiu roupa de domingo na hora de dormir e foi despedir-se da filha(...)." (ACIOLI, 2014, p. 26). Algumas páginas adiante nos deparamos com outro elemento que vai dar sentido à trama - que é o das vozes que ecoam dentro da cabeça de Santo Antônio - naquele momento, abrigo para Samuel:

Eram exatamente cinco horas da manhã quando Samuel começou a acordar, atormentado, confuso. Ouvia vozes de mulheres, várias, falando ao mesmo tempo. Falando, falando, falando. Parecia reza, briga, conversa, tudo ao mesmo tempo. Talvez fosse pesadelo, pareciam as mulheres do Horto. Sentou-se, assustado, acordado, mas as vozes não paravam. Mais alto, mais forte e, sim, era reza. Parecia a voz das carpideiras amigas de Mariinha, tirando o terço quando morria gente. Samuel saiu correndo daquela gruta maldita sem lembrar que a perna estava ferida com a mordida do cão, que estava fraco, faminto, cansado, e caiu no chão poucos metros depois. Não tinha mulher nenhuma rezando ali, não havia ninguém por perto, nem os cachorros da noite. Do lado de fora, só mato, chuva fina e silêncio não se ouvia nenhuma voz, nem o sol fazia barulho para acordar. (ACIOLI, 2014, p. 32).

319

Esse elemento sobrenatural que perpassa a narrativa e que podemos chamar de insólito, aproxima-se de um campo cheio de subdivisões, em alguns casos, de difícil definição, que é o do universo fantástico. Mais especificamente do realismo mágico que teve seu ápice na literatura hispano-americana do século XX, principalmente no período conhecido como o *boom* latino-americano, que contribuiu para a maturidade desta literatura num processo no qual o romance tem fundamental importância. Eurídice Figueiredo e Antônio Roberto Esteves, em um capítulo intitulado "Realismo mágico e realismo

maravilhoso”, no livro *Conceitos de Literatura e Cultura* evidenciam, sobre este período que, na América Latina:

Essas ideias atravessam o Atlântico e se espalham rapidamente pelo continente americano, onde encontram um terreno fértil, destruindo em pouco tempo os frágeis pilares da narrativa hispano-americana da época, baseada no modelo exógeno, que confundia a realidade com a descrição da exótica paisagem local, e das complexas relações sociais herdadas dos modelos coloniais aqui implantados. Assim, ainda no primeiro período entre guerras, surgem em vários pontos da América Latina escritores preocupados não apenas em romper com os modelos narrativos do século XIX mas, principalmente em superar os cânones europeus, tentando criar uma literatura, e, sobretudo, uma narrativa que focalizasse a crise do homem americano numa sociedade complexa que, ao mesmo tempo em que desejava ingressar na era industrial e tecnológica e seu universo urbano, ainda vivia em um mundo rural e agrário salpicado por relações econômicas e sociais medievais, num período em que a Europa discutia formas de superação do capitalismo. (ESTEVEZ e FIGUEIREDO, 2005, p. 393).

320

Diante da necessidade de explicar ou definir essa literatura e da falta de uma reflexão mais profunda sobre a questão, a crítica acabou criando alguns rótulos imediatos. Neste contexto, se popularizaram, principalmente nos meios acadêmicos, os termos *realismo mágico* e *realismo maravilhoso*. Dois aspectos relevantes foram apontados por Irlemar Chiampi em seu livro *O real maravilhoso* (1980): se por um lado a realidade é considerada misteriosa, ou mágica, ao narrador cabe adivinhá-la. Ou, se a realidade é considerada prosaica, ao narrador cabe negá-la.

O que se propunha a fazer era totalmente diferente: revelar, descobrir, expressar, em toda a sua plenitude, essa realidade quase desconhecida e quase alucinatória que era América Latina, para

penetrar no mistério criativo da mestiçagem cultural. E também, fundamentalmente, marcar a diferença entre essa nova fórmula de fazer literatura – a que se chama realismo mágico e literatura fantástica europeia –, que se enlaça com os contos fantásticos orientais. Tratava-se de um realismo peculiar no qual o elemento novo não era a imaginação, mas a fórmula de representar a realidade, em que está o elemento fantástico. (ESTEVES e FIGUEIREDO, 2005, p. 395).

Com relação à difusão deste gênero no Brasil, não se sabe ao certo quemusou inicialmente a expressão. Quem parece ter primeiro proposto o entendimento da categoria, inseguramente chamando-a *fantasia*, foi Mário de Andrade, em 1943, ao aproximar contos de Kafka e de Murilo Rubião. É perceptível como a crítica brasileira relaciona o realismo mágico a autores hispano-americanos e a Kafka, para estabelecer relações temáticas, ou para demandar uma “nova” categoria fantástica. A admissão desses contatos ou de sua intensificação na viradados anos 60/70 serviu, com frequência, para explicar o gosto “repentino” do escritor brasileiro pela ficção fantástica, uma vez que parte considerável das obras importadas, capitaneada por *Cem anos de solidão* (1969), se enquadrava no realismo mágico. Parecia difícil, então, falar de ficção fantástica brasileira sem invocar a interferência dessa ficção estrangeira. Em *O realismo mágico*, obra de 1970, José H. Dacanal analisa *O coronel e o lobisomem* (1964), de José Cândido de Carvalho, e *Grande sertão: veredas* (1956), de Guimarães Rosa, a partir de características comuns partilhadas com *Cem anos de solidão*. As três obras “quase fazem parte de um novo gênero literário ou, pelo menos, estão a exigir uma classificação nova”. São “obras essenciais do ‘realismo mágico’, uma categoria com origem associada às “culturas autóctones” da América Latina (Colômbia, Guatemala, México, Peru e Cuba) e à recusa dos modelos culturais e literários europeus. (RODRIGUES, 2009, p. 128).

Neste sentido, há, segundo afirmações de Regina Zilberman (1977), raízes nacionais acerca deste gênero mesmo antes da década de 1970. Portanto, o fantástico brasileiro, que sempre esteve relacionado às literaturas de língua espanhola, ou mesmo a E.T.A

Hoffmann, Edgar Allan Poe ou Franz Kafka, precisa ser e é, de certa forma, brasileiro.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O aparato teórico sobre os gêneros literários que, em certa medida, compõem uma obra contemporânea como *A cabeça do santo*, faz-se necessário para compreender como fecundas tradições literárias podem perdurar se reinventando na literatura recente, mesmo que esta se apresente fragmentada. Mais que isto, este romance mostra o vigor de um texto que representa não somente um Brasil, mas uma América Latina cheia de vivências extraordinárias, de difícil explicação, texto este repleto de ingredientes locais que fazem com que a obra alcance uma peculiaridade sem precedentes. Trata-se da construção de uma narrativa que vai, pouco a pouco, ao encontro do extraordinário para quem não conhece a realidade do sertão cearense, mas completamente possível para quem conhece. Estátuas gigantes, fanatismo religioso, miséria, exploração da fé alheia e coronelismo são só alguns dos pontos da realidade sertaneja que a autora leva para sua narrativa. Stephen Koch (2008) ressalta que a narração é inerente tanto à narrativa ficcional quanto à narrativa histórica, em consonância com as ideias de Paul Ricoeur; nenhuma história de ficção ou não-ficção existe, de fato, até que seja contada. Aqui, o mundo real existe como um gatilho para a construção da ficção, ambos unidos pelo ato de narrar.

Referindo-se à religiosidade, não é surpresa que apareçam no enredo acontecimentos inusitados, mas não à parte da realidade brasileira: a fé, possibilidade de geração de lucros, transforma-se em negócio ou política e, por isso, com interesses precisamente demarcados. O campo religioso brasileiro, é dominado pelo cristianismo. Dados indicam que catolicismo e protestantismo abarcam 90% dos brasileiros afiliados a alguma religião em nosso país.

A manifestação do cristianismo, enquanto religião predominan-

te na população brasileira, tem raízes históricas profundas. Herança dos portugueses, o catolicismo sempre esteve intimamente vinculado à construção da cultura e identidade brasileiras. Seu processo de expansão e consolidação marca a segunda metade do século XIX com a insurgência da pluralidade e diversidade de vertentes.

Desse modo, Socorro Acioli traz em seu primeiro romance uma representação de aspectos intrínsecos à realidade brasileira: fé, religiosidade, misticismo – construindo, desta forma, uma estreita ligação entre literatura e sociedade, desde a temática até a estrutura e linguagem, atenuando a relação entre real e imaginário. Onde a fé e o misterioso imperam, a realidade é atravessada por lógicas muitas vezes inexplicáveis. “O absurdo, o paradoxo e o incrível estão no coração do continente latino-americano, mas também da história latino-americana propriamente dita”. (LA PLATINE e TRINDADE, 1997, p.62). Somos demarcados por uma confusão de limites não somente geográficos, mas entre o mágico, o real, o imaginário – “a sensação do maravilhoso”, escreveu certa vez Alejo Carpentier, “pressupõe fé, isso, claro, independentemente de qualquer opção religiosa e uma ligação constante com nossa terra e nossa história”, assim, da mesma forma que nós, leitores, precisamos da literatura - com seus elementos como: personagem, enredo, espaço, para preencher nossa demanda de fantasia e ficção e construir uma verdadeira travessia repleta de viagens às quais somos transportados – essas histórias precisam de nós, leitores compactuando com seus narradores para que a magia da narrativa aconteça.

323

REFERÊNCIAS

ACIOLI, Socorro. A **cabeça do santo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

CHIAMPI, Irlemar. **O realismo maravilhoso**. São Paulo: Perspectiva, 1980.

ESTEVES, Antonio R. e FIGUEIREDO, Eurídice. Realismo Mágico e Realismo Maravilhoso. In: FIGUEIREDO, Eurídice (Org.). **Conceitos de Literatura e Cultura**. Juiz de Fora: UFJF, 2005. p 393-413.

KOCH, Stephen. **Oficina de escritores: um manual para a arte da ficção**. Trad. Marcelo Dias Almada. São Paulo: Martins Fontes, 2008

LA PLATINE, François e TRINDADE, Liana. **O que é o imaginário**. São Paulo: Brasiliense, 1997. p. 58 a 71.

RICOEUR, Paul. **Tempo e Narrativa**. Trad. de Claudia Berliner São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010. 3v.

RODRIGUES, M. H. **Antecedentes Conceituais e Ficcionalis do Realismo Mágico no Brasil**. Revista Letras, Curitiba, N. 79, P. 119-135, SET./DEZ. 2009. Editora UFPR.

SCHOLLHAMMER, K. E. **Ficção brasileira contemporânea**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009

ZILBERMAN, Regina. **Do mito ao romance: tipologia da ficção brasileira contemporânea**. Caxiasdo Sul: Universidade de Caxias do Sul / Porto Alegre: Escola Superior de Teologia São Lourenço de Brindes, 1977.

DO REAL PARA O IMAGINÁRIO: O MITO EM ACAUÃ

Cíntia de Vito Zollner¹

Acauã, de Inglês de Sousa, presente em Contos Amazônicos, apresenta a saga de Jerônimo Ferreira. O Capitão e viúvo recente, pai de uma menina de dois anos, ao retornar de uma 'caçada' em uma sexta feira na Vila Faro, sem obter a caça desejada, desvia-se de sua rota, perdido na selva amazônica. O espaço torna-se local de representação mítica, à medida que a ave indígena, entre outras figuras míticas 'mexem' com o imaginário do personagem, e desperta um redimensionamento da realidade. Tais aspectos serão estudados a partir das ideias teóricas sobre o mito de Mircea Eliade e Joseph Campbell. Palavras-Chave: Mitos amazônicos, literatura brasileira, Inglês de Sousa, Joseph Campbell, imaginário cultural.

325

INTRODUÇÃO

No final do século XIX (1893), o escritor brasileiro de Inglês de Sousa² publica *Contos Amazônicos*³. A obra está dividida em nove con-

1 Profa. Mestra Universidade Estadual Paulista, Assis. Ex bolsista da capes. Iniciei minha pesquisa em 2008 na Unitics – Universidade de Palmas-Tocantins. cintiazollner@gmail.com. Orcid ID: <https://orcid.org/0000-0002-7088-0141>.

2 Herculano Marcos Inglês de Sousa nasceu em Óbidos, no Pará, em 28 de dezembro de 1853 e faleceu em 6 de setembro de 1853, no Rio de Janeiro. Foi professor, escritor, advogado, político, brasileiro e jornalista e introdutor do naturalismo no Brasil no século XIX como o romance *O coronel sagrado*. *Contos Amazônicos* é sua última obra de Inglês de Sousa, e foi originalmente publicada em 1893.

3 Neste contexto da literatura, o escritor brasileiro Inglês de Sousa publica *Contos Amazônicos*, obra que apresenta nove contos e está presente no contexto da forma-

tos como: *Amor de Maria*, *A feiticeira*, *O gado do valha-me Deus* e *O baile do Judeu*, e *Acauã*, objeto deste estudo. Para Sérgio Buarque de Holanda, a obra de Inglês de Sousa destaca-se, principalmente, por suas questões regionalistas, à medida que possui formas mais genéricas:

Na obra de Inglês de Sousa, que em lugar de nos apresentar a selva amazônica, por exemplo, contentava-se quase sempre com a 'floresta' *tout court* a preferência pelas formas ou fisionomias genéricas, em prejuízo dos aspectos característicos e singulares parece-me um traço fundamental. O esmaecido de alguns de seus quadros da natureza não viria apenas da pintura de memória, como sugeriu José Veríssimo, mas sobretudo dessa inclinação para o genérico. (SOUSA, 2005, p.15)

326

Ainda sobre as características das obras de Inglês de Sousa, o crítico Alceu Amoroso Lima afirma que o autor representa a passagem do Romantismo para o Naturalismo, principalmente pela influência inserida no ambiente amazônico. O crítico diz: "O romancista se fez jurista e deixou de lado a pena da ficção. Foi uma pena... Os dois romances que publicou revelavam, além dos *Contos Amazônicos*, uma vocação inequívoca para as letras em geral e mesmo para a ficção regionalista em particular". (SOUSA, 2005, p.12).

A obra de Inglês de Sousa, que contém lendas e crenças diversas, retrata a vida cultural do caboclo com seus conflitos existenciais, entrelaçados a crenças míticas e ideológicas, em meios ao contexto social e político dos personagens na ficção. Sousa reconstitui, na narrativa, aspectos imaginários da vida dos homens amazônicos com seus mitos.

Desse modo, Inglês de Sousa reconstitui em *Contos Amazônicos*, mais especificamente no conto *Acauã*, o contexto lendário presente na Amazônia, em uma tessitura narrativa peculiar inserida nos contos, a partir de relatos orais. Assim, o conto *Acauã* abrange um

ção dos caboclos no Brasil. Os primeiros contos do escritor estão inseridos também em contextos políticos.

processo mágico e mítico, que destoa de uma estética linear (naturalista) presente na região. Os Aspectos culturais, que estão presentes na região amazônica, são ressaltados nos contos de Inglês de Souza a partir da presença de 'seres criados' da natureza, e recriados na ficção. É através da passagem do espaço real para o imaginário, que esses elementos culturais passam a ser universalmente dimensionados nas obras de Inglês de Sousa através do mito, principalmente em Acauã, como será explanado mais adiante.

2 - REPRESENTAÇÕES DO MITO

Do século XIX ao início do século XX, o mito surge como parte integrante da humanidade. Está presente na busca infinda do ser por explicações sobre os mistérios da vida, do profano, do sagrado e da origem do mundo. Possível 'compreensão' para o que é considerado transcendental, ou a resposta para o 'inesplicável', contribui para a reflexão sobre as questões conflituosas da consciência humana em diversos momentos históricos.

Mircea Eliade em *Mito e Realidade* define a teoria do mito afirmando que, num contexto histórico, ele possui uma pluralidade de significados. Por vezes, representa e simboliza a falsa idéia acerca de determinado ser ou objeto. Tais aspectos acontecem à medida que o mito surge sempre ligado ao sentido do mistério da vida, do sagrado e do mágico, como algo sobrenatural, que busca representar ou explicar determinada realidade cultural:

[...] a forma mais geral e eficaz de perpetuar a consciência de um outro mundo, de um além, seja ele o mundo divino ou o mundo dos antepassados. Este "outro mundo" representa um plano sobre-humano, "transcedente", o mundo das realidades absolutas. É da experiência do sagrado, do encontro com uma realidade trans-humana, que nasce a idéia de que qualquer coisa existe realmente, que existem valores absolutos, capazes de guiar o homem e de dar um significado à existência hu-

mana. É, pois, através da experiência do sagrado que surgem as idéias da realidade, de verdade, de significação, que, mais tarde, serão elaboradas e sistematizadas pelas especulações metafísicas.(ELIADE, 1989, p. 119)

Para Mircea Eliade a função da literatura liga-se às mitologias no contexto de "saída do Tempo", através da leitura. O momento vivido, ao ler um conto ou romance, difere do contexto do tempo, da sociedade tradicional que escutou o mito. Eliade⁴ (ELIADE, 1989) diz que existe o deslocamento do tempo histórico, pessoal, com a entrada do leitor em um momento trans-histórico, estranho e imaginário na narrativa: "O romance ou o conto à medida que narra um fato de verossimilhança, fazendo uso a partir de um momento histórico reconstituído na ficção, utiliza de todos os artefatos dos mundos imaginários na ficção". (ELIADE, 1972, p. 164)

328

Assim, de acordo com o teórico, o mito apresenta-se também como a narrativa de uma criação, contando uma história sagrada: "[...] mito narra como, graças às façanhas dos Entes Sobrenaturais, uma realidade passou a existir, seja uma realidade total, o Cosmo, ou apenas um fragmento: uma ilha, uma espécie vegetal, um comportamento humano, uma instituição". (ELIADE, 1972, p. 11) Tais aspectos são observados no conto de Inglês de Sousa. A narrativa apresenta o mito de Acauã, ave indígena que, entre outros mitos que cercam a região redimensionam, do real para o imaginário, a idéia da Amazônia como um local de abundância e riqueza, mas também de espaço misterioso e sobrenatural para os que ali adentram.

O antropólogo Joseph Campbell⁵ em *The Hero with a Thousand Faces* (*O herói de mil faces*) apresenta um conceito classificado

4 Mircea Eliade nasceu em março 13 de 1907 em Bucareste (Romênia) e faleceu em 22 de abril de 1986. Como importante filósofo auto-ditada, apresentou um profundo estudo sobre os mitos e o misticismo.

5 Joseph Campbell (nascido em 26 de março de 1904 a 30 de outubro de 1987) foi um professor universitário norte-americano e mitologista. Escritor de obras como *O herói de mil faces* e *O poder do mito*.

como monomito⁶ (CAMPBELL, 1968) em que diz que, no contexto da narração, ele seria uma jornada cíclica presente nos mitos. Neste contexto, segundo o estudioso, o herói desloca-se do presente, num processo por ele classificado como separação-iniciação-retorno, vivido pelos personagens, num momento de reconstituição de seus conflitos pessoais. Tais aspectos estão presentes no conto *Acauã*, objeto deste estudo.

O DESLOCAMENTO DE JERÔNIMO

O capitão Jerônimo Ferreira, antigo caçador na Selva amazônica, em sua empreitada em busca de uma nova caça, desloca-se, inusitadamente de sua habitação na Vila de São Batista de Faro, numa sexta-feira à noite. Perdido, e retornando às vizinhanças do local ao anoitecer com uma espingarda nas mãos, vê-se só no espaço abandonado e deserto do vale do Amazonas, que possui o rio mais belo e fascinante da região. Vagueando pelo espaço sem a caça desejada, o solitário e exausto Jerônimo, por meio do narrador onisciente, reflete sobre a infeliz idéia de caçar em uma sexta-feira, dia marcado por lendas amazônicas temidas na região:

Também quem lhe mandara sair à caça em sexta-feira? Sim, era uma sexta-feira, e quando, depois de uma noite de insônia resolvera-se a tomar a espingarda e a partir para a caça, não se lembrava que estava em um dia conhecido por todos como aziago, e especialmente temido em Faro, sobre que pesa o fado de terríveis malefícios. (SOUZA, 2005, p.58)

À medida que reflete sobre os mitos acerca do local, o temeroso Jerônimo, achando o caminho deveras comprido, busca orientar-se pelas estrelas, mas não as enxerga. Perdido no tempo, em meio a uma tempestade, na horrível e lendária noite do Amazonas, o herói,

6 Monomito é um termo que surge pela primeira vez em 1949.

aos poucos, desloca-se do presente num determinado local presente na narrativa, conforme nos aponta Joseph Campbell (CAMPBELL, 1990). Distante de sua casa, sem qualquer presença humana, ou mesmo luz, em meio ao local sóbrio, com raios e trovões que pareciam ameaçar as estruturas da terra do espaço amazônico, Jerônimo tem uma mítica e sobrenatural visão:

Raios caíram com fragor enorme, prostrando cedros grandes, velhos de cem anos. O capitão Jerônimo não podia mais dar um passo, nem já sabia onde estava. Mas tudo isso não era nada. Do fundo do rio, das profundezas da lagoa formada pelo Nhamundá levantava-se um ruído que foi crescendo, crescendo e se tornou um clamor horrível, insano, uma voz sem nome que dominava todos os ruídos da tempestade. (SOUSA, 2005, p.59)

330

O capitão, que compara o clamor ouvido no local a um barulho agonizante dos condenados ao juízo final, deslocando-se do espaço real para o imaginário, reflete sobre os mitos existentes na região. A voz ouvida pelo capitão é comparada a voz da cobra grande, figura mítica da enorme sucuri, que lamentava-se monstruosamente numa espécie de parto: "Era um clamor só comparável ao brado imenso que hão de soltar os condenados no dia do juízo final". Aquela voz era a voz da cobra grande, da colossal sucuriju, que reside no fundo dos rios e dos lagos. Eram os lamentos do monstro em laborioso parto". (SOUSA, 2005, p. 59)

Observa-se, aos poucos, a existência de um deslocamento do tempo histórico, pessoal, com a entrada do leitor em um momento trans-histórico, estranho e imaginário na narrativa onde, segundo o teórico: "O romance ou o conto à medida que narra um fato de verossimilhança, fazendo uso a partir de um momento histórico reconstituído na ficção, utiliza de todos os artefatos dos mundos imaginários na ficção". (ELIADE, 1972, p. 164)

A partir deste instante, Jerônimo, internamente 'mexido' e imaginando aparições assombrosas, entra em conflito. O capitão, que

corre desesperado em direção ao suposto local, em que se encontraria sua casa, não a encontra. Perde o sentido e é deslocado do espaço real, sendo, por meio de artefatos do mundo imaginário, bruscamente interrompido por uma voz ainda mais assustadora, que evoca Acauã, uma ave que trás maus agouros:

Mas a voz, a terrível voz, aumentava de volume. Cresceu mais, cresceu tanto afinal, que os ouvidos do capitão zumbiram, tremeram-lhe as pernas e caiu no limiar de uma porta. (...) Com a queda espantou um grande pássaro escuro que ali parecia pousado, e que voou cantando: – Acauã, acauã!. (SOUSA, 2005, p.59)

Ao final da tempestade Jerônimo, apavorado, cai e perde o sentido. O barulho da queda, no breu da região, assusta uma ave que gorjeia insistentemente: 'acauã'⁷. Buscando orientar-se, o capitão observa, com interesse genuíno, um fenômeno sobrenatural, que parece estar possuído por um poder maior e desconhecido, às margens superfície das águas da região amazônica: "Jerônimo, procurando orientar-se, olhou para a lagoa e viu que a superfície das águas tinha um brilho estranho, como se a tivessem untado de fósforo". (SOUSA, 2005, p.59)

Após aproximar-se da pequena lagoa, Jerônimo nota que o espaço misterioso traria uma menina que vinha em sua direção, em meio às águas da região amazônica: "Era com efeito uma pequena lagoa, e no fundo dela estava uma criança que parecia dormir. O capitão tomou-a nos braços". (SOUSA, 2005, p. 59)

Após recuperar a consciência, o capitão Jerônimo observa que o objeto estranho era uma canoa, vinda em sua direção com uma

7 Acauã, ave muito citada em lendas indígenas, que liga a idéia de canto a um mal pressentimento. Trata-se de uma espécie de falcão, que possui o costume de cantar ao amanhecer e também o entardecer, é habitante das florestas mais úmidas pertencentes a região amazônica, a qual encontra-se também locais como a caatinga ou mesmo o cerrado. Já no contexto cultural do imaginário amazonense, o canto dessa ave denuncia a presença de estranhos ou forasteiros.

criança, e decide adotá-la, chamando-a Vitória. Curiosamente, a busca pelo caminho de volta, dificultado pela tempestade, presente na região, encaminha Jerônimo a um novo processo de deslocamento do espaço real para o imaginário na ficção, num encontro com o mítico, pertencente à cultura amazônica.

REAÇÕES ESTRANHAS DA FILHA ADOTADA

Jerônimo adota a criança que dormia tranquilamente na lagoa, e batiza a menina de Vitória. Contudo, acontecimentos estranhos e sobrenaturais acontecem, à medida que a menina cresce ao lado de Aninha, a irmã adotiva. Ana, uma criança inicialmente forte, ao conviver com Vitória, torna-se uma mocinha fraquinha, pálida e de temperamento melancólico: "Os olhos tinham uma languidez doentia. A boca andava sempre contraída, em uma constante vontade de chorar". (SOUSA, 2005, p.60). Sua fisionomia cansada entra em contraste com a aparência saudável e viçosa Vitória:

Vitória era a alta e magra, de compleição forte, com músculos de aço. A tez era morena, quase escura, as sombrancelhas negras e arqueadas; o queixo, fino e pontudo; as narinas, dilatadas; os olhos negros, rasgados, de um brilho estranho. (SOUSA, 2005, p.60)

As atitudes intempestivas de Vitória despertam, aos poucos, a preocupação do capitão Jerônimo Ferreira. A filha adotiva, que ausenta-se constantemente de casa em horas inadequadas, sem prestar satisfações, desagrada e preocupa o pai, além de causar melancolia profunda na irmã Aninha; o que, aos poucos, deixa a filha legítima de Jerônimo ainda mais abatida e doente:

Ao mesmo tempo que isso sucedia, Aninha ficava mais fraca e abatida. Não falava, não sorria, dois círculos arroxeados salientavam-lhe a morbidez dos grandes olhos pardos. Uma

espécie de cansaço geral dos órgãos parecia que lhe ia tirando pouco a pouco a energia da vida. (SOUZA, 2005, p. 61)

A agressividade de Vitória aumenta, gradativamente, quando Aninha é pedida em casamento pelo filho de um fazendeiro do Salé, que enamora-se da moça. Neste contexto, Vitória tem atitudes de agitação intensa: "Ausentava-se da casa durante muitas horas, metia-se pelos matos, dando gargalhadas que assustavam os passarinhos. Já não diria a palavra a seu protetor nem a pessoa alguma da casa". (SOUZA, 2005, p. 62)

Aninha, contudo, tornara-se ainda mais triste, pois não desejava o casamento, e mantinha um elo afetivo apenas com a irmã. Contudo, as atitudes mais fantásticas e intensas acontecem no dia do casamento da filha legítima de Jerônimo:

De pé, à porta da sacristia, hirta como uma defunta, com uma cabeleira feita de cobras, com as narinas dilatadas e a tez verde-negra, Vitória, a sua filha adotiva, fixava em aninha um olhar horrível, olhar de demônio, olhar frio que parecia querer pregá-la imóvel no chão. A boca entreaberta mostrava a língua fina, bipartida como língua de serpente. Um leve fumo azulado saía-lhe da boca e ia subindo até o teto da igreja. Era um espetáculo sem nome!. (SOUZA, 2005, p.63)

333

Com a presença assombrosa do olhar de Vitória no altar, Aninha passa a ter atitudes ainda mais aterradoras, que despertam a memória mais profunda de Jerônimo. Soltando um grito de extrema agonia, e caindo com um rumor estrondoso sobre os degraus da igreja, a moça faz Jerônimo recordar a própria queda, ao ver a enorme sucuri e imaginar os maus agouros de Acauã.

Para Joseph Campbell, o contexto mítico primordial acontece no ritual da passagem cíclica do herói, ou seja, por meio de uma unidade classificada como 'nuclear do monomito' que permitiria a idéia classificada como 'separação-iniciação-retorno', em um determina-

do local na narrativa. (CAMPBELL, 1990). Tais aspectos podem ser observados no conto, à medida que o sobrenatural acontece com Vitória no dia do casamento de Aninha. Jerônimo, por meio de um processo de imaginação sobre o fenômeno mítico e trans-humano, retorna ao local passado nas lagoas da região amazônica e revive o momento tenebroso em que a menina apareceu: "Só o capitão Jerônimo, em cuja memória aparecia de súbito a lembrança da noite em que encontrara a estranha criança, não podia despegar os olhos da pessoa de Vitória, até que esta, dando um horrível brado, desapareceu, sem se saber como". (SOUZA, 2005, p.63)

Aninha, gradativamente, parece estar possuída de uma força estranha. Surgem, em estados constantes de crise, suas primeiras reações físicas, à medida que ela convulsiona terrivelmente em lágrimas, na presença da multidão que a assiste espantada: "Os pés batiam no soalho. Os olhos reviravam-se nas órbitas, escondendo a pupila. Toda ela se maltratava, rolando como uma frenética, uivando dolorosamente." (SOUZA, 2005, p. 64). Assim, tais atitudes revelam que a moça é atacada por um fenômeno sobrenatural:

De repente a moça pareceu sossegar um pouco, mas não foi senão o princípio de uma nova crise. Inteiriçou-se. Ficou imóvel. Encolheu depois os braços, dobrou-os a modo de asas de pássaro, bateu-os por vezes nas ilhargas, e entreabrindo a boca, deixou sair um longo grito que nada tinha de humano, um grito que ecoou lugrubemente pela igreja: – Acauã!. (SOUZA, 2005, p.64)

Neste contexto, Aninha, à medida que passa a sofrer ataques convulsivos, age como uma espécie de pássaro, talvez o próprio Acauã. Imóvel, encolhendo os braços e com a boca entreaberta, solta um grito sobre-humano: "deixou sair um longo grito que nada tinha de humano, um grito que ecoou lugrubemente pela igreja: – Acauã!". (SOUZA, 2005, p.64). No final do conto, ouve-se o cantarolar da ave, em um processo de metamorfose: "[...] – Acauã! Acauã! Um silêncio

tumular reinou entre os assistentes. Todos compreendiam a horrível desgraça. Era o Acauã! (SOUSA, 2005, p.65).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

É a busca pelo caminho de volta, dificultado pela tempestade presente na região, que encaminha Jerônimo, do espaço real para o imaginário na ficção, por meio de um deslocamento, ao encontro com o mítico pertencente à cultura amazônica, representado com aspectos de 'verossimilhança' na ficção. A partir dessa perspectiva sobre o mito, observa-se que estão presentes em *Acauã* 'ramos' dessa formação simbólica. (SOUSA, 2005, p.54). Com aspectos míticos, a trama está envolta em uma tessitura narrativa peculiar inglesiana que reflete a representação dos mitos amazônicos, do real para o imaginário no conto.

REFERENCIAS

CAMPBELL, Joseph. **The Hero with a Thousand Faces**. Princeton: Princeton University Press, 1968.

_____. **O poder do mito**. Organizado por Betty Sue Flowers. Tradução de Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Editora Pallas Athenas, 1990.

ELIADE, Mircea. **Mito e realidade**. SÃO PAULO: Editora Perspectiva, 1972.

SOUSA, Inglês de. **Contos Amazônicos**. 2.ed. SÃO PAULO: Editora Martin Claret, 2005. 149

O IMPACTO SOCIAL DA TUBERCULOSE EM DE DINAH SILVEIRA DE QUEIROZ

Sarah Pinto de Holanda¹

Ana Márcia Alves Siqueira²

336

*Por muito tempo associada à boemia e ao romantismo, tendo vitimado dezenas de jovens artistas entre o século XIX e a metade do século XX, a tuberculose está no centro do romance *Floradas na Serra*, de Dinah Silveira de Queiroz, publicado em 1939. A narrativa traz o drama de mulheres confinadas nos sanatórios dos “tísicos”. Nesta pesquisa, analisaremos a abordagem dada ao tema, percebendo como a doença exclui e estigmatiza a mulher, incapacitando-a de cumprir um de seus mais relevantes papéis para a época: o de esposa e o de mãe. Acreditando na importância do caráter social e histórico dessa obra, nosso trabalho foi embasado nos estudos de Antonio Candido, Roger Chartier, Tulo Hostílio Montenegro, Cláudio Bertolli Filho, entre outros.*

A TRAJETÓRIA DA TUBERCULOSE COMO TEMA E PERSONAGEM NA LITERATURA BRASILEIRA

Variola, lepra, poliomielite e tétano soam como referências antigas, moléstias enfrentadas pelos nossos antepassados e já vencidas pela tecnologia farmacêutica. É certo que muitas dessas doenças já foram erradicadas ou estão perfeitamente controláveis figuran-

1 Doutoranda em Literatura Comparada pela Universidade Federal do Ceará. Bolsista FUNCAP. Email: sarahholanda97@gmail.com

2 Professora doutora do Curso de Pós-Graduação em Literatura Comprara da Universidade Federal do Ceará.

do como fantasmas de um passado quase remoto. Todavia, dados publicados pela Fiocruz em 2017 apontam a realidade desastrosa que cerca a tuberculose. Entre as dez doenças que mais matam no mundo, o Brasil registra o número desconcertante de mais de 70 mil casos por ano e 4500 vítimas fatais. A arqueologia já apontou a presença da enfermidade em corpos mumificados 5000 A. C.; há registros de seus sintomas, causas e tratamentos no Antigo Testamento, em textos egípcios, indianos, chineses e gregos. No Brasil, a doença aportou junto com os europeus, acometendo, além dos colonos, muitos índios desse mal.

Apesar de velha conhecida, a popularidade da doença irá atingir seu apogeu no século XIX, quando ganha status de epidemia. Contaminando diversos povos, ceifando a vida de muitos jovens, o Mal do Século povoará o imaginário de gerações mundo a fora. Não raro a tuberculose é associada ao Romantismo, corrente literária que teve como expoentes Álvares de Azevedo, Castro Alves e Casimiro de Abreu, todos vítimas da doença antes dos 25 anos.

A visão de excepcionalidade ligada à doença está completamente amalgamada em um contexto histórico e geográfico próprio. A moda de cantar a morte e a doença dos poetas brasileiros tem sua influência direta nos românticos europeus que começaram a desenvolver seus mórbidos temas pós Revolução Francesa. Cláudio Bertolli Filho em *História social da tuberculose e do tuberculoso: 1900 – 1950* reflete sobre o processo de surgimento e construção dessa aura espiritualizante que envolveu os tísicos:

Com isto, os escritores românticos encontraram na tuberculose um recurso conveniente para negar o mundo concreto e confessar o desencanto da vida social. A ansiedade da busca de um 'segundo eu' rimava com a desilusão produzida por uma sociedade envolvida pelos ideais de igualdade dos direitos dos cidadãos, favorecendo as cirurgias introspectivas e de auto-observação. Com isso, o comportamento mórbido e ensimesmado passou a ser concebido como sinônimo de re-

quinte e delicadeza por um grupo infelicitado pela ameaça de decadência na hierarquia social. (FILHO, 2001, p. 46)

Mesmo matando aos milhares nas fábricas e cortiços, a tuberculose é adotada pela aristocracia insatisfeita que precisou construir para si um paralelo mundo superior. Abstendo-se da concretude das relações sociais e econômicas, a doença serve-lhes como um produto conveniente que passa a ditar moda, padrões de beleza e atitudes. Aspirantes a artistas deveriam exibir uma profunda magreza e certa palidez assim como as etéreas musas pintadas nos versos e nas telas com suas faces brancas e olheiras profundas. Todo esse clichê, no entanto, cairá por terra com as novas ideologias formuladas por Hippolyte Taine, Frances Galton e Gustave Le Bon que embasarão a estética realista difundida até as primeiras décadas dos 1900.

338

O último quarto do século XIX e início do século XX assistiram à consolidação da burguesia enquanto classe social hegemônica na Europa. Seu sistema de trabalho valorizava a força física e a saúde. O culto ao corpo ativo e ao temperamento alegre passa a ser estimulado, substituindo o aspecto doentio valorizado pelos românticos décadas antes. O padrão elitista do tuberculoso é substituído pelo estigma social, o doente traz em si a marca da degradação física e moral.

Os novos posicionamentos sociais e sanitários que foram esboçados naquele momento cumpriam o papel negador da boêmia e da tuberculose como marcas da camada culta e elegante, reconhecendo a consunção como enfermidade própria da população pobre e marginalizada. A partir de então, a tuberculose foi associada à miséria que dizimava o proletariado e os trabalhadores industriais.

(FILHO, 2001, p.49)

O desenho de sujeito concebido pelo capitalismo emergente tratou de suprimir todos os elementos que poderiam interferir no

seu sistema econômico-social centrado na capacidade de trabalho e consumo individual. A partir de regulamentos biológicos, apoiados na crença na ciência como aliada do homem, a burguesia passou a marginalizar qualquer condição que transgredisse o modelo estabelecido. Os tratados médicos publicados à época sustentaram a tese de degradação moral, psicológica e sexual do tuberculoso, transformando o doente em um mal que precisava ser expurgado.

Instintos inferiores, comportamentos maldosos e degenerados, corrupção sexual, rebeldia religiosa são alguns dos predicados atribuídos aos fímatosos em relatos clínicos. A infecção era resultado de uma vida de excessos. Amparada na medicina, a literatura irá construir uma série de narrativas que, apresentando personagens desprovidos de quaisquer escrúpulos, corroboraram para a propagação do estigma dos doentes.

Na virada do século, a ficção naturalista já assinalava a precariedade das condições de saúde e higiene dos subúrbios, relacionando-as com a conduta violenta, imoral e, por vezes, animalesca de seus moradores. A exuberância da *belle époque* tupiniquim, imitando os moldes parisienses, reclamará para a burguesia local uma limpeza social das grandes cidades. O Rio de Janeiro, então Capital Federal, passará por um processo de reurbanização intenso, culminando na destruição de vários cortiços situados no centro da cidade. Esses ambientes, habitados em sua maioria por ex-escravos, mulatos e imigrantes, representavam um foco de perversões e doenças. É dessa época o surgimento das primeiras entidades em prol do saneamento básico, da vacina obrigatória e da criação de dispensários públicos para os tuberculosos.

Esse cenário de vigilância sanitária é solo fértil para o desenvolvimento da ideologia eugenista que ganhará contornos bem definidos no programa governamental e literário brasileiros. Os conceitos de atavismo e mal hereditário justificaram o repúdio diante de qualquer ligação com um contaminado pela tísica. A crônica da época revela dezenas de noivados desfeitos por conta de uma descoberta infeliz: se alguém da família do futuro conjugue apre-

sentasse a moléstia, o casamento estaria fadado ao fracasso. Por esse motivo, se um ente querido ou distante aparecesse infectado, os parentes tratavam de esconder o doente para não manchar a reputação dos demais.

Tulo Hostílio Montenegro em *Tuberculose e Literatura* (1949), assim como Bertoli Filho, no já mencionado estudo, elencam uma série de autores e obras que tematizaram sobre a peste branca. Em sua maioria, a prosa ficcional que vai do início do século até os anos 30 empenhou-se em diabolizar os tipos fímatosos desenhados em suas tramas. São muitos os títulos já quase completamente soterrados pelo esquecimento, mas que fizeram relativo sucesso quando publicados por, pretensamente, dissecarem a psicologia dos tuberculosos e suas condutas: *Dona Dolorosa* (1910) do influente cronista Théo-Filho, *Almas em Delírio* (1912), de Canto e Mello assim como *Demônios e Semideuses* (1933) de Elias Cecílio, são alguns exemplares dessa lavra. Esses e outros livros desenvolvem suas intrigas a partir da vilania dos personagens tuberculosos. Em alguns casos, os protagonistas são corrompidos por uma mulher cruel que trouxera a herança maldita para a relação conjugal. Em outros, o espírito de um jovem influenciável é pervertido pelos vícios e as libertinagens, transformando-o num degenerado, fatal consequência da infecção. Não raro as descrições são recheadas por cenas orgiásticas regadas a sexo, bebidas, drogas e rituais demoníacos.

É pertinente frisar o caráter elitista das narrativas sobre a tísica desse período. Enquanto as providências estatais se inclinavam à urgente separação dos trabalhadores doentes dos sadios, na tentativa de impedir que os surtos inviabilizassem a mão de obra e, por conseguinte, prejudicasse os setores econômicos; a literatura continuava negligenciando seu olhar para os desfavorecidos economicamente, associando a tuberculose à elite que, por desobedecer aos padrões moralmente aceitos, acabava pagando com a honra e a vida por seus desatinos. O romance de Dinah Silveira de Queiroz, apesar de citar a precariedade do assistencialismo público aos mais

pobres, também se centrará nos doentes da burguesia, em especial nas moças de família abastada que são confinadas em sanatórios no alto da montanha.

FLORADAS NA SERRA: UM OUTRO OLHAR PARA A DOENÇA

A autora paulistana Dinah Silveira de Queiroz é dona de uma vasta e diversificada obra literária composta por romances, contos, peças de teatro, biografia, livros infantis, além de uma vida inteira dedicada à crônica. Ela estreou no gênero romanesco com *Floradas na Serra* em 1º de setembro de 1939, no mesmo dia em que a Alemanha de Hitler invade a Polônia, marcando o início da 2ª Guerra. As páginas dos jornais que se seguiram informavam sobre cada nova tropa destruída, cidade invadida e bomba desferida. Em meio aos contornos dramáticos da nova realidade mundial, o romance da jovem Dinah ganhou o coração da crítica e do público. Em um mês, uma segunda edição foi lançada e o sucesso não parou por aí, o livro foi traduzido para diversos idiomas, galgou prêmios importantes, ganhou adaptação para fotonovela, cinema, teatro e televisão. *Floradas na Serra* foi, sem dúvidas, um *best seller*, projetando Dinah no cenário nacional e internacional.

Ambientado em Campos do Jordão, região serrana de São Paulo, cidade famosa desde o início do século por conter o elemento climático favorável à cura dos bacilos de Koch, a narrativa alinha histórias de amor à análise introspectiva dos personagens, trazendo, além disso, uma observação realista da enfermidade. Em *Floradas na Serra*, o narrador descreve com a mesma acuidade a natureza exuberante das paisagens e os tratamentos operados pelos médicos, captando o medo e a solidão dos seres ficcionais:

- (...) Receio, Lucília, que o uso do pneumotórax não dê mais resultado no seu caso... Mas há uma outra solução... Se fizer um repouso de muitos dias, alimentando-se bem, poderá fazer...
Turquinha entrou pensa, com ar humilde, com aquele jeito de

avezinha doente. Sobre o rosto de Lucília passou repentinamente um sopro violento de vida, de reação.

- Ah, não, isso não! Prefiro morrer – Olhava Turquinha. Não quero fazer a toracoplastia. Não quero ficar aleijada.

Turquinha abriu a boca para dizer qualquer coisa e empalideceu por baixo da pintura. Tremeu toda e levou as mãos ao rosto, saindo do quarto. Lucília continuava:

- Não, Dr. Celso, não quero que os outros tenham pena de mim... Não quero...

Veio um acesso de tosse violento, cortado de soluços. Dr. Celso, comovido, tomou a mão de Lucília, procurando acalmá-la.

- Não falemos mais nisso, hoje. Não precisa ter esse medo. No seu caso não se notaria a diferença. As mulheres têm tanto jeito para encobrir pequenos defeitos! Ninguém perceberia, e além disso você ficaria mais gorda e bonita... Amanhã volto para conversarmos. (QUEIROZ, 1988, p. 107-108).

342

A toracoplastia era uma intervenção drástica adotada por algum tempo pelos pneumologistas especializados em tuberculose. O temido procedimento consistia na retirada de costelas para propiciar um melhor funcionamento dos pulmões. A principal conseqüência da cirurgia era a deformidade provocada no corpo do paciente. No trecho acima, o narrador descreve o desespero de Lucília diante de seu diagnóstico. A operação significaria tatuar em seu corpo a marca do mal, em definitivo. Em uma sociedade que estigmatizava os tuberculosos, não haveria uma segunda chance para uma mulher fisicamente desfigurada pela tísica.

Entre tantas mulheres importantes para a intriga, é através de Elza, a personagem âncora, que percorremos o ingresso de uma infectada nos sanatórios. Acompanhamos os estágios de seu tratamento, a adaptação a um ambiente estranho, a descoberta de novos sentimentos, a recuperação, além do desejado e temido retorno ao mundo dos sãos. Levada por sua mãe a uma pensão de meninas, a sensação de temor e deslocamento são as primeiras companhias de

Elza. Pertencente a uma família de posses, a garota deixa em São Paulo o sonho de noivado promissor e o embuste sobre seu verdadeiro estado de saúde:

- Mamãe, quero uma coisa...

- Já me pediu mil vezes. Eu já sei... Fique tranqüila. O Osvaldo não saberá. Não havia mal que ele soubesse. Se gosta realmente de você, por que ocultar?

Elza abanava a cabeça, nervosa e impaciente.

- Não se aflija. Ninguém, mesmo da família sabe... Você está aqui, está fraca, anêmica, estudou demais, veio fazer um repouso... Até temos sorte, disse D. Matilde com certo amargor. O Osvaldo ter ido para a Inglaterra pouco antes...

- Mamãe, valerá a pena o sacrifício dessa separação? Quero viver, mamãe, quero sarar, quero esperar Osvaldo curada, bonita... Mamãe, diga que sim... Diga assim: - "Elza vai ficar boa." (QUEIROZ, 1988, p. 5).

343

Nos anos 30, ser bela, desejada e, conseqüentemente, apta para as núpcias era a aspiração das filhas da sociedade brasileira. Mesmo que algumas damas mais abastadas já exercessem profissão remunerada, os domínios do lar ainda eram o reduto possível para a maioria. A aparência física feminina, portanto, seria o ingresso para a realização matrimonial. O corpo de Elza, no correr da estória, será o espelho de sua recuperação, logo, de seu reingresso à vida que deixara pra trás:

Alguns passos. A cascata, de repente, como um véu, descendo de mansinho. Duas jovens nuas estão ali. (...) Frio. Gosto de saúde. (...)

Visão de segundos. A maior diz, audaciosa, para o espanto de Elza:

- Olhe bem; você parece que nunca viu uma mulher nua! (...)

Elza tomou o braço de Letícia e, de repente, encontrando súbi-

ta facilidade, atravessou o grupo de árvores, quase correndo.
(...)

- Que é que você tem, criatura? Você se envergonha demais, também não é pra tanto! (...)

- Não é vergonha... Eu vi aquelas duas esbanjando saúde... Lembrei-me de repente da minha magreza, senti-me tão feia, tão... – procurava uma palavra – tão pobre... – disse afinal. (QUEIROZ, 1988, p. 15 – 16).

A pobreza da garota, associada a sua magreza e palidez, corresponde ao modelo de mulher (esposa e mãe) esperado pela sociedade. Como dito anteriormente, a constatação da doença seria uma condenação para uma solteira, pois a impediria de contrair consórcio; e para uma casada, já que portar a enfermidade poderia resultar em desquite. O sofrimento de Araci, que vê seus filhos de longe, impedida de tocá-los, é descrito ao longo do romance. Acompanhada apenas pela babá das crianças, solitária no seu exílio particular, o leitor é informado da condição da personagem:

- Seu marido deve ficar contentes com essas melhoras...

- Não sou casada, disse Araci com voz seca. Casamento anulado...

- Ah, desculpe. Não sabia.

- É muito natural que não saiba. Meu marido anulou o casamento dizendo que eu era doente desde antes do casamento e que sabia... Não é verdade. Tive uma pleurisy quando tinha dezesseis anos e fiquei muito fraca. Fui para uma fazenda. Quando casei, anos depois, estava forte e disposta... Adoeci com a gravidez... Você imagina, primeiro parto e duplo... quase morri. Três meses depois do nascimento dos meninos, tive um acidente... A primeira hemoptise... Estava em casa de meus pais e fiquei aterrada uma manhã, ouvindo uma discussão que vinha do quarto ao lado. – "O senhor entregou-me uma filha doente, uma mulher imprestável para o resto da vida. Não tem cons-

ciência! Sabia da doença dela e ocultou-me! Bom fardo para os outros carregarem!" Era o meu marido que assim falava. Foi o começo. Ah, nem calcula a minha vida... Mas tudo passa. A gente vai esquecendo, fica com o coração duro. Agora... estou contente. (QUEIROZ, 1988, p.79).

Assim como Elza, mais uma personagem se fortalece durante a batalha travada contra a enfermidade. O amor maternal e o desejo de viver são os ingredientes para a vitória de Araci que, ao final da narrativa, agarrada a suas crianças, retorna à cidade. Rechaçada pelo marido, ela não pode retomar a vida que deixou em São Paulo, mas sua história poderá ser reescrita e o recomeço é uma esperança. Através dessa e de outras personagens, Dinah aponta que para o doente, e em especial, para a mulher, existe vida pós-tuberculose.

Letícia, companheira de pensão de Elza e Lucília, marcha ao lado de Araci na tropa dos vencedores. Totalmente recuperada, ela nutre um amor não correspondido por Dr. Celso, médico responsável pelo seu tratamento. Esmiuçando a psique da garota, o narrador revela os desejos sensuais da ex- condenada. Sem nunca ter experimentado o contato físico com qualquer homem, já que era doente, Letícia saboreia cada toque que a ausculta, a medição do pulso e da temperatura lhe proporcionam, transferindo para o médico seu ideal de felicidade conjugal. Como nenhum outro homem, Celso conhecia sua enfermidade e se regozijava por sua cura, permanecer com ele em Campos do Jordão significaria, além da realização amorosa, a segurança de um relacionamento sem mentiras ou surpresas. A alta clínica representaria, para ela, uma ruptura definitiva com seu enamorado:

Letícia ainda esperou alguns dias por qualquer coisa que lhe servisse de bom pretexto para adiamento da viagem. Tudo em vão. Na última visita ao consultório do Dr. Celso, pôde ver as suas radiografias no fichário, com as várias datas. A cicatrização parecia definitiva e o seu caso encerrado, como sendo

de excepcional felicidade. Passou pela radioscopia e foi ouvir a confirmação de que estava "pronta" para descer. Teve um aperto no coração enquanto se vestia e olhava para o ambiente onde, durante muito tempo, lhe dispensara o médico aquela atenção, aquela intimidade. Quando acabou de se vestir, passou à sala vizinha. Dr. Celso escrevia qualquer coisa. Via com emoção a sua cabeça, que pendia sobre o papel, e se lembrava, quantas, quantas vezes a tivera encostada ao seio, sentindo-lhe o perfume. (QUEIROZ, 1988, p. 108-109).

O retorno para o lar e para o convívio com os sãos não será suficiente para Letícia. Não se adaptando à vida em São Paulo, ela empreende um novo movimento para o seu caminho: o do regresso à vila dos doentes. Longe do fantasma da tísica, Letícia não consegue se apartar do lugar onde foi feliz e tenta regressar como empregada de um hospital da cidade: "Imagine que eu conheci um dia desses uma senhora que tem grande influência no Sanatório São José. (...) Não resisti, fui ontem à tal senhora e arrumei o emprego... Se a minha Madrinha deixar, volto logo para aí". (QUEIROZ, 1988, p. 145)

No romance de Dinah Silveira de Queiroz, os estigmas impostos a esses seres são vencidos mesmo por aqueles que não conseguem a cura. Lucília, a mais intrigante personagem do livro, subverte a lógica da obediência, da autopiedade, e do pânico imposta aos doentes:

Por que modificações passara Lucília? (...)

- (...) Pensava que eu precisava conhecer profundamente a vida antes de morrer. Conhecer o amor de um homem, vibrar, ser mulher.

Elza ouviu tudo insaciavelmente. Mas, tinha que dizer qualquer coisa de ponderado:

- Creio que você está procedendo loucamente. Nada sabe desse homem. Pode ser casado. Deve ser casado. Que poderá sair disso tudo? Apenas desgosto. Oh, Lucília, não se entregue a esse homem. Pode encontrar outro... Esse não. Alguma coisa

me diz que vai acabar mal.

- Acabar mal? Sou uma condenada, não espero curar-me... Nem faço por curar-me. Por que não hei de guardar alguma coisa para mim no mundo? Tudo escapa das minhas mãos. Afeição, saúde, tudo. Por que não hei de reservar um bom instante de amor... Ainda que seja só um... para ter alguma coisa na vida? (QUEIROZ, 1988, p. 74-75).

Apesar de ser a única que permanece na pensão, sua história é regida pela liberdade e, se a primeira vista parece execrada pela moléstia, foi a paixão que lhe condenou. Atraída por um escritor misterioso, um homem que não a enxerga como doente, Lucília decide romper com as barreiras morais estabelecidas para as mulheres e entregar-se sexualmente a Bruno. Os encontros ardentes contrariam os protocolos de repouso estabelecidos pelo médico, piorando a saúde da jovem. A alegria do romance é bruscamente interrompida com o sumiço do amante. O abandono seguido pela operação da retirada da costela ferem Lucília, mas não a impedem de ser dona de seu destino: "(...) Engana-se, Elza, juro que se engana. Não me trocaria por você. A minha vida, feliz ou desgraçada é minha..." (QUEIROZ, 1988, p. 147-148).

347

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O sucesso de *Floradas na Serra* talvez seja compreendido pelo discurso de esperança e de triunfo refletido no desfecho do romance. Em uma sociedade chagada por uma peste, que marcava tantas famílias, o livro de Dinah soava como bálsamo. É pertinente assegurar a contribuição positiva da obra para uma revisão do olhar acerca da doença e do doente, interferindo diretamente na história de seu tempo.

As questões que assolam o feminino estão sempre presentes na obra de ficção e não-ficção de Dinah Silveira de Queiroz. Seu primeiro romance abrirá caminho para reflexões acerca do papel social

da mulher no seu tempo e no passado remoto. Para além da crítica literária, sua obra contribui, portanto, para os estudos de gênero, tão necessários atualmente.

REFERÊNCIAS

BASTOS, Alcmemo. **Dinah Silveira de Queiroz. Série Essencial**. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2014.

FILHO, Cláudio Bertolli. **História Social da Tuberculose e do Tuberculoso: 1900-1950**. Rio de Janeiro: FIOCRUZ, 2001.

HOLANDA, Sarah Pinto de. Desvendando o ponto cego da história: o passado e o presente na construção do romance de Dinah Silveira de Queiroz. In **Anais do XVIII Seminário Internacional Mulher e Literatura**. São Cristóvão: Universidade Federal de Sergipe, 2019, p. 801-808.

MONTENEGRO, Tulo Hostílio. **Tuberculose e Literatura: Notas de Pesquisa**. Rio de Janeiro: Casa do Livro, 1949.

QUEIROZ, Dinah Silveira de. **Floradas na Serra**. Rio de Janeiro: Record, 1988.

ESCRITA COMO REMÉDIO PARA A MORTE EM SOB O PESO DAS SOMBRAS

Sérgio Murilo Fontes de Oliveira Filho¹

*O presente trabalho tem como objetivo analisar o funcionamento da escrita no romance *Sob o peso das sombras* (2004), do autor sergipano Francisco J. C. Dantas. A escrita realizada pelo narrador-protagonista do livro, Justino Vieira, é pensada como um *phármakon*, e, portanto, está vinculada à morte. Como suporte para as discussões, utilizamos principalmente Calvino (1990), Platão (2016) e Derrida (2015), e buscamos mostrar como a escrita auxilia o personagem em sua busca por absolvição, o que acaba também por absorvê-lo.*

Palavras-chave: Sob o peso das sombras; Francisco J. C. Dantas; escrita; morte.

349

INTRODUÇÃO

Francisco José Costa Dantas, nascido em 1941 na cidade de Riachão do Dantas, Sergipe, fez sua estreia literária em 1991 com o celebrado *Coivara da memória*. A partir desse romance, o sergipano tem sido celebrado pelos mais renomados críticos brasileiros, como Benedito Nunes, José Paulo Paes, Wilson Martins e João Luiz Lafetá. Até mesmo Alfredo Bosi, em seu monumental *História concisa da literatura brasileira*, menciona o autor sergipano como um nome promissor, cujas histórias “fortes e pungentes” fazem parte de um “trabalho de estilização da memória coletiva” (BOSI, 2015, p. 467).

¹ Mestre em Estudos Literários pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Sergipe. E-mail: sergiomurilo.ea@hotmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4204-0265>.

Desde então, Dantas publicou outros seis romances: *Os desvalidos* (1993), *Cartilha do silêncio* (1997), *Sob o peso das sombras* (2004), *Cabo Josino Viloso* (2005), *Caderno de ruminacões* (2012) e *Uma jornada com tantas* (2019), todos objetos de estudos críticos e acadêmicos. O autor ganhou também o Prêmio Internacional da União Latina de Literaturas Românicas em 2000 na Itália.

A obra de Dantas é marcada pelo conflito, pois se é verdade que o autor não faz “concessões à idealização idílica” (LAFETÁ, 2004, p. 537), seus protagonistas estão quase sempre em desacordo com seus arredores, seja campo ou cidade, antiquado ou moderno, gerando um choque entre o indivíduo e o sistema social vigente. Joseana Fonsêca (2015, p. 30) aponta esta recorrência nas obras do autor: “Homens desajustados e que apresentam como causas de suas amarguras a incompatibilidade com o meio onde vivem, a precária posição social e ou [sic] as relações frustradas com as mulheres”.

350

O objetivo deste trabalho é analisar um dos conflitos de um desses personagens desajustados de Francisco J. C. Dantas: Justino Vieira, narrador-protagonista do romance *Sob o peso das sombras*. Pretendemos discutir de que forma a escrita do relato se conecta com a proximidade da morte daquele que escreve. Para tanto, utilizamos Calvino (1990), Platão (2016) e Derrida (2015), e buscamos mostrar como o ato de escrever auxilia o personagem em sua busca por absolvição, o que acaba também por absorvê-lo.

ESCRITA E MORTE DE JUSTINO VIEIRA

Justino Vieira é um personagem de origem rural, cuja história é modificada pela literatura, apresentando-lhe modos diferentes de socializar, provendo-lhe um refúgio para uma dura realidade, dando-lhe novas formas de compreender o mundo, enfim, salvando-o. No romance, essa salvação não possui cunho religioso, ou seja, de uma redenção da alma após a morte, mas esta encontra-se presente, sempre próxima em decorrência de uma doença diagnosticada nos

primeiros capítulos. Como então se relaciona o protagonista com seu decesso?

Doente e vítima da expectativa amorosa com Leopolda, irmã de sua falecida esposa, Justino encontra na escrita, assim como na leitura, um refúgio, ou ao menos uma atividade na qual pode refletir, meditar e fazer as pazes consigo mesmo, encontrando e admitindo uma verdade da qual sempre fugiu por meio de subterfúgios e desculpas:

No meu estado atual, o que me resta de satisfação vai no capricho desta escrita que mexe com as coisas verdadeiras. De mãos catando milho em cima do teclado, me tranco no gabinete, corro a vista pelas lombadas dos livros familiares e me ponho a filosofar sobre a minha atrapalhada resignação (DANTAS, 2004, p. 231).

No decorrer do romance, entretanto, a cunhada-amante e a doença ganham terreno, invadindo o espaço da escrita. Esta, por vezes, é apresentada como um mero “recurso pra entreter a ausência de Leopolda” (DANTAS, 2004, p. 254) e, páginas depois, é o tratamento que se faz presente, mostrando-se um incômodo para sua atividade:

Como é que uma doença controlada tem o poder de provocar tantas mudanças que persistem machucando? Está errado! Esse tal controle existe sim, mas não sobre os meus tecidos contaminados. Só se exerce é sobre a minha mente, aí sim! O resto continua mesmo é se delindo, suspenso apenas pelo fio da minha escrita. Por isso mesmo, embora zonzado por vezes inimigas que me injetam desânimo nas artérias, estou arrancando alguma força da minha fraqueza, pra dar continuidade a estas linhas, já agora um tanto desvigoradas (DANTAS, 2004, p. 278).

A escrita parece suspender o esvaecimento pois é ela quem o prende à vida. Se os dois primeiros capítulos de *Sob o peso das sombras*

contam os primeiros encontros entre ele e seu chefe Jileu, dando a entender que a motivação do texto é um puro acerto de contas, o terceiro marca uma leve mudança no ritmo da narrativa, contando um pouco mais do narrador-personagem e de sua visita à cidade de origem. É ele quem confessa o motivo dessa alteração, já no quarto capítulo:

Então, comecei a tresler direitinho os dois primeiros capítulos anteriores à cirurgia que sofri. De lá pra cá, muita água correu. Foram aí uns quatro meses. Intervalo preenchido com a minha despedida do Alvide, a minha hospitalização, as primeiras semanas com Leopolda. No tempo de minha mente, anos se comprimiram nesses meses. Eu precisava conferir se naquelas páginas está impresso um outro tom. E respondo que sim. Elas não me parecem bafejadas pela morte (DANTAS, 2004, p. 72).

352

O desejo de contar sua versão dos entreveros com Jileu foi o que o motivou a começar seu relato, mas é a consciência da proximidade do fim o que o faz continuar, ampliando o escopo dos seus escritos não só para relação que tinha com seu chefe, mas também sobre outros aspectos de sua vida, como a família, as leituras e a convivência com a cunhada:

Foi justo o trespasse dessa má hora que fortaleceu em mim, agora em caráter de urgência, esse segundo e definitivo empurrão para escrever. Não mais por desagravo a meu Diretor; mas por outros motivos, enfim tornados inadiáveis pelo meu organismo bichado, pela certeza que me falece o tempo. [...] Não gosto de paradoxos, mas foi o meu algoz, a proximidade com a morte, que me propiciou reatar aquela primeira arrancada (DANTAS, 2004, p. 72-3).

É a imposição da morte de que já não há como postergar que o obriga a seu acerto de contas, agora consigo mesmo, confrontando um passado incômodo, seus erros e suas frustrações.

O DEUS THOTH E O PHÁRMAKON

O paradoxo apontado entre desejo de escrever e proximidade da morte pode ser elucidado pela mitologia. Italo Calvino explica: "Hermes-Mercúrio, o deus da comunicação e das mediações, que sob o nome de Toth inventou a escrita, e que, segundo nos informa Jung em seus estudos sobre a simbologia alquímica, representa como 'espírito Mercúrio' também o *principium individuationis*" (CALVINO, 1990, p. 66). Thot, deus egípcio associado a Hermes, é também mencionado por Platão, porém com a grafia Theuth, em uma possível alusão ao herói grego Prometeu (REIS, 2016, p. 236).

O diálogo entre Sócrates e Fedro nas margens do rio Ilísso escrito por Platão é documento de uma época na qual a escrita começava a ganhar importância na sociedade grega, que até então havia valorizado mais os discursos orais. É Sócrates quem conta como "Theuth – o primeiro a descobrir tanto o número como o cálculo, e ainda a geometria e astronomia, além do gamão e dos dados, e também a escrita" vai até o seu rei Tamos para apresentar suas artes (PLATÃO, *Fedro*, 274c-275a):

O rei perguntou-lhe então que utilidade teria cada uma delas e, ao ouvir explicações, para algumas fez elogios, para outras críticas, segundo lhe pareciam boas ou não boas. [...] Mas, quando chegou a vez da escrita, Theuth disse: "Esta é uma instrução, ó rei, que fará os egípcios mais sábios e de melhor memória. Pois foi descoberta como uma droga para a memória e sabedoria". A que o outro respondeu: "Engenhoso Theuth, um é aquele capaz de engendrar as artes, mas outro o que julga qual o lote de dano e utilidade trará a quem delas se servir. E tu, sendo o pai da escrita e por querer-lhe bem, dizes agora o contrário do poder que ela tem. Pois, por descuidar da memória, a escrita produzirá esquecimento nas almas dos que se instruírem, posto que, por uma persuasão exterior e pela ação de sinais estranhos e não mais do interior de si e por si mes-

mos, recordarão. Portanto, descobriste uma droga não para a memória, mas para as recordações. E aos que receberem essa instrução concedes uma aparente e não verdadeira sabedoria.

É, pois, enquanto condenação da escrita, responsável apenas por lembrar a alguém algo que já sabe ou em dar uma falsa aparência de sabedoria a quem não é verdadeiramente sábio que Sócrates parece montar seu discurso.

A discussão mais profícua sobre o fato de Platão criticar a escrita escrevendo é de Jacques Derrida. É ele, primeiramente, quem resolve o paradoxo entre morte e escrita, lembrando que o deus desta última é ainda “o deus da morte”, encarregado de presidir a “organização da morte”, inscrevendo não “apenas o peso das almas mortas, ele teria, inicialmente, contado os dias da vida, enumerado a história” (DERRIDA, 2015, p. 42-3), ligando escrita e morte em uma simbologia que remete às origens míticas.

354

Mas Derrida vai além, mostrando que “o *Fedro* procura também, na sua escritura, salvar – o que é também perder – a escritura como o melhor, mais nobre jogo” (DERRIDA, 2015, p. 11). É dentro do jogo, principalmente da tradução e da relação entre significante e significado, que Derrida constrói seu raciocínio. A palavra-chave está no título: *A farmácia de Platão*.

O *phármakon*, traduzido por remédio, que pode ser ainda veneno, droga ou filtro, é a escrita. Ela pode tanto salvar quanto fazer perder. Eis a astúcia de Thot: retratado como um “personagem subordinado, um segundo, um tecnocrata sem poder de decisão, um engenheiro, um servidor astucioso e engenhoso admitido a comparecer diante do rei dos deuses” (DERRIDA, 2015, p. 37) e que, ao ouvir suas artes criticadas, não retoma a palavra, deixando o grande deus sem resposta; apesar disso, sua relação com Amon-Ra, deus-rei, deus-sol, é dupla. Ele é filho, mas também substituto. “Tal é a origem da lua como suplemento do sol, da luz noturna como suplemento da luz diurna. A escritura como suplemento da fala” (DERRIDA, 2015, p. 39).

Suplente capaz de substituir, é também capaz de suplantar. “O *phármakon* e a escritura são, pois, sempre uma questão de vida ou de morte” (DERRIDA, 2015, p. 61). Grande defensor da dinastia da fala, o que Sócrates critica na escrita é sua incapacidade em se defender, e assim morre sem deixar nada escrito. É como se a escrita não passasse de uma alternativa àqueles que não sabem falar bem, uma “consolação, compensação, remédio para a fala débil” (DERRIDA, 2015, p. 73). Entretanto, já que o discurso oral está sempre com o pai, a fala socrática está sempre dentro dos limites da cidade; enquanto a “escritura não reside em nada”, é “a própria errância” (DERRIDA, 2015, p. 87).

A fala, tão defendida por Sócrates, não passa de “uma *outra espécie de escritura*: não apenas um discurso sábio, vivo e animado, mas como uma *inscrição* da verdade na alma” (DERRIDA, 2015, p. 120, grifos do autor), enquanto a escrita segue sendo *phármakon*, “penetra sempre como líquido” (DERRIDA, 2015, p. 123). Guardando semelhanças, a chave de entendimento se dá pelo rastro:

355

A escritura e a fala são, pois, agora, dois tipos de rastros, dois valores do rastro; *um*, a escritura, é rastro perdido, semente não viável, tudo o que no esperma se gasta sem reserva, força extraviada fora do campo da vida, incapaz de engendrar, de se repor e regenerar a si mesma. Ao contrário, a fala viva faz frutificar o capital, ela não desvia a potência seminal para um gozo sem paternidade (DERRIDA, 2015, p. 123).

Extraviada do campo da vida, a escritura pertence ao reino da morte: a morte do pai. Não à toa, Platão escreve *a partir* da morte de Sócrates, que escolheu a cicuta, *phármakon*, e que, nele, continua a viver, ainda que morto. Derrida (2015, p. 121, grifos do autor) remata:

Confirma-se em seguida que a conclusão do *Fedro* é menos uma condenação da escritura em nome da fala presente que a preferência de uma escritura a outra, de um rastro fecundo

a um rastro estéril, de uma semente geradora, porque depositada no dentro, a uma semente gasta no fora em pura perda: no risco da *disseminação*.

Incapaz de se defender por meio da fala, adentrando o reino da morte com a progressão de sua doença, Justino Vieira encontra na escrita seu *phármakon*, sua nova ferramenta de salvação. Unindo escrita e leitura, em uma configuração dupla de refúgio, Justino lê a si mesmo e percebe o remédio do qual se utiliza:

Ontem mesmo, a partir do meio-dia, ligado na demora de Leopolda, não consegui mais ordenar as idéias, e então, *como disciplina contra a ansiedade*, comecei a me reler. E não nego que fiquei desapontado. Admito que me deixei levar pelo embalo da interpretação fácil e barulhenta. Se a escrita serve de remédio para os nervos, conforme palavra dos entendidos, se é expelida pelos nossos gemidos interiores, e salva a gente dos naufrágios, decerto a minha página de ontem deve ter se nutrido da frustração que me acompanha, frustração de jornalista, um carneão que nunca pude extirpar, um fantasma persistente que tem me prejudicado, que procura se encarnar fora de horas (DANTAS, 2004, p. 151, grifos nossos).

Leitura e escrita para salvar Justino: da doença, da ansiedade, da covardia, da morte. Por vezes, o narrador-protagonista não sabe nem o porquê de ainda escrever, insistindo em ensinar seus possíveis leitores das lições que deveria ter aprendido em vida, se aproximando muito do que Barthes chama de escritas intelectuais, instáveis por definição e que

permanecem literárias na medida em que são impotentes e só são políticas pela sua obsessão do compromisso. Em suma, trata-se ainda de escritas éticas, em que a consciência daquele que escreve (já não ousamos dizer do escritor) encontra a

imagem tranquilizadora de uma salvação colectiva (BARTHES, 2014, p. 27-28).

Alongando seu relato, inculcando-lhe objetivos, lições, novos episódios, Justino encontra uma forma de alongar sua vida. Não se pode morrer pois ainda se tem algo a contar, ainda que sejam conselhos para os mais novos, lições para seus semelhantes mais jovens. Mas toda história tem seu fim, e também nisso os livros guardam um ensinamento:

A função dos contos "inalteráveis" é justamente esta: contra todos os nossos desejos de mudar o destino, dão-nos palpavelmente a impossibilidade de o alterar. E assim fazendo, seja qual for a história que contem, também contam a nossa, e por isso os lemos e amamos. Temos a necessidade da sua severa lição "repressiva". [...] Os contos "já feitos" ensinam-nos também a morrer (ECO, 2014, p. 23).

357

Justino leu o bastante para saber disso. Enquanto vivia o ápice de seu amor com Leopolda, ele mesmo o admite: "Chegará uma hora em que escrever ou não escrever será a mesma coisa. E aí? Depois de uma escalada de sofrimentos, tudo na vida se evapora" (DANTAS, 2004, p. 352). É com o abandono da amante que ele encerra sua escrita; é com o fechar do livro que o personagem morre? Pode-se realmente dizer que, uma vez lido, um personagem some, já que estará sempre em nós?

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Justino Vieira escreve sua história já próximo da sua morte, confiando-se em suas memórias e no talento que adquiriu depois de tantas leituras. Para Dal Farra (2012, p. 52), este narrador é uma "espécie de patético escritor apocalíptico e vingador da ética e da moral perdidas", porque sua vida se demonstra um fracasso em ba-

sicamente todos os aspectos. Mas aqui o sarcasmo é evidente, dando constantemente novas direções à narrativa, expandindo o enredo em sugestões, digressões e até discussões com os virtuais receptores de seu relato:

Assim, para manter em ação o seu vezo de memorialista e a sua originalidade literária híbrida, Justino Vieira se vê obrigado a se altercar com seus possíveis leitores, a fim de abrir caminho para um gênero outro, espúrio, é verdade, dentro dos dogmas da ficção, que conjuga, no entanto, diversas esferas de interesse: a narrativa de primeira pessoa e o romance confessional, o romance de aprendizado, a crônica, o diário, o ensaio, a sátira, o jornalismo (DAL FARRA, 2012, p. 52).

358

Maria Luzia Andrade estuda mais atentamente o uso do sarcasmo e da ironia em *Sob o peso das sombras*. Para ela, esse recurso tem papel central na narrativa, e pode ser encontrado em todos os aspectos do romance, inclusive na nomenclatura do protagonista:

Justino não faz jus ao nome, pois nada tem de justo; com isso, ao passo que o autor das memórias expõe o cenário de lutas predominante no mercado de trabalho, tal personagem-narrador também se revela como um elemento desse cenário de competitividade contemporânea. Justino zomba desse contexto social do qual ele faz parte. Assim ironiza a si próprio, satiriza os acadêmicos puristas tão apegados ao estilo e aos detalhes da linguagem, e ainda ri da inveja que sente dos que ocupam as cadeiras acadêmicas (ANDRADE, 2010, p. 77-78).

Ora, confrontado com a morte, Justino nada tem a perder, podendo ironizar a si mesmo e ao meio em que vive sem mais medo das consequências. A menos que falasse sozinho, só a escrita lhe proporcionaria isso. Assim, se para Derrida e escrita é parricida, para Justino Vieira é também um ato que o absorve, levando-o para a

eternidade, e o absolve, sendo testemunha do que foi e do que poderia ter sido, salvando-o da efemeridade de uma vida ou de uma morte humana.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Maria Luzia Oliveira. A ironia no memorialismo e na cena contemporânea de Sob o peso das sombras de Francisco J. C. Dantas: aspectos do cotidiano e do espaço universitário. **Ponta de Lança**, São Cristóvão, v.3, n. 6, abr. - out. 2010. p. 69-86.

BARTHES, Roland. **O grau zero da escrita**. Trad. Maria Margarida Barahona. Lisboa: 70, 2014.

BOSI, Alfredo. A ficção entre os anos 70 e 90: alguns pontos de referência. In: BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 2015.

CALVINO, Italo. **Seis propostas para o próximo milênio**: lições americanas. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

DAL FARRA, Maria Lúcia. As artes & ofícios nos romances de Francisco J. C. Dantas. **Moderna språk**. 2012. p. 47-64.

DANTAS, Francisco J. C.. **Sob o peso das sombras**. São Paulo: Planeta do Brasil, 2004.

DERRIDA, Jacques. **A farmácia de Platão**. Trad. Rogério da Costa. São Paulo: Iluminuras, 2015.

ECO, Umberto. Sobre algumas funções da literatura. In: ECO, Umberto. **Sobre literatura**. Trad. José Colaço Barreiros. Lisboa: Relógio D'Água, 2014.

FONSÊCA, Joseana Souza. **Nas trilhas da narrativa**. Aracaju: Infographics, 2015.

LAFETÁ, João Luiz. Coivara da memória. In: LAFETÁ, João Luiz. **A dimensão da noite e outros ensaios**. Org. Antonio Arnoni Prado. São Paulo: Duas cidades; Ed. 34, 2004.

PLATÃO. **Fedro**. Trad. Maria Cecília Gomes dos Reis. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2016.

REIS, Maria Cecília Gomes dos. Notas. In: PLATÃO. **Fedro**. Trad. Maria Cecília Gomes dos Reis. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2016.

ESPASMOS LITERÁRIOS: A FEMINILIDADE FRENTE ÀS MOÇÕES HISTÉRICAS

Silvio Tony De Oliveira¹

Hermano De França Rodrigues²

360

*Na literatura brasileira – Realismo/Naturalismo – atoaam a visão da debilitação do corpo histérico feminino e a visão secular da cura por meio do coito sexual. Nesse sentido, nosso escopo é regressar ao romance *O homem* (1887), de Aluísio de Azevedo (1857-1913), entretanto com uma perspectiva psicanalítica de vislumbre do sintoma como uma forma de expressão da subjetividade humana em consonância com a exteriorização de uma feminilidade subversiva diante das amarras comportamentais ornadas pelo patriarcado. Para tanto, ancorarmo-nos nas contribuições de Sigmund Freud (1856-1939) e Jacques Lacan (1901-1981) sobre as manifestações psicossomáticas históricas.*

Palavras-chave: Literatura, Psicanálise, Histeria, Feminilidade, Sintoma

INTRODUÇÃO

O feminino, mesmo após décadas de investigação psicanalítica, mostra-se desconhecido, envolto em brumas e resistente a categorizações ou conceitualizações. A arte literária se apresenta como uma forma de interlocuções que propiciem situações analíticas ao investigador sobre as causas ou formas de expressão de feminilidades. Nesse sentido, buscaremos investigar a subjetividade psíquica, da personagem Magdá, na obra *O homem* (1887), de Aluísio de Azevedo, inserida no contexto patriarcal oitocentista.

1- AS REMINISCÊNCIAS DA NEUROSE HISTÉRICA: A LINGUAGEM DO CORPO É O SINTOMA.

“O histérico sofre sobretudo de reminiscências.” ((FREUD, 1893, p. 25) Essa afirmação é basilar para compreendermos a compreensão de Freud acerca da etiologia da histeria, como também, auxiliá-nos em nossas reflexões para podermos expandir a concepção sobre o sintoma como forma de construção da subjetividade humana. Primeiramente, não existe uma lógica cronológica para o sintoma: passado e presente estão impossíveis de serem delimitados. Uma situação constrangedora ou uma experiência desagradável gera, no sujeito, afetos, que deveriam ser vivenciados no momento exato do fato ocorrido. Esse afeto ou dor psíquica, considerado traumático, pelo sujeito, manifesta-se no corpo independente do tempo cronológico do fato ocorrido. Não existe passado para o sintoma, mas, apenas, o agora. Por seguinte, observamos que, para Freud, o sintoma histérico mantém relações com a vida do paciente. O *soma*³ reverbera suas angústias. O corpo passa a ser o espaço de manifestação das reminiscências da alma. Utilizando-se do método da “cura pela palavra”, Freud constata que, nos relatos de suas pacientes, existe sempre um discurso de teor erótico. A sexualidade é colocada sempre como um dos fatores ou o principal fator que forjava os sintomas de conversão. Casos clínicos relatados, nos *Estudos sobre histeria (1895)*, ressoavam sempre uma sexualidade reprimida, porém verbalizada através do processo terapêutico na relação médico e paciente. Para Freud, as fantasias, aspecto intrínseco à histeria, são cenas originárias, fomentadas em tempos arcaicos da infância, que apresentam aspectos próximos da sublimação.⁴ Essas cenas, inerentes a todos os seres humanos, eram estimuladas, de forma inconsciente, pelas figuras parentais, seja por meio dos cuidados vitais

361

.....
3 Termo de cunho psicanalítico que faz referência ao conceito de sintoma.

4 A sublimação, na perspectiva psicanalítica, consiste em um mecanismo psíquico de canalização da energia libidinal em atividades ou ações mais aceitáveis tanto ao Ego como ao superego, nesse caso podendo ser equiparado à cultura.

como alimentação e de higiene pessoal ou por expressões de afeto como abraços, beijos e afagos. Essa relação entre o bebê e as figuras parentais, em especial a figura materna, é estruturada, de forma mais esquematizada no texto freudiano intitulado *Três ensaios sobre a sexualidade (1905)*. “Foi James Strachey, tradutor de Freud para a língua inglesa, que decidiu denominar a fantasia inconsciente de *phantasy* para diferenciá-la da fantasia consciente *fantasy* e esclarecer uma situação complexa.” (SEGAL, 2005, p. 21) De acordo com a referida autora, a diferenciação se fez necessária para diferenciar a fantasia arquitetada pelo inconsciente, refutada, no estado de consciência, da fantasia dita como devaneio. Prossegue a referida autora:

A fantasia inconsciente, portanto, foi entendida primeiramente como uma fantasia de acontecimento – por exemplo, matar o pai ou manter relação sexual com ele – que parecia incomodar certo grupo de pessoas perturbadas e provocar doenças mentais ou aparentemente físicas. Tais fantasias não eram nunca conscientes e, quando se tornavam conscientes, não mais provocavam sintomas. (SEGAL, 2005, p. 21)

362

Freud começa entender que o corpo infantil é, acima de tudo, erógeno e detentor de uma sexualidade, que lhe é intrínseca. Esse corpo tomado pelos impulsos erógenos e tomado pelas construções das cenas primárias (fantasias) recobre, como um véu, o corpo, também erógeno, de suas históricas. As fantasias arcaicas, geralmente com as figuras adultas mais próximas como pais ou cuidadores, eram consideradas intoleráveis ao Ego. Na fase adulta, as históricas também eram acometidas por fantasias ou desejos eróticos reprimidos, que culminavam em verdadeiras “explosões sintomáticas” em seus corpos. Assim, no contexto psicanalítico, não se fala, apenas, em corpo físico, mas em um outro corpo, o fantasmático, aquele construído psiquicamente pelo sujeito.

2.-RELAÇÕES DISCURSIVAS ENTRE HISTERIA E A EXPRESSÃO DOS SINTOMAS: O OLHAR LACANIANO SOBRE O OUTRO

Em seu *Seminário 17, intitulado O avesso da psicanálise (1992)*, Lacan desenvolve aquilo que ele chama dos discursos sociais.⁵ Dito isso, o discurso é entendido como formas de comunicação e instauração de relações entre os sujeitos na sociedade. Logo, Lacan (1992) ao discorrer, por exemplo, sobre o discurso histérico, não está limitando suas colocações à estrutura psíquica da neurose, mas, sim, na atuação discursiva utilizada por alguns sujeitos socialmente. O discurso histérico, por si só, simboliza uma reviravolta na ordem do discurso do mestre (discurso da medicina). Não é o médico que ocupa o lugar do agente, mas, sim, o paciente. É ele quem detém o poder de agir, de atuar, de exercer a prática discursiva. Ora, historicamente, diante do desconhecimento e ignorância do campo científico, o que a histérica fez? Ela, por meio de seus sintomas, questionou, interrogou, desafiou a cultura e seus prismas.

A histérica, ao ostentar seus sintomas, colocou diante da medicina um enigma. Seu discurso em muito se parece com o da esfinge que atormentava a cidade de Tebas na tragédia de Sófocles: "decifra-me ou te devoro." E, de fato, a histérica devorou o conhecimento científico de cada época. Ela questionava: "quem sou eu? O que sabes sobre mim? O que são meus sintomas? Qual a origem do mistério que me cerca? Diz-me! Decifra-me! Revela-me, se podes! E a ciência sucumbiu. Diferente de Édipo que decifrou o segredo da esfinge, até Freud, a ciência se mostrou inócua diante das múltiplas possibilidades de origem dos sintomas. Inclusive, utilizou-se de subterfúgios para esconder a incapacidade diante do enigmatismo da mulher histérica: fingida, mentirosa, sedutora, farsante. Na relação entre a histérica e a medicina, aquela constituiu sempre um mestre para, logo após, destituí-lo. Se quisermos, realmente, associar a dissimulação

5 Lacan desenvolve o discurso do mestre, da academia, do analista e da histérica. Nesta pesquisa, daremos ênfase ao último.

à histérica, então deveríamos pensar na sua performance diante do campo científico: ela “encena uma submissão frente o conhecimento médico para depois subverter esse com seus enigmas. De mestre a servo, o médico passa, sem se dar conta, ao longo dos séculos e culturas. A histérica, ao se submeter, oferece ao médico a motivação do seu discurso mestre – o poder e possibilidade de conhecimento acerca da doença – porém, essa atitude é um engodo, ela constitui o mestre para subverte-lo diante da impossibilidade de lhe desvendar. Desta forma, Lacan formaliza o discurso histórico:

$$\frac{\$}{a} \rightarrow \frac{S1}{S2}$$

Nessa estrutura de matemas, temos \$ ocupando o lugar de agente do discurso. Ele representa a posição da histérica que atua baseada na verdade do seu desejo oculto simbolizado por *a*. lembremo-nos do aforisma freudiano: o que quer uma mulher? Assim, de uma forma mais específica, a histérica (ou aquele que ocupa esse lugar discursivo) age em relação ao outro, nesse caso o significante mestre (o médico por exemplo) aquele que é responsável, intimado, a descobrir a essência do desejo histórico. O resultado dessa ação discursiva é a cadeia de significantes atribuídos ao desejo histórico simbolizado por S2. Quantos inúmeros significantes foram atribuídos a histérica ao longo dos séculos? Milhares. E todos eles se encontram na infinita cadeia de S2. Esses significantes não deram conta do transbordamento histórico. Aqui, nesse discurso, não é o mestre que atua como agente, mas sim o sujeito cindido. O sujeito constituído na falta e pela falta imposta pela castração.⁷

3-CAMINHOS TORTUOSOS DA FEMINILIDADE; ENTRE O DESEJO E O SINTHOMA: O CORPO COMO EXPRESSÃO DO FEMININO SUBVERSIVO

6 LACAN, Jacques, *O semina rio, Livro 17: O avesso da psicanálise*, 1969-1970; texto estabelecido por Jacques Alain-Miller, [versão brasileira de Ary Roitman; consultor, Antonio Quinet]. - Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1992

Helena ou Lenita – como também é chamada a personagem – é fruto de um casamento entre o Sr. Lopes Matoso e uma prima da qual aquele gostava desde a juventude. O relacionamento foi prolongado por muito tempo. Por volta dos dois anos de casamento, a esposa do Lopes Matoso veio a óbito, deixando Lenita ainda bebê. A narrativa se inicia já apresentando Magda deitada sobre um sofá, imersa em seus pensamentos, após regressar de uma viagem à Europa, custeada pelo pai, a fim de que a jovem lograsse êxito na melhora de seu humor. Essa escolha de narrativa, já apresentando o fato que será o fio condutor de toda obra, parece-nos semelhante a uma crise ou ataque histérico que acomete o corpo de forma imediata e sem, por vezes, apresentar sinais que se façam prevenir o mesmo. Vejamos como a cena é descrita:

Madalena ou simplesmente Magda (...) estava, havia duas horas, estendida num divã do salão de seu pai, toda vestida de preto, sozinha, muito aborrecida, a cismar em coisa nenhuma; a cabeça apoiada em um dos braços, cujo cotovelo ficava numa almofada de cetim branco bordada a ouro; e seus pés, esquecidos sobre um tapete de pelos de urso da Sibéria, um livro que ela tentara ler e sem dúvida lhe tinha escapado das mãos insensivelmente. (AZEVEDO, 2004, p. 7)

365

A riqueza de detalhes com os quais Magda é caracterizada é bastante interessante. Seus trajes negros e sua expressão corporal, debruçada sobre o divã aponta para uma convergência ou retratação do seu estado interior (como se sentia) e um contraponto em relação as descrições acerca do ambiente em que a filha do conselheiro reside. Suas vestes pretas, ao que nos parece, apresentam-se como uma forma de exteriorização dos pensamentos conflitantes e do estado de espírito de Magda. Seu corpo, já no início da narrativa, apresenta-se como uma outra face da mesma moeda: de um lado

a subjetividade do ser, do outro a manifestação exterior dessa subjetividade. Já em relação ao ambiente, vejamos como o mesmo é descrito:

O salão era magnífico. Paredes forradas por austera tapeçaria de linho inglês cor de cobre e guarnecida por legítimos caqui-manos, em que se destacam grupos de chins em lutas fantásticas com dragões bordados a ouro; as figuras saltavam em relevo do fundo dos painéis e mostravam as suas túrgidas e bochechudas, com olhos de vidro, cabeleiras de cabelo natural e roupas de seda e pelúcia. Cobria o chão da sala um vasto tapete Pompadour, aveludado, cujo matiz, entre vermelho e roxo, afirmava admiravelmente com os tons quentes das paredes. Do meio do texto, onde se notava grande sobriedade de tintas e guarnições de estuque, descia um precioso lustre de porcelana Saxe, sobrecarregado de anjinhos e flores coloridas e pássaros e borboletas, tudo disposto com muita arte numa complicadíssima combinação de grupos. (AZEVEDO, 2007, p. 7; 8)

366

Sem sombra de dúvida, temos descrições que se apresentam como opostas: Magda, de um lado, encontra-se introspectiva, presa em seus pensamentos e aparentemente abatida. Em contrapartida, a riqueza de detalhes na descrição – expressão clara da escrita naturalista – apresenta-nos um ambiente tomado pelo bom gosto e luxo na decoração. As informações acerca do início do quadro sintomático da personagem são claros e corroboram com a perspectiva de nossa pesquisa de alavancar a histeria para além do *páthos* (doença).

Coitadinha! Havia dois anos que se achava nesse estado. Pode-se todavia afirmar que começara a sofrer deste na fatal ocasião em que a convenceram da impossibilidade do seu casamento com Fernando. Que romance! Fernando fora o seu companheiro de infância, o seu amigo; cresceram juntos.

Quando ela nasceu, encontrou-o na casa do pai com cinco anos de idade, e desde muito cedo habituaram-se ambos à ideia de que nunca pertenceriam senão um ao outro. (AZEVEDO, 2007, p. 8)

A histeria começou a apresentar suas primeiras manifestações somáticas a partir do conhecimento de Magda acerca da impossibilidade de se unir em matrimônio com Fernando. Nesse momento, temos o interesse em refletirmos acerca daquilo que Fernando simboliza para Magda e acerca daquilo que representa sua perda. Fernando é, até certo período, considerado o futuro marido de Magda. Voltando ao *corpus*, o jovem rapaz, após ter uma conversa com o conselheiro, descobriu que este era seu pai e que nascera de uma relação extraconjugal há muitos anos. Tomado pelo medo das consequências, o pai de Magda decidiu manter o sigilo dessa informação, contudo os dois já criados e prestes oficializar as pretensões de casório, tornou-se um caminho sem volta para relatar toda a verdade, sob juramento da não revelação do fato.

A partir desse ponto, temos aquilo que seria a perda, para Magda, em relação a Fernando. Este começa por ignorá-la. Não é mais o mesmo homem de antes. Magdá, nesse momento, tem a sua primeira perda: o olhar do Outro. Era por meio de Fernando, mais precisamente de sua promessa de casamento, que a jovem encontra sua feminilidade, seu reconhecimento sobre si mesma. Estar no desejo de Fernando era a segurança que a mesma tinha sobre si. Transcorridos os meses, finalmente chega o período de formatura de Fernando e com isso a consolidação do pedido de casamento. Entretanto, as expectativas de Magdá **são frustradas** por meio da negativa de casamento e brusca decisão de viajar à Europa impostas pelo seu futuro marido. As palavras de Fernando significaram uma espécie de mistura de traição e perda para Magdá. O homem que lhe fora prometido, desde criança, agora, simplesmente, mostra-se indiferente diante da sua espera angustiada pela oficialização do pedido de casamento. Muito mais que isso, em suas palavras, Fer-

nando deixou transparecer, para ela, que o plano de viajar já estava arquitetado há muito tempo e que se a mesma não o procurasse, não saberia da partida do outro. Como que de imediato, os sintomas histéricos surgiram:

"Magdá sentiu um calafrio percorrer-lhe o corpo, um punho de ferro tomar-lhe a boca do estômago e subir-lhe até a garganta, sufocando-a." (...) Ela já havia alcançado o quarto; atirou-se à cama. E a bomba estourou, sacudindo-a toda, convulsivamente, numa descarga de soluços que se tornavam progressivamente mais rápidos e mais fortes, à semelhança do ansioso arfar de uma locomotiva ao partir. (AZEVEDO, 2007, p. 13)

368

Essas são as primeiras descrições das manifestações sintomáticas corporais, efetivamente, apresentadas pela personagem na obra. Interessante é atentarmos para dois aspectos. O primeiro seria a forma como o sintoma se inicia: "um punho de ferro tomar-lhe a boca do estômago e subir-lhe até a garganta, sufocando-a." Essa descrição reverbera as descrições dos ataques histéricos registrados pela literatura clássica, na antiguidade, como em Platão e Aristóteles, nas quais as primeiras sensações começariam logo acima do abdome e acabaria com a sufocação da paciente. Esse fato leva-nos já de imediato a observar que, em pleno século XIX, muitas das tradições antigas acerca da histeria ainda mantinham grande influência na sociedade oitocentista. Outra questão é o termo usado pelo narrador para iniciar a descrição dos fatos: "a bomba". Nesse sentido, lembremo-nos, mais uma vez, de um dos aforismas freudianos, no qual, o mesmo afirma que muito do que as teorias psicanalíticas dizem, os artistas e a própria arte já retratam muito antes do pai da psicanálise. Em *o Id e o Ego* (1923), Freud faz menções acerca das características intrínsecas do ego histérico e suas relações com o quadro sintomático em contraste com o ego na neurose obsessiva. Vejamos

O ego histérico desvia uma percepção aflitiva com que as cri-

ticas de seu superego o ameaçam, da mesma maneira pela qual costuma desviar uma catexia objetal insuportável - através de um ato de repressão. O ego é, portanto, o responsável pelo fato de o sentimento de culpa permanecer inconsciente. Sabemos que, via de regra, o ego efetua repressões a serviço e por ordem do seu superego; mas este é um caso em que ele voltou a mesma arma contra seu severo feitor. Na neurose obsessiva, como sabemos, predominam os fenômenos de formação reativa, mas aqui [na histeria] o ego alcança êxito apenas em manter à distância o material a que o sentimento de culpa se refere. (FREUD, 1923, p. 32)

De acordo com a visão freudiana, o ego, na histeria, apresenta-se como uma estrutura psíquica, que auxilia o processo de recalque das lembranças, que são, efetivamente, encobertas pelo véu do afeto. Esse processo, comumente, é efetivado através da intervenção do superego, que, de forma imperativa e tirânica, exige do ego a efetivação do recalque. Entretanto, no âmbito da histeria, essa atividade psíquica, desenvolvida pelo ego, mostra-se eficiente diante da tirania do superego, instância punitiva e ameaçadora do eu. Lacan, no *Seminário 23, o Sinthoma*, realiza uma ampliação do sentido dessa palavra e também de sua manifestação no campo psicanalítico. Para o psicanalista francês, o *Sinthoma*⁸ está no âmbito da natureza do funcionamento psíquico do sujeito. Assim como o inconsciente é estruturado como uma linguagem – e essa diz de inúmeras cadeias de significantes que se relacionam entre si – o *sinthoma* (como bem escreve Lacan) é uma peça dessa engrenagem do inconsciente, logo, ele é um significante nessa cadeia linguística da *psique*. Ao se reportar acerca da linguagem do inconsciente em consonância com os campos do imaginário, simbólico e do real, diz: “É na medida em que o *sinthoma* o especifica que há um termo que, mais especialmente, vincula-se a ele. O termo que tem uma relação privilegiada com o

.....
8 Termo de dissidência francesa utilizada por Lacan para diferenciar a perspectiva psicanalítica da visão de sintoma restrito defendido pela psiquiatria.

que é da ordem do *sinthoma* é o inconsciente." (LACAN, 2007, p. 53). Já para Mannoni, o sintoma, em Freud e Lacan, assume as seguintes perspectivas. Acompanhemos:

O sintoma, no sentido freudiano, revela que o inconsciente fala, que o discurso sustentado separa o homem de si próprio. Esta divisão, que funda uma palavra ao mesmo tempo mentirosa e verdadeira, está, portanto, no ponto nevralgico do que me proponho a examinar. A fórmula lacaniana que estabelece, na linhagem direta de Freud, que "o inconsciente é estruturado como uma linguagem" encontra ela própria sua origem na fala do histerico, sob a condição de que se queira ouvi-la. (MANNONI, 1989, p. 7)

370

Retornando ao *corpus*, após um período de separação entre Magdá e Fernando, as questões sobre o rompimento forçado entre os dois, aparentemente, haviam encontrado solução. O rapaz se encontrava na Europa (onde viria a falecer de morte natural), enquanto que sua irmã continuava no Rio de Janeiro, apresentando uma multiplicidade de sintomas histéricos. Dr. Lobão, personagem, da narrativa, representante da medicina do século XIX, apresenta-se muito influenciado pela Literatura clássica que enxerga, na falta de sexo, a origem da histeria. Lembremo-nos que, nesse período, a psiquiatria já tem se mostrado evoluída desde os seus primórdios, quando surgiu como alienismo. A neurologia também já se mostra consolidada como ciência, porém a histeria não reverbera ainda como assunto científico de grande valia para esses campos científicos. Histeria ainda é do campo ginecológico/sexual. Qual o desejo que impulsiona a histeria em Magdá? Quem é o Outro para qual a jovem encena suas fantasias? O que será que buscara a filha do Conselheiro? Um mestre! se nos despusermos a recordar os quatro discursos sociais vistos pela vertente psicanalítica propostos por Lacan, veremos que a histérica busca constantemente um mestre.

Esse mestre é o homem eleito. Aquele que é reconhecido, mesmo que momentaneamente, como responsável por sanar as demandas da histérica. Silva (2015), em suas práticas clínicas com uma paciente histérica em particular, observa que essa paciente, ao se mostrar resistente ao tratamento ou ao acompanhamento clínico, quer na verdade constituir um mestre para depois destitui-lhe. A histérica é aquela que busca, incansavelmente, um mestre, um homem dotado de tamanha perfeição, que apenas se igualaria a intensidade de suas demandas e de sua ferida narcísica provocada na relação conflituosa e fantasmática com uma mãe fálica.

Israel (1995) afirma que a histeria busca um homem considerado perfeito. Esse homem, que pode ser equiparado a um mestre, é escolhido pela histérica por meio de sua inacessibilidade. Lacan, em *Conferência sobre o sintoma em Genebra - 1975 (1985)* **já apontava para a capacidade intrínseca do inconsciente de fazer o sujeito gozar de um saber desconhecido.** Magdá desconhece, conscientemente, a origem de seus sintomas, contudo ela é detentora do conhecimento sobre a etiologia dos mesmos. É pelo saber desconhecido, mas existente, que a histérica goza e o faz por meio dos seus sintomas. O sintoma é a porta de entrada para um inconsciente que não se subjugua diante daquilo que lhe é imposto. O mestre escolhido por Magdá, nesse contexto, passa a ser a erotização de Cristo. Assim, temos uma subversão da cisão entre o erótico e o sagrado como apregoa a cultura patriarcal. O filho de Deus, como homem inacessível, é o redentor do gozo da personagem. Vejamos:

Vale-me, esposo meu, amado meu! Vou dormir à sombra de tua cruz, como o cordeirinho imaculado, para que o demônio não se aproxime de mim! Amado do meu coração, espero-te essa noite no meu sonho, deitada de ventre para cima, com os peitos bem abertos, para que tu me penetres até ao fundo de minhas entranhas e me ilumine toda por dentro com tua luz do teu divino espírito! (AZEVEDO, 1888, p. 48)

Diante da ausência de Fernando, Cristo ocupa o lugar da falta em Magdá. A oração, ensinada pela tia Camila, e repetida, todas as noites, antes de dormir e durante uma eminência de uma volúpia erótica, não se configura apenas como um discurso de louvor ou súplica dirigido a um Ser supremo. Em muitos momentos, o erotismo transpassa, claramente, as palavras da jovem. Durante seu discurso, Magdá se dirige ao filho de Deus como uma mulher ao seu amante. Convida esse homem para ter com ela em seu leito durante à noite. Após a recusa de vários pretendentes, todos sob a indicação do pai, a personagem é levada para uma residência da família – com a finalidade de conseguir melhores resultados contra a histeria. Nesse novo ambiente, a filha do conselheiro passa a ter contato com os trabalhadores de uma pedreira, defronte à residência, em especial com Luiz, chamado de covoqueiro. Magdá passa a ter sonhos eróticos com esse homem, enquanto que, em seu estado de vigília, assume uma posição relutante diante dos seus sentimentos.

Freud, em *Interpretação dos sonhos (1900)*, postula que os sonhos são forjados por meio da captação de informações sensoriais e transformadas em imagens. Também afirma que os sonhos podem ser entendidos como uma linguagem do inconsciente que rompe a barreira do recalque e traz a "superfície" do aparelho psíquico desejos recalcados para, assim, satisfazê-los. Em nossa concepção, a simbolização que sustenta o significante de Luís, na vida real, para Magdá, intercepta essa imagem onírica em dois pontos: a proibição desse homem para ela, no contexto da sociedade oitocentista e as causas dessa proibição. O inconsciente da personagem institui o discurso de subversão dos valores socioculturais de sua época, principalmente, no que tange ao casamento, por meio da fala da figura masculina de seus sonhos. Esse homem "mágico", que coloca, em xeque, o casamento, por conveniência, nada mais é do que a satisfação da própria personagem em relação às suas insatisfações frente aquilo que lhe era imposto e que, ao mesmo tempo, impedia a mesma de se entregar, no mundo real, ao covo-

queiro. Após tomar conhecimento do casamento entre Luiz e Rosinha, Magdá pede a criada que avise ao casal sobre seu desejo de vê-los e presenteá-los. Com certa delicadeza disfarçada, recebeu ambos e os convidou para celebrar a união com uma bebida. Contudo, antes de servir a bebida ao casal, Magdá mistura xarope de um frasco ao conteúdo da garrafa. “-Agora sim – disse baixinho, sacolejando a garrafa, e acrescentou em voz alta, dirigindo-se para a sala próxima, enquanto enchia tranquilamente o segundo e o terceiro copo: -Olá Venham daí beber à minha saúde.” (AZEVEDO, 2007, p. 88) Acompanhemos o desenrolar dos fatos:

- Sentem alguma coisa? –inqueriu Magdá tranquilamente. – uma pequena abertura aqui... disse Rosinha com dificuldade, levando a mão as têmporas e depois à nuca. – também a mim dói-me a cabeça... – confirmou o cavoqueiro em voz alterada. –Sentem-se – aconselhou a senhora. – Fiquem a gosto... E sorriu (...) mas no fim de alguns instantes os pobres noivos, que pareciam cada vez mais sobreexcitados, puseram-se a mexer com a mandíbula inferior, contraindo os músculos da face e daí a pouco tinham rápidos estremecimentos convulsivos, que lhe agitavam o corpo inteiro, de instante a instante, violentamente. (AZEVEDO, 2007, p. 89)

373

A Literatura clássica nos traz um exemplo similar da mesma devastação da feminilidade expressa em Magdá: o mito de *Medeia e Jazão*⁹. Assim como em *Medeia*, temos a manifestação avassaladora da feminidade na personagem. Seus atos metaforizam a ação de uma fêmea, de qualquer animal selvagem, defendendo seu território, aniquilando sua concorrente para obter seu lugar ao lado do macho *alpha* e proteger sua (s) cria (s) – no caso da filha do conselheiro, perder Luiz significaria também perder o filho Fernandinho (obtido em seu mundo onírico). “A histeria é a “salvação das mulheres’ justa-

9 HOMERO. *Odisséia*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro, 4ª ed., 2001.

mente porque é a expressão (possível) da experiência delas, em um período em que os ideais tradicionais de feminilidade (...) entram em profundo desacordo com as recentes aspirações de algumas dessas mulheres enquanto sujeitos. (KEHL, 2016, p.252) Magdá se apresenta como uma personagem subversiva até mesmo nesses seus últimos atos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No *corpus*, a histeria feminina mimetizada em Magdá se apresenta como uma forma de subversão dos valores e costumes sociais, construídos pelo patriarcado, que incidem sobre a sexualidade e corpo feminino. O sintoma passa a ser compreendido não como uma dimensão patológica, mas como uma forma de discurso do inconsciente e da subjetividade do ser.

374

REFERÊNCIAS

AZEVEDO, Aluisio de. **O homem**. Coleção Rideel. Série 3. Ed. Rideel, São Paulo, 1996.

FREUD, Sigmund. **O Ego e o Id**. (1923), In *O eu e o Id; Autobiografia e outros textos*. Tradução Paulo Cesar de Souza. Ed. Companhia das letras.

FREUD, Sigmund. **Estudos sobre a histeria** 1893-1895 em coautoria com Josef Breuer. Tradução Laura Barreto; revisão da tradução Paulo Cesar de Souza. 1 ed. São Paulo, Ed. Companhia das letras, 2016.

FREUD, Sigmund. **Interpretação dos sonhos** (1900) Vol. IV Obras Psicológicas. Completas de Sigmund Freud. Edição Standard brasileira. Rio

de Janeiro,1996.

ISRAEL. Lucien. **A histérica; o sexo e o médico**. São Paulo. Ed. Escuta, 1995.

KEHL. Maria Rita. **Deslocamento do feminino; a mulher freudiana na passagem para a mordenidade**. 2 ed. São Paul. Ed: Boitempo, 2016.

LACAN, Jacques, 1901-1981 **O Seminário, livro 23: O sinthoma**, 1975-1976/ Jacques Lacan; texto esrabelecido por Jacques-Alain Miller; [traduãoo Sergio Laia; revisaoAndre Telles].- Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007.

LACAN, Jacques, **O seminário, Livro 17: O avesso da psicanalise**, 1969-1970; texto estabelecido por Jacques Alain-Miller, [versao brasileira de Ary Roitman; consultor, Antonio QUinet]. - Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1992

LACAN. Jacques. **Conferência em Genebra sobre o sintoma (1975)**, *In Opção Lacaniana* N. 23, São Paulo: Eólia, 1998, p. 6-16.

MANNOMI, Maud, 1923- **Um saber que não se sabe : a experiência analítica** Maud Mannoni; posfácio Patrick Guyomard ; tradução Martha Prada e Silva. - Campinas, SP: Papirus, 1989.

SEGAL. Júlia. **Fantasia**. Tradução: Carlos Mendes Rosa. Rio de Janeiro Relume Dumará: Ediouro Segmento-Duetto, Conceitos de psicanálise, 2005.

SILVA. Susette Matos da. **Histeria e saúde mental: escutar o sujeito entre outros**. 1 ed. Curitiba. Ed. Appris, 2015.

SONHO OU CHISTE: ELEMENTOS ONÍRICOS EM CONTOS D'A VIA CRUCIS

*Eliliane Santos Ferreira*¹

376

O livro "A via Crucis do Corpo" (1974), de Clarice Lispector, vem ganhando grande ênfase nos estudos direcionados à autoria feminina e às lutas de gênero. Este trabalho visa analisar a construção de corpos femininos nos contos "Melhor do que arder" e "Miss Algrave", da referida obra. Para tanto, utilizaremos a concepção de 'corpo erotizado', de Elódia Xavier (2007), e buscaremos identificar como se dá o processo de elaboração onírica nas narrativas, com base em Sigmund Freud, quando tece comparações entre os chistes e os sonhos em "O chiste e sua relação com o inconsciente" (1905).

Na atualidade, os estudos de gênero vêm ganhando mais força e destaque em diferentes áreas e de diferentes formas. Graças aos movimentos feministas adquirimos a liberdade em tratar de questões como a sexualidade, a homossexualidade e os direitos das mulheres em receber um salário igual ou semelhante ao do homem. Foi a partir deles que os estudos direcionados ao campo do feminino vêm conquistando maior ênfase e destaque no âmbito dos estudos literários e de recepção, mas nem sempre esse cenário foi aberto para tais discussões.

Segundo David Le Breton, em seu livro *A sociologia do corpo* (2007), o feminismo utilizou o corpo como objeto de batalha contra valores considerados ultrapassados e repressivos. Nele, buscou-se

¹ Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL) da UFS. Formada em Letras Português pela Universidade Federal de Sergipe (UFS). E-mail: elilianefer@hot-mail.com

separar o corpo social e criar um contato maior com o ator, dessa maneira o corpo se torna um objeto de individualização. Assim, "o corpo quando encarna o homem é a marca do indivíduo, a fronteira, o limite que, de alguma forma, o distingue dos outros." (LE BRETON, 2007, p.10)

Ao nascermos, não fica definido que a mulher será sensível e o homem deve conter suas emoções, é o estado, a escola, a família e a sociedade que carregam esses preceitos, que por vezes coloca a mulher em um nível menor que o homem. Os estereótipos são implantados pela sociedade a fim de classificar o que devem ser características corporais femininas e masculinas. Para Le Breton, esses traços podem variar de cultura para cultura. Visto que, "as características físicas e morais, as qualidades atribuídas ao sexo, dependem das escolhas culturais e sociais e não de um gráfico natural que fixariam o homem e à mulher um destino biológico. (2007, p.66).

Contudo, existem em nossos inconscientes essas amarras propostas pela sociedade, que foram naturalizadas ao longo do tempo. Isso acaba por influenciar nossa postura diante de determinado contexto ou situação, tendo controle sobre os nossos corpos. Toda essa repreensão passa por processos de elaboração onírica e através dos sonhos acaba se torna consciente ou perceptível, a ponto de ser compreendida ou até mesmo ultrapassada.

Dadas tais questões, o presente artigo busca delimitar a construção corporal utilizando-se das concepções de Elódia Xavier, em seu livro *Que corpo é esse: o corpo no imaginário feminino* (2007), onde aborda a temática corporal em obras de autoria feminina, observando alguns aspectos e comportamentos predominantes nas personagens femininas em diferentes âmbitos sociais e pessoais. E ainda pode contar com o suporte de Sigmund Freud, em seu livro *O chiste e sua relação com o inconsciente* (1905), onde o autor se propõe a detalhar elementos de composição inconsciente dos chistes, mas abre também uma ligação entre os chistes e os sonhos.

Com esses dois fundamentos, nos propomos a uma aproximação de dois contos da obra *A via crucis do corpo*, de Clarice Lispector

(1974), que são "Miss Algrave" e "Melhor do que arder", a fim de observar a construção do corpo erotizado e a influência que a elaboração onírica exerceu em suas escolhas e atitudes. A obra selecionada não recebeu a atenção devida na época em que foi lançada, uma vez que, o país passava por um período de ditadura militar. Algumas pessoas e a crítica da época carregavam em si traços conservadores e os ânimos para tratar da sexualidade ainda estavam exaltados.

ABORDAGENS TEÓRICAS E METODOLÓGICAS

O corpo, ao longo do tempo, recebeu diferentes concepções. Os filósofos Platão e Aristóteles, acreditavam que a mente tinha maior valor diante do corpo. Para o primeiro filósofo, "o corpo é uma traição da alma, da razão e da mente, que são aprisionadas pela materialidade corporal" (XAVIER, 2007, p. 17). Já o segundo filósofo propôs a separação entre matéria e forma; esse pensamento teve uma nova configuração na tradição cristã, e o corpo passou a se opor a mente, sendo o corpo 'mortal' e pecaminoso, enquanto a mente 'imortal' e pura.

Elódia Xavier, com base no estudo "Corpos reconfigurados", de Elizabeth Grosz, aponta que o dualismo cartesiano, que classifica corpo e mente como duas substâncias distintas entre si, foi um grande influenciador nas concepções ocidentais sobre o corpo, deixando marcas até os dias atuais. Outros autores, como Espinosa, seguido por Foucault e Deleuze, buscaram desconstruir tal pensamento e as oposições binárias como natureza/cultura, essência/construção social e corpo/mente.

O corpo é uma área de grande interesse para a teoria feminista, uma vez que o corpo feminino é visto como frágil e vulnerável, sendo esse parâmetro, base para as desigualdades sociais e justificativa de dominação. A oposição macho/fêmea é condenada pelas feministas, quando associada com a oposição mente/corpo, pois coloca a mulher como objeto biológico, enquanto o homem é posto no campo do conhecimento. Xavier traz ainda nessa parte inicial de

seu trabalho grandes teóricas feministas, como Simone de Beauvoir, Julia Kristeva, Nancy Chodorow, Luce Irigaray, Hélène Cixous, Gayatri Spivak e Judith Butler. Nomes que contribuíram e contribuem, até hoje, para a valorização da figura feminina.

Dada a importância do corpo na construção e organização social, Elódia Xavier se propõe a elencar dez categorias corporais, como: o corpo invisível, o corpo subalterno, o corpo disciplinado, o corpo imobilizado, o corpo envelhecido, o corpo refletido, o corpo violento, o corpo degradado, o corpo erotizado e o corpo liberado. A fim de identificar e conhecer as práticas sociais que exercem influências sobre esses corpos. Assim, selecionamos a tipologia do 'corpo erotizado', a fim de apontar como as barreiras da repreensão diante da sexualidade feminina vêm sendo ultrapassadas.

É importante observarmos ainda que o corpo humano além de objeto expressivo de luta, resistência e subjetividades é fonte de comicidade, visto que o homem é um animal que ri, mas também podemos defini-lo como um animal capaz de proporcionar o riso. Um dos pontos que Henri Bergson, em seu livro *O riso: ensaio sobre a significação da comicidade* (2007), nos chama atenção é o fato da comicidade estar ligada ao humano, uma vez que rimos de um animal, um objeto ou uma paisagem, mas para isso é necessário que esses apresentem características ou expressões humanas.

Dessa maneira, "se algum outro animal ou objeto inanimado consegue fazer rir, é devido a uma semelhança com o homem, a marca que o homem lhe imprime ou ao uso que o homem lhe dá" (BERGSON, 2007, p. 03). É engraçado observar um cachorro com roupinhas ou qualquer outro animal, porque roupas são direcionadas aos humanos, para proteger seu corpo, e os animais já possuem sua camada de pelos como proteção.

Na obra *A via crucis do corpo* podemos ver todas as tipologias de corpos mencionados por Elódia Xavier. Clarice Lispector escreve em um período de repreensão vivido pelo Brasil, utilizando de astúcia e delicadeza para expor com maestria uma obra carregada de significação. Ela é composta por treze contos e um texto introdutório,

que relata alguns aspectos envolvidos na má recepção da obra pela crítica da época, uma vez que, o livro tem uma temática diferente de suas demais obras. Com isso, faremos a seguir um levantamento de apontamentos teóricos para, posteriormente, trazer as análises dos contos, a partir da referida obra.

Sigmund Freud, em seu livro *A interpretação de sonhos*, foi questionado por Wilhelm Fliess, alegando esse que “os sonhos estavam por demais cheios de chistes” (FREUD, 1905, p. 13). Essa situação vivenciada pelo autor, possivelmente, despertou-lhe o interesse em pesquisar mais a respeito dos chistes. Ao analisar o sonho, Freud fica “surpreendido pela frequência com que ocorriam nos próprios sonhos, ou em suas associações, estruturas semelhantes a chistes” (FREUD, 1905, p. 14). Dessa forma, ele observa/conclui que os sonhos estão ligados aos chistes por um processo semelhante. Outra possível influência para a curiosidade de Freud em relação aos chistes, foi Theodor Lipps (1851-1914), em seu artigo “Komik und Humor”. Ambos os fatores despertaram o autor, que investigou a fundo o tema, respondendo-o com o livro *O chiste e sua relação com o inconsciente* (1905).

A estética e a psicologia podem lançar luz sobre a natureza dos chistes, segundo Sigmund Freud; já na filosofia, eles não ganharam tanto destaque quanto o autor acreditava possuir, pois trazem à tona um papel de nossa vida mental. Alguns estudiosos e escritores que se dedicaram aos chistes foram Jean Paul (Richter), os filósofos Theodor Vischer, Kuno Fischer e Theodor Lipps. Os chistes estão estritamente ligados ao cômico, tornando-se assim objeto de investigação voltado para a comicidade. “A primeira impressão derivada da literatura é que é bem impraticável tratar os chistes, a não ser em conexão com o cômico.” (FREUD, 1905, p. 21).

De acordo com as ideias de Theodor Lipps, apontadas por Freud, “um chiste é ‘algo cômico de um ponto de vista inteiramente subjetivo’, isto é, ‘algo que nós produzimos, que se liga a nossa atitude como tal, e diante de que mantemos sempre uma relação de sujeito, nunca de objeto, nem mesmo objeto voluntário’” (LIPPS, 1898, p. 80 apud FREUD, 1905, p.21). Já, para Theodor Fischer, o chiste está

relacionado ao cômico, e um ponto comum a ambos é a caricatura, alertando a necessidade de se expor o 'feio', tornando-o visto a todos. Esse feio seria o desvio do padrão, a fuga do que é normal. Ainda segundo Fischer, "um chiste é um juízo que produz contraste cômico; participa já, tacitamente, da caricatura, mas apenas no juízo assume sua forma peculiar e a livre esfera de seu desdobramento" (FISCHER, 1889, p.49-50 apud FREUD, 1905, p. 22). É uma fealdade que ultrapassa os limites físicos.

Para Freud, essas duas concepções ainda não alcançavam a grandeza dos chistes, uma vez que, para Lipps, os chistes e o cômico se destinavam à *ação* e ao comportamento do sujeito; já, para Fischer, eles estavam relacionados ao *objeto*, na omissão da fealdade. Outra concepção apontada por Freud é a de Jean Paul, que nos fala que a construção do chiste é um jogar com ideias, definindo-o assim "como a habilidade de fundir, com surpreendente rapidez, várias ideias, de fato diversas umas das outras tanto em seu conteúdo interno, como no nexo com aquilo a que pertencem". (FREUD, 1905, p. 23). Essa definição será apontada mais adiante por Freud como a brevidade e a condensação.

É apontada ainda a utilização das ideias contrárias, o *nonsense*, o desconcerto e o esclarecimento, como elementos que definem/descrevem os chistes. Freud nos apresenta Kraepelin (1885), que enfatiza o contraste de ideias através de associações verbais, como um fator principal na definição dos chistes. Em contrapartida, Lipps não aceita tal afirmação no âmbito verbal, mas acredita na contradição do sentido e da falta de sentido das palavras. Em relação ao desconcerto e esclarecimento, eles estão ligados à relação entre o chiste e o cômico: "Kant fala-nos que o cômico em geral tem a notável característica de ser capaz de enganar-nos apenas por um instante", enquanto "Heymans (1896) explica como é que o efeito de um chiste se manifesta, o desconcerto sendo sucedido pelo esclarecimento" (FREUD, 1905, p. 25).

Todas essas concepções são necessárias e importantes, no entanto, foram abordadas de forma isolada. Sigmund Freud busca

aprofundá-las ainda mais em seu estudo, partindo para uma observação mais psicológica, a fim de descobrir “se um chiste deve satisfazer a todos esses determinantes para que seja propriamente um chiste, ou se precisa satisfazer apenas alguns, nesse caso sendo necessário especificar quais podem ser substituídos por outros e quais são indispensáveis” (FREUD, 1905, p. 27). No entanto, esse maior aprofundamento nas análises dos chistes será abordado de maneira mais ampla em um trabalho de maior extensão.

Por hora, nos contentamos em expor que o chiste freudiano é considerado como uma válvula de escape para conteúdos reprimidos em nossos inconscientes. Através de palavras de aparência inocente que são carregadas de duplo sentido, podemos ultrapassar e revelar desejos, repreensões e questões existentes em nosso interior. Para Sigmund Freud existe uma ligação entre os chistes e os sonhos, uma vez que os sonhos acabam por demonstrar aquilo que também compete ao nosso inconsciente através da elaboração onírica.

382

Apesar de suas semelhanças, os sonhos e os chistes possuem diferenças, assim, o primeiro é um processo individual e único, não há como ser dividido com ninguém; ocorre apenas em um período específico, à noite, e seus desejos possuem uma ligação com a vida externa. Sem contar que “chistes e sonhos amadurecem em regiões bastante diferentes da vida mental e devem ser distribuídos em pontos, no sistema psicológico, bastante remotos uns dos outros” (FREUD, 1905, p. 204-205).

ANÁLISES DO CORPUS

Ao adentrarmos na tipologia corporal proposta para esse trabalho, que é o corpo erotizado, começamos notando que a sexualidade feminina nem sempre foi um tema abertamente tratado na literatura, e quando citada, geralmente era segundo uma ótica masculina. Mas com o tempo, e graças aos movimentos feministas, as mulheres conseguiram reivindicar os seus direitos sobre os seus corpos,

quebrando o silêncio existente a respeito do corpo feminino e seus prazeres. Temos como precursoras dessa quebra de tabus as escritoras Gilka Machado e Simone de Beauvoir, ambas falando sobre a sexualidade feminina.

Contudo, "é interessante observar que esta libertação do corpo como fonte de prazer caminha paralelamente à libertação sócio existencial das mulheres no nosso contexto androcêntrico, mostrando que a liberdade só se conquista em todos os planos" (XAVIER, 2007, p.156). Conquistado o espaço feminino em diversas instâncias, ou pelo menos a abertura para esses espaços, as escritoras também fizeram questão de serem ouvidas diante do tema da sexualidade, um universo que até então era composto exclusivamente por homens.

O corpo erotizado na autoria feminina, "trata-se de um corpo que vive sua sexualidade plenamente e que busca usufruir desse prazer, passando ao leitor, através de um discurso pleno de sensações, a vivência de uma experiência erótica" (XAVIER, 2007, p.157). Esse corpo pode ou não estar vivendo um amor, mas com certeza ele estará vivendo sua sexualidade. Elódia Xavier conclui tal afirmativa com base no estudo realizado por Octávio Paz, em seu livro *A dupla chama: Amor e Erotismo* (1994). O autor faz uma diferenciação entre amor, erotismo e sexualidade, que por muitos são confundidos.

Ao pensar o corpo erotizado, lembramos dos contos "Miss Algrave" e "Melhor do que Arder" de Clarice Lispector, com as personagens Ruth e Madre Clara. O primeiro, traz a narrativa de uma personagem que vem de uma família protestante, que era solteira e se abstinha de tudo aquilo que acreditava ser pecado, até que um acontecimento místico-erótico mudou seu comportamento e, de um corpo disciplinado, surge um corpo erotizado, que passa a viver sem pudores os prazeres da carne.

A personagem Ruth repudiava tudo aquilo que considerava inapropriado na cidade em que vivia, Soho, em Londres. "Quando passava pelo Picadilly Circle e via as mulheres esperando homens nas esquinas, só faltava vomitar. E ainda mais por dinheiro! Era demais para se suportar" (LISPECTOR, 1974, p. 13). As formas de repúdio, dis-

tanciamento e privação aos prazeres da vida que a personagem aparentava, permitem-nos associar a negação com toda a repreensão que a sociedade exerce sobre o corpo feminino. Tudo o que a personagem vivencia durante seus dias acaba sendo guardado em seu inconsciente pelos seus pensamentos, formando os resíduos diurnos.

Em determinado momento, Ruth recebe a visita em seu quarto de um espectro, que possui um corpo masculino, chamado Ixtlan, dizendo que viera de Saturno para amá-la. Sem muito relutar, a personagem se entrega aos prazeres do sexo e vive sua primeira relação. Quando relata esse fato para outro homem com quem se envolverá, ele não acredita em sua palavra. A personagem pode apenas ter vivido um sonho que fora o resultado de todos os seus desejos reprimidos no inconsciente. Sigmund Freud (1905) afirma que a elaboração onírica consiste na transformação de resíduos diurnos e conteúdos latentes em conteúdos manifestos através dos sonhos.

384

A princípio, os sonhos são caracterizados como fragmentos de lembranças do que vivemos em nossas mentes enquanto dormimos. Esse conteúdo é confuso, sem lógica e absurdo. Freud o denomina como 'conteúdo manifesto do sonho'. O "estranho conteúdo 'manifesto' dos sonhos pode ser tornado regularmente inteligível, como sendo uma transição mutilada e alterada das estruturas psíquicas racionais, que merecem o nome de *'pensamentos oníricos latentes'* (FREUD, 1905, p. 184).

A junção do 'conteúdo manifesto dos sonhos' com os 'pensamentos oníricos latentes' resulta no que o autor denomina de *elaboração onírica*. Esse último processo pode ser caracterizado como a manifestação de coisas inacabadas que ocorrem durante o dia, sendo vivenciadas durante o sono. Tais 'resíduos diurnos' são capazes de carregar em si um desejo, que em relação a figura adulta, podem estar associados aos desejos reprimidos. Assim, "a ação desse desejo inconsciente sobre o material conscientemente racional dos pensamentos oníricos produz o sonho" (FREUD, 1905, p. 185).

Pensamentos esses que também acabam influenciando as escolhas e a postura de Madre Clara, a segunda personagem que se-

leccionamos em Clarice Lispector. Ela foi convencida pelos pais a entrar no convento, mas sentia desejos incontroláveis a ponto de não suportar ver o corpo do Cristo seminu na cruz, e de querer morder a mão do padre ao senti-la tocar em seus lábios, na hora de receber a hóstia. Relata a narradora: "mas na hora em que o padre lhe tocava a boca para dar a hóstia tinha que se controlar para não morder a mão do padre. Este percebia, nada dizia. Havia entre ambos um pacto de silêncio. Ambos se mortificavam" (LISPECTOR, 1974, p. 71). Por mais que mortificasse seu corpo, os desejos continuavam.

Madre Clara em "Melhor do que arder" buscava de todas as formas se conter diante de seus desejos. Mas acaba saindo do convento, conhecendo um homem chamado Antônio, com quem se casa para construir sua tão sonhada família. Seu corpo antes reprimido agora passa a viver plenamente a sexualidade e a liberdade de se sentir mulher. Nos contos "Via crucis" e "Miss Algrave", também vemos enredos perpassados por atmosferas fantasiosas, que se assemelham mais com sonhos vividos pelas personagens. Esses sonhos trazidos para o real nos causam o riso, pois, uma vez que parecem impossíveis, tornam-se possíveis no âmbito do místico e do imaginário.

385

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante do que foi exposto, podemos observar que as personagens Ruth, no conto "Miss Algrave", e Madre Clara, no conto "Melhor do que arder", acabam se libertando de amarras impostas pela família, pelo estado ou crenças que foram implantadas em seus interiores por toda uma sociedade. Foi através de seus sonhos em ser livre e viver sua sexualidade que ambas conseguiram expressar aquilo que realmente queriam para si, ultrapassando tudo aquilo que lhes eram impostos.

Clarice Lispector, nos contos analisados, mostra dois polos extremos entre a completa repreensão e a libertação. Sendo que a primeira faz com que as personagens não sejam elas mesmas, vivendo uma vida solitária e reclusa, por muitas vezes dolorosa fisicamente

e emocionalmente. Foi a partir da libertação sexual, representada pela perda da virgindade e do casamento, que as personagens conseguiram, aparentemente, se tornarem livres e viver os prazeres da vida cotidiana, além de sua sexualidade.

A repreensão exposta pela autora é semelhante a que se vivenciava na época em que a obra foi escrita. A humanidade tem buscado superá-la através do prazer da literatura, da cultura e da arte. Mas isso é tema para um novo trabalho, deixamos assim o caminho aberto para novos acréscimos e pensamentos sobre a obra abordada.

REFERÊNCIAS

BERGSON, Henri. **O riso**: ensaio sobre a significação da comicidade/ Henri Bergson; tradução Ivone Castilho Benedetti. – 2ª ed. – São Paulo: Martins Fontes, 2007. – (Coleção tópicos). Título original: Le rire.

386

FREUD, Sigmund. **Os chistes e sua relação com o inconsciente**; tradução do Alemão e do Inglês sob direção-geral e revisão técnica de Jayme Salomão – edição Standard Brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud – volume VIII. Imago Editoria Ltda. Rio de Janeiro.

LE BRETON, David. **A sociologia do corpo**/ David Le Breton; 2. Ed. Tradução de Sonia M.S. Fuhrmann.- Petrópolis, RJ: Vozes, 2007.

LISPECTOR, Clarice. **A via crucis do corpo**. Rio de Janeiro: Editora artenova s.a. 1974.

XAVIER, Elódia. **Que corpo é esse?** O corpo no imaginário feminino. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2007.

