

# **IMAGINÁRIOS LITERÁRIOS: DO REGIONAL AO HISTÓRICO**

**Ana Maria Leal Cardoso  
Elane da Silva Plácido  
Luciana Novais Maciel  
(Orgs.)**



**Criação** Editora

## CONSELHO EDITORIAL INTERNACIONAL DAS EDIÇÕES LITERATURA E CULTURA (EDLIC)

Prof. Dr. Antônio de Pádua da Silva (UEPB)

Prof. Dr. Carlos Magno Gomes (UFS/CNPq)

Prof. Dr. Fabio Mario da Silva (UNIFESSPA)

Prof. Dr. Fernando de Mendonça (UFS)

Prof. Dr. Juan Héctor Fuentes (Universidad de Buenos Aires)

Prof. Dr. Marcos Martinho (USP)

Prof. Dr. Raúl Marrero-Fente (University of Minnesota)

Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Algemira de Macêdo Mendes (UESPI)

Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Ana Maria Leal Cardoso (UFS)

Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Charlotte Krauss (Université de Poitiers)

Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Christina Ramalho (UFS)

Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Elódia Xavier (UFRJ)

Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Eurídice Figueiredo (UFF/CNPq)

Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Josalba Fabiana dos Santos (UFS)

Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Lúcia Osana Zolin (UEM)

Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Luciana Borges (UFG)

Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Maria Aparecida Rodrigues Fontes (Università degli Studi di Padova)

Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Maria de Fátima Berenice Cruz (UNEB)

Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Maria do Rosário Alves Pereira (CEFET/MG)

Prof. Dr. Tiago Silva (IF-SE)

## CONSELHO EDITORIAL CRIAÇÃO EDITORA

Ana Maria de Menezes

Fábio Alves dos Santos

Jorge Carvalho do Nascimento

José Afonso do Nascimento

José Eduardo Franco

Justino Alves Lima

Luiz Eduardo Oliveira Menezes

Martin Hadsell do Nascimento

Rita de Cácia Santos Souza

# **IMAGINÁRIOS LITERÁRIOS: DO REGIONAL AO HISTÓRICO**

**Ana Maria Leal Cardoso,  
Elane da Silva Plácido  
Luciana Novais Maciel (Orgs.)**



**Criação** Editora  
Aracaju | 2021

Grafia atualizada segundo acordo ortográfico da  
Língua Portuguesa, em vigor no Brasil desde 2009.

Projeto gráfico  
Adilma Menezes

Ilustração 73764631 © Ints Vikmanis | Dreamstime.com

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Tuxped Serviços Editoriais (São Paulo, SP)

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

C268i Cardoso, Ana Maria Leal; Maciel, Luciana Novais; Plácido, Elane da Silva (org.).  
Imaginários Literários: do regional ao histórico /Organizadores: Ana Maria Leal Cardoso, Luciana Novais Maciel e Elane da Silva Plácido. -- 1. ed. – Aracaju, SE: Criação Editora, 2021.  
648 p.  
E-Book: PDF. Formato A4.  
Inclui bibliografia.  
ISBN 978-85-60102-33-4

1. Crítica Literária. 2. Linguística. 3. Literatura. I. Título. II. Assunto. III. Organizadores.

CDD 801.95

CDU 82-95

ÍNDICE PARA CATÁLOGO SISTEMÁTICO

1. Literatura: Análise e crítica.

2. Literatura: Crítica literária.

*Esta obra recebeu apoio financeiro do Programa de Apoio à Pós-Graduação (PROAP) da CAPES, aprovado pelo Colegiado do PPGL/UFS em 2021.*

## APRESENTAÇÃO

O Grupo de Estudos de Literatura e de Cultura (GELIC) e o Centro Internacional e Multidisciplinar de Estudos Épicos (CIMEEP), com apoio do Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL), apresentam a coleção de e-books que traz os resultados de pesquisas apresentados no **II Seminário Internacional de Literatura e Cultura e IX Seminário Nacional de Literatura e Cultura**. Esta edição reuniu apresentações com participação de pesquisadores convidados de universidades estrangeiras e de diversos programas de pós-graduação da área de Letras/Estudos Literários das cinco regiões brasileiras. As abordagens teóricas e críticas desdobram-se nas intersecções em torno da temática central: **A literatura e outros saberes**.

A diversidade dos trabalhos apresentados em simpósios temáticos proporcionou trocas de experiências que fortaleceram o papel do evento de divulgar trabalhos da área dos Estudos Literários. Essa edição aconteceu de forma remota, por meio de plataformas digitais, nos dias 11, 12 e 13 de agosto de 2021. Das quase 300 apresentações, entre conferências, palestras e comunicações, a Comissão Organizadora conseguiu selecionar textos para compor dois volumes de revistas acadêmicas e quatro e-books, assim intitulados: *Estudos literários pós-coloniais e de gênero*, organizado por Carlos Magno Gomes, Jeferson Rodrigues dos Santos e Juliana Santana; *Comparativismo e traduções intersemióticas*, organizado por Christina Ramalho, Éverton de Jesus Santos e Gisela Reis de Gois; *Imaginários Literários: do regional ao histórico*, organizado por Ana Leal Cardoso, Elane da Silva Plácido e Luciana Novais Maciel; e *Letramentos literários e abordagens culturais*, organizado por Carlos Magno Gomes, Juliana Santana e Maria de Fátima Berenice Cruz.

Nessa edição, ampliamos o número de simpósios com o objetivo de agregarmos mais pesquisadores e possibilitarmos a adesão de novos olhares para a pesquisa em literatura. Entre os palestrantes convidados, con-

tamos com a contribuição internacional dos professores: Charlotte Krauss (U. de Poitiers), Ioannis Kioridis (U. Abierta Griega e U. Belgrado) e Juan Héctor Fuentes (U. Buenos Aires), a quem mais uma vez expressamos toda nossa gratidão. Entre os/as colaboradores/as nacionais, destacamos as palestras de Algemira de Macêdo Mendes (UESPI), Antônio de Pádua da Silva (UEPB), Elódia Xavier (UFRJ), Eurídice Figueiredo (UFF/CNPq), Izabel Brandão (UFAL/CNPq), Lauro Iglesias Quadrado (UFBA), Marcos Martinho (USP/CNPq), Márcia Valéria Martinez de Aguiar (UNIFESP), Maria Cláudia Rodrigues Alves (UNESP), Maria do Rosário Alves Pereira (CEFET/MG), Thays Keylla de Albuquerque (UEPB) e Valter Cesar Pinheiro (UFS). A esses pesquisadores/as, deixamos nossos sinceros agradecimentos pela contribuição.

Com diferentes recortes teóricos, os trabalhos reunidos confirmam a vocação do evento para acolhimentos de pesquisas vinculadas aos estudos comparados, aos estudos culturais e às questões afro-brasileiras e de gênero/sexualidade. Por essa perspectiva plural, as reflexões são atravessadas pelas diferentes trocas e contatos entre a Literatura Brasileira e as Literaturas das Américas, da Europa e das Áfricas. Na esteira de abordagens interdisciplinares, os textos partilham de interesses acerca das complexas redes de significações entre identidades e territórios demarcadores de questões de autoria, de tipos textuais, das questões da colonialidade dos corpos, das fronteiras das identidades sexo/gênero/sexualidade. Tais articulações reforçam o papel social da literatura de questionar valores hegemônicos e apontar para as vozes silenciadas. Por esse paradigma investigativo, a performance da alteridade é o sentido maior dessa coleção de textos, daí a ampliação do espaço de voz para autores/as que trazem conexões com personagens silenciadas.

Como exercícios metodológicos, os textos reunidos, tanto nos volumes temáticos acadêmicos, como nos quatro e-books, aproximam-se quando propõem reflexões sobre as relações entre as diferentes abordagens da literatura e sua recepção em diversos contextos, ressaltando obras e autores/as brasileiros/as e estrangeiros/as que nos convidam a revisarmos as desigualdades sociais presentes na historiografia literária. Tal objetivo traz consigo a importância de construção de estratégias de

resistências e descentramentos dos valores hegemônicos impostos do processo modernizador, excludente e autoritário. Na sequência, passaremos a descrever os textos selecionados para cada um dos e-books.

Este e-book está dividido em três partes. Na primeira delas, **Regionalismos plurais**, encontramos uma diversidade de leituras com a discussão de elementos que figuram o regional, o imaginário e o histórico. Observamos um resgate de inúmeros textos pouco lidos e estudados ao longo das últimas décadas, o que possibilita ao leitor dialogar com os expositores e buscar as leituras indicadas.

Apresentamos a partir de então os textos que compõe esse e-book, iniciando com **Bruno Lima** e a sua pesquisa METONÍMIA DAS CIDADES PROVINCIANAS DO BRASIL: ÔBIDOS, NO PARÁ, que retoma o romance naturalista de Inglês de Souza, no qual denuncia as arbitragens eleitoreiras das cidades afastadas dos centros urbanos, aglutinando em si as características nacionais. Em O REGIONALISMO BRUTAL DE RODOLFO TEÓFILO, **João Luiz Xavier Castaldi** traz uma análise estético literária do romance *A Fome*, discutindo como os traços naturalistas e românticos se manifestam na obra. Em A IGNORÂNCIA COMO O “BICHO MAU” DO SÉCULO XXI, **João Paulo Santos Silva** traz uma atualização da leitura do conto ROSEANO, sobre o conceito de horizonte de expectativa, reafirmando a permanência do regionalismo no contexto brasileiro da atualidade pandêmica de Covid-19.

**Talles Luiz de Faria e Sales** em O NÁUFRAGO DA FISIOLÓGIA: URUPÊS E OS PRIMÓRDIOS DO MODERNISMO faz uma associação entre o cansaço, a fadiga e o início do modernismo literário, analisando para tanto alguns contos de *Urupês*, de Lobato. No texto de **Ulisses Macêdo Júnior**, cujo título A TRILOGIA DE ANTÔNIO TORRES E AS DESCONTINUIDADES DO TEMPO, o autor constrói um diálogo entre a trilogia e as representações contemporâneas com o olhar voltado para as personagens e a relação delas com o espaço sertanejo, como uma moldura para as narrativas. O estudo de **Luiz Eduardo Martins de Freitas** traz a temática A PROVIDÊNCIA COMO FORMADORA E MANTENEDORA DO ESTADO para discutir como o catolicismo influencia a sociedade, em uma análise a partir do conceito de religiosidade de Freyre e de sertanismo de Sodré. Enquanto no estudo CACAU,

FARINHA E DENDÊ: A COZINHA LITERÁRIA AMADIANA de **Laís Conceição Portela**, discute-se as contribuições acerca da representação cultural e a noção de regional pela cozinha regional presente nos romances de Jorge Amado. **Gleydson André da Silva Ferreira** traz como temática A VERDADE ESTÁ NA RUA ERÊ: A MODERNIDADE E O AMANUENSE BELMIRO, uma análise do romance de Cyro dos Anjos discutindo as contraposições entre fazenda e cidade, subjetividade e objetividade por meio de uma abordagem dialética. No estudo de **Sandra Helena Andrade de Oliveira**, intitulado ESPAÇO FICCIONAL EM *ATALIBA O VAQUEIRO*, a pesquisadora optou por discutir a noção de espaço ficcional e a relação do sujeito com as transformações que representam tais mudanças no próprio espaço. **José Luciano da Costa Júnior** apresenta-nos o texto *OS CANGACEIROS DE CARLOS DIAS FERNANDES*, discutindo os costumes sertanejos e os objetos que fazem parte da ambientação, das personagens e que parece estar esquecido até pela historiografia do cangaço. A AUTONOMIA FEMININA E NEORREGIONALISMO EM SOCORRO ACIOLI, **Bruna Ingrid Moreira Campos** que discute a condição do neorealismo e da autonomia das personagens femininas no contexto literário de Acioli, num espaço de complexidades entre autonomia e violência, flagelo e abusos. Já a pesquisa de **Iana Rany Pimenta Alves**, A TRADIÇÃO ORAL EM GUIMARÃES ROSA E BERNARDO GUIMARÃES, apresenta uma leitura comparativa focalizando a tradição oral, marca da cultura popular, do imaginário, do regionalismo como mecanismos de apropriação da nacionalidade dos brasileiros. E o texto de **Ítalo Gustavo e Silva Leite**, cujo título O REMORSO DE BALTAZAR SERAPIÃO À LUZ DOS DIREITOS HUMANOS, um estudo que remonta ao fluxo de consciência como regulação estabelecida nos grupos sociais, mesmo que haja violação dos direitos humanos.

Na segunda parte, encontramos as pesquisas relacionadas ao **Imaginário Social**, em que as investigações se aportam em estudos do mito, da memória e do resgate de obras e autores esquecidos na história da literatura. Inicialmente temos o texto de **Silvio Tony de Oliveira**, cujo tema (RE)LEITURAS DA SUBJETIVAÇÃO DO EU NO MITO DE NARCISO, discutindo as subjetividades do ser pelo viés psicanalista a fim de teorizar a essência humana do mito de Narciso. Há também o trabalho de **Rosa Maria da Silva**



**Faria**, A MEMÓRIA ARGENTINA EM *SANTA EVITA* DE TOMÁS ELOY MARTÍNEZ, o qual traz uma discussão que engloba os aspectos históricos, políticos e literários em torno de uma representação mítica do destino de Evita, que continua sendo relida pelos intelectuais de diversas partes do mundo.

**Luciana Novais Maciel** discute o tema A CONDIÇÃO DO HUMANO E A ESCRITA LITERÁRIA EM ALINA PAIM, no qual busca uma relação entre a realidade poética presente nos romances painianos, a escrita literária e o desejo de mudança do ser humano, o que provoca no leitor profunda reflexão a respeito da sua condição real na sociedade. **Tuane Santos Aragão** ao discutir A MULHER AMAZÔNICA EM *YKAMIABAS, FILHAS DA NOITE, MULHERES DA LUA*, DE REGINA MELO surpreende com a temática do contradiscurso das mulheres amazônicas, uma desconstrução mítica, rompendo assim com o discurso hegemônico de identidade.

**Maria Oscilene de Souza Fonseca** traz como temática EROS E TÂNATOS EM ANTÔNIO CARLOS VIANA, abordando diferentes espaços ora representados pela vida ora pela morte, em uma narrativa de denúncia do rito de passagem grotesco dos meninos pobres. Dando prosseguimento, nos deparamos com o texto UM ECO N' O ESPELHO: O MITO DE NARCISO NO CONTO MACHADIANO, das autoras **Marina de Moraes** e **Alana El Fahl**, que realizam uma leitura sobre a presença do intertexto do mito de Narciso pelo um eco espectral presente na construção da personagem. **Sarah de Oliveira** e **Valéria Andrade** apresentam a leitura RAINHAS LUSÓFONAS NA LITERATURA: INÊS DE CASTRO E GINGA, em busca da discussão do lugar de fala, da condição da mulher fundida entre o elemento mítico e o histórico, revisitando o conceito de interculturalidade. **Ana Paula Barbosa Andrade** nos traz um estudo comparativo em MEMÓRIAS DE UMA EDUCAÇÃO FEMININA NA OBRA DE RACHEL DE QUEIROZ E ALINA PAIM, no qual as protagonistas Guta e Marina revelam a educação feminina atribuída nos colégios internos religiosos e como a busca pela emancipação é desafiadora, já que eram submetidas a um processo de educação através da vigilância, punição e subserviência. No texto de **Patrícia Pilar Farias**, intitulado *OSSOS DOS MORTOS PELO VIÉS MÍTICO E SIMBÓLICO DA MORTE*, a autora discute a respeito da relação entre morte e vida das imagens construídas pelas personagens, associando as atitudes na narrativa a uma

reflexão e compreensão do existir. O IMAGINÁRIO RECONFORTANTE EM *CEM ANOS DE SOLIDÃO*, uma pesquisa de **Milena Nogueira Franco Soares** aborda a perspectiva mítica do romance de Márquez, através da psicanálise, analisando as realidades construídas para discutir a condição da existência até mesmo pelas questões do espaço simbólico. **Gabriel Franklin** apresenta a discussão de (RE)DESENHANDO O REAL: TRAUMA, FANTASIA E REPETIÇÃO EM *PEANUTS*, em que reflete os traumas sofridos na infância presentes nas obras do cartunista pelo estudo da representação psicanalítica do imaginário cultural. **Márcio Carvalho da Silva** e **Ana Leal Cardoso** trazem o estudo ALINA PAIM SOB A ÓTICA DO RESGATE, em que resgatam o mito grego de Ariadne como um fio tecedor, uma leitura simbólica da tecitura literária da romancista Alina Paim a fim de traçar a construção, elaboração textual das obras da autora.

**Luis Francisco Fianco Dias** e **Marilei Golfe Milan** em TRAGÉDIA GREGA: A ARTE DA CONSTITUIÇÃO E CONSCIÊNCIA HUMANA, abordam a compreensão da função da tragédia no mito de Édipo levantando questões acerca do espírito humano. No texto seguinte, A DEGRADAÇÃO EM VIANA: OS DENTES DE MISS BRASIL, **João Víctor Rodrigues Santos** e **Raquel Pereira de Lima** expõem um olhar sobre o conto **Miss Brasil** em *O meio do mundo* (1993), de Antonio Carlos Viana baseados na violência e nas representações do corpo.

Na terceira parte intitulado Literatura e contextos históricos, no artigo TRANSGRESSÃO FEMININA EM A MÃE DA MÃE DE SUA MÃE E SUAS FILHAS, **Elane da Silva Plácido** faz uma leitura reflexiva da personagem Maria Taiaôba de Maria José Silveira acerca da transgressão feminina quando não era permitido desregulações a mulher.

**Daniela Cristina Magalhães de Jesus**, em HUMILHAÇÃO SOCIAL E IDENTIDADE EM LUANDINO VIEIRA E FERRÉZ, analisa os personagens de A Vida Verdadeira de Domingos Xavier de Luandino Vieira e Capão Pecado de Ferréz por meio do conceito de humilhação social e como ela contribui para a construção da identidade. Em A CONDUÇÃO DA NARRATIVA EM CRÔNICAS DA VIDA OPERÁRIA, de **Danieli Tavares**, trata dos contos que integram *Crônicas da vida operária* (1978) para discutir a identidade e o papel do narrador na criação literária. No texto seguinte, *OUTROS CANTOS, OUTROS SABERES:*

POR UMA CARTOGRAFIA DO SENSÍVEL E DA RESISTÊNCIA, de **Thais Rabelo de Souza**, a doutoranda estuda o romance *Outros Cantos* (2016), de Maria Valéria Rezende para afirmar o lugar de fala e dos afetos, da cultura e dos saberes marginalizados pela exploração do trabalho.

Em O TIPO SOCIAL CONTRABANDISTA NO CONTO DE ALDYR GARCIA SCHLEE, **Tiago Goulart Collares** analisa o conto schleeano **O Nossa Senhora Aparecida**, apresenta a personagem contrabandista e seu contraste com outras referências do conto sul-rio-grandense na historiografia e crítica literária.

**Tânia Cristina Souza Borges**, com o texto DUAS ESTREIAS, aborda em **Reza de mãe** (2016), de Allan da Rosa, e *O sol na cabeça* (2018), de Geovani Martins o problema da representação das minorias representadas pelas cidades da Região Sudeste São Paulo e Rio de Janeiro. No texto seguinte, CONSIDERAÇÕES À FIGURA DO NARRADOR EM *O ARROZ DE PALMA*, de **Marli Lobo Silva**, destaca o romance **O Arroz de Palma**, de Francisco Azevedo (2019), para pensar o papel do narrador a partir da voz e seus desdobramentos teorizadas por Gérard Genette.

No texto, OS CONTOS DE *PAPÉIS AVULSOS* PUBLICADOS EM JORNAL NA DÉCADA DE 1870, da doutoranda **Luiza Helena Damiani Aguiar**, a pesquisadora analisa o modo narrativo, a supressão ou inserção de trechos e ideias com as transformações que Machado de Assis efetuou em três dos contos. Em REPRESENTAÇÕES MACHADIANAS NO CONTO A IGREJA DO DIABO **Augusto Vilemar Lima dos Santos** e **Oton Magno Santana dos Santos** fazem um estudo das representações no conto “A igreja do diabo” em relação ao comportamento moral em que indivíduos são os responsáveis pelas suas próprias escolhas. **Luís Matheus Brito Meneses**, com o texto, BILOCAÇÃO EM SILVIANO SANTIAGO, problematiza o hibridismo de *Machado: romance* (2016), de Silvano Santiago sobre o diálogo entre ficção e crítica. Estudando o DEBATE ÉTICO EM TODOS OS FILHOS DA DITADURA ROMANCE, **Matheus Oliveira Carvalho** e **Lígia Guimarães Telles** destacam o debate ético em *Todos os Filhos da Ditadura Romance* (2011), da escritora Judith Grossmann, a fim de mostrar os corrompidos jogos de poder na narrativa.

**Jailma Sirino Santana**, em CONSTRUÇÃO IDENTITÁRIA AFRO-BRASILEIRA E INDÍGENA EM DO OUTRO LADO TEM SEGREDOS DE ANA MARIA

MACHADO, investiga o processo de colonização do Brasil na obra infanto-juvenil *Do outro lado tem segredos* (2003), de Ana Maria Machado, para mostrar como acontece a formação sociocultural dos personagens Bino, Tião e Maria. O texto de **Evandro Abreu Figueiredo Filho**, ASPECTOS MEMORIALÍSTICOS NO ROMANCE CAZUZA, DE VIRIATO CORRÊA. Nesse texto, o pesquisador destaca as memórias, a cidade e a infância, em **Cazuza** do escritor maranhense Viriato Corrêa.

No estudo, O AUTORITARISMO NA LITERATURA A PARTIR DA LEITURA DE A RESISTÊNCIA, DE JULIÁN FUKS, de **José Ricardo Costa Miranda Filho**, desenvolve uma valiosa pesquisa dos fatos políticos e sociais por meio do autoritarismo na literatura na obra **A Resistência**, de Julián Fuks. Em seguida, o mestrando, **Pedro Caio Sousa Almeida**, em A OBRA DISTÓPICA **NÃO VERÁS PAÍS NENHUM**, DE IGNÁCIO DE LOYOLA BRANDÃO, trabalha rememoração de períodos ditatoriais na obra **Não Verás País Nenhum** nos relatos pessoais da história. Dando sequência, as pesquisadoras **Betânia Rita dos Anjos** e **Luciene Souza Santos** em O NARRADOR: DO TRADICIONAL AO CONTEMPORÂNEO, analisam o narrador nos dias atuais assim como mudanças e adequações do perfil do narrador no decorrer do tempo.

**Mariluz Marçolla Ferreira Avrechack**, no texto A VISIBILIDADE NARRATIVA EM A CAÇADA, DE LYGIA FAGUNDES TELLES, observa a linguagem textual no narrador e na personagem principal do conto “A caçada” (1965), e como atuam na visibilidade da imagem narrada. Em **AQUARELAS DA INFÂNCIA EM MEU AMIGO PINTOR**, as pesquisadoras **Marilete Nunes** e **Eliane Dominico** tratam em especial, da obra literária *Meu amigo pintor* (1987) de Lygia Bojunga como objetivo de refletir sobre o narrador- personagem discutindo aspectos da relação da infância e adultos. Em seguida, no texto **METAFICÇÃO, INTERTEXTUALIDADE E IRONIA EM GLÓRIA**, DE VICTOR HE-RINGER, de David Pereira Júnior, o pesquisador dialoga com a literatura e sociedade por meio da crítica de caráter ideológico e irônica para caracterizar a sociedade vazia no romance **GLÓRIA**.

Há a contribuição de **Gustavo Aragão Cardoso**, no texto **ANÁLISE PARATEXTUAL DE DOZE REIS E A MOÇA NO LABIRINTO DO VENTO** DE MARINA COLASANTI, por refletir de forma comparativa os paratextos presentes nas edições da obra de Marina Colasanti, *Doze reis e a moça no labirinto*

*do vento* a partir dos estudos do francês Gérard Genette. Em *A CIDADE COMO PERSONAGEM NA LITERATURA BRASILEIRA*, **Luiz Felipe dos Santos** analisa os contos **A Lei** (2007), **Socorrinho** (2005) e **Anotações sobre um Amor Urbano** (1987), de André Sant’Anna, Marcelino Freire e Caio Fernando Abreu. Nesse texto o espaço urbano na produção contemporânea e sua representação são analisados nas três construções literárias.

Por fim, **Robson da Silva** e **Helenice Fragoso dos Santos** com o texto *AUTOFICÇÃO EM MEMÓRIAS DO CÁRCERE* DE GRACILIANO RAMOS trabalham a identificação e autoficção na obra com destaque aos componentes estéticos na escrita de Graciliano Ramos.

Espera-se que os artigos presentes neste livro sirvam de estímulo e interesse para que os/as leitores/leitoras possam refletir acerca dos temas abordados de forma crítica e reflexiva nos espaços acadêmicos.

São Cristóvão, outubro 2021.



# SUMÁRIO

- **APRESENTAÇÃO**..... 5
- **PARTE I: REGIONALISMOS PLURAIS**
- **METONÍMIA DAS CIDADES PROVINCIANAS DO BRASIL: ÓBIDOS, NO PARÁ** ..... 23  
Bruno Lima
- **O REGIONALISMO BRUTAL DE RODOLFO TEÓFILO**..... 33  
João Luiz Xavier Castaldi
- **A IGNORÂNCIA COMO O “BICHO MAU” DO SÉCULO XXI** ..... 43  
João Paulo Santos Silva
- **O NÁUFRAGO DA FISIOLOGIA: URUPÊS E OS PRIMÓRDIOS DO MODERNISMO**..... 52  
Talles Luiz de Faria e Sales
- **A TRILOGIA DE ANTÔNIO TORRES E AS DESCONTINUIDADES DO TEMPO**..... 64  
Ulisses Macêdo Júnior
- **A PROVIDÊNCIA COMO FORMADORA E MANTENEDORA DO ESTADO**..... 73  
Luiz Eduardo Martins de Freitas
- **O NARRADOR CONTEMPORÂNEO NA OBRA TORRESIANA**..... 87  
Alessandra Queiroz dos Santos
- **CACAU, FARINHA E DENDÊ: A COZINHA LITERÁRIA AMADIANA** ..... 97  
Laís Conceição Portela
- **A VERDADE ESTÁ NA RUA ERÊ: A MODERNIDADE E O AMANUENSE BELMIRO** ..... 109  
Gleydson André da Silva Ferreira

- ESPAÇO FICCIONAL EM *ATALIBA, O VAQUEIRO* ..... 119  
Sandra Helena Andrade de Oliveira
- *OS CANGACEIROS* DE CARLOS DIAS FERNANDES ..... 135  
José Luciano da Costa Júnior
- A AUTONOMIA FEMININA E O NEORREGIONALISMO EM SOCORRO ACIOLI ..... 150  
Bruna Ingrid Moreira Campos
- A TRADIÇÃO ORAL EM GUIMARÃES ROSA E BERNARDO GUIMARÃES ..... 162  
Iana Rany Pimenta Alves
- O REMORSO DE BALTAZAR SERAPIÃO À LUZ DOS DIREITOS HUMANOS ..... 175  
Ítalo Gustavo e Silva Leite
- **PARTE II: O IMAGINÁRIO SOCIAL**
- (RE) LEITURAS DA SUBJETIVAÇÃO DO EU NO MITO DE NARCISO ..... 189  
Sílvia Tony Santos de Oliveira  
Hermano De França Rodrigues
- A MEMÓRIA ARGENTINA EM *SANTA EVITA* DE TOMÁS ELOY MARTÍNEZ ..... 204  
Rosa Maria da Silva Faria
- A CONDIÇÃO DO HUMANO E A ESCRITA LITERÁRIA EM ALINA PAIM ..... 216  
Luciana Novais Maciel
- A MULHER AMAZÔNICA EM *YKAMIABAS, FILHAS DA NOITE, MULHERES DA LUA*, DE REGINA MELO ..... 225  
Tuane Santos Aragão
- EROS E TÂNATOS EM ANTÔNIO CARLOS VIANA ..... 237  
Maria Oscilene de Souza Fonseca
- UM ECO N' O ESPELHO: O MITO DE NARCISO NO CONTO MACHADIANO ..... 249  
Marina Pinto de Moraes  
Alana de Oliveira Freitas El Fahl



- RAINHAS LUSÓFONAS NA LITERATURA: INÊS DE CASTRO E GINGA ..... 261  
Sarah Lisboa de Oliveira  
Valéria Andrade
- MEMÓRIAS DE UMA EDUCAÇÃO FEMININA NA OBRA DE RACHEL  
DE QUEIROZ E ALINA PAIM ..... 272  
Ana Paula Barbosa Andrade
- *OSSOS DOS MORTOS* PELO VIÉS MÍTICO E SIMBÓLICO DA MORTE..... 287  
Patrícia Pilar Farias
- O IMAGINÁRIO RECONFORTANTE EM *CEM ANOS DE SOLIDÃO* ..... 297  
Milena Nogueira Franco Soares
- (RE)DESENHANDO O REAL: TRAUMA, FANTASIA E REPETIÇÃO EM *PEANUTS* ..... 308  
Gabriel Franklin
- ALINA PAIM SOB A ÓTICA DO RESGATE ..... 319  
Marcio Carvalho da Silva  
Ana Leal Cardoso
- TRAGÉDIA GREGA: A ARTE DA CONSTITUIÇÃO E CONSCIÊNCIA HUMANA..... 336  
Marilei Golfe Milan  
Luíz Francisco Fianco Dias
- A DEGRADAÇÃO EM VIANA: OS DENTES DE *MISS BRASIL*..... 349  
João Victor Rodrigues Santos  
Raquel Pereira de Lima
- **PARTE III: LITERATURA E CONTEXTOS HISTÓRICOS**
- TRANSGRESSÃO FEMININA EM *A MÃE DA MÃE DE SUA MÃE E SUAS FILHAS*..... 365  
Elane da Silva Plácido
- HUMILHAÇÃO SOCIAL E IDENTIDADE EM LUANDINO VIEIRA E FERRÉZ..... 376  
Daniela Cristina Magalhães de Jesus

- A CONDUÇÃO DA NARRATIVA EM *CRÔNICAS DA VIDA OPERÁRIA* .....389  
Danieli Tavares
- *OUTROS CANTOS, OUTROS SABERES: POR UMA CARTOGRAFIA DO SENSÍVEL E DA RESISTÊNCIA* ..... 399  
Thais Rabelo de Souza
- O TIPO SOCIAL CONTRABANDISTA NO CONTO DE ALDYR GARCIA SCHLEE ..... 412  
Tiago Goulart Collares
- DUAS ESTREIAS .....422  
Tânia Cristina Souza Borges
- CONSIDERAÇÕES À FIGURA DO NARRADOR EM *O ARROZ DE PALMA* .....433  
Marli Lobo Silva
- OS CONTOS DE PAPÉIS AVULSOS PUBLICADOS EM JORNAL NA DÉCADA DE 1870 ..... 445  
Luiza Helena Damiani Aguilar
- REPRESENTAÇÕES MACHADIANAS: UM ESTUDO SOBRE O CONTO *A IGREJA DO DIABO* ..... 459  
Augusto Vilemar Lima dos Santos  
Oton Magno Santana dos Santos
- BILOCAÇÃO EM SILVIANO SANTIAGO .....470  
Luís Matheus Brito Meneses
- DEBATE ÉTICO EM *TODOS OS FILHOS DA DITADURA ROMANCE* ..... 478  
Matheus Oliveira Carvalho  
Lígia Guimarães Telles
- CONSTRUÇÃO IDENTITÁRIA AFRO-BRASILEIRA E INDÍGENA EM *DO OUTRO LADO TEM SEGREDOS* DE ANA MARIA MACHADO ..... 491  
Jailma Sirino Santana
- ASPECTOS MEMORIALÍSTICOS NO ROMANCE *CAZUZA, DE VIRIATO CORRÊA*...501  
Evandro Abreu Figueiredo Filho

- O AUTORITARISMO NA LITERATURA A PARTIR DA LEITURA DE  
A *RESISTÊNCIA*, DE JULIÁN FUKS.....514  
José Ricardo Costa Miranda Filho
  
- A OBRA DISTÓPICA *NÃO VERÁS PAÍS NENHUM*, DE IGNÁCIO  
DE LOYOLA BRANDÃO .....527  
Pedro Caio Sousa Almeida
  
- O NARRADOR: DO TRADICIONAL AO CONTEMPORÂNEO..... 540  
Betânia Rita dos Anjos  
Luciene Souza Santos
  
- A VISIBILIDADE NARRATIVA EM A *CAÇADA*, DE LYGIA FAGUNDES TELLES..... 550  
Mariluz Marçolla Ferreira Avrechack
  
- AQUARELAS DA INFÂNCIA EM *MEU AMIGO PINTOR* .....562  
Marilete Nunes  
Eliane Dominico
  
- CAMINHOS DA GLÓRIA: METAFICÇÃO, INTERTEXTUALIDADE E IRONIA  
EM *GLÓRIA*, DE VICTOR HERINGER.....572  
David Pereira Júnior
  
- ANÁLISE PARATEXTUAL DA OBRA *DOZE REIS E A MOÇA NO LABIRINTO  
DO VENTO* DE MARINA COLASANTI..... 587  
Gustavo Aragão Cardoso
  
- A CIDADE COMO PERSONAGEM NA LITERATURA BRASILEIRA..... 600  
Luiz Felipe dos Santos
  
- AUTOFICÇÃO EM *MEMÓRIAS DO CÁRCERE* DE GRACILIANO RAMOS ..... 614  
Robson da Silva  
Helenice Fragozo dos Santos
  
- SOBRE OS/AS AUTORES/AS..... 627



## **Parte I**

# **Regionalismos plurais**



## METONÍMIA DAS CIDADES PROVINCIANAS DO BRASIL: ÓBIDOS, NO PARÁ

**Bruno Lima**

Lucia Miguel-Pereira (1988) alerta que em 1877, quatro anos antes de a publicação de *O mulato*, de Aluizio Azevedo, *O Coronel Sangrado*, de Inglês de Sousa, merece o epíteto de inaugurador do naturalismo no Brasil. Em acordo com a ensaísta, acreditamos ser válida a filiação desse romance como marco inaugural da escola de Zola em nossas letras, porém, apresentaremos outro aspecto digno de nota: a característica eminentemente regionalista da obra do romancista paraense.

O terceiro romance de Inglês de Sousa compunha a série “cenas da vida do Amazonas”, o que sugere uma tentativa, à la Balzac, de registrar uma totalidade que abrangesse a terra natal do escritor. Vale registrar que o paraense era leitor de Balzac, mas não o era de Zola, como ele próprio admitira, o que lhe conferiria maior mérito como inaugurador de nosso naturalismo. Do mesmo modo que os vários títulos de *A comédia humana* compunham um todo orgânico mas mantinham a autonomia individual de cada romance, sem comprometer seu entendimento, isso também ocorre com a obra de Inglês de Sousa, porém com menor precisão.

*O Coronel Sangrado* é desdobramento de *O cacaulista* e os personagens e as tramas daquele iniciaram neste. Ao leitor ignorante de *O cacaulista* talvez parem dúvidas sobre as razões que motivaram o exílio de Miguel de Óbidos – cidade natal de Inglês de Sousa – para a capital Belém, do mesmo modo que não fica evidente, apenas sugerido, o que motivara o término de seu amor juvenil por Rita e o ódio ao tenente Ribeiro. Não chega a se tornar um obstáculo de leitura, mas é patente a continuidade que se perde sem a leitura de ambos os romances. Se por um lado há uma possível lacuna no enredo, no que diz respeito a uma das tramas – a relação amorosa de Miguel com Rita e o decorrente exílio pela perda das terras do Uricurizal –, por outro o romance é exemplar documento da vida

política de Óbidos – e, por extensão, de todo o Brasil, afinal pode-se assegurar Óbidos ser a metonímia de todas as cidades provincianas de então. Inglês de Sousa resumiu o geral no particular.

Em um momento que o Romantismo perde fôlego e abre, assim, espaço para a estética naturalista, não é de se estranhar que os principais autores dessa nova escola literária provinham de localidades distantes da Corte: Aluísio Azevedo era natural do Maranhão, Inglês de Sousa, do Pará, Adolfo Caminha, do Ceará. O Rio de Janeiro era considerado afrancesado e distante da realidade brasileira, cujos romances de Alencar, por exemplo, até mesmo os regionalistas, distanciavam-se da realidade, aqui entendida como mimetização fidedigna daquela sociedade, respeitando todas as suas idiossincrasias. Nesse sentido, Tristão de Ataíde afirma que “enquanto a campanha de republicanização política e econômica se operava especialmente no Sul, era no Norte que a campanha anti-romântica se estendia” (apud MACHADO NETO, 1973, pp.66-7). Sabe-se que Zola, para escrever suas obras, passava temporadas entre aqueles que mimetizaria de modo a ser o mais fidedigno possível da realidade humana, não mais ficcional, mas sim científica, ao menos como pretendia o francês; para atingir seu intento, ele travestia-se de jornalista para observar a realidade que transferiria para os romances – o jornalismo pretende-se factual e verdadeiro. Era o escritor francês tão obcecado pela verdade científica que escreveu que “é uma coisa terrível a verdade em literatura. Os escritores não possuem a certeza dos matemáticos. Quando se diz: dois e dois são quatro, fica-se convencido e vai-se dormir tranquilo. Nas letras a dúvida permanece eterna” (ZOLA apud SÜSSEKIND, 1984, p. 109, grifo do original). Zola pretendia, desse modo, subverter a ontologia da ficção, transformando-a em documento científico e oferecendo a seus leitores a realidade tal qual esta se apresentava.

Para um romance que inaugura o naturalismo no Brasil, a mimetização das “cenar da vida do Amazonas” poderia ser um empecilho, haja vista ser essa uma região afastada dos principais centros do Brasil oitocentista, cujos meios de transporte e de circulação de notícias eram escassos. Ninguém melhor, pois, para tal tarefa que Inglês de Sousa, natural de Óbi-



dos e filho de um cacaulista, isto é, um escritor que viveu intimamente tal realidade e foi capaz de mimetizar mnemonicamente, de modo bastante realista, aquilo que se passava em sua terra natal e praticamente de todo ausente da capital do Império. A obra de Inglês de Sousa, como a dos demais escritores que se dedicaram a seguir os passos de Zola, explicita um Brasil até então ignorado pelo público leitor; a compreensão do Brasil era, com os romances românticos, a mais europeizante e aristocrática possível, com raros esforços em colocar em primeiro plano uma realidade de certa forma indesejada e repulsiva, mas não menos importante, oferecendo aos leitores novo cenário para a realidade brasileira.

O regresso de Miguel a Óbidos é o desencadeador do enredo de *O Coronel Sangrado*, que se biparte em dois eixos: a retomada do amor juvenil de Miguel, que cria, à moda romântica, o desejo de casamento de Mariquinha com o rapaz, mas cujo coração era de Rita; e a vida política da província, narrada com forte tinta naturalista. O romance é muito bem construído e os dois eixos entrecruzam-se de forma articulada, muito embora sejam as eleições municipais o centro da narrativa e o ponto metonímico para as demais províncias brasileiras.

Após sair de sua terra como um semi-selvagem, Miguel se instrui e adquire novos hábitos estranhos ao povo de Óbidos, mas, apesar do estranhamento inicial da população, “um observador veria sob as vestes da moda bater o peito do matuto ingênuo e simples” (SOUSA, 1968, p.23). Miguel sofre dupla modificação, uma vez que o novo meio o transformara de semi-selvagem em um homem educado e de bons modos, alheios aos obidenses. É como um estrangeiro que Miguel retorna, o que gera desconfiança e falatório entre os concidadãos. Por outro lado, de volta à sua terra, seria ele capaz de manter-se outro ou sucumbiria novamente à realidade provinciana? Assim se posiciona o narrador:

Miguel, que viveu cinco anos na cidade de Belém, com a sociedade mais culta do Pará, tinha todos os extertores do homem civilizado, mas ainda conservava muito do antigo pescador do Paranaméri. A vida da cidade conseguira modificar-lhe o caráter e abrandar-lhe o gênio, mas não o curou radicalmente (SOUSA, 1968, p.42).

A modificação que a educação e os estudos operaram no semi-selvagem alterou em parte o caráter e os modos do rapaz, como se vê em recepção na casa de Severino de Paiva. Este, ao sugerir vingança contra o tenente Ribeiro devido à expulsão das terras do Uricurizal, recebe resposta educada e não condizente aos modos da região. Ao ouvir do coronel Sangrado o plano para aniquilar o tenente Ribeiro e assim vingar Miguel, este responde que não voltara à terra para vingar-se e que há muito havia esquecido as injúrias recebidas. O semi-selvagem era outro, não fosse o amor que ainda nutria por Rita e que julgava olvidado. Somente quando resolve visitar a mãe, o reencontro com Rita torna a despertar o amor pela moça. Novamente em meio à floresta, a paixão ressurge, mas Rita agora é casada, mãe e nora justamente do tenente Ribeiro.

O tenente-coronel Severino de Paiva, alcunhado de Sangrado por causa de seu apreço pela homeopatia (clara ironia ao cientificismo naturalista), ao perceber que não conseguiria demover Miguel de sua resolução pacífica, elabora uma artimanha para extrair proveito político próprio e ao mesmo tempo atingir seu adversário – Sangrado era do Partido Conservador e da situação, ao passo que Ribeiro era oposição, do Partido Liberal. Planejou casar a filha Mariquinha com Miguel e lançar o futuro genro como candidato nas eleições que se aproximavam. Mariquinha não era nem feia nem bonita, mas sofria com as maledicências das demais moças da cidade. Rapaz algum dirigia-lhe galanteios até que se sentiu enamorada por Miguel, que se apresentara educado e fino. Há aqui uma semelhança entre ambos digna de nota: adoentada quando criança, necessitou tratar-se em Santarém sob os cuidados de uma madrinha, pois a homeopatia tão cara a Severino de Paiva em nada ajudou a curar a moléstia. Lá recebeu os devidos cuidados médicos e educação digna, ausentes em Óbidos.

Debaixo de certo ponto de vista, a educação que Mariquinha recebera em Santarém era-lhe prejudicial. Tornando-a superior a todos que a rodeavam, fazia nascer aquêlo seu constante mal-estar; era-lhe difícil, se não impossível, habituar-se à vida acanhada dos sentimentos da gente com quem convivia (SOUSA, 1968, p.34).

Tanto Miguel quanto Mariquinha eram estranhos em Óbidos em função do convívio nas cidades grandes. Ao conhecer Miguel, seu igual, ela apaixonou-se pelo rapaz e tem o casamento arranjado pelo pai, mas cujo intento naufragará.

É justamente o retorno de Miguel à floresta, em visita à sua mãe, que o faz se reencontrar com Rita e a antiga paixão reacende. A crítica de Nelson Werneck Sodré (1995) de que os naturalistas brasileiros seriam nada mais do que românticos pedantes faria sentido, aqui, se o romance de Inglês de Sousa se limitasse a essa trama amorosa. É curioso observar que a natureza selvática da Amazônia não é empregada como um subterfúgio «fácil» para o autor colorir sua obra, no sentido de oferecer uma novidade aos leitores ignorantes daquela região do país, tampouco serve como ufanismo nacionalista. Inglês de Sousa utiliza a natureza apenas como moldura, dando crédito à botânica, mas com nomes científicos para as plantas, em obediência à estética naturalista. Lúcia Miguel-Pereira adverte que «a impressão que menos [Inglês de Sousa] consegue dar da Amazônia é a da natureza. (...) Os homens interessam-no mais do que os cenários» (1988, p.158). Vejamos, portanto, como se configuram a desvalorização do cenário exótico da floresta e o realce na natureza humana, cuja tinta naturalista é flagrante e extensiva às demais localidades provincianas do país.

Em certo sentido, há aproximação entre o coronelismo presente em Óbidos daquele narrado no segundo movimento naturalista brasileiro, de acordo com designação de Flora Süssekind (1984), em obras como *São Bernardo*, de Graciliano Ramos, *Fogo Morto*, de José Lins, *Terras do sem fim*, de Jorge Amado, entre outros; é possível, igualmente, aproximar a vida política de Óbidos, em uma hermenêutica transtemporal, àquela que vivenciamos ainda hoje, em pleno século XXI, corroborando a importância, a atualidade do romance e seu alcance nacional, para além da província paraense nos oitocentos.

Para Lucia Miguel-Pereira, “a verdadeira vocação do autor [é] o romance social, a fixação dos choques produzidos pelos grandes interesses que governam os homens. Afinal, a ambição do poder, ainda em escala reduzida, é o grande tema do *Coronel Sangrado*” (1988, p.161). Em uma contextualização histórica, podemos afirmar que, no tempo do Segundo

Império, a Guarda Nacional funcionava como pilar da estrutura monárquica nas províncias. As patentes dadas aos indivíduos de maior prestígio de uma região conferem um poder fundado na figura distante do Imperador Pedro II, funcionando como mecanismo mantenedor da ordem vigente. Para as longínquas províncias do norte do Brasil, esta ausência física do imperador é ocupada pelos coronéis que preenchem o espaço reservado ao poder organizado, apoiados pela autoridade reafirmada no comando da Guarda Nacional. O encadeamento entre estes pequenos tiranos locais possibilita ao regime monárquico o controle do imenso território nacional. Severino de Paiva, como chefe da Guarda Nacional, do Partido Conservador e presidente da câmara municipal, é o representante maior da ordem na cidade, detentor de um poder despótico. Seu domínio provém de seu poderio econômico e de suas relações de favorecimento com os níveis superiores da engrenagem monarquista e realiza-se através de um binômio repressão e paternalismo, através do qual mantém sob controle o eleitorado de Óbidos.

Sua derrocada tem início quando confia ao ambicioso Antonio Batista o plano de eleger Miguel para a vereança de Óbidos. Dessa forma, Severino de Paiva se vingaria do tenente Ribeiro e ainda conseguiria um casamento vantajoso para a filha, conforme vimos. Antonio Batista, porém, alega que Miguel não possui tempo suficiente de residência na cidade para se candidatar, ao que o coronel Sangrado rebate dizendo que “o tempo arranja-se” (SOUZA, 1968, p.69). No mesmo diálogo, Severino assegura que o despotismo é necessário. O poder centralizado nas mãos do coronel paulatinamente vai se revelando à medida que todos os artifícios são empregados para a sua manutenção. O que não lhe ocorria, entretanto, era a traição operada dentro do próprio Partido Conservador. Antonio Batista, que sempre desejou ascender politicamente, viu uma possibilidade clara de atingir seu objetivo e reuniu-se com os demais homens influentes para impedir a eleição de Miguel e derrotar Severino de Paiva. Tudo se arranjaria sem o conhecimento de Sangrado, a reconhecer a derrota somente após a apuração.

Para se perpetuar à frente do poder político de Óbidos, seu procedimento autoritário era o mesmo com toda a população, mas entre os

correligionários seus camaradas costumava usar a polidez, ao passo que com os demais desprestigiados agia de maneira diversa. Assim se dirigia à arraia miúda: “– Ora tomem lá muito sentido. Nas eleições ninguém recebe chapa senão do meu balaio... senão, agüentem-se no balanço. Meto tudo na cadeia, tudo, entenderam? Se se fazem de tolos, súcia de uma figa, dou-os todos com as costas no quartel” (SOUSA, 1968, p.85). A ameaça era útil não somente para conseguir os votos, mas obedecia também à necessidade de obter mais soldados, sobretudo porque, de acordo com ele, muitos militares se perderam na Guerra do Paraguai. A distante localidade paraense encontrava-se portanto afinada com o que ocorria no país.

O voto de cabresto era a única opção da população, refém dos interesses pessoais dos poderosos do Pará. Convém lembrar que Inglês de Sousa era filho de um fazendeiro cacaulista, o que torna seu conhecimento sobre o tema mais profundo e realista, assim como, décadas depois, faria José Lins ao escrever sobre os engenhos no romance de 30 – ambos os escritores utilizaram a própria vivência empírica para respaldar fidedignamente suas respectivas obras. A população de Óbidos, como a das demais províncias do país, submetia-se aos mesmos artifícios, seja do Partido Conservador, seja do Liberal. O que diferenciava ambos era justamente o maior alcance que o primeiro tinha em função do poder de que dispunha. Não fosse esse romance de Inglês de Sousa, o Brasil estaria a par do que sucede politicamente nos locais afastados da corte e dos demais centros de importância nacionais? Vê-se claramente a construção documental de uma realidade distante daquela até então mimetizada nos romances românticos, evidenciando e colocando em primeiro plano uma população miserável e subordinada ao mandos e desmandos de um poder incontestado. Apesar da instituição do voto secreto em 1932, ainda hoje tal prática é comum, seja pela obediência cega que muitos eleitores devem aos pastores de igrejas neopentecostais, seja pela ordem da milícia no Rio de Janeiro. Vê-se também na atualidade acordos políticos feitos de modo a se garantir o poder, apesar de haver, obviamente, uma bem menos clara manobra nesse sentido daquela narrada em *O Coronel Sangrado*.

Miguel, que não era “muito avezado nestas coisas de cabala eleitoral” (SOUSA, 1968, p.123), como advertiu capitão Batista, pode-

ria vir a ser um obstáculo contra a traição que sofreria Severino de Paiva. Quem o alertara foi Mariquinha, ao ouvir confabulação a esse respeito. Porém, como já vimos, o rapaz abstém-se de interceder a favor do coronel Sangrado para se casar com Rita, protegida do tenente Ribeiro. Parece haver a sugestão de que nas grandes cidades, como Belém, onde Miguel se educara e modificara, tal prática cabalista não era usual, singularizando esse subterfúgio ao coronelismo vigente nas pequenas e distantes províncias. Nos romances da geração de 30, porém, ressurgem novamente o poder do coronelato, o que indica presença constante dos donos da terra na vida política do país, ao menos em regiões distantes das grandes cidades. Em *Óbidos*, venceria a eleição quem conseguisse levar o maior número de eleitores para os viveiros,

casas em que se prendiam os votantes incertos, fartando-os de carne fresca e de cachaça até a hora de seguirem para a igreja, em bandos, guisados pelos chefes, e guardados por todos os cabos. Votante que pusesse pé no viveiro não poderia mais sair sem licença ou sem acompanhamento (SOUSA, 1968, p.135).

Cada partido possuía seu próprio viveiro e todos os meios eram empregados para seduzir e prender os eleitores, tratados animaismente. E como animais aglomeravam-se nos viveiros, em explícito rigor naturalista.

A natureza humana é posta em relevo aqui, seja a dos poderosos, dispostos a tratar desumanamente aqueles cuja serventia é apenas a manutenção do poder, seja a dos miseráveis, tratados como animais ávidos em se saciar com a comida e a bebida servidas, pois raramente possuíam meios para tamanho “banquete”. A descrição da putrefação do viveiro é exemplar da estética naturalista, em certa medida aproximando a miséria de *Óbidos* com a do cortiço de João Romão, cuja serventia era propiciar-lhe os lucros advindos com o suor alheio. A exploração dos mais fortes sobre os mais fracos nesse romance pode significar uma realidade escamoteada até a chegada do naturalismo, que põe em primeiro plano uma parcela da sociedade até então ignorada, bem como demonstra como o homem é determinado pelo meio em que vive.

Severino de Paiva, ao descobrir a traição findas as eleições, adoece e morre. A razão de sua vida era o poder e, uma vez perdido, não há razão para seguir vivendo. Morre não o indivíduo, mas tudo aquilo que ele representava. Isso não quer dizer, contudo, que uma revolução foi operada em Óbidos; ao contrário, apenas o detentor do poder era outro, cuja política de ameaças e de desumanidade permaneceria.

Há muito mais que extrair de *O Coronel Sangrado*, cuja riqueza é enorme e renderia um ensaio mais longo e complexo, mas penso que os dois eixos aqui abordados de forma breve tipificam a qualidade do romance que não deve, em hipótese alguma, permanecer no ostracismo. A respeito do conjunto da obra de Inglês de Sousa, Lúcia Miguel-Pereira lamenta ele não ter podido se dedicar somente à literatura e, se a necessidade do trabalho não lhe furtasse tempo, com mais dedicação ao labor literário, “teria construído uma obra importantíssima” (1988, p.162). O livro de 1877, com alguns senões que podem com justiça ser feitos, é, a meu ver, um excelente romance, merecendo um lugar de destaque no cânone literário.

O termo regionalista muitas vezes é malvisto por escritores e críticos, indesejosos de não serem considerados nacionais ou de sua literatura se apequenar com essa característica. A obra de Inglês de Sousa, no entanto, demonstra que ainda no século XIX recantos distantes espelhavam muito bem o que acontecia em todo o país.

## Referências

AMADO, Jorge. **Terras do sem fim**. São Paulo: Livraria Martins Editora, s/d.

AZEVEDO, Aluísio. **O cortiço**. São Paulo: Abril Cultural, 1981.

MACHADO NETO, Antônio Luís. **Estrutura social da república das letras**. São Paulo: EdUSP, 1973.

MIGUEL-PEREIRA, Lúcia. O naturalismo. In: MIGUEL-PEREIRA, Lúcia. **História da literatura brasileira**: prosa de ficção: de 1870 a 1920. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EdUSP, 1988, pp. 119–174.

RAMOS, Graciliano. **São Bernardo**. Rio de Janeiro: Record, 1995.

REGO, José Lins do. **Fogo morto**. Rio de Janeiro: José Olympio; Secretaria de Cultura do Estado, 1993.

SODRÉ, Nelson Werneck. **História da literatura brasileira**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995.

SOUSA, Inglês de. **O Coronel Sangrado**. Belém: EdUFPA, 1968.

SÜSSEKIND, Flora. **Tal Brasil, qual romance?**. Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.



## O REGIONALISMO BRUTAL DE RODOLFO TEÓFILO

### João Luiz Xavier Castaldi

Rodolfo Marcos Teófilo, nascido em 1863 e falecido em 1932, foi um escritor naturalista que também atuou como farmacêutico e desempenhou papel ativo contra a negligência do governo dos coronéis. Embora nascido na Bahia – fato de que o autor teve conhecimento apenas na vida adulta –, criou-se no Ceará, lá viveu por toda a vida, e até seus últimos dias continuou a se considerar cearense. Parece-nos justa a manutenção dessa “naturalidade por escolha” do escritor, visto que, além do afeto, toda a sua atuação literária, farmacêutica e sociopolítica deu-se naquela província.

Como se vê na obra memorialística *Coberta de tacos*, escrita pouco antes de sua morte, essa escolha de Teófilo é perpassada por certa militância e traduz a simpatia pelos pobres e desvalidos que se observará também em sua ficção:

Estou identificado com esta terra mártir. A ela dei toda a minha mocidade, os melhores dias da minha vida e continuo a dar os dias cansados de minha velhice. Contei as suas glórias e chorei as suas desventuras... Nos meus livros reflete-se o desmedido amor que lhe voto. Todos falam nela. Quanto mais infeliz, mais a amo. Eu podia mentir-lhe optando pela Bahia, o berço adorado de minha mãe, terra opulenta, e abandonar o Ceará que é paupérrimo. O meu caso é de um filho que foi separado de sua mãe ao nascer e criado por outra mulher. Adulto, soube que sua verdadeira mãe era opulenta e o chamava. Preferiu ficar com a sua mãe de criação, paupérrima e infeliz. (TEÓFILO, 1932, p. 23)

Sobre a atuação do escritor nas esferas não literárias, é bastante notável seu trabalho sanitário, em que empreendeu uma cruzada solitária

contra a varíola que grassava no Cear: na epidemia que varreu o estado em 1900, Rodolfo produziu com seus recursos e aplicou gratuitamente milhares de doses de vacina. Essa empreitada, por evidenciar o descaso do governo cearense, rendeu-lhe a antipatia dos oligarcas de então, que tentaram desqualificá-lo de várias formas – inclusive com notícias falsas sobre sequelas e mortes associadas à aplicação de sua vacina, que culminaram no desligamento de Teófilo do Liceu onde dava aulas (a fim de fazer frente a essa difamação, o autor mais tarde obteve um laudo do recém inaugurado Instituto Soroterápico de Manguinhos, no Rio de Janeiro, que atestava a ótima qualidade de seu produto). Assim como em sua opção por ser cearense, notamos nesse trabalho atitude análoga à defesa dos desvalidos que transparece nos textos ficcionais.

No âmbito artístico, a fortuna crítica dos romances de Rodolfo é permeada de reações negativas. Segundo transcreve seu biógrafo Ednilo Gomes de Soárez, o escritor Adolfo Caminha – também naturalista, além de conterrâneo e contemporâneo do farmacêutico – teria declarado que a obra de Teófilo é

leitura difícil e desprezível, não só porque carece das qualidades de uma obra de arte, como pela multiplicidade enfadonha de fatos e cenas, cuja repetição sem interesse real para o estudo do tipo nos podia ser poupada. [...] ele podia ter todas as qualidades de um bom cidadão, mas em tempo algum conseguirá um lugar proeminente na literatura nacional. (SOÁREZ, 2009, p. 218).

Mesmo a neorrealista Rachel de Queiroz, que considerava Rodolfo um precursor da literatura sobre a seca no nordeste brasileiro, parecia ter ressalvas a respeito do estilo demasiadamente explícito do autor, que opta pelo choque ao descrever os efeitos da miséria, da fome e da varíola, enquanto Rachel adota um tom mais leve. Citemos a esse respeito o historiador José Murilo de Carvalho, em seu discurso de posse na Academia Brasileira de Letras:

Ao escrever *O quinze*, buscou explicitamente afastar-se da crueza naturalista de Rodolfo Teófilo, autor de *A fome*, romance publicado

em 1890, inspirado na seca de 1877–1880. Na obra de Rodolfo Teófilo, segundo ela péssimo romancista, havia cadáver demais, urubu demais. (CARVALHO, 2004, n.p.)

O romance sobre o qual nos debruçamos é justamente *A fome*, citado por Carvalho no trecho acima. A obra, lastreada na experiência que o autor vivenciara uma década antes de sua publicação, narra as desventuras da outrora abastada família Freitas. Indiferente à debandada geral nas fazendas vizinhas, o patriarca Manuel aposta em uma melhora no clima e se recusa a deixar a fazenda onde o dinheiro da família está convertido em negros escravizados e cabeças de gado. Morta a maior parte do rebanho, fugida a maior parte dos cativos, os Freitas acabam por confiar suas últimas economias a um parente, apostador inveterado, que perde no jogo o que devia converter em mantimentos para os primos.

Assim, para não morrer de fome, a família Freitas – Manuel, Dona Josefa, a adolescente Carolina e dois garotos pequenos – migra em direção a Fortaleza buscando os socorros públicos. Nas estradas e na capital terão contato com legiões de famintos e de doentes de varíola, e conhecerão a corrupção e o descaso da administração pública.

Percebe-se uma atitude narrativa bastante maniqueísta, tanto na oposição entre sertão (puro e virtuoso) e capital (pecaminosa e corrompida) como naquela entre alguns personagens. Isso se verifica, por exemplo, no contraste entre a feiticeira Quitéria – que recebe dinheiro para acobertar crimes sexuais – e o Padre Clemente – que passa os dias nos lazaretos ajudando os doentes –, ou no antagonismo entre o honrado Edmundo da Silveira, que pretende desposar Carolina, e o administrador corrupto Simeão de Arruda, que tenta comprá-la e estuprá-la. Além dessa divisão clara entre heróis e vilões, observamos outros ecos românticos na obra em questão, como as reviravoltas e coincidências folhetinescas que permeiam o enredo e contrastam com o Naturalismo evidente na linguagem cientificista do narrador, nas relações de causa e efeito, na predileção pelo retrato de doentes, depravados e miseráveis, e na descrição pormenorizada dos efeitos da inanição e da varíola. Em alguma medida, e apesar de geralmente enquadrado apenas como romance naturalista, *A fome* pare-

ce continuar certos temas e aspectos do romance romântico regionalista, que ganhara fôlego na década de 1870 com autores como José de Alencar e Franklin Távora.

Távora é autor do romance *O cabeleira*, de 1876, em cujo prefácio em forma de carta faz uma espécie de manifesto da “Literatura do Norte”. A polêmica com José de Alencar é evidente, visto que a obra alencariana se pretendia nacional, traçando um amplo painel que compreendia corte, selva e sertão, enquanto Távora afirma que Norte e Sul são por demais distintos para serem enquadrados como duas partes de um mesmo todo:

As letras têm, como a política, um certo caráter geográfico; mais no Norte, porém, do que no Sul abundam os elementos para a formação de uma literatura propriamente brasileira, filha da terra. A razão é óbvia: o Norte ainda não foi invadido como está sendo o Sul de dia em dia pelo estrangeiro. [...] Proclamo uma verdade irrecusável. Norte e Sul são irmãos, mas são dois. Cada um há de ter uma literatura sua, porque o gênio de um não se confunde com o do outro. (TÁVORA, 1998, p. 4–5)

É visível no trecho acima como o escritor cearense considera sua região mais genuína, em oposição a um Sul afrancesado ou “invadido pelo estrangeiro” – atitude que talvez denote certo rancor pelo deslocamento do centro econômico e político do Brasil do Norte para o Sul. Curiosamente, cerca de um século depois, o crítico Antonio Candido levanta, no ensaio *A nova narrativa*, questões sobre “literaturas nacionais atrofiadas” em que ecoa a divisão Norte/Sul tavoriana:

[...] – de acordo com as convenções há apenas uma literatura de língua portuguesa neste continente. Mas por isso mesmo as diferenças locais se exprimiram com intensidade no regionalismo, que quem sabe corresponde em alguns casos a literaturas nacionais atrofiadas, embora signifique, no plano geral unificador, uma procura dos elementos específicos da nacionalidade. [...]

Por estarem organicamente vinculadas à terra e pressuporem a descrição de um certo isolamento cultural, tais peculiaridades [regionalistas] pareciam a muitos representarem melhor o País do que os costumes e a linguagem das cidades, marcadas pela constante influência estrangeira. (CANDIDO, 1989, p. 202)

O programa esboçado por Távora, embora ainda romântico, condena os procedimentos que o autor julgava demasiadamente artificiais: entre esses está não apenas a ideia de uma literatura que abrangesse o Brasil todo, mas também o ato de se escrever (como Alencar, escritor “de gabinete”) sobre aquilo que não se conhece.

Rodolfo Teófilo parece aderir em alguma medida a essa visão artística, tanto pelo enfoque claramente regional, como pela preferência por escrever sobre aquilo que de fato viu. Muito embora seja considerado um escritor naturalista enquanto Távora seria romântico, sabemos que essa distinção entre movimentos artísticos está longe de ser linear e definitiva. Há sempre retomadas, ambiguidades e zonas nebulosas entre uma e outra escola literária, bem como a obra de um autor frequentemente apresenta traços de estéticas diversas e até divergentes.

Já mencionamos acima que *A fome* usa muitos procedimentos românticos, não obstante a análise naturalista que propõe (de um quadro social lamentável, filtrado por uma visão norteada pelas ciências biológicas). Da mesma forma, um Franklin Távora predominantemente romântico pode ter um quê de naturalista, conforme afirma Candido no ensaio *A corte e a província*:

Todavia, embora Franklin Távora haja escrito *O Sacrifício*, um dos precursores da ficção naturalista; e Taunay o referido estudo social, e mais *No Declínio*, estudo psicológico à Bourget, ambos depois de 1890; apesar disso prefiro enquadrá-los no Romantismo, onde os prende a retomada das preocupações centrais do nacionalismo literário, e uma espécie de balanço que dão (ao lado do primeiro Machado de Assis) de todos os temas das etapas anteriores. (CANDIDO, 1959, p. 297)

Nesse sentido, também é digno de nota o enquadramento que José Aderaldo Castello faz de Rodolfo Teófilo como escritor regional, embora naturalista:

Contudo, a grande contribuição como visão regionalizada será devida a outros escritores: Manuel de Oliveira Paiva, Domingos Olímpio e Rodolfo Teófilo por um lado, por outro Araripe Júnior, Manuel Benício e Afonso Arinos. (CASTELLO, 1999, p. 406).

Em suma, parece-nos que de toda forma a linha seguida por Rodolfo aproxima-se da Literatura do Norte defendida no ensaio que precede *O cabeleira*, presa a uma só região e fortemente lastreada na experiência do autor, na medida em que se afasta do regionalismo alencariano, fantástico e pensado como faceta de um projeto nacional.

Nos trechos descritivos de *A fome*, vemos muitos pormenores locais da flora, da fauna e do relevo, bem como expressões que fazem parte de uma variante diatópica bastante específica. Aqui é necessário observar que essas expressões estão presentes não somente nos trechos em discurso direto, pela voz dos personagens, mas também na voz do próprio narrador. Exemplo disso são os termos “borracha” (recipiente em que as famílias armazenam e transportam água), “parafusar” (refletir sobre um assunto ou buscar uma solução), “brocotó” (terreno acidentado ou esburacado), “vivandeira” (no sentido de amante, concubina), “cadeira preguiçosa” (espreguiçadeira) – todos recorrentes no discurso do narrador, além de muitos outros que abundam nas páginas do romance.

Por vezes, ocorre de uma expressão de timbre regional aparecer associada a um conhecimento ou crença típicos dos habitantes daquela área, como se vê no seguinte excerto, em que o narrador alude à convicção de que os cassacos (gambás) apreciam bebidas alcoólicas:

Temendo o contágio, vivia recolhido em casa, bebendo conhaque. Os bêbedos aproveitaram-se da bexiga para se *vacinarem*, como diziam, com álcool. Arruda era do número destes, bebia como um cassaco. (TEÓFILO, 2011, p. 247)

Outros trechos há em que é curiosa a forma como o narrador descreve elementos naturais e práticas específicas do sertão, mas filtradas por um ponto de vista naturalista – analítico, cientificista, e sempre preocupado em demonstrar didaticamente relações de causa e consequência:

Freitas examinou a haste e lhe pareceu ter muita raiz. Entretanto o terreno era de argila, e de uma argila tão compacta, que seria muito penoso revolvê-lo, embora em pequena profundidade. Temeu o massapé pela pouca resistência do seu ferro de cova e foi procurar a mucunã vivendo em chão arenoso. [...]

Freitas achou, entre outros pés de mucunã, um que, pelo diâmetro da haste, pareceu-lhe anoso e por isso rico de raiz. Cavou a rocha, que, de sílica, se desagregava com facilidade. [...] Tinha mais de quinhentos quilogramas de matéria vegetal, que daria dez por cento de fécula, de uma substância alimentícia, a goma da mucunã. (TEÓFILO, 2011, p. 70–71)

Além das palavras e expressões regionais, ocorrem ao longo da narrativa diversos desvios da norma padrão que são comumente associados à fama de Teófilo como mau escritor. Todavia, não nos parece tão absurdo que, dado o tom mais geral do romance, esses “erros” sejam recurso estilístico com o intuito de imprimir certo ritmo de fala e tom popular ao voz do narrador. Um desses desvios, que ocorre com alguma frequência, é a separação de sujeito e verbo com o uso de vírgula, como ocorre em “Aquele figura de aço, desfazia-se em carinhos no berço dos filhos, em serviços junto dos oprimidos” (TEÓFILO, 2011, p. 18). Outros exemplos de transgressões seriam “felicitar” como sinônimo de “fazer feliz” (esta na fala de uma personagem), conforme se vê em “parece que tudo se combina para felicitar-me” (TEÓFILO, 2011, p. 207) e “grama” (unidade de medida) como palavra feminina, visto em “O aparelho digestivo redobrava de esforços, gastava as forças em digerir a mucunã e outras raízes silvestres, para depois assimilar algumas gramas de um produto pouco alimentício e às vezes venenoso” (TEÓFILO, 2011, p. 86), no discurso do narrador.

Contudo, muito embora a narrativa em questão pareça alinhada ao programa tavoriano, há uma diferença essencial. Franklin Távora acreditava que o escritor devia ser fiel ao mundo real e sempre que possível ancorar a narrativa em sua própria experiência ou em fontes historiográficas, mas também acreditava que esse procedimento não exime o artista de filtrar aquilo que mostrará ao leitor. Vem daí, também, parte de sua antipatia com Alencar:

Para ele, o escritor deveria partir de um conhecimento exato do quadro onde se localizam as ações descritas (a “exatidão daguerreotípica”). Mas esta condição, por assim dizer da ética literária, não envolvia a de reproduzir minuciosamente a realidade, nem substituir pelo arrolamento e a observação o trabalho imaginativo, que continuava em primeira linha. Este trabalho de imaginação consiste, para Távora, em selecionar os aspectos que conduzem a uma noção ideal da natureza. Acha, por exemplo, que Alencar faz mal ao mencionar o tamanduá, bicho grotesco. “Segundo penso, meu amigo, e me parece recomendar a estética, o artista não tem o direito de perder de vista o belo ou o ideal, posto que combinando-o sempre com a natureza”. (CANDIDO, 1959, p. 301).

O texto que Candido cita no excerto acima é extraído das *Cartas a Cincinato*, originalmente publicadas por Franklin Távora entre 1871 e 1872 no jornal *Questões do dia*. Eduardo Vieira Martins chega a uma conclusão semelhante, quando afirma que

O fundamental para o entendimento da doutrina crítica exposta por Távora nas *Cartas a Cincinato* é que, para ele, a ênfase na imitação e na observação do modelo não exclui a idealização do trabalho do romancista. Isso é possível porque a finalidade da arte não é produzir um levantamento completo de tudo que existe na natureza, mas separar o “belo” do “grotesco”, de modo a suprimir os aspectos desagradáveis e selecionar apenas os elementos aptos a proporcionar prazer. (MARTINS, 2008, p. 5).



Rodolfo Teófilo, por sua vez, apesar da fidelidade à “exatidão daguerreotípica” aludida acima por Antonio Candido, opta por um recorte do que há de mais horrível na realidade que retrata. Logo no início da jornada dos Freitas, a família abriga-se em uma casa aparentemente abandonada e termina por encontrar em um dos quartos um bebê esquelético e moribundo nos braços da mãe, esquelética, que morrera pouco depois do parto:

O cadáver tinha ao regaço e na postura em que as mães aleitam os filhos uma criança, cuja pele estava colada ao esqueleto. A boca esfomeada do recém-nascido instintivamente procurava o bico do peito, mas embalde; as mamas estavam reduzidas a murchas pe-langas, que se colavam às costelas. (TEÓFILO, 2011, p. 32-33).

Daí em diante o que vemos é uma sucessão de horrores, por todo o caminho até a capital e depois de a ela chegados. Um suicida enforcado cujos intestinos são devorados por seu cão de estimação, uma menina ainda viva completamente coberta de morcegos que lhe sugam o sangue, um faminto que tenta atacar e devorar Carolina (e ao ser ferido por Manuel de Freitas cede à autofagia e come o próprio braço), doentes de varíola que se alimentam das próprias feridas repletas de pus e um homem que canibaliza uma criança após besuntá-la com mel silvestre são alguns dos episódios que o narrador passa diante do leitor de *A fome*.

Alguns personagens centrais encontram seu fim de forma igualmente grotesca, como ocorre com a bruxa Quitéria: doente de varíola, a feiticeira corrupta definha enquanto olha seu baú transbordando do dinheiro que agora nunca poderá gastar, o que a leva literalmente chorar lágrimas de sangue devido à infecção que lhe arruinava as mucosas dos olhos.

O episódio da morte de Quitéria combina os dois procedimentos norteadores do romance: as cenas chocantes descritas em pormenores que levam ao asco, e a denúncia social profundamente ancorada na realidade que o autor conhecia – depois de descoberto o cadáver que há dias apodrecia na casa fechada, a polícia “convence” (com cachaça e ameaças) um grupo de retirantes famintos a carregar o corpo decomposto, mesmo com o alto risco da infecção. Para cúmulo o corpo teve de ser recolhido com as

mãos e ensacado, aumentando o perigo de contágio, em vez de levado ao cemitério atado a uma vara, pois

foram pôr o pau às costas para seguir com a defunta, quando esta desfez-se em muitos pedaços, os tecidos, não tendo resistência para sustentar o próprio peso, despegaram-se dos ossos, as vísceras caíram no chão; enfim o corpo de Quitéria desmanchou-se em podridão e fedor. (TEÓFILO, 2011, p. 265).

Assim, parece-nos que o regionalismo conforme praticado por Rodolfo Teófilo não apenas está a serviço do Naturalismo (não obstante os resquícios românticos), como não pôde abrir mão da militância que caracteriza a vida e a obra do autor. Para um romance de denúncia como *A fome*, mostrar o real passa pela necessidade de descortinar seu lado horrível.

## Referências

CANDIDO, Antonio. A corte e a província. In: CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira** (Momentos decisivos). 4º volume (1836-1880). São Paulo: Livraria Martins Fontes, 1959, p. 293-315.

CANDIDO, Antonio. A Nova Narrativa. In: CANDIDO, Antonio. **A Educação pela noite e outros ensaios**. São Paulo: Ática, 1989, p. 199-215.

CARVALHO, José Murilo. **Discurso de posse**. Academia Brasileira de Letras, 2004. Disponível em: <https://www.academia.org.br/>. Acesso em: 14 ago. 2021.

CASTELLO, José Aderaldo. **A Literatura Brasileira: origens e unidade**. São Paulo: Edusp, 1999.

MARTINS, Eduardo Vieira. Franklin Távora, o romance e o norte. In: **Anais do Simpósio Mundial de Estudos de Língua Portuguesa**. São Paulo: FFLCH/USP, 2008. Disponível em: [https://dlcv.fflch.usp.br/sites/dlcv.fflch.usp.br/files/04\\_16.pdf](https://dlcv.fflch.usp.br/sites/dlcv.fflch.usp.br/files/04_16.pdf). Acesso em: 14 ago. 2021.

SOÁREZ, Ednilo Gomes de. Rodolpho Teófilo (O polivalente polêmico). In: **Revista do Instituto do Ceará**, Fortaleza, ANNO CXXIII – ANNO 2009, p. 198-237, 2009.

TÁVORA, Franklin. **O cabeleira**. 8.ed. São Paulo: Ática, 1998.

TEÓFILO, Rodolfo. **A fome: cenas da seca do Ceará**. São Paulo: Tordesilhas, 2011.

TEÓFILO, Rodolfo. **Coberta de tacos**. Fortaleza: Tipografia Minerva, 1932.

## A IGNORÂNCIA COMO O “BICHO MAU” DO SÉCULO XXI<sup>1</sup>

João Paulo Santos Silva

### Regionalismo ainda?

Quando faz um balanço da ficção entre os anos 1970 e 1990, Bosi (2007, p. 437) assinala o aparecimento de *Coivara da memória* e de *Os Desvalidos*, ambas obras de Francisco J. C. Dantas:

Regionalismo ainda? Pergunta que provoca outras, mais pertinentes: teriam, acaso, sumido para sempre as práticas simbólicas de comunidades inteiras que viveram e vivem no sertão nordestino, só porque uma parte da região entrou no ritmo da indústria e do capitalismo internacional?

A indagação do crítico literário revela-nos a permanência do regionalismo na literatura brasileira, transcendendo os limites temporais da prosa de ficção da segunda geração do modernismo brasileiro, localizada temporalmente nos idos da década de 1930. Por sua vez, Guimarães Rosa, predecessor de Francisco Dantas, operara um intenso burilamento da palavra e conferira à sua ficção – que é pensada a partir do regionalismo – um caráter metafísico. Nesse sentido, Bosi (2007, p. 428–429) salienta: “O regionalismo, que deu algumas das formas menos tensas de escritura (a crônica, o conto folclórico, a reportagem), estava destinado a sofrer, nas mãos de um artista-demiurgo, a metamorfose que o traria de novo ao centro da ficção brasileira”. Acerca da escrita rosiana assinala, por seu turno, Brait (1990, p. 138–139):

---

1 Este trabalho contou com o apoio do PPGL/POSGRAP/PROAP.

Em Guimarães Rosa, a tendência regionalista acaba assumindo a característica de experiência estética universal, compreendendo a fusão entre o real e o mágico, de forma a radicalizar os processos mentais e verbais inerentes ao contexto fornecedor de matéria-prima. O folclórico, o pitoresco e o documental cedem lugar a uma maneira nova de repensar as dimensões da cultura, flagrada em suas articulações no mundo da linguagem.

Nessa esteira, o regionalismo para Bolle (1973, p. 15) seria “o traço mais característico da ficção brasileira”. A questão da emancipação cultural e da afirmação da identidade nacional estariam subjacentes à proposta estética regional. O início da produção rosiana, pois, se vincularia a esse momento e, a seu modo, ao intuito principiológico da sua ficção. Bolle (1973, p. 15) corrobora isto: “Dentro dessa linha e contemporaneamente a ela nasce, em 1937, a primeira obra do ficcionista de Cordisburgo. Com o título *Contos* concorre anonimamente ao ‘Prêmio Humberto de Campos’ da Editora José Olympio...”. Essas reflexões nos são relevantes na medida em que lançam luz na gênese do conto “Bicho mau”, que chegou a fazer parte, antes de aparecer em *Estas estórias*, em 1969, do prototexto de *Sagarana*, chamado de *Contos* ou *Sezão*.

Com efeito, é a partir da problemática em torno do regionalismo, da sua permanência ou não na ficção brasileira, que se pretende neste trabalho discutir o conto “Bicho mau”, publicado postumamente em *Estas estórias*. Na narrativa, é possível flagrar no enredo o signo da ignorância que atravessa as personagens e que culmina num desfecho trágico. Uma serpente pica seo Quinquim, o filho do dono da fazenda – Nhô de Barros –, e a solução oscila entre o remédio e a reza do curandeiro. Por questões culturais e religiosas, o pai opta por confiar na segunda possibilidade e concorre para o desfecho trágico com a morte do filho e, indiretamente, para a depressão da nora, Virgínia. Ora, para além das questões que o enredo em si pode denotar, as discussões suscitadas podem ser lidas hoje no século XXI pensando-se, sobretudo, no embate ciência *versus* fé no que concerne à pandemia do novo coronavírus.

Quando a certa altura do conto “Bicho mau” Guimarães Rosa nos diz em tom de aforismo que “natureza das pessoas é caminho oculta-

do, no estudo de se desentender” (ROSA, 2015, p. 199), é possível inferir que o ser humano é ignorante, isto é, ignora, desconhece a si próprio. Mais adiante, em tom de aparente paradoxo que aponta para uma possível saída para a compreensão do devir, diz-se: “E – quem sabe da vida, é a vida...” (ROSA, 2015, p. 199). O desconhecimento do seu porvir, cuja culminância é sempre a morte, é o que o leva a buscar refúgio no *mythos* ou no *logos*. Este representado pela ciência e aquele, pela religião. É sob a ambivalência de ambos os discursos que se dará a trama da narrativa rosiana.

Se levarmos em consideração que Guimarães Rosa concebera sua ficção para durar até o Juízo Final, não seria temerário encontrar leitores que ainda vislumbrem contemporaneidade das questões postas pela sua literatura. Hodiernamente, para além das questões sociais e o próprio fazer literário que podem ser objeto de atenção, pretendemos discutir a recepção do conto “Bicho mau”, de *Estas estórias* (1969), à luz do conceito de horizonte de expectativas, mediante análise das pistas textuais, inserido na ótica pressuposta pelo contexto político e cultural do século XXI e pensando-se a permanência do regionalismo.

Jauss (1994, p. 31), considerado o “pai da estética da recepção”, postula: “O horizonte de expectativa de uma obra, que assim se pode reconstruir, torna possível determinar seu caráter artístico a partir do modo e do grau segundo o qual ela produz seu efeito sobre um suposto público.” Ao partirmos desse princípio, queremos defender que o leitor de hoje, em contexto de pandemia, pode apreender o conto “Bicho mau” iluminando a situação social e política em que se encontra, instaurando uma salutar reflexão sobre a repulsa ao discurso científico como forma precípua de resolução do problema sanitário mundial.

De diversas formas e matizes, o *leitmotiv* que dá a tônica no conto é a ignorância, entendida sob vários vieses, mas com saliência para os espectros socioculturais e metafísicos. Nessa esteira, com a revalorização de discursos de ódio, segregacionistas, no segundo decênio do século XXI, que enfeixam sobremaneira os principais líderes mundiais, consideramos que uma leitura de “Bicho mau”, ancorada nos sentidos evocados por esse contexto, pode, a nosso ver, perscrutar os meandros que mantêm a nar-

rativa viva ainda hoje e, por extensão, o regionalismo de cunho universalizante atribuído ao autor de Cordisburgo.

## A natureza do bicho mau

Como é sabido, Rosa queria trazer à baila o caráter transcendental que a língua evoca sem se descurar da importância dos avanços científicos para a vida humana: “O bem-estar do homem depende do descobrimento do soro contra a varíola e as picadas de cobras, mas também depende de que ele devolva à palavra seu sentido original” (ROSA, 1983, p. 83). Se tivesse sido formulada no contexto da pandemia do novo coronavírus, o autor certamente se reportaria à necessidade de vacina contra a covid-19, mas também se voltaria contra a emergência da ignorância e, por extensão, da falta de humanidade, que parecem ter contaminado todos os âmbitos sociais.

O leitor que hoje se debruça sobre “Bicho mau” encontra aí um rico manancial de reflexões que tocam a atualidade. O eixo sobre o qual se organiza o enredo é o embate entre ciência e superstição. O bicho mau, materializado no conto pela cascavel, transcende o animal, erigindo como uma poderosa metáfora da própria condição do ser humano e sua relação problemática com a cultura. No excerto abaixo, percebe-se o embate travado entre Virgínia – que queria um tratamento médico para seu marido –, a esposa de seo Quinquim, que foi picado pela cobra, e a mãe dele, Dona Calú, defensora do curandeiro:

- Ele melhorou? Disse que quer me ver?... E o médico? Já foram chamar o doutor?... — e Virgínia avançara para o cunhado, segurava-lhe os braços, agarrava-o, seus olhos eram para doer nele.
- Já foi recado p’ra o Jerônimo Benzedor, que cura... — Dona Calú quis explicar, sua mansidão era extrema, aguda.
- Mas, e o médico, também?... É preciso ir chamar, ligeiro, buscar recurso de farmácia, remédios! Anda, Odórico, o que é que você está esperando?!...
- O Jerônimo cura, mas a gente não pode dar remédio de farmácia, minha filha... — Dona Calú cruzara as mãos, ao peito.

— Não! Pelo amor de Deus!... Curandeiro não sabe de nada, é homem ignorante. É preciso é de ir, já, chamar o doutor... (ROSA, 2015, p. 203)

A fala de Virgínia denota a racionalidade científica, cujo centro é o *logos*, entendido aí como desenvolvimento social e cultural em detrimento do imperativo da ignorância que parece ainda dar a tônica naquela localidade flagrantemente interiorana. Com efeito, a personagem de Virgínia irrompe na narrativa como um ponto de inflexão que, por não conseguir lograr êxito (sua opinião é vencida pela opinião arcaica do pai do marido), acaba sucumbindo, sobretudo com a morte do seu marido e do seu filho, que nasce morto: “Virgínia, com o sofrer de muitas dôres, tinha tido uma criança morta. Ela mesma permanecia igual a uma morta, em funda sonolência, na cama, no quarto, no escuro” (ROSA, 2015, p. 208–209). Isto nos permite inferir que o pensamento racional não conseguiu se impor naquele meio, já que este se encontra sob a égide da superstição da família de seu Quinquim.

Nesse tocante, o leitor encontra nas entrelinhas rosianas a recolocação do infelizmente atual conflito ignorância *versus* ciências que permeia os discursos de diversas lideranças de várias nações. A práxis política que se vale de *fake news*, potencializada pelo uso massivo das redes sociais, bem como a emergência de teorias conspiratórias, tais como o terraplanismo, demonstraram que os indivíduos do presente século ainda possuem certo fascínio pelo discurso raso e/ou desprovido de comprovações científicas.

Esse dado é fundamental quando pensamos em “Bicho mau”, que foi gestado quando da concepção da primeira escrita daquilo que viria a público como *Sagarana* – portanto, na década de 1930 –, mas vindo a ser publicado apenas postumamente n’*Estas estórias*, em 1969. Dito de outro modo, passados mais de cinquenta anos da sua primeira publicação, o conflito do conto “reaparece” para assombrar o indivíduo do século XXI. O horizonte de expectativa parece não ter sido alterado. Houve antes uma recriação de condições sociais e históricas que enfeixam os sentidos outrora atribuídos ao conto.

No entanto, ainda que Guimarães Rosa tenha elegido o irracional como importante elemento fundacional de sua ficção, porque é uma

dimensão do ser humano, um equilíbrio parece-nos ser a chave para o entendimento da complexidade do homem hodierno. De todo modo, a narrativa rosiana fala-nos diretamente, pois é certa nos pontos neurálgicos que angustiam a sociedade pós-moderna e nos dá condições de acessar outras dimensões do irracional que não são somente aquele advindo da ignorância deliberada que a práxis social nos impõe.

Por outro lado, o desfecho da narrativa é trágico, porque seo Quinquim morre por falta de assistência médica, o que denuncia a condição de miserabilidade daquele povo mesmo sendo integrantes do poder dominante local. Ademais, a hesitação do pai do falecido – “Remédio, às vezes cura, às vezes não...” (ROSA, 2015, p. 206) – denota a problemática da ignorância que é também metafísica, isto é, saber o que fazer de certeza na vida, o porvir, é o que angustia Nhô de Barros e, por extensão, toda a humanidade. Por outro lado, essa postura do pai do protagonista nos assusta devido a semelhanças com algumas autoridades que têm se mostrado apáticas ou até mesmo contrárias, por exemplo, à vacinação contra a covid-19.

Por conseguinte, a opção do pai do protagonista para o discurso mitológico que encerra a ação do curandeiro pode ser entendida pela formação da sociedade brasileira patriarcal e afeita às superstições em detrimento do discurso mais desenvolvido das ciências. Assim, o desfecho do conto põe em tela o entrecruzamento dos discursos científico e supersticioso, bem como a projeção da problemática formação patriarcal brasileira:

Nhô de Barros teve que conversar muito com ele. Ele quisera saber mais, sobre seo Quinquim e a cobra, a picada. Dizia que o soro não podia deixar de salvar o rapaz; a não ser se tivesse sido atingido numa veia; mas, se fosse numa veia, teria sido fulminante. Ora, seo Quinquim durara ainda muitas horas... Não teriam, acaso, dado ao doente algum remédio de curandeiro? Garrafas, calomelano com caldo de limão? Sabia-se que era mantido, ali, na fazenda, como agregado, um desses, charlatão... — “É um velho, um coitado. Dê-se casa p’ra ele morar, e três alqueires, p’ra plantar, à terça...



Ou teria sido outra qualidade de cobra? Teriam reconhecido bem a cascavel?”

— “Sim senhor, seu doutor. Isto sim, algum engano era capaz que tivesse havido. Mas era cascavel mesmo, mesma, ela tinha mudado de novo, estava bem repintada, tinha chocalho, um cornimboque de quatorze campainhazinhas, só...” (ROSA, 2015, p. 209)

A intervenção do médico ao final já é tarde demais, uma vez que o filho de Nhô de Barros já havia falecido. No entanto, salta aos olhos do leitor o desnudamento de uma estrutura socioeconômica arcaica que acaba por embasar o complexo cultural ao qual estão submetidos aqueles indivíduos. O curandeiro, assim, era um “coitado” que mantinha uma relação econômica com a família – “Dá-se casa p’ra ele morar, e três alqueires, p’ra plantar, à terça...” (ROSA, 2015, p. 209). Dessa forma, a metáfora de bicho mau comporta várias dimensões do indivíduo: a economia, a sociedade, a cultura.

Dito de outro modo, a estrutura social é reflexo das relações econômicas arcaicas – de poder, portanto – que mantêm relação intrínseca com as manifestações culturais e, por extensão, da religiosidade vivida por aqueles sertanejos. A escolha angustiante entre dar ou não um remédio revela-nos, pois, em última instância um possível rompimento com essa cosmovisão a que estão submetidas as personagens.

Por outro lado, ainda que o Brasil de hoje tenha se industrializado e sua população tenha migrado para a vida urbana, a mentalidade decorrente desse sistema socioeconômico parece ter perdurado. É nesse sentido que as tessituras enfeixadas pelo conto “Bicho mau” gestadas na década de 1930 encontram ressonâncias com os sentidos evocados pelo horizonte de expectativa quando pensamos o contexto da pandemia do novo coronavírus. Acerca da reconstrução desse horizonte, Jauss (1994, p. 35) assinala que ela “traz à luz a diferença hermenêutica entre a compreensão passada e a presente de uma obra, dá a conhecer a história de sua recepção”. Partindo desse postulado, podemos inferir que as mudanças sociais e econômicas por que passaram o Brasil não foram suficientes para operar a desconstrução necessária à mentalidade nacional.

## Conclusão

A ficção rosiana mantém-se necessária para compreendermos a contemporaneidade, bem como sua representação através do discurso literário. O embate travado entre ciência e fé atravessa os sentidos postos em problemática dinâmica cultural e social, sobretudo pelo contexto da pandemia do novo coronavírus. A ignorância, para além da sua gênese na profunda desigualdade social resultante das assimetrias no tocante à distribuição de bens e capitais, ganha nuances de flagrante irracionalismo. Este, por sua vez, é discutido pelo conto rosiano como uma importante dimensão da natureza humana, ainda relegado quando muito a um segundo plano. Isto se dá porque a razão prepondera e se sobrepõe. Em “Bicho mau”, contudo, vence a ignorância sob a égide dos valores de cunho religioso. Nhô de Barros, Dona Calú e Seu Jerônimo emergem como representantes dessa perspectiva e corroboram, cada um à sua maneira, a negação da razão científica, porque isto lhe é natural.

Por outro lado, percebe-se a denúncia do atraso da elite patriarcal, posto que as personagens pertencem à estrutura de poder latifundiário à época dominante. Com o conceito de horizonte de expectativa proposto por Jauss (1994) aplicado a “Bicho mau”, inferimos que as atuais condições materiais condicionam o conto rosiano à triste constatação que a mentalidade vigente ainda confere à narrativa sentidos que a mantêm atualizada e preñe de leituras.

Por fim, o regionalismo, mesmo entendido com as ressalvas necessárias à escrita rosiana, mantém-se aberto a outros horizontes interpretativos, transcendendo a localização geográfica e corroborando o cunho transcendental tão caro à ficção rosiana. “Bicho mau”, pois, mantém-se, a nosso ver, como leitura indispensável na contemporaneidade, mesmo tendo sido gestado há tanto tempo e em outras condições materiais, socioculturais e, por extensão, de sentido.

## Referências

Bolle, Willi. **Fórmula e fábula**. São Paulo: Perspectiva, 1973.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 44. ed. São Paulo: Cultrix, 2007.

BRAIT, Beth. **Guimarães Rosa**. 3. ed. São Paulo: Nova Cultural, 1990. (Literatura comentada)

CALOBREZI, Edna Tarabori. **Morte e alteridade em Estas estórias**. São Paulo: Edusp, 2001. (Ensaio de cultura; 20)

GALVÃO, Walnice Nogueira. **Guimarães Rosa**. São Paulo: Publifolha, 2000. (Folha explica)

JAUSS, Hans Robert. **A história da literatura como provocação à teoria literária**. Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.

ROSA, João Guimarães. **Estas estórias**. 7. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015. (Coleção Guimarães R).

## O NÁUFRAGO DA FISILOGIA: URUPÊS E OS PRIMÓRDIOS DO MODERNISMO

Talles Luiz de Faria e Sales

“Você sentiu-se cansado e refugiou-se numa calçada, rodeado de crianças. E começou a contar histórias”.

Trecho de carta de Oswald de Andrade a Monteiro Lobato

O conto de abertura do então retumbante, e hoje clássico, *Urupês*, publicado por Monteiro Lobato em 1918, é o único a destoar da ambientação que caracteriza não apenas este volume, mas quase todo o conjunto da extensa obra de Lobato, vertida majoritariamente a partir de uma geopoética que se estende dos contrafortes da Mantiqueira às “cidades mortas” do Vale do Paraíba, remanescentes decaídas da pujança da economia cafeeira que, ainda forte no interior paulista, financiaria os modernistas de 1922 através do mecenato, dentre outros membros da oligarquia cafeeira, de Paulo Prado, o ensaísta de *Retrato do Brasil: Ensaio sobre a tristeza brasileira*, que viria a lume em 1928.

O cerne do conto – um crime passionai praticado pelo faroleiro Ge-rebida contra seu companheiro de trabalho, Cabrea, no farol dos Alba-trozes – é introduzido pelo narrador, que teria testemunhado o crime, em conversação com um interlocutor em ocasião na qual contemplan as luzes dos barcos e dos faróis no litoral. Se destoa pela ambientação, este primeiro conto já adianta ao leitor de *Urupês* tanto o elemento trágico que atua como élan dos textos que o compõem, quanto o estilo característico do autor, capaz de instilar senso de humor em meio à tragédia, fazendo uso de artifícios que emulam a fórmula do “causo” popular, sem, entre-tanto, descurar de uma linguagem de escolha meticulosa dos vocábulo, ao mesmo tempo em que evita os riscos do pedantismo, elementos entre os quais entretece um forte teor de crítica social, fazendo repousar “uma certa chalaça, camiliana” (COUTO, 2014, p. 640) sobre choças e taperas de

sapé revirado, sedes arruinadas de fazendas decaídas, fragilmente equilibradas em terra cansada, infértil e erodida.

Refletindo sobre o ódio que Gerebita nutre contra Cabrea, o narrador de “Os faroleiros” inicialmente se admira: “Estranha criatura, o homem! Insulados do mundo naquela frágua, ambos náufragos da vida, o ódio os separava...” (LOBATO, 2014, p. 78). Apenas ao fim do conto se aclarará o móbil do ódio professado pelo faroleiro Gerebita, o que desenlaça o enredo e o desvela ao leitor, num efeito de culminância da narrativa recorrente no gênero do conto. Para as questões que nos propomos a abordar aqui, fiquemos com o assombro do narrador em relação ao ódio que separava aqueles dois “náufragos da vida”, Gerebita e Cabrea. Sozinhos, insulados, restritos ao espaço exíguo do farol que constitui uma realidade paralela àquela experienciada em terra, tal condição pode ser lida como uma projeção em miniatura do próprio Brasil: seja pela ressonância mítico-simbólica da cartografia medieval e a “Ilha do Brasil”, seja pelo insulamento em relação às metrópoles capitalistas ou, ainda, pela fragilidade das comunicações entre as cidades brasileiras, principalmente entre as cidades interioranas, como as fictícias Itaoca e Oblivion de Lobato, e os centros urbanos, tema que em *Urupês* é focalizado no conto “Um suplício moderno”.

No entanto, tendo em vista as possíveis ligações acima elencadas entre Brasil e as semânticas do insulamento e do naufrágio – Guimarães Rosa, por exemplo, retomará o tema na novela “Buriti” e na última entrevista que concede, a Arnaldo Saraiva –, o belicismo de Gerebita a Cabrea, insulados no farol, “náufragos da vida”, ecoa ao longo de todos os textos de *Urupês*, o narrador fazendo as vezes de Gerebita e o caipira ou o caboclo ocupando o lugar de Cabrea. Em “Os faroleiros”, Gerebita procura influenciar o narrador que fora visitar o farol, envenenando-o contra Cabrea, a quem julga louco; apenas no final da narrativa revela-se que Gerebita constituía um álbe para sua vingança. Nos textos de *Urupês*, Lobato procede de modo análogo, instaurando no caipira e no caboclo, e não apenas nos mais pobres, mas também nos interioranos mais remediados<sup>1</sup>, as

1 É o caso do ludíbrio pela ganância em “Pollice verso”, onde um jovem médico recém-formado, Inácio Gama, filho de um coronel, leva premeditadamente a óbito ao major Mendanha, ten-

causas dos males nacionais: a preguiça, o atraso, a falta de planejamento, mesmo a fealdade física da caturra de Bocartorta, personagem do conto homônimo. Lobato, proveniente de uma família de proprietários rurais, insurge-se nesses primeiros textos contra o caipira e o caboclo, forjados pelo e para o sistema de propriedade de terra brasileiro, assente no latifúndio. O ponto, aqui, é que a economia cafeeira do Vale do Paraíba já não se encontrava em estado muito diferente daquele da tapera do caipira, de modo que o próprio Lobato, herdeiro de uma vasta propriedade em Taubaté<sup>2</sup>, vende a terra após a morte do avô e transfere-se com a mulher e os quatro filhos para São Paulo em 1916, onde empregará o capital no mercado cultural.

O tema, com idas e vindas que sinalizam mudanças de postura do escritor, é frequente tanto nos escritos anteriores a *Urupês*, publicados na *Revista do Brasil* a partir de seu terceiro volume, na qual, em 1918, passa a atuar como diretor e proprietário, como também em seus escritos posteriores, via de regra a partir de uma base telúrica que põe como diapasão comum entre a terra e o homem o cansaço. O esgotamento da terra pelo modo de produção derivado da organização econômica colonial acarreta num povoamento que, em *Retrato do Brasil*, Paulo Prado, contemporâ-

---

cionando herdar parte de sua fortuna, ou da violência movida pelo ciúme em “O estigma”, no qual a abastada herdeira da família Leme assassina Laurita, por ciúmes do marido, Fausto. Em *Urupês*, portanto, a crítica ao caipira não se restringe à sua classe social, mas a seu complexo sócio-cultural como um todo, remetendo, nesse sentido, ao que aponta Antonio Candido ao lembrar que a “diferenciação de camadas, pelo nível econômico e as formas de participação cultural, não decorreu necessariamente de uma diferença social na origem dos grupos. O fazendeiro abastado, o pequeno agricultor, o posseiro provêm as mais das vezes dos mesmos troncos familiares, e seus antepassados compartilharam, originariamente, das mesmas condições de vida” (CANDIDO, 2010, p. 94). Evidentemente, como também aponta Candido, esta descrição remete a uma fase inicial, que acolherá um “fermento de diferenciação” econômica e demográfica ao longo da formação histórica, o que se observa, em *Urupês*, nos costados da família Leme brevemente mencionada em “O estigma”, nome que arrasta consigo o peso de uma nobiliarquia indubitável na história econômica e política de São Paulo.

- 2 Seu avô foi o visconde de Tremembé, grande proprietário de terras na porção paulista do Vale do Paraíba, o que torna Lobato, de acordo com Sérgio Miceli, “herdeiro de quase 2 mil alqueires”. Em *Intelectuais à brasileira*, Miceli afirma ter vindo a morte do avô a liquidar a situação instável do escritor, “dando-lhe posse da imensa fortuna em terras de que se valeu para tornar-se empresário cultural” (MICELI, 2001, pp.98-99).

neo a Lobato, considerava feito por “ádivenas de passagem”, de modo a fazer com que a população migre no próprio território ininterruptamente, engendrando o seminomadismo que causara espanto a Eschwege nas primeiras décadas do século XIX em Minas Gerais. Vê-se, assim, que os temas da “terra cansada” e do caipira sempre de côcoras, cansado demais para sustentar o próprio peso, não são apenas correlatos, mas subsumidos numa relação de causa e efeito que deita suas raízes profundas na formação do Brasil colonial e nos modos de propriedade e uso da terra.

Antes de combater o caipira em textos como “Velha praga” e “Urupês”, integrantes do livro publicado em 1918, Monteiro Lobato contribui regularmente, a partir de março de 1916, com a *Revista do Brasil*, com textos que constituirão a ossatura de *Urupês*. “A vingança da peroba”, originalmente intitulado “Chóó... Pan...”, é a sua primeira contribuição na *Revista do Brasil*, publicado em seu nº 3, em março de 1916; “Bocatorta” aparece no nº 8, em agosto desse mesmo ano; “A colcha de retalhos” no nº 12, em dezembro; “O engraçado arrependido”, originalmente intitulado “A gargalha do colector”, é publicado no nº 16, em abril de 1917; “Pollice Verso” aparece no nº 18, de junho de 1917; “Os faroleiros”, originalmente intitulado “Cavalleria rusticana”, no nº 20, em agosto deste ano; “O mata-pau” no nº 24, de dezembro de 1917; “O comprador de fazendas” é publicado no nº 27, em março de 1918; e “O estigma” no nº 28, em abril deste ano; “Meu conto de Maupassant” e “Bucólica”, ambos escritos em 1915, somente serão publicados em *Urupês*; “Um suplício moderno” viria a lume pela *Revista Paraíba*, em 1916; e “Velha praga”, originalmente intitulado “Uma velha praga” e “Urupês”, este no qual surge o personagem Jeca Tatu, foram publicados no jornal *O Estado de S. Paulo*, em novembro e dezembro de 1914, respectivamente. Chama atenção nessa cronologia o fato de que aqueles que constituem os principais libelos críticos ao caipira são os mais recuados no tempo, de quando Lobato contava pouco mais de trinta anos de idade, o que sugere uma primeira incursão ao tema ainda eivada de sua formação familiar tradicional, vinculada à elite oligárquica.

“Velha praga”, um artigo de opinião, abre-se com uma crítica à baixa intensidade de interesse pelas questões nacionais brasileiras em 1914, a opinião pública muito mais incitada “pelas proezas infernais dos belacis-

simos ‘vons’ alemães”, no contexto da Primeira Guerra, em detrimento da preocupação pelo “von Fogo” que consome a vegetação a partir de agosto, transformando a Mantiqueira num “imenso cinzeiro”. Na sequência, localiza no caboclo o agente da destruição, equiparando-o a um parasita, como o *Sarcoptes*, causador da sarna:

Este funesto parasita da terra é o CABOCLO, espécie de homem baldio, seminômade, inadaptável à civilização, mas que vive à beira dela na penumbra das zonas fronteiriças. À medida que o progresso vem chegando com a via férrea, o italiano, o arado, a valorização da propriedade, vai ele refugindo em silêncio, com o seu cachorro, o seu pilão, a pica-pau e o isqueiro, de modo a sempre conservar-se fronteiriço, mudo e sorna. Encosorado numa rotina de pedra, recua para não adaptar-se (LOBATO, 2014, p. 165).

Paradoxalmente, manifesta-se no trecho citado a mesma propensão que se havia criticado no primeiro parágrafo do texto: louva-se o estrangeiro, o italiano, como índice do progresso, enquanto se rebaixa o nacional, o caboclo, ao nível do parasita. De convívio mais estreito com Oliveira Viana, Lobato talvez desconhecesse – como ainda hoje largamente se desconhece – o ensaio de Manoel Bomfim sobre a relação de parasitismo social mantida entre as metrópoles ibéricas e suas colônias, causa da degenerescência das primeiras, de acordo com o autor de *América Latina: males de origem*. O texto segue numa crítica implacável, condenando os “vagos atavismos” que acometem ao caboclo não se ligar à terra como os camponeses europeus, agregando-se para, tornada a terra arrasada, seguir adiante. Imputa-o de uma mente criminosa contra a natureza, “coçando” cálculos para subtrair-se de responsabilidades por aceiros maiores que os permitidos pela lei em ocasião das queimadas. E, como a lei não o repreende, ao caboclo, toca-se, como a um cão ou a uma galinha. Exaurida a terra, o caboclo a abandona, bem como à tapera, e tudo “se apaga como por encanto”: “nada mais lembra a passagem por ali de Manoel Peroba, de Chico Marimbondo, de Jeca Tatu ou outros sons ignaros” (LOBATO, 2014, p. 168).



É clara e direta a retórica animalizadora mobilizada contra o caboclo nesse texto de 1914, no qual, pela primeira vez, aparece o nome de Jeca Tatu, acompanhado pelos de Manoel Peroba e de Chico Marimbondo, todos os três vinculados a animal ou vegetal, o que denota sua desumanização, vocábulos de etimologia tupi precedidos de nomes portugueses, como Manoel e Francisco, o que é sugestivo da miscigenação. Em contraposição, Cornélio Pires promoverá, em crítica a “Velha praga”, a defesa do caipira paulista, demovendo a acusação do esforço mínimo que o mantém sempre de cócoras pela fundamentação de seu sistema de trabalho baseado nos mutirões. Entretanto, Pires incorre na mesma ótica míope que enquadra o caipira que pretende defender, imputando as críticas de Lobato ao caipira mineiro: “Talvez Lobato conheça bem o matuto mineiro, que não conheço ainda, e trate dele” (PIRES, 2014, p. 643). Ou, a propósito do fogo das queimadas, atilando-o aos “criminosos errantes, caboclos ou pretos (estes principalmente) perseguidos em toda a parte pela justiça e pelos... caipiras” (PIRES, 2014, p. 644). Ora, além de incorrer na mesma depreciação preconceituosa da qual pretende demover o caipira paulista, aplicando-a a outros grupos sociais – mineiros, caboclos e pretos –, Pires romantiza seu caipira paulista ao colocá-lo como perseguidor de criminosos errantes, estes, sim, os incendiários, elevando-os a heróis brasileiros<sup>3</sup>. Compreende-se que o caipira de Lobato, sendo inicialmente construído sob uma ótica preconceituosa, visaria a atuar como figura contrastante a outra ótica não menos preconceituosa, aquela que idealiza e romantiza o tipo social convertendo-o em tipo literário idealizado.

3 Há uma contenda aberta entre Monteiro Lobato e Cornélio Pires, autor de *A musa caipira* (1910), *Quem conta um conto...* (1916) e *As estrambóticas aventuras de Joaquim Bentinho, o queima campo* (1924), dentre outros livros e espetáculos protagonizados por personagens do meio rural paulista, em torno do “caboclisto” e do caipira, como se nota em carta enviada por Lobato a Godofredo Rangel, datada de 03 de julho de 1915: “O caboclo de Cornélio é uma bonita estilização – sentimental, poética, ultrarromântica, fulgurante de piadas – e rendosa. O Cornélio vive, e passa bem, ganha dinheiro gordo, com as exposições que faz do ‘seu caboclo’. Dá caboclo em conferências a 5 mil-réis a cadeira e o público mija de tanto rir. E anda ele por aqui, Santos, a dar caboclo no Miramar e no Guarani. Ora, meu *Urupês* veio estragar o caboclo do Cornélio – estragar o caboclisto” (LOBATO, 1968, p. 40). Mais que a renda obtida mediante o caboclisto de Pires – e não se pode negar que Lobato tenha obtido algo ainda mais vultoso com o seu Jeca Tatu –, interessa reter aqui a demolição tentada por Lobato da estilização de um caboclo idealizado.

Em “Urupês” – nome de fungo endêmico no Brasil, também conhecido por orelha-de-pau, encontrado em troncos de árvores decompostas ou em vias de decomposição –, também publicado pela primeira vez em 1914, Lobato prossegue em seu ataque, desta vez visando à figura estética do caboclo nas artes, considerando-o um substituto do índio romântico de valores fidalgais alçado a tipo literário no século XIX, e tão idealizado quanto ele:

O indianismo está de novo a deitar copa, de nome mudado. Crismou-se de ‘caboclistmo’. O cocar de penas de arara passou a chapéu de palha rebatido à testa; a ocará virou rancho de sapé; o tacape afilou, criou gatilho, deitou ouvido e é hoje espingarda trouxada; o boré descaiu lamentavelmente para pio de inambu; a tanga ascendeu a camisa aberta ao peito.

Mas o substrato psíquico não mudou: orgulho indomável, independência, fidalguia, coragem, virilidade heroica, todo o recheio em suma, sem faltar uma azeitona, dos Peris e Ubirajaras (LOBATO, 2014, p. 170).

Ao longo do texto, Lobato se contrapõe ao caboclo como o “‘Ai Jesus!’ nacional”, às “caipirinhas cor de jambo de Fagundes Varela”. Resvala, assim, em direção contrária mesmo à de Euclides da Cunha em *Os sertões* (1902), o qual, ainda que considere o sertanejo sob a ótica da fisiologia como um Quasímodo, não lhe negou os feitos hercúleos, bem como aquela apontada por Afonso Arinos nos contos de *Pelo sertão* (1898), com tropeiros valentes, caboclos enfezados e românticos, sob as sombras de buritis eternos, rejeitando como superstições os elementos que constituem o insólito e o sobrenatural dos contos de Coelho Neto em *Sertão* (1896) ou, ainda, o clima de camaradagem e alegria que marca cenas de *O matuto* (1878), de Franklin Távora, conjunto de elementos que reaparecerão com maior vitalidade em Guimarães Rosa. Compartilha, entretanto, da violência e do sentido trágico da vida das classes populares brasileiras, praticamente onipresentes na literatura nacional. Para o Lobato que redige “Urupês” em 1914, dentre “as raças de variado matiz” que formam a

nacionalidade, a do caboclo seria aquela “a vegetar de cócoras, incapaz de evolução, impenetrável ao progresso. Feia e sorna, nada a põe de pé” (LOBATO, 2014, p. 171), assistindo indiferente aos acontecimentos da história nacional. O Jeca Tatu de “Urupês” está sempre de cócoras, assentado sobre os calcanhares, descansando da vida, incapaz de ação.

Se a postura desse primeiro Jeca é identificada a uma preguiça que mais tarde no Modernismo brasileiro será alçada a seu epígono macunaímico<sup>4</sup>, há uma mudança de apreciação quando Lobato se volta para o pequeno funcionário interiorano, também ele um caipira, cansado, levado ao esgotamento pela exploração de uma política coronelista do posto que ocupa. É o que se vê, em *Urupês*, no conto “Um suplício moderno”, datado de 1916, no qual um cidadão é nomeado entregador dos correios e é levado ao estafetamento nas idas e vindas que os maiorais da política local lhe demandam:

Este suplício vale o torniquete, a fogueira, o garrote, a polé, o touro de bronze, a empalação, o bacalhau, o tronco, a roda hidráulica de surrar. A diferença é que estas engenharias matavam com certa rapidez, ao passo que o estafetamento prolonga por anos a agonia do paciente (LOBATO, 2014, p. 123).

A mudança de atitude de Lobato tem como ponto de inflexão inequívoca um texto publicado no volume VII da *Revista do Brasil*, no primeiro trimestre de 1918, “A nossa doença”. Há aqui uma clivagem na ótica pela qual Lobato vinha encarando o seminomadismo caboclo: o problema já não é mais localizado nos atavismos que acometeriam ao caboclo, mas no modelo brasileiro de produção agrícola. Lobato mobiliza o tema da “terra cansada”, correlato ao *The Waste Land* de T. S. Eliot, publicado em 1922, ou ao Pico do Cauê britado, no poema “Itabira”, publicado por Carlos Drum-

---

4 Em carta enviada a Lobato, Oswald de Andrade reconhece o seu papel precursor para o movimento que se destacaria a partir da Semana de 1922, da qual Lobato não teve “sua merecida parte de leão” por ter se posicionado como “o Ghandi do modernismo”: “De fato, *Urupês* é anterior ao Pau Brasil e à obra de Gilberto Freyre” (ANDRADE, 2014, p. 625).

mond de Andrade em seu livro de estréia, *Alguma poesia* (1930)<sup>5</sup>: “A terra sorvada ‘cançou’”, observa Lobato (1918, p. 05), e, ao invés de esforços para o seu melhoramento, é abandonada e as populações são impelidas para novo rumo, num “trabalho de Penélope”. Já não é o caboclo o incontinente: “O nosso progresso é cigano. Vive acampado. É nômade” (LOBATO, 1918, p. 05). Lobato vê essa questão como um *continuum* que se arrasta da colonização portuguesa, orientada pela perspectiva do máximo lucro, à sua continuidade no Império e na República, rejeitando “soluções” como a posição legalista e conformista, a revolucionária, bélica, a fragmentação do território ou a tutela estrangeira (uma recolonização), para apostar na solução agrícola de restauração da terra que faria cessar o nomadismo e vivificaria a população pelo maior valor nutricional agregado à sua dieta, tema que retomará em *Problema vital*, também de 1918, ano no qual passará a engajar-se numa intensa campanha sanitarista, percebendo que o Jeca Tatu não é assim, está assim: não é um cansado e preguiçoso sempre de cócoras, está sempre de cócoras por ter estado sempre doente, ele, sim, hospedeiro de inúmeros parasitas, enfraquecido por uma dieta insuficiente. Conforme apontado por Marisa Lajolo, o autor de *Urupês* “parece ter corrigido progressivamente os desvios de uma má consciência” (LAJOLO, 1983, p. 103).

O que Lobato aqui ainda não aborda é a decorrência deste modelo à lógica do latifúndio e da monocultura<sup>6</sup>. É tal o sentido da crítica de Lima Barreto a *Problema vital*. Se, por um lado, Lobato tem o mérito de pensar nossos problemas sociais e “a desgraça das nossas gentes roceiras” esca-

5 Sobre essa imagem, que, após os rompimentos das barragens de rejeitos de minérios nas cidades mineiras de Mariana e de Brumadinho, passou a assumir ainda mais funestas significações, ver STERZI, Eduardo. Terra devastada: persistências de uma imagem. *Remate de Males*, Campinas-SP, (34.1): pp. 95-111, Jan.-Jun. 2014.

6 Década e meia mais tarde, Gilberto Freyre sintetizará a questão em *Casa-grande & senzala*, opondo-se às teorias antropológicas que localizavam na raça e no clima o atraso dos povos tropicais: “Sob semelhante regime de monocultura, de latifúndio e de trabalho escravo, não desfrutou nunca a população de abundância de cereais e legumes verdes. [...] É uma sociedade, a brasileira, que a indagação histórica revela ter sido em larga fase do seu desenvolvimento, mesmo entre as classes abastadas, um dos povos modernos mais desprestigiados na sua eugenia e mais comprometidos na sua capacidade econômica pela deficiência de alimento” (FREYRE, 2002, pp. 186-187).

pando a fulgurações idealizadas – “Ele não as embeleza, ele não as falsifica: fala-as tal e qual” (BARRETO, 2014, p. 631) –, por outro ele apenas tangencia o cerne do problema:

O problema, conquanto não se possa desprezar a parte médica propriamente dita, é de natureza econômica e social. Precisamos combater o regime capitalista na agricultura e latifúndio, dividir a propriedade agrícola, dar a propriedade da terra ao que cava a terra e planta e não ao doutor que vive na ‘Casa Grande’ ou no Rio ou em São Paulo. Já é tempo de fazermo isto e é isto que eu chamaria o ‘Problema vital’ (BARRETO, 2014, p. 632).

Seja por sua filiação como herdeiro da oligarquia latifundiária, seja pela recente clivagem em sua perspectiva sobre os problemas sociais das populações rurais, Lobato não mergulha tão fundo quanto Lima Barreto. Não deu combate ao nosso “feudalismo tacanho”, na expressão de Euclides da Cunha, que continuou a produzir os Garcia d’Ávila, os Guedes de Brito, os Paes Leme, “ciosos dos dilatados latifúndios, sem raias, avassalando a terra” (CUNHA, 2013, p. 106). Terra cansada, terra avassalada: trabalhador, rural ou pequeno funcionário público, esgotado; Lobato não chega a formular a equação. Entretanto, não se há de fazer *tabula rasa* das mostras dadas pelo criador do Jeca Tatu às questões candentes da situação brasileira.

Se há uma valorização do folclore e da cultura brasileira por Lobato que impactará o Modernismo de 1922, conforme observou Oswald em carta ao autor de *Urupês*, a obra de Lobato, ao naufragar da fisiologia para ancorar-se no binômio “terra cansada” / “povo esgotado”, acena para composições literárias que recolocarão a questão na década de 1930, como são os casos de *O quinze* (1930) e *Vidas secas* (1938), com a temática da seca, *Fronteira* (1935), de Cornélio Penna, tematizando os efeitos ambientais, sociais e psicológicos da mineração, *Maleita* (1934), de Lúcio Cardoso, com a expansão de cidades em áreas assoladas pela malária ou ainda os romances do “Ciclo da cana-de-açúcar” de José Lins do Rego. Em Lobato, a forma de ocupação da terra e a sociedade que a ocupa, plasma-

das longe do esquadro romântico e revestidas de uma apresentação irônica e trágica, prenuncia parte significativa de uma problemática da qual se ocupará a produção literária brasileira subsequente, ainda que em seus primórdios – os textos de *Urupês* – tal problemática seja inicialmente vista através dos lupanares da oligarquia cafeeira paulista, da qual o escritor era remanescente.

Em 1931, tendo retornado de uma temporada nos Estados Unidos como adido comercial do governo brasileiro, Lobato passa a uma terceira fase, que mergulha tão profundamente quanto a crítica que lhe dirigira Lima Barreto, mesmo não dedicada ao regime de partilha das terras nacionais. Encontra agora uma explicação econômica, e mesmo de caráter geopolítico, ao atraso brasileiro, a baixa intensidade da utilização brasileira de ferro e petróleo, entraves ao desenvolvimento industrial e energético do país, divulgando a importância da soberania nacional em relação a essas duas matérias-primas em suas obras para adultos e crianças, chegando mesmo a organizar uma companhia de exploração petrolífera e, já no fim da vida, a apoiar o Partido Comunista do Brasil (LEITE, 2002, pp. 413–414). Ideologias à parte, Monteiro Lobato demonstra, com as atitudes e posições que toma, chegando a alterá-las de maneira substancial, que entendia ter um compromisso incontestavelmente nacional: como lhe indica Oswald de Andrade em carta já aqui mencionada, “trava-se uma luta entre Emília e Tarzan” (ANDRADE, 2014, p. 627).

Náufrago da fisiologia, que troca pelo problema sanitário e pela deficiência alimentar da população rural brasileira, Lobato não repete com o Jeca a atitude depreciativa de Gerebita para com Cabrea, os dois naufragos da vida de “Os faroleiros”: percebe serem ambos, o escritor e o personagem, o fazendeiro derruído e seus famélicos adscritos, naufragos do mundo, vergados e de cócoras um para o outro, insulados no farol subdesenvolvido e nunca terminado, incrustado na terra cansada dessa grande ilha incomunicável à qual chamamos Brasil.

## Referências

- ANDRADE, Oswald. Carta a Monteiro Lobato. In: LOBATO, Monteiro. **Contos completos**. São Paulo: Biblioteca Azul, 2014, pp. 625–629.
- BARRETO, Lima. Problema vital. In: LOBATO, Monteiro. **Contos completos**. São Paulo: Biblioteca Azul, 2014, pp. 630–632
- BOMFIM, Manoel. **América Latina**: Males de origem. Rio de Janeiro: Fundação Darcy Ribeiro, 2013.
- CANDIDO, Antonio. **Os parceiros do rio Bonito**: Estudo sobre o caipira paulista e a transformação dos seus meios de vida. 11. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010.
- COUTO, Ribeiro. Caboclisto (A propósito das *Ideias de Jeca Tatu*). In: LOBATO, Monteiro. **Contos completos**. São Paulo: Biblioteca Azul, 2014, pp. 638–641.
- CUNHA, Euclides da. **Os sertões**. Rio de Janeiro, Fundação Darcy Ribeiro, 2013.
- FREYRE, Gilberto. Casa-grande & senzala. In: SANTIAGO, Silviano (coord.). **Intérpretes do Brasil**, vol. 2. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 2002, pp. 121–645.
- LAJOLO, Marisa. Jeca Tatu em três tempos. In: SCHWARZ, Roberto (org.). **Os pobres na literatura brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1983, pp. 101–105.
- LEITE, Dante Moreira. **O caráter nacional brasileiro**: história de uma ideologia. 6. ed. rev. São Paulo: Editora UNESP, 2002.
- LOBATO, Monteiro. A “nossa doença”. **Revista do Brasil**, Anno III, Volume VII, São Paulo, pp. 03–12, Jan./Mar. 1918.
- LOBATO, Monteiro. **A Barca de Gleyre**. Tomo II. São Paulo: Brasiliense, 1968.
- LOBATO, Monteiro. Urupês. In: LOBATO, Monteiro. **Contos completos**. São Paulo: Biblioteca Azul, 2014.
- LOBATO, Monteiro. **Problema vital, Jeca Tatu e outros textos**. São Paulo: Biblioteca Azul, 2010.
- MICELI, Sérgio. **Intelectuais a brasileira**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- PIRES, Cornélio. Guerra ao... caipira. In: LOBATO, Monteiro. **Contos completos**. São Paulo: Biblioteca Azul, 2014, pp. 642–644.
- PRADO, Paulo. Retrato do Brasil. In: SANTIAGO, Silviano (coord.). **Intérpretes do Brasil**, vol. 2, 2. ed. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 2002, pp. 03–104.
- STERZI, Eduardo. Terra devastada: persistências de uma imagem. **Remate de Males**, Campinas-SP, Unicamp, v. 34, n.1, pp. 95–111, Jan.–Jun. 2014.

## A TRILOGIA DE ANTÔNIO TORRES E AS DESCONTINUIDADES DO TEMPO

**Ulisses Macêdo Júnior**

*“Esta viagem a Portugal é uma história. História de um viajante no interior da viagem que fez, história de uma viagem que em si transportou um viajante, história de viagem e viajante reunidos em uma procurada fusão daquele que vê e daquilo que é visto, encontro nem sempre pacífico de subjetividades e objetividades. Logo: choque e adequação, reconhecimento e descoberta, confirmação e surpresa. O viajante viajou no seu país. Isto significa que viajou por dentro de si mesmo, pela cultura que o formou e está formando, significa que foi, durante muitas semanas, um espelho refletor das imagens exteriores, uma vidraça transparente que luzes e sombras atravessaram, uma placa sensível que registou, em trânsito e processo, as impressões, as vozes, o murmúrio infundável de um povo.”*

(José Saramago)

*“Eu sou tua terra. Sou teu pai e tua mãe”.*

(Antônio Torres)

Em princípio, o presente trabalho, dissertou sobre as simbologias do espaço e paisagem que compõem os cenários das obras: Essa terra (1976), O cachorro e o Lobo (1997) e Pelo fundo da agulha (2006). Nesse prisma, adentrou-se pelo repertório imagético da terra, através do olhar ambivalente e fragmentado do narrador/personagem Totoinhim, quando das suas descrições físicas de uma geografia que caracteriza os lugares, mas também, pelas faíscas de uma memória esparsa e afetiva que os redimensiona. Um espaço/paisagem que vai se erigindo gradualmente, através das lentes do tempo, num processo de ressignificação e reconstrução constante.



No romance *Essa terra*, tais representações telúricas se apresentam de maneira bem tensa e, simbolicamente, marcadas por dramas idiossincráticos que, por vezes, assumem significações de amplitude coletivas. Através de uma narrativa de tessitura fragmentada, as vozes desse espaço ecoam em tempos e modulações profusas. Nesse aspecto, as quatro partes que compõem o enredo: “Essa terra me chama”, “Essa terra me enxota”, “Essa terra me enlouquece” e “Essa terra me ama”, corroboram para tal processo e passam a ser apresentadas por meio dessa expectativa multifacetada que reconfigura a natureza do espaço, a partir das experiências vividas e a ressonância de uma memória esgarçada.

Por esse ângulo, conhece-se o espaço sertanejo do Junco, bem como demais localidades, pelas retinas de Totoinhim, que ora apresenta o lugar numa perspectiva positiva e saudosista, de amor à terra natal, e, em outros momentos, o exhibe por um viés de dor e negação.

O Junco: um pássaro vermelho chamado Sofrê, que aprendeu a cantar o hino nacional. Uma galinha pintada chamada Sofraco. Um boi de canga, o Sofrido. De canga: entra inverno, sai verão. A barra do dia mais bonita do mundo e o pôr-do-sol mais longo do mundo. O cheiro do alecrim e a palavra açucena. E eu, que nunca vi uma açucena. Os cacos: de telha, de vidro. Sons de martelo amolando as enxadas, aboio nas estradas, homens cavando o leite da terra. O cuspe do fumo mascado da minha mãe, a queixa muda do meu pai, as rosas vermelhas e brancas da minha avó. As rosas do bem-querer: – Hei de te amar até morrer. Essa é a terra que me pariu. (...)  
(TORRES, 2008, p. 13-14.).

Em outras passagens, também são pintadas as cenas desses painéis que descrevem a terra com toda a crueza característica que, comumente, assola o sertão nordestino. A seca, a rudeza, o aspecto de abandono, o processo de migração. Elementos que são construídos através de um olhar plissado na dor, e que simboliza a um só tempo um enfoque individualizado, daquele que sente as agruras advindas da sua relação com o lugar e o com o outro, numa intersecção de percepções, que aproximam e refratam o sujeito e o espaço:

Vagaroso e solitário, o Junco sobrevive as suas próprias mágoas, com a certeza de quem já conheceu dias piores, e ainda assim continua de pé, para contar como foi. Em 1932 o lugar esteve para ser trocado do Estado da Bahia para o mapa do inferno, na pior seca que já se teve notícia por essas bandas, hoje reverenciada em cada caveira de boi pendurada numa estaca, para dar sorte. (TORRES, 2008, p. 15.).

Em tais contornos, a paisagem sertaneja do Junco é edificada através da conexão entre Totoinhim, morador da região, e a sua terra. Desse entre-lugar surge a paisagem, repleta de elementos simbólicos, sociais e de cultura. No que compele a tal questão, a Geografia Cultural desenvolve suas linhas de abordagem nessa inter-relação. Acerca disso, Edvânia Torres A. Gomes testifica:

A paisagem como representação resulta da apreensão do olhar do indivíduo, que, por sua vez, é condicionado por filtros fisiológicos, psicológicos, socioculturais e econômicos, e de esfera da rememoração e da lembrança recorrente. A paisagem só existe a partir do indivíduo que a organiza, combina e promove arranjos do conteúdo e forma dos elementos e processos, num jogo de mosaicos. (GOMES, 2001, p. 56.).

*Essa terra* traz à tona uma série de planos narrativos descontínuos, repletos de cortes e reentrâncias que esfacela o novelo narratológico. Como substratos da memória, as imagens são descritas à medida do pensamento do narrador ou em planos e ações de um tempo oscilante. Em *O cachorro e o lobo*, o narrador/personagem Totoinhim faz seu regresso ao Junco e, lá, reencontra suas velhas matrizes. Após vinte anos de jornada, revê alguns símbolos daquela “*terra de filósofos e de loucos*”.

Não obstante, além de a cidade passar por todo um processo de lenta e tardia mudança, existindo em uma espécie de refração de uma “pseudo-modernidade”, o personagem também mudara, assim como modificaram as suas referências que, continuamente, a se refocilar. Assim, seu olhar

sobre o Junco passara a ser novo, fruto de todas as outras relações e referências existentes. Com o transcorrer temporal Totoinhim adquire uma visão mais contemplativa da terra. Nesse regresso, ocorre um processo de reencontro afetuosamente com suas antigas raízes, numa tentativa de realinhar os laços familiares com o seu pai e reformular a relação com a sua terra, sua gente, e consigo mesmo.

Em certa medida, é possível afirmar que, as intermitências do tempo redefinem o olhar do narrador sobre o lugar, e do próprio autor, por meio de outra modulação de escrita. Acabando por resolver ou abrandar as tensões, ou “ranhuras” existentes em *Essa terra*. Em notas mais fluídas e sinestésicas, sentidas aos doces toques das canções, o autor, por meio do narrador/personagem, cartografa e singra um “novo” Junco, ressignificado e sentido de forma diferenciada. Cid Seixas em, *O cachorro e o lobo: Uma fábula do bicho homem disserta*:

Habitando a fratura entre dois lugares distintos, a cidadezinha da infância perdida e a metrópole da competição, a obra de Torres se caracteriza pela procura do novo, pelo experimento. Já com este livro, ele abre as comportas do açude, deixando sangrar as águas da emoção mais direta e despojada. Se nos primeiros romances, a escritura precisava se ancorar na razão e apostar no experimentalismo para neutralizar as confissões do sujeito, chegou um tempo em que as descobertas devolveram à linguagem o saber necessário para falar do silêncio e do tumulto do homem. (SEIXAS, 1997, p. 9-10.).

Tal e qual um ficcionista, maduro e senhor de seu ofício, o retorno ao lugar da partida serviu para corrigir o viés do olhar, ou para reescrever, com ternura e sabor o fruto sazonado, o intervalo entre a cidade e o sertão – a civilização e a natureza. (SEIXAS, 1997, p. 12.). A priori, com *Essa terra*, as questões se dão em um clima de certa tensão entre o local e o estrangeiro, entre o homem nordestino, interiorano, deslocado do espaço citadino e o “outro”, o homem da cidade, com visão de mundo totalmente diferenciada.

Dessa urdidura, emergem atritos que sinalizam um grande fosso abissal de referências e modos de vida. Sem embargo, em *O cachorro e o lobo*, tais questões são redimensionadas através da figura do sujeito migrante Totoinhim, que realinha sua identidade no curso das travessias e dos papéis sociais por ele assumidos ao longo dos anos e dos lugares por onde passou. O personagem, baiano, sertanejo, também adquire o caráter movente e líquido da urbe. A resolução da diferença, com a alteridade, se dá nesse processo de adquirir uma identidade que se realinha a todo o momento, no seu processo de reconstrução.

Com a narrativa *O cachorro e o lobo*, Antônio Torres insere os leitores no mapa de uma trama diaspórica, da saga de uma família que sente as fraturas de um mundo em constante mudança. Entrementes, com a obra, e por meio de uma escrita alinhavada com um sentimentalismo, embalado por saudosas cantigas, o autor nos apresenta as histórias de um lobo solitário e deslocado, que se enraíza cada vez mais em sua aldeia, mesmo que os seus cachorros estejam perdidos pelas ruas da imensa urbe em que se transformou grande parte do mundo contemporâneo.

Na obra *Pelo fundo da agulha*, os cenários ou espaços/paisagens são ainda mais voláteis e, dinamicamente, esfacelados, posto que a narrativa é conduzida por Totoinhim envolto nas fagulhas de seus pensamentos que perambulam pelos limites do sono e da vigília. Nesse entre-lugar, sinestésico, dúbio, movediço e incerto é que surge o tecido narrativo em planos desconexos e repletos de cenas entrecortadas. Logo, os espaços/paisagens são erigidos a partir de elementos mnemônicos, nos liames do estar dormindo ou permanecer acordado, trazendo à tona uma série de elementos que vem a representar as faúlhas e acessos ao inconsciente do personagem que, de certo jeito, constroem e reconfiguram, também, a sua identidade.

A pensar em tais aspectos, pode-se compreender que, a dicção torrea-na consegue captar o caráter de uma realidade não mais alicerçada apenas em planos estáticos, com espaços bem delineados, mas, também, por meio de uma paisagem edificada, através das relações telúricas provenientes dos filtros subjetivos e cambaleantes do narrador/personagem.

Segundo Stuart Hall (2014), o sujeito pós-moderno, em sua dialética sinuosa e de reelaboração constante, assume cada vez mais uma visão

das descontinuidades, diante da pluralidade e dinamicidade da vida nesse “caótico” cenário. Nessa conjuntura, mais uma vez, Antônio Torres encontra a fórmula precisa para representar todo esse aspecto de fluidez, em que as identidades se maceram e refazem num ir e vir movediço. Estes aspectos podem ser percebidos, justamente, pela escolha de Torres em colocar um narrador/personagem, num estágio de transição, em não estar totalmente dormindo e nem completamente acordado. Por esse ângulo, a identidade de Totoinhim se reconfigura, em meio às suas simbologias, ressignificações com o passado e elementos do inconsciente.

Seguindo no processo de análises e incursões pela narrativa torrea-na, podem-se mencionar dois vieses que se abrem com o estado letárgico do personagem. O primeiro ocorre nas lembranças de sua antiga vida de casado, nas desavenças com a esposa, na saudade e afetos constantes dos filhos. A segunda, no recebimento de uma carta da sua velha mãe, em suas queixas por tê-la abandonado no sanatório, além dos relatos difusos dos parentes perdidos ou suicidas. Diante dessa neurastenia de experiências da personagem se dá a metáfora maior da narrativa. O narrador/personagem visualiza a imagem da mãe a colocar um fio de uma linha na fresta de uma agulha. Tal efigie, dotada de uma plasticidade simbólica, vem a também significar o modo como o autor observa a nuance do detalhe, pela fenda apertada do metal que passará a coser toda uma tessitura narrativa, um amplo painel de blocos, com contornos irregulares, edificados na matéria da memória. Numa livre associação de raciocínio, os pensamentos letárgicos do narrador se imbricam em diversas nuances. Segundo Macêdo:

(...) Totoinhim recompõe sua história em uma colcha de retalhos de tamanhos e formas variadas, numa (re)construção permanente de sua identidade que se dá a partir da vida no Junco, da ida para São Paulo, do ingresso no Banco do Brasil, do casamento com a filha do general, da relação com os filhos, do retorno ao Junco e encontro com algumas raízes, da separação e da aposentadoria. Logo, nessa reflexão entrecortada e urdida pelo entre-lugar da realidade, do sonho, do delírio a personagem mostra, também, a sua identidade

fragmentada entre ser e não ser mais uma pessoa com vínculos ligados a sua terra e ao seu povo. (MACÊDO, 2011, p. 111.).

Nessa diretiva, pela fresta do metal, do fundo da agulha passa a tênue e fina linha que separa a razão e a sanidade num eterno contínuo do existir. Com as intermitências do tempo, o passado retorna num processo de ressignificação constante, de uma identidade que está atrelada ao seu processo de relações:

Era outra a cidade, e outros o país, o continente, o mundo deste outro personagem, um homem que já não sabia se ainda tinha sonhos próprios.

Cá está ele: na cama.

Não o imagine um guerreiro que depois de todas as batalhas finalmente encontrou repouso, abraçado a uma deusa consoladora dos cansados de guerra. [...] Esta é a história de um mortal comum, sobrevivente de seus próprios embates cotidianos, aqui e ali bafejando por lufadas da sorte, mais a merecer uma menção honrosa pelo seu esforço na corrida contra o tempo do que um troféu de vencedor. Assim o vemos: deitado. Imóvel. A olhar para o teto e as paredes de um quarto. E a assustar-se com a sombra de uma cortina em movimento, que supôs ser o fantasma de uma alma tão penada quanto a sua. Uma alma de mulher, com certeza. [...]. (TORRES, 2006, p.7-8.).

De arremate, em aspecto similar ao da abertura, com momentos de relativa sonolência, pensamentos soltos, no transcorrer de cenas de sua vida, e a sombra da cortina a lhe perseguir, pedindo para que se suicide:

– Não se mate pelo que acha que deixou de fazer por sua mãe, seu pai, seus irmãos, mulher, filhos, o país, tudo. E, principalmente, por você mesmo. Ou pelo que de lhe fazer. Nem por isso o mundo acabou. Abrace-se sem rancor. Depois, durma. E quando despertar, cante. Por ainda estar vivo. (...) E, depois, marcaria um outro

encontro, com a mãe deles junto, quando voltasse de Nova York. Se Don'Ana aparecesse, lhe diria: ai lóvi iú. Esperava que ela desse uma boa risada. E assim, com o coração mais leve, se sentirá um camelo capaz de passar pelo fundo de uma agulha.

Adormece.

E, finalmente, entra na região sem tempo dos sonhos. (TORRES, 2006, p.217-218.).

Diante de todo o processo de análise, justificado por meio das argumentações suscitadas, é possível compreender, em certa digressão, o modo como o escritor Antônio Torres percebe o ambiente do sertão de suas origens, reescreve e (re)significa suas memórias. Vale ressaltar que, a escrita, por meio da poética ou da construção narrativa, se dá através de um processo mnemônico, também inconsciente, que envolve alguns entes fictícios ou reais, que cumprem, nesse seguimento, a função de ordenar um caos presente dentro de cada indivíduo.

Torres, como autor que compreende a complexidade cronológica de "seu universo", arquiteta uma escrita que se apresenta de maneira sinuosa, densa e verticalizada. Converte com as definições de Giorgio Agamben sobre contemporaneidade, pois está situado em meio a uma cadeia andante de um tempo que segue uma desconcertante linearidade, mas permanece deslocado, observando as fraturas e frestas desse mesmo tempo, de tamanhas contradições.

Diferentemente de outros autores que delimitam o sertão apenas num lócus geofísico e mitificado, que carrega em si todas as mazelas de uma terra esquecida, o autor de *Essa terra*, o apresenta numa amplitude universal, em que desnuda as dores de um povo que perpassa por tempos de transformações. Presos nos ecos de uma consciência coletiva, de um mundo que condiciona as suas ações, mas imersos nas ambivalências de uma individualidade dilacerante.

E, pelos finalmente, parafraseando os dizeres de Guimaraes Rosa se "*O sertão está em toda parte*", o Junco está é dentro da gente, num infinito particular sertão, do tamanho do mundo que se não vê, mas se exhibe vistoso. No abismo entre a enxada e a caneta. Nas intermitências do tempo,

na condição do existir humano, nesse fluxo (des)contínuo da vida, em que Cronos é o deus atroz, que devora seus filhos, a cada vez que se refaz a travessia das lembranças.

## Referências

AGAMBEN, Giorgio. **O que é contemporâneo? E outros ensaios**. Trad. Vinícius N. Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009.

GOMES, Edvânia Tórres Aguiar. Natureza e cultura – representações na paisagem. In: ROSEENDAHN, Zeny; CORRÊA, Roberto Lobato (Orgs). **Paisagem, imaginário e espaço**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2001. p.49–70.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva & Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: Lamparina Editora, 2014.

MACÊDO Júnior, Ulisses. **Nação, herói e paisagem: O sertanejo, de José de Alencar**. 2012. 92 f. Dissertação. (Mestrado em Literatura e Diversidade Cultural) Universidade Estadual de Feira de Santana, Feira de Santana.

MACÊDO Júnior, Ulisses. Identidades fragmentadas: o olhar profícuo pelo fundo da agulha. In: **Cadernos de Literatura e Diversidade Cultural**, SEIXAS, Cid (Org.) Feira de Santana, nº 7 UEFS, 2011. p.103–115.

ROSA, João Guimarães, **Grande sertão: veredas**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

SARAMAGO, José. **Viagem a Portugal**. São Paulo: Schwarzc, 1998.

SEIXAS, Cid. A fábula do bicho homem. In: **A literatura na Bahia: Impasses e confrontos de uma vertente regional**. (Coleção Literatura na Bahia, vol. 4) Editora Universitária do Livro Digital – e-book.br, 2017. p.09–17.

TORRES, Antônio. **Essa Terra**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

TORRES, Antônio. **O Cachorro e o Lobo**. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 1998.

TORRES, Antônio. **Pelo fundo da agulha**. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 2006.



## A PROVIDÊNCIA COMO FORMADORA E MANTENEDORA DO ESTADO

**Luiz Eduardo Martins de Freitas**

### Introdução

Com a nossa independência de Portugal, temia-se que o Brasil fosse fragmentado em vários países como ocorrera com a antiga América Espanhola. Para evitar que tal acontecesse houve esforços em estipular claramente quais eram as nossas fronteiras, a criação do IHGB (Instituto Histórico Geográfico Brasileiro), bem como um direcionamento artístico que criasse uma identidade nacional a fim de justificar a existência do Império Brasileiro. A estética romântica por aqui apresentou características que tentavam responder ao nosso momento histórico, de acordo com Vagner Camilo (2003, p. 39):

O movimento romântico aliou-se ao empenho do país recém-independente em consolidar nossa autonomia, fornecendo a mitologia pátria de que a jovem nação carecia para fortalecer o esforço centralizador do Império e garantir, pelo menos no plano da cultura, a tão desejada unidade nacional.

É nesse contexto que encontramos as vertentes do Indianismo e do Sertanismo. Começemos pela primeira. O Indianismo apresenta o índio como um herói possuidor de características de um fidalgo medieval, que age por sua honra e não por dinheiro. Na Europa, o retorno idealizado à Idade Média expressava o ressentimento da aristocracia decadente. No Brasil, a transposição dessas características ao indígena, cumpria o papel de elevá-lo ao patamar de um nobre europeu e assim valorizá-lo como um dos nossos grupos ancestrais. Destoando dessa perspectiva, o sertanismo dá destaque ao homem do interior, tornando-o protagonista. O índio,

posto que ainda esteja presente na narrativa com um papel importante, não é mais o herói. O sertanismo se diferenciava também dos romances urbanos, que apresentavam a vida superficial e os costumes efêmeros da corte. O crítico literário Nelson Werneck Sodré aborda o tema em sua obra *História da Literatura Brasileira*:

O indianismo foi a forma literária em que a sociedade brasileira, logo após a separação, afirmou as suas características. [...] Ora, o sentido dos que se seguem é diverso. Existia a preocupação fundamental do sertanismo, que vem, assim, substituir o indianismo, como aspecto formal e insistente na intenção de transfundir um sentido nacional à ficção romântica. Tal preocupação importa em condenar o quadro litorâneo e urbano como aquele em que a influência externa transparece, como um falso Brasil. Brasil verdadeiro, Brasil original, Brasil puro seria o do interior, o do sertão, imune às influências externas, conservando em estado natural os traços nacionais. [...] Verificaram logo que o índio não tem todas as credenciais necessárias à expressão do que é nacional. Transferem ao sertanejo, ao homem do interior, àquele que trabalha na terra, o dom de exprimir o Brasil. Submetem-se ao jugo da paisagem, e pretendem diferenciar o ambiente pelo que existe de exótico no quadro físico – pela exuberância da natureza, pelo grandioso dos cenários, pela pompa dos quadros rurais. Isto é o Brasil, pretendem dizer. E não aquilo que se passa no ambiente urbano, que copia o exemplo exterior, que se submete às influências distantes. (SODRÉ, 1982, p. 323– 324).

## O herói sertanejo de Bernardo Guimarães

Bernardo Guimarães nos apresenta um ponto de visto semelhante ao de Sodré em um comunicado ao leitor no início do livro *O Ermitão do Muquém*:

É verdade que o meu romance pinta o sertanejo de há um século; mas deve-se refletir, que é só nas cortes e nas grandes cidades

que os costumes e usanças se modificam e transformam de tempos em tempos pela continuada comunicação com o estrangeiro e pelo espírito de moda. Nos sertões, porém, costumes e usanças se conservam inalteráveis durante séculos, e pode-se afirmar sem receio que o sertanejo de Goiás ou de Mato Grosso de hoje é com mui pouca diferença o mesmo que o do começo do século passado. (GUIMARÃES, 1875, p.VI).

O tempo da enunciação do romance é o ano de 1858, o do enunciado por volta de 100 anos antes disso. Por todo esse tempo, praticamente tudo se manteve inalterado de acordo com o autor. É possível defender, portanto, que a construção do romance indica que a 'brasilidade' ali contida precede a nossa independência. O sertanejo representaria a nossa identidade nacional e não mais um índio em contato com um português. O destaque passa a ser o sertanejo, um retrato do brasileiro que já existia um século antes da nossa separação de Portugal e que poderia servir de sustentação para a consolidação do Império. Em *O Ermitão do Muquém*, irmão Lourenço é o único português a ser mencionado, e ainda assim sem ser um personagem. Sabe-se, por dados históricos, que ele era ligado à família Távora, e que foi erroneamente acusado de tentativa de regicídio de Dom José I. O frade vem para o Brasil para fugir do julgamento sangüinário do Marquês de Pombal. Ele se torna um ermitão ou penitente, um indivíduo que se afasta da sociedade para estar em contato com o divino depois de ter sofrido decepções no mundo secular. A menção a irmão Lourenço traz também a informação de que ele foi responsável pela propagação da fé católica no Brasil:

Em Minas quem não tem ouvido falar no irmão Lourenço, nesse novo Paulo Eremita, que nos fragedos da Serra do Caraça passou a vida na prática do mais rigoroso ascetismo e da mais austera penitência, e lá num recinto circundado de crespas e alterosas serranias erigiu um templo com a invocação de Nossa Senhora Mãe dos Homens, e lançou os fundamentos da grande instituição do seminário Caraça, que devia servir de núcleo aos filhos de Vicente

de Paula para espalharem a luz da instrução e da fé por toda a província? (GUIMARÃES, 1875, p. X).

Percebamos do excerto que o penitente lança as bases da igreja, que por sua vez irá formar os padres que irão iluminar a população geral por meio da educação formal e religiosa. É possível depreender dessa passagem que o ermitão tem um papel social em sua comunidade. Assim como irmão Lourenço, o protagonista dessa narrativa não se ajustará às exigências sociais e terminará em um caminho de penitência. A despeito de seu isolamento, ele também será um instrumento divino de influência na sociedade.

O narrador, que está em Minas Gerais com seus companheiros de viagem, nos informa que escreve o livro a partir dos relatos que ouviu de um romeiro que vinha de Goiás em direção à Corte. Dividido em quatro pousos, um para cada pausa feita pelos peregrinos, o livro narra a estória de Gonçalo, um rapaz de bom coração, mas desordeiro, que se envolve frequentemente em confusões e que não encontra oponente à sua altura. Ele cresce sem muita atenção de seus pais e se torna órfão muito cedo. Sua força é inigualável, ele é superior aos europeus e aos indígenas, já que ele:

Era também hábil em manejar as armas dos índios, e sabia atirar a flecha como o mais destro dos Caiapós ou dos Xavantes. Traçava no chão um círculo de dois pés de diâmetro quando muito, entesava o arco, e mandava às nuvens uma flecha; se o ar estava tranquilo vinha ela cravar-se infalivelmente dentro daquele círculo. Causar-lhe-ia riso a façanha desse camponês da Suíça, do qual se conta, que por ordem de um tirano teve de atravessar com uma flecha uma maçã colocada sobre a cabeça de seu filho; Gonçalo teria atravessado um anel. (GUIMARÃES, 1875, p. 2-3).

Gonçalo é o herói brasileiro que consegue manusear as armas dos indígenas melhor que eles próprios. Colocado em um contexto europeu, ele também se sobressai. A mestiçagem tem um significado positivo, como se o brasileiro fosse capaz de fazer uso das características de dois

dos povos que lhe deram origem e superá-los exatamente por isso. Cabe ressaltar que a matriz africana, que também foi fundadora do Brasil, é vagamente explorada. Há no romance algumas menções a escravos e há apenas um personagem negro livre, que, ainda assim, sequer tem nome. Ele é quem agracia Gonçalo com um cinturão contendo um amuleto. Neste momento a disparidade entre a religião católica e a de matriz africana é escancarada:

Um preto velho, famoso feiticeiro, respeitado e temido pelo vulgo, lhe tinha dado certa mandinga ou caborje, amuleto temível e milagroso, que o preto inculcava como um preservativo infalível contra balas, contra raios, contra cobras e contra toda e qualquer espécie de perigos. Gonçalo, supersticioso como todo o homem ignorante, acreditava piamente em todas essas virtudes da mandinga, e a trazia cuidadosamente cosida em seu cinturão de couro de lontra. Gonçalo trazia também ao pescoço outro objeto de natureza inteiramente diversa; era um rico relicário de ouro com uma imagem de N. Sr.<sup>a</sup> da Abadia, que sua mãe lhe dera em seu leito de morte [...] Assim todas as vezes que se achava em apertos, com uma das mãos apalpava o cinturão, em que trazia o talismã da superstição africana, e com a outra levava aos lábios o relicário, confundindo desta maneira em sua tosca imaginação o culto da mãe de Deus com uma grosseira feitiçaria. (GUIMARÃES, 1875, p. 4-5).

O símbolo católico é colocado no pescoço, o africano na cintura. A parte mais alta do corpo é o local para a tradição cristã. O símbolo da tradição africana ocupa uma posição mais baixa. A visão do narrador também expõe claramente que a tradição cristã é verdadeira e superior à africana que não passa de uma rudimentar bruxaria. É importante notar que ambos os objetos sagrados cumpririam a função de proteger o seu usuário; no entanto, eles são “de natureza inteiramente diversa” (GUIMARÃES, 1875, p.4). O relicário da santa é oferecido a Gonçalo por sua mãe, evocando uma imagem de pureza, devoção, amor e bondade. O amuleto africano é ofertado por um feiticeiro que é respeitado pelo medo. Sendo assim, o

catolicismo apresenta sentimentos nobres e reais, ao passo que a religião africana apresenta um poder falso e perigoso.

Detentor desses amuletos de proteção e de sua valentia, Gonçalo se envolve em brigas frequentes. As instituições de Estado são ainda precárias e não conseguem cumprir a sua função de administrar a sociedade. Gonçalo faz o que quer e não encontra resistência suficiente para o controlar. Além do sincretismo religioso evidenciado nos amuletos, o perfil arquétipo do sertanejo que representa a brasilidade é de um homem valente e que se põe acima das leis e das instituições.

Zombava da justiça, que naquele tempo e naquelas paragens parece que nenhuma força tinha. Gonçalo muitas vezes dispersou e espancou as milícias encarregadas de prendê-lo por ocasião de alguma das suas falcatruas. Ele as espalhava a pontapés, como quem arreda com a ponta do pé um tropeço que encontra em seu caminho. (GUIMARÃES, 1875, p. 5).

À procura de mais confusão, Gonçalo se dirige à casa de mestre Mateus, um velho caboclo que era muito respeitado já que sua casa nunca havia sido palco de brigas. Conseguindo uma licença do governo, mestre Mateus organiza uma festa. Dentre os convivas encontramos Maria, moça muito bonita, apelidada de Maroca; acompanhada de seu namorado Reinaldo, que mesmo sendo amigo de Gonçalo, frequentemente era desafiado por ele. Na festa, Gonçalo seduz Maroca e a leva para sua casa. Reinaldo os segue e há um combate entre os dois, que resulta na morte de Reinaldo pelas mãos de Gonçalo. Ao presenciar esses acontecimentos, Maroca enlouquece.

Ainda que as instituições não tivessem sido motivo de preocupação para Gonçalo antes, ele agora havia atraído as atenções de um contingente maior de militares à sua procura, além de amigos de Reinaldo que desejavam vingá-lo. O primeiro a lhe oferecer abrigo, ainda que temporário, é um velho caboclo que lhe era muito afeiçãoado. O velho despista seus perseguidores e cuida de suas feridas até que ele se recupere o suficiente para poder continuar sua fuga. Gonçalo conseguirá fugir do sistema ju-

diciário do Estado e será julgado pela Providência, como iremos mostrar mais adiante.

Ao se distanciar da sociedade civilizada, Gonçalo chega à tribo dos Coroados. Por suas habilidades guerreiras, ele é logo aceito entre eles. Contudo, alguns índios sentem inveja e pretendem se livrar dele. Além disso, esta é uma tribo que já fazia comércio com os brancos e Gonçalo temia ser descoberto pelas autoridades goianas. Esses dois fatos fazem com que ele se afaste ainda mais da civilização e encontre a tribo dos Xavantes que:

dominava uma larga zona em ambas as margens daquele rio, cuja navegação tornava extremamente difícil e perigosa para os Europeus. Sobretudo na época a que nos reportamos, o seu nome era o terror dos habitantes de Goiás, ninguém ousava penetrar naqueles sertões desconhecidos, **infestados** por essa e outras tribos selvagens, que muitas vezes saíam do fundo de suas brenhas a exercerem horríveis matanças, estragos e depredações nos estabelecimentos e fazendas dos brancos. Algumas dessas expedições, que se organizavam com o nome de bandeiras para rechaçá-los ou exterminá-los, voltavam desanimadas e destroçadas sem nada ter conseguido. **Menos dóceis que os Caiapós e os Coroados, que já se iam submetendo ao aldeamento e catequese, os Xavantes mal conheciam os brancos, com quem não queriam relação alguma, e odiavam do fundo da alma.** (GUIMARÃES, 1875, p. 42, grifo nosso).

Ressaltemos do excerto que os índios dóceis, que aceitam a catequese e se relacionam com os brancos, são os bons selvagens. Ao passo que aqueles que combatem os brancos são vistos com maus olhos. As tribos que resistiam ao contato com a civilização, de acordo com o narrador, estariam ocupando o espaço de uma maneira destrutiva. Fica evidente, portanto, que o narrador se posiciona a favor de um projeto nacional de integração entre brancos e índios, sendo que estes últimos teriam que aceitar a cultura branca e abrir mão da sua.

Gonçalo chega à região da tribo dos Xavantes, onde será recebido com violência, ele reage e mata vários índios. Inimá será o único que conseguirá derrotá-lo. Em vez de matá-lo, ele o leva para ser sacrificado no dia de seu casamento com Guaraciaba, filha do cacique Oriçanga que lhe fora prometida desde a infância. Ela irá cuidar dos ferimentos de Gonçalo e eles irão se apaixonar, o que transformará Gonçalo em um rival de Inimá. Quando Gonçalo acorda, mente ao dizer que seu nome é Itajiba e que ele também é um indígena. Como já havia aprendido a língua dos nativos com os Coroados e estava queimado de sol, os índios acreditam em suas palavras. De agora em diante utilizaremos ambos os nomes para nos referirmos a esse personagem.

Uma grande tempestade leva Itajiba e Guaraciaba a se abrigarem em uma caverna à espera de que ela passe. Ao ficarem isolados de outros membros da tribo, falam de seus sentimentos mais abertamente:

Bem sei que as florestas imensas estão à nossa disposição, e que em qualquer canto da terra, sem nada mais que o nosso amor, seríamos felizes, como o somos agora dentro desta lapa zombando das tormentas, que aí rugem pelo mundo. Mas tu bem sabes, jurei lealdade e prometi meus serviços a Oriçanga e à sua tribo, e a nossa fuga seria uma torpe traição, em que nem eu nem tu consentiríamos jamais. [...] Pudessem estes momentos, que aqui passamos sós nesta caverna ignorada, tendo aos pés essa torrente, amparados por este penedo e guardados pela tempestade, pudessem estes momentos prolongar-se por toda a eternidade! (GUIMARÃES, 1875, p. 97-98).

A caverna em que Guaraciaba e Itajiba se encontravam era o lar de uma fera. O casal é encontrado por ela e também por Inimá. Ao ver sua noiva prometida sozinha com seu rival, Inimá tem um ataque de raiva e quebra seu arco. O animal se lança contra Inimá e Gonçalo poderia tê-lo deixado morrer; porém, de acordo com o narrador, a mudança de Gonçalo para Itajiba, fez também com que ele passasse a ter um coração leal e generoso. Essa é a razão pela qual ele derrota o animal, salvando a vida de



Inimá. Gonçalo será posteriormente chamado de bandido pelo narrador, o que leva a ideia de que o caráter do protagonista é dúbio.

Um ponto importante a ser ressaltado desse excerto é que Gonçalo não se ajusta às leis dos brancos e foge dessa sociedade para encontrar refúgio junto aos indígenas. Lá estando, também tem dificuldades de se ajustar às leis deles e a solução que lhe ocorre é se isolar ainda mais. Se pensarmos na natureza como algo intocado em oposição à cultura, que é fruto da ação dos homens, Gonçalo é um personagem que não consegue lidar com a cultura branca e nem com a indígena. O seu primeiro pensamento para possibilitar sua união com Guaraciaba é de se imiscuírem na natureza, não tendo mais que responder às exigências de sociedade alguma. Ele mesmo percebe que seu plano é impossível. Contudo, Guaraciaba veicula a seu pai que não tem desejo de se casar com Inimá. O cacique então decide que irá testar a força de ambos os guerreiros, aquele que for mais bem sucedido terá a mão de sua filha. Inimá é enviado para guerrear contra uma tribo inimiga, enquanto Itajiba é ordenado a lutar contra os brancos.

Gonçalo vence seus inimigos e um pensamento vil lhe ocorre: utilizar os índios como uma milícia, lhes oferecer a cidadania através do catolicismo e se opor ao governo.

Na alma ardente e aventureira do bandido de Goiás despontavam já vistas ambiciosas e cálculos de elevação pessoal. [...] Uma vez dominador da nação dos Xavantes não lhe seria difícil submeter também pela força das armas, ou mesmo por meios pacíficos e brandos, as outras tribos vizinhas das margens do Tocantins. Ele lhes ensinaria algumas das artes e ofícios mais indispensáveis, os induziria por meios persuasivos a cultivar a terra, para o que procuraria provê-los dos instrumentos próprios, a se aplicar à criação de gado, a construir habitações estáveis e mais sólidas, e enfim pouco a pouco os faria ir abandonando os grosseiros e ferozes hábitos da vida nômade e selvática pelos costumes e usanças dos povos civilizados. Tornado assim o chefe supremo de uma imensa população ativa, industriosa e guerreira, ele se tornaria temível aos

fracos governos de Goiás, poderia tratar com eles como de potência a potência, e lhes imporia as condições. **Com essa espécie de catequese e organização das tribos indígenas não só ele adquiria grande poder e prestígio naquelas paragens, como também prestaria ao Estado um eminente serviço**, do qual ele reservaria para si o direito de marcar o preço e a remuneração. Proporia submeter ao Estado todas essas tribos assim disciplinadas, contanto que os indígenas fossem considerados como outros tantos cidadãos e lhes fossem garantidos os direitos sociais. Outrossim lhe seria outorgado o governo e a direção daquelas tribos, enquanto vivo fosse, com o título e jurisdição de capitão-mor, que seria transmitido a seus descendentes por morgadio. No caso de recusa protestava continuar à testa dos mesmos índios sua vida aventureira fazendo guerrilhas e devastadoras correrias por toda a capitania. [...] **Mas o céu lhe reservava outros destinos, se não tão brilhantes, ao menos mais santos e sublimes.** (GUIMARÃES, 1875, p. 163, grifo nosso).

De acordo com o romance, o que possibilitaria a cidadania dos povos indígenas é a sua conversão ao catolicismo. A religião é o que apazigua os conflitos entre os povos. Percebemos aqui que a violência, a ameaça ao Estado e as prováveis negociações políticas estariam vinculadas ao pressuposto de que todos seriam católicos. As instituições de Estado eram ainda frágeis, uma vez que o pensamento de Gonçalo exposto pelo narrador considera que ele se tornaria um oponente forte aos fracos governos de Goiás, que poderiam ser submetidos a sua vontade. Contudo, o catolicismo teria que permanecer como um dos pilares para a concretização de seu projeto de dominação. É possível inferir que no romance a religião católica está acima do Estado e é também ela que possibilita que os conflitos cessem e que todos possam estar inseridos como cidadãos na mesma sociedade, uma vez que na lógica do romance ser civilizado é ser católico.

O catolicismo ocupava uma posição tão importante em nosso país que durante o período colonial apenas católicos podiam entrar no Brasil. A religião que o indivíduo professava era muito mais importante que a sua nacio-

nalidade ou raça. Os nossos colonizadores lusitanos viam como iguais aqueles que professavam a mesma religião. Como exposto por Gilberto Freyre:

O Brasil formou-se, despreocupados os seus colonizadores da unidade ou pureza de raça. Durante quase todo o século XVI a colônia esteve escancarada a estrangeiros, só importando às autoridades coloniais que fossem de fé ou religião católica. Handelmann notou que para ser admitido como colono do Brasil no século XVI a principal exigência era professar a religião cristã: ‘somente cristãos’ – e em Portugal isso queria dizer católicos – ‘podiam adquirir sesmarias’. ‘Ainda não se opunha todavia’, continua o historiador alemão, ‘restrição alguma no que diz respeito à nacionalidade: assim é que católicos e estrangeiros podiam emigrar para o Brasil e aí estabelecer-se...’ [...] Temia-se no adventício acatólico o inimigo político capaz de quebrar ou de enfraquecer aquela solidariedade que em Portugal se desenvolvera junto com a religião católica. Essa solidariedade manteve-se entre nós esplendidamente através de toda a nossa formação colonial, reunindo-nos contra os calvinistas franceses, contra os reformados holandeses, contra os protestantes ingleses. Daí ser tão difícil na verdade, separar o brasileiro do católico: o catolicismo foi realmente o cimento da nossa unidade. (FREYRE, 2006, p. 91-92).

Voltando ao romance, veremos que, diferentemente de Itajiba, a missão de Inimá não será tão bem-sucedida. Embora fosse vitorioso no começo, Inimá deseja avançar cada vez mais, acabando por ser derrotado. Um dos integrantes de sua equipe era Anhambira, meio-irmão de Guaraciaba. Os dois rapazes eram muito próximos desde a infância e também muito parecidos fisicamente. A tribo considera que Inimá e toda a sua equipe houvera morrido e, apesar de sentirem muito por isso, celebram o casamento de Guaraciaba e Itajiba.

Inimá se aproxima da região da tribo e fica de longe pensando em um plano vingativo. Ele envia um de seus amigos para que diga a Guaraciaba que seu irmão está vivo e deseja vê-la, mas que prefere encontrá-la a sós. Envia também uma mensagem para Itajiba, dizendo que Inimá sobrevive-

ra e estava com Guaraciaba; sua esposa estaria o traindo na noite de seu casamento com seu arqui-inimigo. Itajiba acredita no recado e enquanto Anhambira e Guaraciaba estão se abraçando, mata os irmãos com uma flechada, algo que já havia sido previsto por um mau agouro de Guaraciaba. Ao perceber que acidentalmente matou sua esposa e seu cunhado, Itajiba foge e decide entrar em um duelo mortal contra Inimá. Nenhum dos dois deseja continuar vivo e por isso, decidem que irão disparar, ao mesmo tempo, flechas que irão atingir o peito um do outro. Caso o plano fosse bem-sucedido morreriam ambos concomitantemente. No entanto algo inesperado ocorre:

Milagre ou não, nesse fato teve Gonçalo a mais evidente prova da valiosa proteção da Santa Virgem, por quem sempre tivera a mais viva e fervorosa devoção. A flecha do selvagem encontrou no peito de Gonçalo a grossa medalha de ouro, em que estava esculpida a imagem da milagrosa Santa, e caiu embotada a seus pés. Amparado por aquele escudo celestial o seu corpo nem de leve foi tocado, e sua alma foi salva dos caminhos da perdição. Será um acaso? Ninguém o dirá; foi manifesta proteção do céu, que queria converter um facínora em instrumento da divina misericórdia para alívio dos males da humanidade. (GUIMARÃES, 1875, p.182).

Sendo salvo pela misericórdia divina, Gonçalo foge da tribo e tenta se isolar ainda mais, sem saber muito bem para onde vai e o que vai fazer. Ele também irá se livrar do amuleto da tradição africana:

Arrancou de si e arrojou ao rio as armas e todos os mais adornos selváticos com que estava ataviado, **calcou indignado aos pés o cinto em que se encerrava o amuleto do Africano**, e conservando consigo somente com religioso cuidado a medalha da Virgem, tanqueu sua canoa pelo Tocantins abaixo, confiando seu destino às águas do rio e à proteção do céu. (GUIMARÃES, 1875, p. 208, grifo nosso).

Todos os objetos relacionados à tradição indígena são descartados. O mesmo acontece com o amuleto africano com ainda mais veemência, já

que Gonçalo se sente indignado com o objeto. Mostramos anteriormente que o sertanejo, representante da brasilidade, tem contato com as culturas negra e indígena e sempre as vê como inferiores. Evidenciamos agora que com o passar do tempo ele as deixa de lado, mantendo somente a sua devoção católica. A narrativa parece indicar que das três matrizes formadoras do Brasil, a selecionada pelo herói sertanejo como verdadeira e digna de consideração é a católica. Nessa chave de leitura, o Brasil deveria ser composto apenas de católicos. As outras manifestações religiosas e culturais deveriam ceder espaço ao catolicismo até desaparecerem.

Depois de passar por algumas localidades civilizadas, Gonçalo se desloca para regiões cada vez mais inóspitas e passa a viver de esmolas e de frutos silvestres. Todas as vezes que Gonçalo toma decisões usando o seu livre arbítrio chega a resultados funestos. É assim quando mata Reinaldo, também quando acidentalmente mata Guaraciaba e Anhambira. Mesmo quando Gonçalo é vitorioso contra os brancos, ainda assim o que ele trouxe para seus antigos compatriotas foi destruição. É só quando a sua trajetória é traçada pelo divino que alcança um resultado positivo. Desnortado, ele anda sem rumo até que tem uma visão de Nossa Senhora de Abadia que o ordena que construa uma ermida. Esse é o lugar de onde o romeiro que nos conta a estória está voltando. Maroca irá realizar a romaria e ser curada ao encontrar Gonçalo. Outros também participam da romaria para:

...cumprir suas promessas levando preciosos presentes em dinheiro, **escravos**, gado, animais, objetos de ouro e prata, cera, paramentos, alfaias e mil outras **coisas**, com que ornavam e enriqueciam o santuário da miraculosa Virgem. (GUIMARÃES, 1875, p. 186, grifo nosso).

Notemos que os negros surgem no mesmo momento em que animais e objetos são citados como presentes para o santuário. Eles não têm nome, não agem, não são mostrados como um grupo importante de formação do país. A sua contribuição é apresentada no romance como braçal e supersticiosa. A santa indica onde quer que a igreja seja construída, mas não se manifesta para reprovar que havia seres humanos escravizados na sua

igreja, o que pode indicar que o catolicismo foi utilizado também para manter a escravidão e o *status quo*. Outro fato que corrobora com essa leitura é que o protagonista, teoricamente mais próximo dos desígnios celestes por ser um penitente, aceita os escravos como presentes do santuário.

## Conclusão

Defendemos que o penitente é um indivíduo que não consegue se inserir na sociedade e que depois de suas decepções com a vida em comunidade (seja com a cidade civilizada ou com os índios no interior das matas), encontra abrigo e redenção no catolicismo. Já que esse é o herói brasileiro apresentado, é possível argumentar que o romance manifesta a nossa identidade nacional a partir do signo da incompatibilidade de convivência fluida com as instituições e de dependência da religião católica para pacificação de conflitos e união social. O protagonista não consegue interagir com o Estado laico. Como já mencionamos, os crimes de Gonçalo são julgados pela Providência e não por um tribunal do poder judiciário. É também o divino que irá ditar seus passos. Nossa leitura é a de que a obra oferece um caminho para a unidade nacional e construção do Império: através do catolicismo acima das instituições seculares. Talvez muitos desafios que enfrentamos hoje, como a intolerância religiosa e a falta de um Estado realmente laico, tenham vindo como herança do nosso passado evidenciado nesse livro.

## Referências

CAMILO, Vagner. Fundamentos estéticos, históricos e sociais do romantismo (II). In: **Construindo sempre: aperfeiçoamento de professores – PEB II: língua portuguesa** [S.l.: s.n]. São Paulo: CENP/SEE–SP, 2003, p.12–63.

FREYRE, Gilberto. **Casa grande & senzala: Formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal**. 51. edição revisada. São Paulo: Global, 2006.

GUIMARÃES, Bernardo. **O Ermitão do Muquém**. Rio De Janeiro: B. L. Garnier, 1875. (A grafia foi atualizada).

SODRÉ, Nelson Werneck. **História da Literatura Brasileira**. 7. ed. atualizada. São Paulo: Difel, 1982. (A grafia foi atualizada).

## O NARRADOR CONTEMPORÂNEO NA OBRA TORRESIANA

Alessandra Queiroz dos Santos

### Introdução

Detentor de uma prosa contemporânea consolidada e de uma aguçada sensibilidade para descrever os dramas e conflitos das personagens, marcadas pelo desconforto de possuir identidades fragmentadas, Antônio Torres figura entre os grandes escritores brasileiros e goza de prestígio nos meios acadêmicos do Brasil e do exterior.

Nascido no pequeno povoado do Junco, hoje Sátiro Dias, Torres faz o percurso da migração ao passar pelas cidades de Alagoinhas, Salvador, São Paulo até se fixar no Rio de Janeiro, onde reside atualmente. Autor de mais de doze títulos, dentre eles o romance *Essa Terra* (2008), certamente o mais famoso dele, que o consagrou como escritor. Primeiro volume de uma trilogia que, mais tarde, completar-se-ia com as obras: *O cachorro e o lobo* (1997) e *Pelo fundo da agulha* (2006), a chamada “trilogia do Junco”, a partir do qual se faz o recorte para a escrita deste artigo. Constam também, em sua vasta obra, um livro de Contos: *Meninos, eu conto*, de (1999); um livro de crônicas, de 2009, dentre outras produções. Embora passeie confortavelmente por diversos gêneros literários, o romance é seu gênero de maior destaque.

O tema da migração sertaneja é um dos pontos mais recorrentes na narrativa de Antônio Torres. Assim, os romances que compõem a trilogia torresiana narram o difícil processo migratório dos nordestinos para a cidade de São Paulo, bem como o cruzamento cultural a que são lançados.

É interessante notar, que nos três romances, a memória, a história e o testemunho são traços marcantes na construção dos personagens, sobretudo no que tange ao narrador-personagem Totonhim, que é o fio condutor que une as três histórias. Deste modo, Antônio Torres, respon-

dendo a Beth Brait, no livro *A personagem* (1990), de onde vêm seus personagens, assegurou que “eles vêm de uma gaveta chamada memória” (BRAIT, 1990, p. 71). Assim, diz o autor:

Com Essa terra a história é mais longa. Custou-me duas viagens ao sertão da Bahia. Eu queria saber quem tinha sido o homem que depois de muitas idas e vindas no eixo Nordeste – São Paulo, acabou por se enforcar no amarrador de uma rede. Mas todas as pessoas do lugar se negavam a tocar no assunto. O romance, então, foi se fazendo à medida que eu ia percebendo que a negação do fato era o próprio fato, em relação à tragédia daquele homem. Por falta de dados, a pessoa que eu buscava desapareceu. Aí nasceu o personagem. (BRAIT, 1990, p. 71)

Escrito em 1976, sob a forma de um “relato memorialístico e fragmentário”, segundo Vânia Pinheiro Chaves (2008), no posfácio a *Essa Terra*, Antônio Torres nos apresenta a história trágica de uma família de origem rural, a do sujeito Nelo e de seu irmão, narrador-personagem, Totonhim. Ao analisar as idiosincrasias do ser humano, a obra supracitada destaca a condição de degradação do ser humano com o visível intuito de evidenciar a volta do sujeito frustrado, esdrúxulo, que culmina, no romance, em ato de suicídio, decorrente da volta e do desencontro com as raízes, em uma tentativa desesperada de recompor uma identidade já fragmentada.

Como menciona Ricoeur (1995), “a história é sempre, simultaneamente narrativa, o mundo contado é o mundo do personagem e é contado pelo narrador” (RICOEUR, 1995, p. 147). Nesse caso, narrador e personagem se fundem na mesma figura: Totonhim.

Narrada sob o olhar do irmão mais novo que ficou, Nelo é “presença ausente”, é por Totonhim que conhecemos a família Cruz e o drama da trajetória feita pelo protagonista, que, ao deixar sua terra, sua casa e sua família, aventura-se na metrópole paulistana, perdendo seus valores tradicionais, numa incompleta substituição por outros, em sua tentativa frustrada de inclusão na geografia próspera do sudeste industrializado. O irmão mais velho vê em São Paulo um “eldorado” a conquistar.



Nelo descobriu que queria ir embora no dia em que viu os homens do jipe. Estava com 17 anos. Ele iria passar mais três anos para se despreparar do cóis das calças de papai. Três anos sonhando todas as noites com a fala e as roupas daqueles bancários – a fala e a roupa de quem, com certeza dava muita sorte com as mulheres. (TORRES, 2008, p. 19)

Os principais temas discutidos nos romances, como a migração, a falta de desenvolvimento econômico, as relações familiares fragmentadas, ocorrem essencialmente a partir das lembranças memorialísticas do narrador-personagem Totonhim; neste aspecto, as múltiplas associações e digressões desordenam a cronologia da narração; assim, tempo e espaço, passado e presente se sobrepõem nas memórias de Totonhim. Sobre este aspecto, Regina Dalcastagné (2017), argumenta que,

O passado é organizado, de diferentes formas para dar um sentido ao presente, mesmo que esse sentido não passe de uma farsa, em todos eles, os narradores procuram obter domínio sobre suas próprias histórias, seja para começar uma nova vida [...] ou para morrer. (DALCASTAGNÉ, 2017, p. 81)

No plano da narrativa, Totonhim é o personagem de vinte anos, irmão de Nelo. O irmão mais novo, ao ser apresentado, vive sozinho no Junco, na casa dos falecidos avós, após ter morado com os pais na cidade de Feira de Santana, e ter sido expulso, uma vez que reivindicou a parte do dinheiro que lhe cabia com a venda da terra da família. Deste modo, diferentemente de Nelo, o filho amado, Totonhim é um filho renegado pela mãe, pois se recusa a assumir o papel de seus pais na obrigação de suprir as necessidades da família, como fazia o irmão Nelo.

Ao contrário do irmão mais velho, Totonhim é visto como acomodado e fracassado, em oposição a ideia de que Nelo é um vitorioso, uma vez que concretizou a aspiração coletiva de migrar. O narrador-personagem Totonhim não esconde seu rancor, ao demonstrar sua relação conflituosa com a família, como se pode perceber na conversa que o irmão mais novo tem com Nelo, quando este retorna ao povoado,

Podiam morrer todos à míngua, diante dos meus olhos, que eu nem sequer iria me preocupar em enterrá-los. Por tudo o que me fizeram, a vida toda, e principalmente o que me fizeram durante os anos em que precisei deles, por causa de um curso de ginásio. Os outros pensam do mesmo jeito. Tenho certeza. Entre nós só uma estrela brilhou. (TORRES, 2008, p. 23)

Valter Benjamin (1974, apud GAGNEBIM, 2006), em *Verdade e Memória do Passado*, declara que “articular o passado não significa conhecê-lo, tal como ele foi. Significa apoderar-se sendo uma lembrança tal como ela cintila num instante de perigo”. (GANGEBIM, 2006, p. 40)

Da mesma forma, a noção de rastro que, para Gagnebim (2006), seria a preciosa e complexa procura para manter juntas a presença do ausente e a ausência da presença, assim o rastro diz respeito ao que inscreve na lembrança do que não existe mais e que sempre corre o risco de se apagar definitivamente.

Tal aspecto é observado no romance *O cachorro e o lobo* (1997), pois, ao revisitar o passado, o narrador-personagem tenta dar conta do presente. Totonhim é um homem maduro, que volta de São Paulo vinte anos após sua partida, para revisitar seu passado, por ocasião do aniversário do pai, que completara oitenta anos. Sua visita dura apenas um dia assim; o romance é dividido em três partes: manhã, tarde e noite. Tempo suficiente para fazer vir à tona todo um passado que o angustia e atormenta, mas que vai se fazendo mais distante à medida que o narrador-personagem o enfrenta. Deste modo, argumenta Dalcastagné (2012),

O suicídio de seu irmão Nelo, a loucura da mãe, a bebedeira do pai, a prostituição das irmãs, tudo o que permanecia há vinte anos como um imenso presente em sua vida – ele partiu para São Paulo exatamente depois de deixar a mãe num hospício e voltar para ajudar o pai a enterrar o irmão –, de repente começa a tomar as cores do passado, a se tornar esmaecido, talvez porque ele começa a ver com os olhos dos que ficaram. (DALCASTAGNÉ, 2012, p. 83)

Para os familiares que ficaram, a vida seguiu o seu curso desse mesmo ponto e as relações foram se transformando cotidianamente. Para Totonhim, o que existiu foi um grande intervalo que congelou o passado, a tristeza das pessoas e dele próprio, num espaço de tempo que separa os dois romances, *Essa terra* (2008) e *O cachorro e o lobo* (1997).

Como afirma Regina Dalcastagné (2017),

Totonhim é um narrador-personagem que não vive apenas em seu respectivo romance, mas tem uma existência para além dele, seu passado, presente em *Essa terra* (1976), lhe confere uma extensão muito maior que aquela que é conferida pelas páginas de um livro, ou mesmo de dois, ou três, já que Totonhim é recuperado num terceiro livro, *Pelo fundo da Agulha*, quando já aposentado e solitário, retorna à cidade natal e busca mais uma vez, retornar ao passado. (DALCASTAGNÉ, 2017, p. 82)

Deste modo, o tempo transcorrido neste intervalo de vinte anos, existente entre o tempo da narrativa que separa os personagens em *Essa terra* e *O Cachorro e o lobo*, permite ao leitor preencher lacunas e expectativas, ainda maiores do que aquelas que lhes são conferidas pela página de um livro, dois ou mesmo três, uma vez que o não dito também figura nos romances.

Por meio da visita ao pai, Totonhim observa pela janela as transformações do lugar e dos costumes, com o advento da tecnologia. Assim observa as antenas parabólicas nos altos dos telhados, a chegada do asfalto, uma antiga promessa eleitoreira, fazendo com que o Junco entrasse para o mapa do mundo.

Por outro lado, observa o passo devagar das crianças uniformizadas para irem à escola, assim como ele esteve um dia. Porém, Totonhim não se reconhece mais neste lugar, não conhece os sonhos de seu povoado, que antes era ver a chuva cair, ou a oportunidade de ir embora em busca de mais oportunidades e uma vida melhor. Olhando da janela para o povoado, o filho mais novo percebe que não é mais possível voltar. Junco havia mudado, ele havia mudado. De sua janela, agora ele avista outras

paisagens, simultaneamente ligado à capital e ao interior e, em contrapartida, sentindo-se deslocado em ambos os lugares, o indivíduo vive entre um lar-exílio e um exílio que não é um lar.

Olho para esse mundo de casas simples, lembranças singelas e gente sossegada, tudo e todos sobre o céu descampado, e me pergunto, se ainda tenho lugar aqui, se eu conseguiria sobreviver aqui e me assunto com a pergunta. (TORRES, 1997, p. 163)

Neste aspecto, Stuart Hall (2006), ao analisar a diáspora sob a perspectiva do migrante, vai dizer que,

Muitos sentem que a terra tornou-se irreconhecível. Em contrapartida, são vistos como se os elos naturais e espontâneos que antes possuíam tivessem sido interrompidos por suas experiências diaspóricas. Sentem-se felizes por estar em casa. Mas a história, de alguma forma, interveio irrevogavelmente. (HALL, 2006, p. 28)

Nas obras de Antônio Torres evidenciam-se, declaradamente, as características descritas por Canclini (2008), como o hiper-realismo, a fragmentação pós-moderna, responsáveis pelos efeitos de destemporização, ou seja, o tempo esquizofrênico, não cronológico do eterno presente, que mescla passado e alucinações de futuro, em focos narrativos dispersos entre fluxo de consciência, rememoração, flashbacks, experiência e alucinação precárias que age no sentido de levar a desreferencialização ou perda da referência.

Vinte anos para frente, vinte anos para trás. E eu no meio, como dois ponteiros eternamente parados, marcando sempre a metade de alguma coisa — um velho relógio de pêndulo que há muito tempo perdeu o ritmo e o rumo das horas. Eis como me sinto não apenas agora, agora que já sei como tudo terminou. (TORRES, 2008, p. 20)

Ao voltar para o Junco, o irmão mais velho desejava um encontro puro com suas raízes, a fim de esquecer os fracassos e humilhações que havia enfrentado ao longo de sua permanência na capital paulista. Ao constatar que trilhou um caminho sem volta, e sem condições de manter por muito tempo a aparência de homem cheio de civilidades, típico da capital, suicida-se emblematicamente, como testemunha, o irmão mais novo, Totonhim:

Nelo – gritei da calçada. – Vem me ensinar como se flutua em cima do tronco de mulungu. Me disseram que você já foi bom nisso.

Não ouvi o que ele respondeu, quer dizer, não houve resposta. Não houve e houve. Na roça me falavam de um pássaro mal-assombrado, que vinha perturbar uma moça, toda vez que ela saía ao terreiro, a qualquer hora da noite. Podia ter sido o meu irmão que acabava de piar no meu ouvido, pelo bico daquele pássaro noturno e invisível, no qual eu nunca acreditei. Atordoado, me apressei e bati na porta e bastou uma única batida para ver o pescoço do meu irmão pendurado na corda, no armador da rede.

– Deixa disso Nelo, – bati com a mão aberta no lado esquerdo do seu rosto e devo ter batido com alguma força porque sua cabeça virou e caiu para a direita. – Deixa disso, pelo amor de Deus – tornei a dizer, batendo na outra face, e ele se virou de novo e caiu para outro lado.

Pronto.

Eu nunca mais ia querer subir por uma corda até Deus. (TORRES, 2008 p. 114)

Pelo episódio trágico do suicídio de Nelo, desencadeia-se a crise, abrindo caminho para a ascensão de Totonhim, como narrador e sucessor de sua viagem. Corroboramos com Gagnebim (2006), quando diz que,

[...] testemunha seria aquele que não vai embora, que consegue ouvir a narração insuportável do outro e que aceita que suas palavras levem adiante, como num revezamento, a história do outro:

não por culpabilidade ou por compaixão, mas porque somente a transmissão simbólica, assumida apesar e por causa do sofrimento indizível, somente essa retomada reflexiva do passado pode nos ajudar a não repeti-lo infinitamente, mas a ousar esboçar uma outra história, a inventar o presente. (GAGNEBIM, 2006, p. 56)

Isto posto, compreende-se pelo viés comparatista, que nos dois romances, o percurso da memória, da história e do testemunho são traços marcantes na construção do narrador-personagem, que tem nele o elo que une as duas histórias e que busca de forma reflexiva construir uma nova história.

### Considerações finais

Totonhim é o típico narrador tradicional no papel de testemunha e confere um tom realista aos romances, à medida que não narra só o que vê, mas o que sente e o que imagina, intercalando tudo isso com muitos diálogos, a fim de convencer o leitor sobre aquilo que está sendo dito, pois, apesar de narrar toda a trajetória de Nelo, pouco conviveu com o irmão, vindo a conhecê-lo poucos dias antes do seu fatídico suicídio.

Com sua visita, Totonhim se prepara para encontrar seus velhos fantasmas, mas o que vê é um pai bondoso, cuidando de suas galinhas e preocupado em receber bem o filho. A mãe lúcida, tranquila, tratando-o com afeto, ao encher-lhe de comida, as irmãs felizes com seus filhos e com a vida. Vê um povoado tranquilo com antenas parabólicas e crianças a brincar nas ruas, mas, ao olhar para dentro, vê a si mesmo, deslocado num espaço que já não mais lhe pertence, ainda que esteja profundamente enraizado em sua história.

Totonhim, ao compreender a dinâmica dos trajetos de seus familiares, visualiza a perspectiva de seguir o seu caminho, permitindo que o passado ecoe e possa, enfim, ser transformado numa narrativa com curso próprio, como acrescenta Benjamin (1974, apud GAGNEBIM, 2006, p.40) “a história é o objeto de uma construção cujo lugar não é o tempo homogêneo e vazio, mas aquele preenchido pelo tempo agora”. Assim, o

narrador–personagem adquire o domínio sobre sua história e sobre seu destino.

Neste ínterim, o narrador–personagem poderá falar do seu passado sem o rancor que o atravessava no cotidiano desolador e sem perspectivas no romance *Essa terra* (2008); pode ainda apagar a mancha deixada no Junco por si e pelo irmão, que foi para a cidade grande, anunciou riquezas e voltou para se matar ali. Matando também a esperança dos conterrâneos mais novos. Em *O Cachorro e o lobo* (1997), Totonhim tem a possibilidade de recuperar sua história, de fazê-la diferente da de seu irmão Nelo e de qualquer outro.

Ao perder-se nos (des)caminhos do trânsito, constante fruto das idas e vindas para a capital, os sujeitos são deslocados, desenraizados. Assim, o destino do nordestino parece ser a migração, mesmo sabendo que o sonho pode fracassar. A sociedade desumana arrasta o homem para a desagregação. Mas, esse sujeito em trânsito voltaria ao seu lugar de origem, se fosse possível

## Referências

ALMEIDA, Ana Clara Teixeira Leão. O entre-lugar: identidade e deslocamento em *Essa Terra*, de Antônio Torres. In: ALMEIDA, A.; NOVAES, C.; SEIDEL, R. (orgs). **Espaço nacional, fronteiras e deslocamentos na obra de Antônio Torres**. Feira de Santana: UEFS. Ed, 2010, p. 65 – 76.

ALMEIDA, Ana Clara Teixeira Leão; SEIDEL, Roberto Henrique. Os percalços da migração: memória e identidade na trilogia de Antônio Torres. In: ALMEIDA, A.; NOVAES, C.; SEIDEL, R. (orgs). **Espaço nacional, fronteiras e deslocamentos na obra de Antônio Torres**. Feira de Santana: UEFS. Ed. 2010, p. 111–122.

BENJAMIN, Walter. Experiência e pobreza. In: BENJAMIN, W. **Obras escolhidas I: magia e técnica, arte e política**. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 114 – 119. v. 1.

CHAVES, Vânia Pinheiro. Posfácio a *Essa terra*. In: TORRES, Antônio. **Essa terra**. São Paulo: Ática, 1976, p. 184–185.

DALCASTAGNÉ, Regina. O narrador e suas circunstâncias. In: DALCASTAGNÉ, R. **Literatura Brasileira um território contestado**. Vinhedo. Editora Horizonte, 2012.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar Escrever Esquecer**. São Paulo: Editora 34, 2006.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Verdade e Memória do passado**. São Paulo: Editora 34, 2006.

GONÇALVES, Rogério Gustavo. **O percurso da memória nos romances de Antônio Torres**: a constituição do eu na fronteira entre o sertão e a cidade. 2014. 202 f. Tese (Doutorado em Letras) Universidade Estadual Paulista, São José do Rio Preto.

GUND, Ivana Teixeira Figueiredo. **Por Essa Terra... destinos itinerantes**: Os caminhos do Sujeito migrante em Antônio Torres. 2006. 119 f. Dissertação (Mestrado em Letras) Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2006.

HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Trad. Tomaz Tadeu da Silva; Guacira Lopes Louro. 12. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

TORRES, Antônio. **Essa Terra**. 1. ed. Rio de Janeiro: Best Bolso, 2008.

TORRES, Antônio. **Pelo fundo da agulha**. 5. ed. Rio de Janeiro: Record, 2006.

TORRES, Antônio. **O cachorro e o lobo**. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 1997.



## CACAU, FARINHA E DENDÊ: A COZINHA LITERÁRIA AMADIANA

**Laís Conceição Portela**

### Introdução

As obras literárias, romancistas ou não, têm trazido representações singulares através da comida, indicando hábitos alimentares, personalidades ou o modo de agir de cada personagem a partir de sua interação com o alimento, uma vez que a construção do comer e suas representatividades permitem pensar que os conceitos de identidade, história, cultura e política envolvem-se diretamente a partir de relações sociais que são definidas historicamente, possibilitando narrativas representativas e próximas da cultura de um local. (KASPAR, 2016)

Para a Bahia, a alimentação paralela às relações sociais, ganha uma importância única nas narrativas que compõem a historiografia da capital, pois, a construção de Salvador – como cidade urbana – se deu diretamente pelas habilidades de mulheres negras libertas que sobreviviam através do comércio de alimentos. Predominantemente negra, a comida comercializada trazia as expressões e dialetos nagôs, além das conotações religiosas, fomentando assim a cultura afro-brasileira. Todo este processo cultural tomou as ruas da cidade a partir da comensalidade formando o que chamamos hoje de cozinha regional (FILHO, 1998).

Reconhecendo as características expostas por Jorge Amado na construção de seus personagens ligados à culinária da Bahia, observa-se uma intertextualidade com a historiografia e a regionalidade. A fim de compreender o encontro dos personagens com a comida e suas representações de forma literária, linguística e sensorial, esta comunicação evidencia não somente a necessidade de se alimentar no transcorrer das narrativas, mas também exprime as aventuras e conflitos extraídos dos sentidos trazidos por meio da alimentação.

Deste modo, o trabalho discorre acerca dos estudos culturais e da personificação do sujeito regional buscando refletir sobre as características que reafirmam a representação da cultura regional. Buscando contextualizar a literatura e a alimentação, o texto se debruça em estudos sociológicos da alimentação regional e da literatura de Jorge Amado, entendendo um pouco da vida do autor e sua trajetória na escrita das características regionais a partir da culinária.

No *corpus* investigativo foram selecionados textos que expressassem a literatura, a alimentação e os estudos culturais. As reflexões a respeito dos estudos culturais apoiaram-se nas contribuições teóricas de Roger Chartier (1990), sobre representação cultural através do livro *A História cultural: entre práticas e representações*, e Durval Albuquerque Júnior (2011), no que se refere a noção de regional a partir da leitura de *A invenção do Nordeste e outras artes*.

As reflexões sobre os aspectos sociais da alimentação apoiaram-se nos estudos antropológicos contemporâneos, além de estudos sociológicos no que cerne a gastronomia, literatura e a própria cozinha literária encontrada. A análise dos conteúdos debruçou-se na investigação orientada sobre as narrativas de Jorge Amado e o contexto alimentar utilizando a obra de Paloma Amado (2014) *A Comida Baiana de Jorge Amado ou O livro da Cozinha de Pedro Arcaño com as Merendas de Dona Flor*, que reúne as receitas presentes nas vinte e sete obras do autor, essas cheias de memórias e ingredientes da Bahia, desde a região cacaueteira até o litoral soteropolitano, contendo contextos, histórias e contextualizações do autor, personagens e os alimentos.

## Sobre cultura, regionalismo, literatura e gastronomia

### Jorge Amado da Bahia

Nascido em agosto de 1912, na cidade de Itabuna, sul da Bahia, Jorge Leal Amado de Faria, conhecido também como Jorge Amado, buscou retratar o estado e seus costumes através dos enredos romancistas. No entanto, partindo dos mesmos, o autor buscou também refletir sobre

a denúncia social, demonstrando a miséria e os efeitos das políticas de repressão ao povo negro-baiano. Suas obras tiveram adaptações para o campo cinematográfico e foram traduzidas para mais de 50 países. (MASCARENHAS, 2011; GOLDSTEIN, SCHWARCZ, 2009)

Para Jorge Amado a literatura sempre foi uma forma de comunicação entre a representação e a historiografia local. Alcançar as narrativas do autor só foi possível quando a crítica literária central se posicionou paralelamente à antropologia social e a cultura regional, conectando-se com a historiografia entre os anos 1970 e 1980. Responsável pela disseminação das regiões baianas, o cacau foi um dos principais personagens culturais de representação local, seguido do dendê e da farinha, compondo a trilogia de ingredientes presentes em contos e receitas. Diversos outros elementos foram abordados em seus romances que formaram a cozinha de Jorge Amado. (ALVES, 2016; MASCARENHAS, 2011; AMADO, 2014)

O autor trouxe como conto da história do povo: seus costumes, a geografia da cidade, o sincretismo e a comida, que são pontuados difundindo a cultura baiana partindo de características da região Sul até o litoral de Salvador, de tal forma que os aspectos culturais se faziam tão vivos quanto os próprios personagens, que se envolviam com as histórias contadas na infância de Jorge e passada por gerações. Seguindo a linha tenuous entre a ficção autoral e as histórias orais, Jorge Amado toma a cultura popular e a retorna como literatura. (SALAH, 2008; BATISTA, 2015)

No que diz respeito a ficção e realidade, e o seu relacionamento com o povo presente em seu enredo, ele responde:

Como pensar em recriar a vida por ouvir dizer? Como falar desse país da Bahia, desse povo mestiço e antigo, forjado em longa e difícil caminhada, num caldeirão de misturas, como falar dessa cidade [...] onde as culturas se amalgamaram, as cores se confundiram para criar uma nova cor, inédita, onde nações se misturaram num leito de amor sem medidas, como escrever sobre a vida ardente e mágica da Bahia sem ser parte integrante dessa vida, como? (AMADO, 2003 apud MASCARENHAS, 2011 p. 110)

Buscando retratar o Brasil nascido no estado da Bahia, o autor abordou o crescimento sociocultural e a participação afro-brasileira na construção da identidade nacional. Na tentativa de diferenciar a cultura baiana, Amado recorreu a representações altamente líricas que dividiram opiniões junto aos estudos sociais. Entretanto, o escritor, buscou demonstrar a autopercepção do negro centralizado e se tornou importante para visualizar o afro-baiano para além da escravidão, sendo um sujeito humanizado e detentor de qualidades, reconhecido em outros países, etnias e culturas.

### Os estudos culturais e o regionalismo nos aspectos da pesquisa

Por muitos anos os estudos sociais se deram pelas estruturas socioeconômicas. Somente a partir dos anos 1980 e 1990 a cultura se destacou além destes aspectos, sendo assim abordada cada vez mais. Os estudiosos, por sua vez, compreendiam a cultura como uma terceira realidade à luz das condições materiais de existência. Para Roger Chartier (1990), em *A história cultural: Entre práticas e representações* refletir sobre os aspectos da construção da história cultural se faz necessário de modo que as condições acadêmicas que estavam aliadas ao surgimento de novas investigações sejam recordadas. Logo, o primeiro conjunto de ideias exibe a concepção da história cultural durante os anos. (CHARTIER, 1990; BARROS, 2005)

No entanto, a necessidade de rever a hegemonia histórica que constituiu as primeiras definições de cultura, se fez necessário um impulso aos estudos culturais. Junto a outros filósofos, Chartier (1990) tomou a cultura não só com base em determinações materiais, mas também como parte da sociedade. E diante disto que se tem a nova História Cultural, não apenas fundamentada na sociologia, mas composta por influências historiográficas, antropológicas e literárias, logo tornando as práticas discursivas compartilhadas por grupos sociais ou qualquer outro campo que seja atravessado pela cultura. Expandindo, assim, os estudos culturais para a população, as representações e a literatura, compreendendo que tudo está submerso em cultura, incluindo o cotidiano (CHARTIER, 1990).

Buscando identificar como os diferentes momentos e lugares de uma sociedade é construída, pensada, lida e como as representações classificam, delimitam e organizam esse mundo social, o historiador se debruçou aos estudos sociais, bem como a literatura dentro desses estudos, observando assim a materialidade textual, pontuando de antemão que as significações textuais literárias para um sujeito vão além do uso semântico, isto é, o indivíduo é tomado pelo seu meio social e pela receptividade da informação. Impondo, dessa forma, os estudos literários como forma de combate ao anacronismo e como fonte de cultura (CHARTIER, 1990).

Na literatura brasileira, os costumes de um certo local ao ser inserido em narrativas literárias, tornou-se um elemento de diferenciação na teoria da literatura brasileira. Segundo Antônio Candido (1975 apud ARAÚJO, 2008), o gosto pelas características geográficas de uma região, fomentava o processo de compreensão do autor, isto é, o gosto pelas expressões locais era visto como tendência à escrita regionalista, se manifestando em vários momentos da literatura brasileira. Entretanto, o regionalismo reside em um campo extraliterário nacional, mas permanece como instrumento de compreensão da literatura moderna e romancista, sendo imprescindível para as manifestações significativas da literatura brasileira e para a manutenção da permanência da tradição literária (ARAÚJO, 2008).

No entanto, o regional vai além de paisagismos ou modos de viver. O regional toma características linguísticas, alimentares e de sobrevivência, buscando construir uma identidade. Já afirmavam teóricos, como Durval Muniz (2011), que as determinações geográficas são estratégias de camuflar os discursos ligados à relação de poder. Buscando a compreensão da noção regionalista brasileira, Albuquerque Jr (2011) viu necessário envolver pesquisas acerca da literatura brasileira, identidade e território, já que obras e diferentes autores descreveram o nordeste brasileiro interseccionado aos estudos sociais, à ficção literária e outras artes que abordaram a região tornando indispensável esse alcance regionalista de emergências e recortes de espaço.

Tal forma de observar o regional trouxe reflexões de como a linguagem construiu uma forma espacial imaginária através das diversas formas de comunicação que abordou o Nordeste não só em representações, mas

como instituiu o mesmo. Paralelamente à essa visão geográfica – para determinar a produção artística de um local – o recorte espacial também tomou a alimentação, parecendo (re)descobrir um espaço como fonte de produção de representação, paradigmas e etnologias (ALBUQUERQUE JR., 2009; TSCHOFEN, 2010).

## Alimentação e literatura no processo sociocultural

A alimentação é uma ação própria de cada indivíduo. Também, é compartilhada em grupos diversos, como ato que perpassa todo o contexto social humano, desde a necessidade biológica à espiritual. Cada povo possui hábitos alimentares que, mesmo pertencentes a localizações próximas, diferem em aspectos de comensalidade. Considerada prática além da necessidade fisiológica, a ação de comer toma para si um papel de afirmação diante da sociedade e no que se funde a literatura. Em vários contextos literários, o alimento se tornou parte do enredo, sendo um personagem que ganha vida nas características de identidade do eu lírico (KASPAR, 2016).

No que se refere à relação do indivíduo com o alimento e sua identificação social, Barbosa (2012), reflete como o ato de comer atravessa a sobrevivência do homem, se tornando indispensável para a compreensão da humanidade. Isto porque a definição de comida é ligada diretamente ao fisiológico e nutricional e à natureza, pois o ato de comer é resultado do processo de construção das sociedades. No contexto historiográfico, o modo de se alimentar fundiu-se com as mudanças sociais do homem nos tempos primórdios e isto incluiu escolhas, rituais e simbologias.

A partir disso, os estudos antropológicos, ancoraram-se na comensalidade a fim de compreender como são dados os significados identitários deste ato, confirmando como os hábitos alimentares são capazes de compreender a sociedade, pois a alimentação se posiciona como um instrumento sociopolítico, a exemplo da reflexão pelo que conhecemos como cozinha regional, dada como um conjunto de etnias, geografia, migrações e sociocultural (GOODY, 1982).

Esta reflexão trazida por Jack Goody (1982), retrata diretamente o processo de reforma da cidade e da cozinha tradicional soteropolitana.

Segundo Ferreira Filho (1998), a marginalização da alimentação tradicional de Salvador veio decorrente da tentativa de progresso sócio-urbano, isto porque no processo de ordenação do município, os primeiros “investimentos” de reforma se voltaram primeiramente à atuação do comércio alimentício, formado por mulheres negras, considerando-o um empecilho para civilização local. Caracterizando assim, a urbanização como responsável pela marginalização do alimento tradicional e da cultura africana.

No entanto, em 1920, estudiosos consideraram a comida de rua como alimentos típicos e de formação de identidade cultural e regional. Mesmo que a comida não fizesse parte da elite na época, estes eram os alimentos que representavam a cidade de Salvador. A partir disso, pode-se reafirmar como o alimento não só é identitário e cultural, como é um ato de resistência política e social (FILHO, 1998; GOODY, 1982). Enquanto isso, a literatura paralela aos estudos de cultura tornou-se uma prática com narrativas discursivas, transformando-se em instrumento de respostas baseado nas diferentes expressões encontradas em obras literárias que persistiram às épocas, isto é, a literatura como prática de sentidos e representações diante de uma cultura e, como resultado, se tornou um fenômeno intertextual.

No contexto histórico da literatura e sua dimensão cultural a partir dos estudos comparados, Hoisel (2006) pontuou que desde o surgimento do contexto cultural os estudos comparatistas no Brasil refletiram sobre as teorias e críticas para uma reafirmação de literaturas mais próximas do sociocultural brasileiro, conseqüentemente com o intuito de se distanciar do eurocentrismo, buscando outros objetos de investigações. Logo, se viu necessário um espaço para o campo dos estudos literários que abordassem teoria, literatura e historiografia brasileira, além de literatura estrangeira.

No âmbito dos estudos da cultura, representação e literatura por Pesavento (2006a, 2006b), história e literatura dialogam sobre o real, por sua vez, tendo uma relação distinta na forma de aproximação. Sabe-se que os historiadores não criam narrativas ou personagens, mas se debruçam na literatura como instrumento de registro sócio-histórico na escrita de uma obra, ao passo que, a literatura representa parte de práticas de

uma sociedade resultante de um contexto produto e produção, devido ao uso do imaginário, a mesma fornece conhecimentos e rastros que nenhum outro texto pode fornecer. “O discurso literário auxilia a história no sentido de ajudar a entender a modalidade temporal do elo social, une gerações e indivíduos, permitindo que seja representado [...]”. (PESAVENTO, 2006a. p. 56)

### Cacau, farinha e dendê: a cozinha literária amadiana

Pensar o cacau, a farinha e o dendê, se deu a partir da presença destes ingredientes na composição dos enredos de sabores e saberes da cultura alimentar baiana. Já pontuava Antônio de Pádua (2019) na apresentação de seu texto “Apesar de aparentemente novo, o tema da culinária na literatura já foi trabalhado em livros e artigos que estreitam os laços entre esses dois campos de conhecimento, seja pela produção, mercado ou recepção [...]”. (PÁDUA, 2019, p. 123)

No *Atlas Culinário da Literatura Brasileira: Alimentação e Cultura* (2017), é possível encontrar a disseminação da cozinha literária abordada por vários cânones, de tal forma que seus aspectos naturais são compreendidos através do recorte geográfico e histórico. Ao analisar o mapeamento de autores é notório como as obras e as regiões na pesquisa apresentam o reflexo da literatura junto à culinária na formação socio-cultural do Brasil.

A partir disto, observa-se que a cozinha literária se funde no que diz respeito à construção de personagens e aspectos humanos, tanto físicos como subjetivos, uma vez que, alimentar-se faz parte da rotina social e tornam o “pacto ficcional” como diz Katarina (2016), mais próximo do leitor. Jorge Amado, por sua vez, é uma das grandes referências na promoção da gastronomia na literatura, não só na expressiva cozinha de sabores, mas na expressão social da cozinha de saberes da Bahia, repleta de identidade, espiritualidade e afro-baianidade, tanto na formação de seus personagens, como na intertextualidade cultural com o leitor.

No livro *A Comida Baiana de Jorge Amado ou O livro da Cozinha de Pedro Arcanjo com as Merendas de Dona Flor* (2014), são reunidas recei-



tas presentes nas vinte e sete obras do autor, que permitiram as análises de métodos, preparos e ingredientes característicos da cultura alimentar baiana. Cheias de memórias e insumos desde a região cacaueteira até a capital. Rita Lobo (2014) pontua na apresentação da obra como o livro descreve superstições e segredos culinários baseados na oralidade de quem cozinha com muito sincretismo e herança cultural.

A grande diversidade de informações presentes nas obras de Jorge Amado, referentes à alimentação, renderia, segundo Paloma (2014), uma pesquisa rigorosa do alimento com a antropologia, sociologia e psicologia, dialogando com as relações interpessoais e comportamentais. Presentes na obra estão pratos baianos, não só composto pelo dendê, mas por ingredientes do sertão e do recôncavo tornando-o um típico livro da culinária da Bahia, com afeto e memória de personagens e cotidiano. Imortalizada diante das obras relidas junto ao livro de receitas, a cozinha literária amadiana dialoga com religião, sedução, lugar social e manifestações culturais. E na construção da prosa culinária, alguns personagens são exemplos do regionalismo através de seu protagonismo.

## Considerações finais

Compreendendo que o regionalismo é tudo o que caracteriza, identifica ou marca o modo de ser e viver, Jorge Amado em suas obras, manteve a cozinha de suas narrativas paralela à construção alimentar da Bahia. Segundo o próprio romancista, as receitas são reais, fornecidas por amigas, que garantem resultados culinários regionais com ingredientes e medidas certas ao paladar.

Contudo, dentre tantas intertextualizações com a comensalidade, entende-se que o autor buscou expressar em seus romances a realidade do sujeito soteropolitano diante dos problemas sociopolíticos de Salvador, procurando a representação histórica e cultural do processo de firmamento do sujeito afro-baiano de forma que dialogasse também com a memória e a afetividade a partir da alimentação regional, permitindo pensar o regional além dos recortes naturais, como Durval (2009) aborda, mas pensar a Bahia através dos sentidos.

As obras Amadianas trouxeram características locais que viajaram o mundo e se tornaram instrumento de identidade e representação para pesquisadores e estudiosos. O uso da comida regional como personagem político, social e cultural se uniu à literatura de forma ímpar tornando-o assim um autor com diálogos regionais além do seu tempo. Reafirmando Albuquerque Jr. (2009) sobre os elementos culturais como categorias identitárias, elementos estes que a alimentação também se faz parte na essência dessa regionalidade.

## Referências

ALBUQUERQUE JR, Durval Muniz de. **A invenção do Nordeste e outras artes**. 5. ed. São Paulo: Cortez, 2009.

ALVES, Ivya Iracema Duarte. A recepção crítica dos romances de Jorge Amado. In: **Co-lôquio Jorge Amado – 70 Anos de Jubiabá**. 1. ed. Fundação Casa de Jorge Amado, 2006. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/19123>. Acesso em: 3. jun. 2021.

AMADO, Paloma Jorge. **A comida baiana de Jorge Amado ou o livro da cozinha de Pedro Arcanjo com as Merendas de Dona Flor**. São Paulo: Panelinha, 2014.

ARAÚJO, Humberto Hermenegildo. **Tradição do regionalismo na literatura brasileira: do Pitoresco à realização inventiva**. Letras, UFPR, Curitiba. n.74. p. 119–132, 2008. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/letras/article/view/10955>. Acesso em: 3 jul. 2021.

BARBOSA, T. P. Antropologia e gastronomia: a identidade de ser brasileiro a partir da alimentação. In: **Anais da III Seminário de Pós-Graduação em Sociologia da UFSCar**, 2012, São Carlos. III Seminário de Pós-Graduação em Sociologia da UFSCar. São Carlos: Universidade Federal de São Carlos, 2012. Disponível em: [https://iiiseminarioppgsufscar.files.wordpress.com/2012/04/barbosa\\_talita-prado.pdf](https://iiiseminarioppgsufscar.files.wordpress.com/2012/04/barbosa_talita-prado.pdf). Acesso em: 3 jun. 2021.

BARROS, José D'Assunção. A história cultural e a contribuição de Roger Chartier. **Diálogos**, v. 9, p. 125–141, 2005. Disponível em <https://www.periodicos.uem.br/ojs/index.php/Dialogos/article/view/41422>. Acesso em: 8 jun. 2021.

BATISTA, André Luiz Nogueira. **Aspectos culturais na Trad. Tenda Dos Milagres**. 2015. 183 f. Dissertação (Mestrado em Literatura e Cultura). Universidade Federal da Bahia, Salvador. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/26340>. Acesso em: 9 jun. 2021.

CHARTIER, Roger. **A História cultural: entre práticas e representações**. 2. ed. Trad. de Maria Manuela Galhardo. Lisboa: Difel, 1990.

CHAVES, Viviany Moura; MEDEIROS, Michelle; LIMA, Clébio dos Santos; PEREIRA, Helena Cristina Moura; DANTAS, Rebekka Fernandes. Atlas Culinário da Literatura Brasileira: Alimentação e Cultura. **Ciência Plural**, v. 2, p. 72–81. abr. 2017. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/rcp/article/view/11056>. Acesso em: 8 jun. 2021.

CULLER, Jonathan. **Teoria Literária: uma Introdução**. Trad. Sandra Vasconcelos. 1. ed. São Paulo: Beca Produções Culturais Ltda, 1999.

FILHO, Alberto Heráclito Ferreira. Desafrikanizar as ruas: elites letradas, mulheres pobres e cultura popular em Salvador (1890–1937). **Afro-Ásia**, v. 21–22, p. 239–256, 1998. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/afroasia/article/view/20968/13571>. Acesso em: 6 jul. 2021.

GOODY, Jack. **Cooking, Cuisine and Class: A Study in Comparative Sociology**. Reino Unido: Cambridge University Press, 2012. E-Book.

HOISEL, Evelina. A dimensão cultural da literatura em Terras e gentes. **Brasileira de Literatura Comparada**, v.8, p. 83–94, 2006. Disponível em: <https://revista.abralic.org.br/index.php/revista/article/view/115>. Acesso em: 8 jul. 2021.

KASPAR, Katerina Blasques. Gastronomia e literatura na formação da identidade nacional. **Comportamento, Cultura e Sociedade**, v. 4, p. 2–10, 2016. Disponível em: [http://www3.sp.senac.br/hotsites/blogs/revistacontextos/wp-content/uploads/2016/03/76\\_CA\\_artigo\\_revisado.pdf](http://www3.sp.senac.br/hotsites/blogs/revistacontextos/wp-content/uploads/2016/03/76_CA_artigo_revisado.pdf). Acesso em: 6 jun. 2021.

MASCARENHAS, Anabel Guerra Silveira. A influência da obra de Jorge Amado nas representações sociais cacaueira. **Espaço Acadêmico**, v. 11, p. 108–117, 2011. Disponível em: <https://periodicos.uem.br/ojs/index.php/EspacoAcademico/article/view/12358>. Acesso em: 30 jun. 2021.

NAVARRETE, Eduardo. Roger Chatier e a Literatura. **Tempo, Espaço e Linguagem (TEL)**, v. 2, p. 23–56, 2011. Disponível em <https://revistas2.uepg.br/index.php/ntel/article/view/2660>. Acesso em: 6 jul. 2021.

PASAVENTO, Sandra Jatahy. Cultura e representações, uma trajetória. **Anos 90**, v. 13, p. 45–58, 2006a. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/anos90/article/view/6395>. Acesso em: 3 jun. 2021.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. História & literatura: uma velha–nova história, **Nuevo Mundo, Mundos Nuevos** [Online]. 2006b. Disponível em: <http://journals.openedition.org/nuevomundo/1560>. Acesso em: 3 jun. 2021.

SALAH, Jacques. **A Bahia de Jorge Amado**. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 2008.

SCHWARCZ, Lília Moritz. Goldstein, Ilana Seltzer (Org.) **O Universo De Jorge Amado**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

SILVA, Antônio de Pádua Dias da. Gastronomia e literatura ou a receita culinária como ficção e arte. **Eixo Roda**, Belo Horizonte, v. 28, p. 123–143, 2019. Disponível

em: [http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/o\\_eixo\\_ea\\_roda/article/view/14110](http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/o_eixo_ea_roda/article/view/14110). Acesso em: 8 jun. 2021.

TSCHOFEN, Bernhard. Culinarística e cultura regional: estudos culturais sobre “cozinha regional” na teoria e na prática. **ANTARES: Letras e Humanidades**, n° 3, p. 25–44, 2010. Disponível em: <http://www.ucs.br/etc/revistas/index.php/antares/article/view/417>. Acesso em: 8 jun. 2021.

## A VERDADE ESTÁ NA RUA ERÊ: A MODERNIDADE E O AMANUENSE BELMIRO

**Gleydson André da Silva Ferreira**

No elevador penso na roça,  
na roça penso no elevador.  
Carlos Drummond de Andrade

A pretexto de registrar algumas notas, Belmiro Borba inicia um relato na véspera do natal de 1934. Não se trata, todavia, de uma experiência inédita. Capítulos adiante, descobrimos que outros dois livros, deixados incompletos, foram elaborados e depois enterrados por ele. Chama a atenção, de todo modo, que essa empreitada ocorra não em um momento inaugural, mas de transição; ou seja, ao final do ano em vez de no início do próximo: nada mais simbólico, no entanto. Primeiro romance de Cyro dos Anjos, *O amanuense Belmiro* narra a história de um funcionário público preso entre o passado e o presente, assim como retrata uma cidade dividida entre o atraso e o progresso. Nota-se, por conseguinte, uma confluência de temporalidades tanto no exercício literário do protagonista quanto no espaço circundante. Com esse entrelaçamento temporal, a narrativa ocupa-se antes com reverberações subjetivas do que propriamente com ações em curso. Fenômeno que se analisará a seguir.

Nessa obra, a figura do burocrata escritor é delineada por meio de apontamentos, análogos a de um diário, apresentados, inicialmente, como base de um projeto literário memorialístico. Pouco tempo depois, porém, fica evidente a autonomia dessas anotações, que constituem, elas próprias, a forma do romance. Com isso, os diferentes acontecimentos são apresentados em primeira pessoa pela perspectiva do protagonista. De acordo com estas impressões, Belmiro, já à beira dos quarenta anos, mudou-se ainda jovem para a capital com o intuito de estudar. Esse propósito atendia, a princípio, a um anseio familiar, pois o pai queria o fi-

lho agrônomo ou agrimensor. No entanto, esse desejo é frustrado com o interesse do estudante pelas letras, levando-o à formação humanística e, posteriormente, à ocupação na burocracia. Apesar de definitivamente estabelecido em Belo Horizonte, Belmiro não consegue se desvencilhar da vida pretérita em Vila Caraíbas. Isso não apenas subjetivamente, em virtude das lembranças, mas também objetivamente, com a presença das irmãs, Emília e Francisquinha, herdadas com a morte dos pais. A história detém-se no sujeito, na maior parte do tempo, consciente de seu conflito com os anos passados, mas ainda assim incapaz de intervir definitivamente sobre a própria sorte. Assim sendo, ele recorrentemente organiza a realidade com uma perspectiva relativista acerca da infância e da adolescência vividas no interior.

Analogamente, a então recente capital mineira revelava as contradições da modernização em meio ao atraso social e econômico. Pano de fundo de *O amanuense Belmiro*, Belo Horizonte reunia, em um mesmo espaço, as casas das antigas fazendas e a arquitetura citadina, o minério bruto, ainda cravado no chão, e seus produtos já industrializados (isto é, incorporado às construções, aos bondes e aos automóveis). Conforme assinala Carlos Antônio Leite Brandão,

Belo Horizonte é traçada com o carvão dos coques e minérios sobre o papel do passado e das neblinas de Ouro Preto. Diz-se ela ser a cidade das esquinas e das largas avenidas, as quais, até a década de 1920, eram feitas de terra e para carros de boi, cabras e redemoinhos de pó e vazio entre seus poucos habitantes. Mas essas esquinas não eram apenas as espaciais definidas pelos ângulos de 90° e 45° entre suas ruas e avenidas. Eram, sobretudo, as esquinas em que o tempo passado se encontrava com o tempo presente e com o tempo futuro e ofereciam várias direções para um personagem, como o amanuense, deambular, ir, voltar e cruzar uma modernidade vacilante. (BRANDÃO, 2009, p. 100 – 101).

Nas esquinas belo-horizontinas, os encontros das largas avenidas são, além de espaciais, temporais. Pois, até a década de 1920, a promessa

de modernização não se cumprira de todo, e Belo Horizonte permanecia empoeirada e vazia. Desse modo, o tempo passado encontrava-se com o tempo presente e também com a promessa irrealizada do tempo futuro. A cidade surge então como espaço convergente de temporalidades distintas, naquele momento em um estágio de desenvolvimento inadequado aos projetos elaborados para o progresso de Minas Gerais, de sorte que, nas largas avenidas planejadas, o passado transitava ainda a reboque de animais. Essas esquinas representam, portanto, o ponto de articulação de um processo histórico e social da primeira metade do século XX, no qual se confluíam diferentes etapas de urbanização do Brasil.<sup>1</sup>

Tal processo, contudo, não se restringe aqui ao espaço da modernidade vacilante, visto que o amanuense percebe em si mesmo um enovelamento temporal semelhante àquele da cidade em que se insere. Uma vez estabelecido na capital, não consegue abandonar a vida do interior, tampouco pode efetivamente retornar à fazenda da infância, posto que já se encontra perdida no tempo. De fato, ele constata a impossibilidade de voltar à terra natal de uma época longínqua, subjetivando o espaço com noções temporais. Esse sentimento fica evidente quando ele rememora a última viagem a Vila Caraíbas; ocasião em que as imagens lembradas não coincidem com o local onde foram geradas. A esse propósito, consta a observação: “Inútil tentativa de viajar o passado, penetrar no mundo que já morreu e que, ai de nós, se nos tornou interdito, desde que deixou de existir, como presente, e se arremessou para trás” (ANJOS, 2006, p. 93). Na incursão retratada, busca-se, em vez do lugar familiar, um momento determinado, parte de um mundo já morto. Um pouco mais adiante, ainda a respeito desse mesmo episódio, então se conclui: “Não voltarei a Vila Caraíbas. As coisas não estão no espaço, leitor; as coisas estão é no tempo” (2006, p. 94). Como na cidade que se mo-

---

1 Roberto Schwarz notou um fenômeno urbano análogo em “A carroça, o bonde e o poeta modernista”, uma vez que, no poema “Pobre animália”, de Oswald de Andrade, uma carroça atravança o avanço do bonde, ilustrando, dessa maneira, tanto a coexistência do arcaico com moderno quanto seu entrelaçamento. (SCHWARZ, Roberto. **Que horas são?**. 2ª Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2008).

derniza, tempo e espaço misturam-se na subjetividade de Belmiro. Por essa via, o passado remanesce, embora haja o prosseguimento natural do cotidiano que impele o indivíduo à frente. Daí o entrelaçamento de memórias com novos acontecimentos, origem da tensão temporal que se delinea no romance.

Afora a sobreposição geográfica de estágios distintos de modernização, há outros índices de subdesenvolvimento em *O amanuense Belmiro*. Na célebre abertura, tem-se a impressão de certo cosmopolitismo, já que, em torno do grupo de amigos reunido no Parque Municipal, circula uma variedade de pessoas, típica de um grande centro; isto é, mulatas, soldados do Regimento de Cavalaria, trabalhadores braçais negros e fortes, além do alemão do bar. O cenário apresenta uma diversidade populacional dificilmente vista nas pequenas cidades do interior, provocando a sensação de expansão urbana e social. Essa sensação logo se desfaz na conversa entre os conhecidos do burocrata:

- Cidade besta, Belo Horizonte! exclamou Redelvim, consultando o relógio. A gente não tem para onde ir...
  - Não acho! retrucou Silviano. Em Paris é a mesma coisa.
  - Em Paris? perguntou Florêncio. Não sabia que você andou por Paris... É boa!
  - Ó parvo, quero dizer que o problema é puramente interior, entende? Não está fora de nós, no espaço!
- (ANJOS, 2006, p. 17).

Em razão das opções limitadas de lazer, Redelvim manifesta sua insatisfação com a cidade, qualificando-a de “besta”. Também nessa passagem o espaço é subjetivado, só que aqui por Silviano. Por essa perspectiva, Belo Horizonte está em pé de igualdade com Paris quando se trata do tédio. Considera-se, pois, não o que cada um dos lugares tem a oferecer, mas o estado de ânimo, que é “puramente interior”. Nesse aspecto a metrópole cultural daquele momento e a capital mineira em nada se diferem. Fato é que, nesse período, o provincianismo prevalecia em Belo Horizonte, de modo que mais se cultivava uma relação com



as antigas tradições do que se avançava rumo ao cosmopolitismo. Não é sem motivo que se dispensa um tratamento indulgente a Prudêncio Gouveia, visto de maneira um tanto quanto ridícula pelo uso recorrente de expressões em inglês. Às vésperas do natal, em um centro urbano onde ainda se mantinha uma linguagem característica do campo, de pronto se percebe que o “*Merry Christmas!*” de Prudêncio, dito ao narrador no encontro deles no bonde e tomado como título do primeiro capítulo, soa fora do lugar, descabido e descompassado, muito em virtude de ser enunciado em uma cidade de herança rústica, mais habituada à dicção ruralista.

A sobreposição temporal determina também a forma do romance. Belmiro almeja organizar, de início, apontamentos para uma possível publicação memorialística. Na sequência, entretanto, reconhece o fracasso desse propósito, constatando a emergência de temas contemporâneos nas notas passadistas. Então escreve:

Vejo que, sob disfarces cavilosos, o presente se vai insinuando nestes apontamentos e em minha sensibilidade, e que o passado apenas aparece aqui e ali, em evocações ligeiras, suscitadas por sons, aromas ou cores que recordam coisas de uma época morta. (ANJOS, 2006, p. 34).

Diferentemente do planejado, o presente ocupa a maior parte das anotações, apesar de não disfarçadamente como se relata, ou mesmo progressivamente como o emprego do gerúndio possa sugerir, haja vista que, desde a abertura, as impressões diárias são mais recorrentes que a retomada de tempos longínquos. Embora aluda ao narrador proustiano — cujas sensações despertam todo um mundo recriado pela memória —, o amanuense não possui o mesmo fôlego, de tal modo que apenas consegue rememorações fragmentárias da mocidade, ao mesmo tempo que se mostra capturado por essas recordações. Incapacitado de retomar por completo o que se passou e impelido ao curso da vida, acaba privado de ambos. Foi o que destacou Antônio Candido: “acontece, porém, que a sensibilidade de Belmiro, jogando-o como uma bola entre o passado e

o presente, perturbando este com arquétipos daquele, desmanchando a pureza daquele com a intromissão das imagens deste, não lhe permite uma existência atual.” (CANDIDO, 2004, p. 75). Arremessado entre dois pontos como uma bola, o protagonista ora registra eventos imediatos, ora distanciados. De igual maneira, a forma do romance não se define estritamente, constituindo-se, a um só tempo, de projeto literário, livro memorialístico e diário, realizando-se, a despeito da indeterminação formal, conforme oscila seu autor.

Já no que diz respeito a Belmiro, as realizações pessoais não se concretizam. De fato, é possível assinalar um estágio subjetivo, estabelecido na juventude, que ele não consegue transpor, inultrapassável mesmo quando colocado à prova das experiências vivazes da idade adulta. Assim concebida, tal existência prossegue como mero desdobramento posterior aos melhores anos, já decorridos na juventude. Percepção que não escapa ao próprio escrevente: “Meu desejo não é, porém, cuidar do presente: gostaria apenas de reviver o pequeno mundo caraibano, que hoje avulta aos meus olhos. Minha vida parou, e desde muito me volto para o passado, perseguindo imagens fugitivas de um tempo que se foi.” (ANJOS, 2006, p. 26). Entre essas imagens, destaca-se a de Camila, primeiro amor do burocrata, falecida ainda na adolescência, mas amorosamente insuperável. Em um dos poucos acontecimentos marcantes da trama, o protagonista encontra Carmélia, que enlaça o braço ao dele durante um baile de carnaval. O que basta para que se enamore da moça. Ao perceber a beleza de seu par, o amanuense evoca de saída Arabela, o mito da bela e jovem mulher casta, oriunda das histórias ouvidas na infância. No curso da solitária paixão subsequente ao encontro — mantida sempre a uma distância segura —, ele transfere, também, os sentimentos de Camila para Carmélia, sobrepondo a idealização da última com a memória da primeira. Sobre as diferentes camadas de *O amanuense Belmiro*, Roberto Schwarz acredita que “o irremediável não está na perda, está na continuidade, os traços não variam, varia apenas a acentuação”. (SCHWARZ, 2008, p. 21). A reminiscência de Camila representa, dessa maneira, um problema maior que sua morte precoce, posto que sobreponha os afetos emergentes. Assim como persiste a complicação do mito Arabela, que praticamente se fun-

de à figura de Carmélia, fazendo-a outra, diferente daquela de existência própria no romance.<sup>2</sup>

Não apenas isso, porém. Para além de todo o embaraço subjetivo, soma-se a inaptidão de execução efetiva dos desígnios íntimos. A exemplo da relação com Jandira, virtualmente mais acessível aos investimentos amorosos de Belmiro, a qual ele aborda, ainda assim, com insinuações atabalhoadas e pouco incisivas. Logo, as realizações encontram-se embargadas, quer objetivamente, no que se empreende como ações, quer subjetivamente, na relação sobreposta de desejos de épocas distintas.

Sendo assim, mesmo que no geral se detenha em assuntos atuais, o relato adota uma perspectiva posterior aos momentos decisivos, de maneira que estes, distanciados no tempo e no espaço, só se revelam por meio das recordações mediadas. Ou seja, os principais eventos do romance surgem como efeitos de ações remotas, nunca de todo narradas. Enquanto isso os dias prosseguem sem que haja um avanço efetivo, porque Belmiro não faz mais do que ensaiar seus atos, encenando-os, quando muito, no que relata. Parece, assim, já ter esgotado suas possibilidades, embora ainda se encontre, existencialmente, no meio do caminho. Segundo Silviano Santiago,

Aos 38 anos de idade, Belmiro deposita a própria vida no *freezer*. Investigada a árvore genealógica da família Borba, em que os antepassados se despediam do mundo aos setenta anos, o fim abrupto do romance se lhe apresenta como contrassenso. Compete, ainda, ao capítulo 94 enunciar o drama silencioso e humano que o narrador está obrigando o protagonista a viver: “Acho-me pouco além do meio da estrada, e parece-me, entretanto, que chegarei ao fim.” Vida um pouco além do meio, livro ao fim. (SANTIAGO, 2006, p. 10).

2 Ao considerar essa sobreposição subjetiva, João Luiz Lafetá comenta: “Na verdade, o que há são duas personagens, Arabela e Carmélia, que são simultaneamente as duas faces de um só personagem: Belmiro. O mito Arabela é a interioridade, a moça Carmélia é a realidade objetiva. No movimento entre os dois mundos o amanuense hesita entre a criação de seu espírito e a existência real, e sente que é impossível conciliar os dois polos.” (LAFETÁ, João Luiz. **A dimensão da noite e outros ensaios**. 1ª Ed. São Paulo: Editora 34, 2004, p. 34 – 35).

Durante a redação de suas memórias, o amanuense considera ter alcançado, aos 38 anos de idade, o fim. Não que sua vida seja interrompida, mas antes exaurida. Com efeito, o súbito encerramento do livro é considerado, por Silviano Santiago, um contrassenso, visto que seu autor, pela estimativa familiar, tenha vivido apenas metade do que lhe cabe. Por outro lado, levar adiante a tarefa de autobiografar-se tampouco seria razoável, já que o protagonista vivencia, por meio do desfecho postergado, um drama silencioso e humano imposto pelo narrador. Assim, em meio ao percurso de seus anos, Belmiro termina não apenas seu empreendimento literário, mas também dá por encerrada a vida, como se, em linhas gerais, ambos coincidissem.

Isso posto, verifica-se uma narração em que subjetividade e objetividade se equivalem. Afinal, com a toda a inatividade de Belmiro, não se pode fiar o desenvolvimento romanesco àquilo que concretamente se realiza, dado que boa parte apenas ocorra subjetivamente; quer dizer, só aconteça por meio dos escritos literários, de memórias ou de devaneios. Logo, para o encadeamento narrativo, o que se pensa vale tanto quanto o se faz, se não mais em *O amanuense Belmiro*. Essa emergência do mundo subjetivo, em condições de igualdade com o objetivo, vigora desde a segunda metade do século XIX, quando homens com atitudes passivas passam a ser elencados como protagonistas. De acordo com Jacques Rancière:

O poema, segundo Aristóteles, é uma organização de ações. Mas a ação não é simplesmente o fato de fazer algo. É uma categoria organizadora de uma divisão hierárquica do sensível. Segundo essa divisão, há homens ativos, homens que vivem ao nível da totalidade porque são capazes de conceber grandes fins e de tentar realizá-los enfrentando outras vontades e golpes do acaso. E há homens que simplesmente veem as coisas lhes acontecer, uma depois da outra, porque vivem na simples esfera da reprodução da vida cotidiana e porque suas atividades são, pura e simplesmente, meios para assegurar essa reprodução. Estes últimos são chamados de homens passivos ou “mecânicos”, não por não fazerem nada, mas

apenas por não fazerem nada além de fazer, sendo excluídos da ordem dos fins que é o da ação. (RANCIÈRE, 2017, p. 21).

Mais do que aquilo que se faz, a ação organiza hierarquicamente o real. Nessa ordem, os homens capazes de grandes realizações e finalidades teriam naturalmente primazia narrativa, em prejuízo daqueles passivos ou mecânicos, uma vez que os últimos não passam de meros reprodutores da vida cotidiana. Na literatura moderna, ainda que se possa reconhecer essa hierarquia, ela não exclui os homens mecânicos dos papéis principais, como no caso aqui investigado. Justifica-se, em função disso, o prosaísmo de um sujeito que, tanto na esfera íntima quanto na social, revela-se inapto aos diferentes feitos, sejam eles grandiosos ou não.

Tanto assim que, em um momento de evidente tensão política, instaurada até mesmo no grupo de amigos, Belmiro não consegue se posicionar entre o comunismo e o fascismo, optando pela neutralidade. Por conta disso, é rechaçado igualmente pelos dois lados:

Quanto ao que pensam de mim os velhos companheiros, Redelvim e Silviano o exprimiram: para o primeiro, serei um céptico pequeno burguês que, não por ação, mas por omissão, serve o sistema capitalista; para o segundo, sou um homem fraco, que não tem o senso da hierarquia e tende para um igualitarismo dissolvente. (ANJOS, 2006, p. 51).

Mesmo que por motivos politicamente antagônicos, o burocrata é reprovado pelos velhos companheiros. Cobram-lhe, ambos, um posicionamento político claro. Desse modo, a incapacidade de agir não escapa àqueles de seu convívio, nem sequer ao próprio narrador. Na consciência desta situação reside, por certo, o vigor do romance de Cyro dos Anjos. Pois, apesar da inação, Belmiro consegue elaborar plenamente as próprias limitações. É dotado, portanto, de uma visão reveladora, que apreende a causa de sua angústia, muito embora ele não possa suplantá-la.

Por conseguinte, a percepção de si e da condição irremediável constitui o conflito central de *O amanuense Belmiro*. Com a configuração de

uma vida estagnada, resta ao universo subjetivo assumir o que um dia já foi desígnio do universo objetivo. Para tanto, não basta apenas a abstenção de ações relevantes (responsáveis por mudar o percurso narrativo), mas é preciso também a ascensão de uma subjetividade que medeie a si mesma e o mundo ao redor. Ainda assim, a narrativa coincide, em sua sobreposição do passado ao presente, com a cidade em que se desenvolve, revelando a modernidade titubeante de Belo Horizonte no começo do século XX. Tampouco a forma se resolve, fazendo o romance transitar por diferentes gêneros. Belmiro permanece, com isso, preso aos tempos da juventude na fazenda, enquanto sua vida segue o curso natural, impelindo-o adiante a despeito da incapacidade de realizações. Seja como for, a interrupção das notas, à guisa de final, não lhe assegura uma resolução definitiva, muito menos o poupa do permanente exercício da reflexão.

## Referências

ANJOS, Cyro dos. **O amanuense Belmiro**. 6. ed. São Paulo: Globo, 2006.

BRANDÃO, Carlos Antônio Leite. A “modernidade fraca” das “esquinas” de Belo Horizonte e Cyro dos Anjos. In: SOUZA, Eneida Maria de; MARQUES, Reinaldo. (org.). **Modernidades alternativas na América Latina**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

CANDIDO, Antônio. **Brigada ligeira, e outros escritos**. 3. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004.

LAFETÁ, João Luiz. **A dimensão da noite e outros ensaios**. São Paulo: Editora 34, 2004.

RANCIÈRE, Jacques. **O fio perdido**: ensaios sobre a ficção moderna. Trad. Marcelo Mori. São Paulo: Martins Fontes – selo Martins Fontes, 2017.

SANTIAGO, Silviano. **A vida como literatura**: O amanuense Belmiro. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

SCHWARZ, Roberto. **O pai de família e outros ensaios**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

SCHWARZ, Roberto. **Que horas são?**. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

## ESPAÇO FICCIONAL EM *ATALIBA, O VAQUEIRO*

Sandra Helena Andrade de Oliveira

### Introdução

A arte é um ponto de partida para se entender a própria existência. Por isso, a literatura define-se como um leque que mescla o belo, o cômico e o trágico. O pragmatismo das manifestações literárias remete às discussões acerca de um objeto literário sobre o qual com a necessidade de compreender a dimensão social, cultural e humana da literatura. No contexto atual dos estudos literários, o espaço ficcional imprime de uma maneira subjetiva, associado não somente a um ambiente onde se desenvolve o enredo, mas também às experiências vividas. Desse modo, o espaço está relacionado às ações das personagens no que se refere às características e percepções expressa por cada uma, exercendo seu papel específico no contexto da narrativa.

Assim, embasado na teoria do espaço ficcional, selecionou-se a obra *Ataliba, o vaqueiro* (2003) como corpus para a análise com o intuito de observar os diversos aspectos sociais que determinam alguns comportamentos sob diferentes pontos de vista, e a forma como o espaço influencia nas ações das personagens no que diz respeito à maneira como elas se posicionam diante de acontecimentos que envolvem decisões, no âmbito social e humano.

*Ataliba, o vaqueiro* é um romance ambientado num espaço que mescla ficção e realidade. No texto, a bravura e altivez do homem do campo são retratados dentro de uma estética literária muito simbólica. Essa simbologia está presente no espaço do solo que inicialmente traz a fartura e a beleza do verde do sertão, mas num curto espaço de tempo, se torna seco e escaldante. A reflexão proposta por meio deste artigo objetiva apresentar uma análise da influência do espaço nas ações das personagens, especialmente no que se refere à percepção destas na construção de suas narrativas.

No texto em análise, as personagens se caracterizam a partir do papel desempenhado por cada uma e os espaços são as marcas de afirmação de suas identidades. Este espaço constitui-se como um pedaço de chão e de aconchego em que as relações são estabelecidas por um contrato pautado na necessidade de sobrevivência em diferentes aspectos, que dizem respeito a toda uma história de tradições, que passam por diferentes gerações e acabam por se tornarem comuns. Personagens que se apropriam do silêncio como forma de se identificar com o seu meio, se apossam de tradições que o identificam como partícipe de determinada comunidade. Nesse sentido, a possibilidade de ocupar outro espaço, não faz parte da perspectiva de vida daquelas pessoas. As sensações de apego por sua terra são representações de um sentimento voltado para o endeusamento daquele espaço que é a própria vida, jamais poderiam abandoná-lo.

### Perspectiva experiencial no espaço ficcional

*Ataliba, o vaqueiro* estimula a temática sobre o espaço ficcional, já que o cenário apresentado no texto mostra a luta das personagens afastando-se e ao mesmo tempo ligadas ao meio em que vivem e sobrevivem, bem como a percepção na maneira que o espaço as influenciam, modificando suas atitudes e comportamentos graduais por meio dos acontecimentos que estão calcados nas transformações ocorridas no interior de suas relações pessoais, sociais e emocionais. A narrativa é precursora do romance regionalista, publicado a princípio em forma de folhetim nos anos de 1878 e narra a história de um espaço real que se caracteriza como um ambiente que faz parte do relato da trágica vida de um vaqueiro nordestino em luta por sobrevivência contra as consequências da escassez da chuva.

A constituição no espaço possibilita a inserção do sujeito em sociedade a partir da percepção deste no espaço, possibilitando uma locomoção experiencial que pode ser agradável ou não. Para Borges Filho (2007, p. 71), "cada ser percebe diferentemente o mesmo espaço. Dois seres colocados ao mesmo tempo no mesmo espaço terão opiniões diversas sobre ele". Dito de outra maneira, a percepção de cada sujeito gera espaços



igualmente diferentes, ou seja os objetos percebidos são descritos diferentemente no ambiente e isso é marcado pelos indivíduos de acordo com a percepção de cada uma.

No texto em análise, o local da fazenda é um só, mas a percepção das personagens com a situação da seca apresenta uma dualidade; para uns é questão de sair em busca de outro espaço de sobrevivência, para outros é a esperança de dias melhores irão surgir, com a chegada da chuva. Assim, as relações sociais dos habitantes daquele espaço são definidoras do mesmo, assinaladas pelas ações que os caracterizam por meio da experiência humana na sua constituição no mundo.

Para Maurice Merleau-Ponty (1999), o espaço seria definido, portanto, a partir da maneira como o indivíduo se insere no mundo, pensa a sua própria existência e ordena as relações produzidas na realidade imediata, na qual o corpo ocupa um espaço de grandes possibilidades experienciais. Observa-se que o espaço, pelas circunstâncias, determina as ações das personagens. Visto que, na obra em análise, a senhora Deodata exerce um papel importante no desenrolar da trama, por descrever o espaço com a delicadeza das lembranças de infância, com as recordações dos dias de furturas e do presente na esperança do retorno da chuva. Se por um lado, a realidade da seca transforma o modo de vida daquela gente, por outro, a esperança da chuva recai sobre todas as decisões de quem só percebe vida, naquele espaço sagrado. Sua experiência e seu destino estão enraizados no chão, que simboliza a própria vida.

Na narrativa, a fazenda é a representação social das vivências das personagens, que são significativas no sentido de experimentar aquele espaço a partir de suas transformações. As personagens são condicionadas a modificar suas vidas de acordo com a mudança da paisagem e necessitam se deslocar do seu lar. Desse modo, “a análise reflexiva, a partir da experiência no mundo, remete ao sujeito como uma condição de possibilidade distinta dela, e mostra a síntese universal como aquilo sem o que não haveria mundo” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 09). Assim sendo, a experiência das personagens está relacionada à maneira de se substituir, e se reconstruir, proporcionando a adaptação ao novo espaço.

Bachelard (1993) trata o espaço como a proteção do sujeito, a forma como está seguro em algum abrigo, seu lar e seu posicionamento no mundo. No texto em análise, para tia Deodata e Terezinha a fazenda é o abrigo e a proteção que carrega a simplicidade de uma vida toda. Certamente a saída para outro espaço, lhes causaria uma dor física e na alma sertaneja. Desse modo, o espaço percebido por elas é também aquele vivenciado e sobre o qual, as personagens imprimem um significado ao mundo a partir de uma percepção muito pessoal do espaço.

Assim, a maneira que cada personagem (re) produz um sentimento de sobrevivência, seja na relação topofílica ou topofóbica. Certamente, isso é visível na literatura de cunho regionalista, que traz a discussão acerca das questões sociais relacionadas aos flagelos da seca. Em *O quinze*, de Raquel de Queiroz (2006), há essa trilha pela busca, mas o impedimento é sempre o apego ao lugar, porque o reconhecimento de si, está naquele espaço. A Conceição de *O Quinze*, não é a Deodata de Ataliba, mas é uma personagem que se assemelha pela indiscutível força de manter-se intacta no seio de sua terra.

Ainda de acordo com Bachelard, a topofilia é a relação harmoniosa e amorosa que o sujeito tem com o espaço, enquanto a representação de hostilidade, ódio e aversão estão relacionados aos espaços topofóbicos. Nota-se então, ao longo do romance, momentos que oscilam num espaço agradável antes da seca e não habitável depois dela.

Esse contraste relaciona-se com um período crítico da literatura, sobretudo essa literatura de cunho social e regional. Conforme Bosi (2006) como obras-primas, esses romances estão de algum modo isolados na corrente de uma “literatura social”. Uma época de predominância de crônicas, a reportagem que misturava relato pitoresco e vaga reivindicação política (BOSI, 2006), são convenções de estilo retratadas na literatura de construção do texto oral como perspectiva dos acontecimentos próprios de uma região onde predominam sentimentos opostos.

Albuquerque e Durval (2009) ressaltam que os discursos não se enunciam, a partir de um espaço objetivamente determinado do exterior, são eles próprios que inscrevem seus espaços, que os produzem e os pressupõem para se legitimarem. Nesse caso, de acordo com o autor, o

discurso regionalista não é emitido a partir de uma região objetivamente exterior, porque todo discurso na sua essência, precisa medir e demarcar um espaço onde se enuncia. O regionalismo é o produto de um discurso cercado de significações em torno de elementos da seca, do êxodo, da fartura e da resiliência. Essa forma de se acostumar com as intempéries da vida, o povo nordestino não desiste, mas quando o espaço do acontecimento não mostra mais saída, o gibão se torna o companheiro com todas as relíquias.

Em *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos, a luta pela sobrevivência, deu espaço ao apego pela terra improdutiva, porque depois de se desesperar pela chuva que não cairia, Fabiano junta sua vida com toda a história de luta e sai com seus meninos, Sinhá Vitória e Baleia. São personagens enriquecidas pela sobriedade de não compreender as torturas, o tormento da fome, mas se sacralizaram pela certeza de que naquela longa estrada poderia guardar no seu final, um pedacinho de terra, com um pouco de água para embeber os seus sonhos. Deodata e Sinhá Vitória, personagens antagônicas com os mesmos dilemas, mas com perspectivas e discursos bem distintos.

Deodata, tinha consciência de seu papel naquela terra, naquele espaço, e falava com as pessoas e rezava com esperança. Sinhá Vitória silenciada pela dor, não se expressava, mas a força não era nula, pois carregava o dom de ser companheira, mãe e dedicada naquilo que fazia. Em *Vidas Secas*, assim como em *Ataliba, o Vaqueiro*, o espaço sintetiza o amor, a esperança, o solo fértil sempre é vencido pelo espetáculo do sol abrasador, que constantemente assolam a vida deste povo tão batalhador.

### **Influência do espaço nas ações das personagens em *Ataliba, o vaqueiro*.**

Usando a paisagem da seca de Castello Branco (2003), observa-se na obra como o espaço influencia na percepção e ação das personagens em busca de melhores condições de uma vida digna. A percepção realista do autor corrobora por entender o cenário das experiências das personagens nesse mesmo espaço.

Para Merleau-Ponty (1999), o espaço é definido a partir da maneira que o sujeito se insere no mundo, constrói sua própria existência e ordena as relações produzidas em sua realidade. A experiência do indivíduo está relacionada ao modo como se edifica na adaptação ao espaço. O autor ainda afirma que a percepção unifica as funções afetivas, que revelam a importância da experiência humana para a constituição de uma ideia de espaço, na qual o sujeito se transforma no mundo cultural e natural. Desse modo, a percepção das personagens na narrativa constituem-se na observação do espaço percebido através da paisagem que os ajudam na locomoção no mundo, ou seja, no entorno de suas experiências.

A despeito dessas experiências, a narrativa se passa efetivamente num relato da trágica vida de um vaqueiro nordestino no drama da seca e suas consequências. Assim, o espaço é o próprio sujeito que é modificado pelos acontecimentos reais das experiências, como parte de um processo que oscila e se torna natural no decorrer dos episódios de sofrimento e de renúncias, cuja causa principal é a seca.

Diante de uma narrativa voltada para essa representação de um espaço acentuado pelas inúmeras situações da seca e de seus reflexos na vida das personagens, os sentimentos de eternos sofrimentos são minimizados pelo amor incondicional dessas personagens representantes do sertão. As plantações, o amor pelos animais são retratados de uma forma que a alma simboliza o espaço de identificação do que é belo no chão tórrido, a seca simboliza a dor que aquele povo sente ao ver o campo verdejante se tornar um deserto.

Lá, como algumas plantas, ele vinga uma vez única naqueles largos peitos encourados dos rústicos vaqueiros, e se gera nos corações das pobres donzelas, como pérola a mais oculta no fundo dos mares. Elas amam nas suas cabanas coitadinhas! – **como as juritis nos seus mimosos ninhos**, entre os galhos do espinheiro; vivem arrulhando saudades ou trabalhando para os filhinhos, nunca alargando o horizonte do seu vôo para longe do seu tesouro! (CASTELLO BRANCO, 2003, p. 34 – *grifo nosso*).

O amor não é carnal, é a representação de um sentimento amparado pelos costumes e tradições de um povo, ou seja, o amor afetivo das personagens pela terra. Nos largos campos há um florescimento que oculta as dores de tempos difíceis. Das folhas de árvores frondosas no inverno e de galhos expostos no verão, as lembranças dos cantos dos pássaros, não qualquer pássaro, mas aqueles típicos de uma região, onde seus cantos evidenciam e anunciam acontecimentos, sejam de fartura (em épocas de muita chuva) ou de muita fome em decorrência da seca.

O ninho, espaço de aconchego; uma significação que retrata a grandeza do homem que se permite diante da natureza, vislumbrar e vivenciar todas as situações inerentes ao tempo com uma capacidade de resignação, exemplificada tão somente pela teimosia de tia Deodata de não se ausentar da sua terra natal. O ninho é o lar, é o lugar habitado ao qual Bachelard (1993) traz a proposta da simbologia da casa, dirige a vários significados que sustentam a locomoção do sujeito na adaptação ao meio social. Ali, naquele sítio, mais especificamente nas terras da personagem Deodata, a sobrevivência está ligada a uma relação de amor que só é perceptível quando há o deslocamento para a busca de alimentos e perspectivas de uma vida digna em outro espaço.

As ações ocorrem simultaneamente, em consonância com as necessidades das personagens de permanecerem no ninho onde tudo foi gerado e ou a alçada de um voo em busca de uma nova terra, um abrigo de aconchego diferente do que a terra há lhes ofereceu. O autor usou essa metáfora das juritis para justificar esse amor do sertanejo pelo lugar; esse apego incondicional pela terra que é a própria pessoa. As personagens não cogitam viver longe do seu espaço, porque suas vidas estão entrelaçadas com as varas dos cercados, os chiqueiros dos animais, aquele punhado de água retirada do cacimbão, que traz consigo a gotícula de água para dar esperança a quem não se sente capaz de sobreviver noutra lugar. Bachelard (1993) acentua que as relações que se estabelecem entre os sujeitos e seus espaços são de ordem social, porque o sujeito em si, é a representação de seu espaço.

Nesse sentido, ainda de acordo com o autor, o espaço é um abrigo que se caracteriza como protetor à medida em que a situação tende a se

apresentar como obstáculo à paz reinante no seu interior. Significa dizer que o objeto se projeta no indivíduo como “o ser abrigado sensibiliza os limites do seu abrigo, vive a casa em sua realidade e em sua virtualidade, através do pensamento e dos sonhos” (BACHELARD, 1993, p. 25). Dessa forma, todas as ações que envolvem essa luta pela sobrevivência física e moral, transformam gradativamente aquele cenário de aconchego. Como se observa a seguir:

Campinas imensas, unidas com a face do oceano, cortavam léguas sobre léguas, dilatando mil horizontes traçados pelas carnaubeiras, cujas palmas se balouçar airosa como enganados estandartes em colunas dóricas. O solo era coberto de uma grama vidente e macia, que nutria grandes rebanhos por ali pastando a esmo. Uma linha profunda alçada pelos cascos das cavalgadas era o único trilho que se oferecia ao viajante estranho a esses sertões, e aí dele se o perdesse – marcaria eternamente sem alcançar o fim da sua jornada! (CASTELLO BRANCO, 2003, p. 46).

Com uma manifestação de endeusamento pelas riquezas da terra, tem-se nessa passagem a representação de um orgulho das personagens em tempos de fartura. O olhar além do horizonte a desbravar o verde dos campos, ou melhor dos alqueires de terras plantadas, era de fato a imagem da fé e de agradecimento pela época de fartura. O pasto verde, desbravado pelos animais que saciavam a fome, representa o orgulho dos donos daquele espaço. Nessa época, a relação das personagens com o espaço é um sentimento topofílico, porque o considera como algo sagrado, onde tudo que prosperava, representava o ponto de partida para uma vida fértil e abundante do ponto de vista da segurança e da reciprocidade do trabalho com a natureza; a recompensa pela devoção ao espaço em que habita.

A discussão acerca desses sentimentos entre personagens e espaço é reverberado por Borges Filho (2007, p. 157), que os define como “topopatia, que significa a relação sentimental, experiencial, vivencial existente entre personagens e espaço”. Conceito reconfigurado por Borges Filho a partir dos preceitos de Bachelard, para o qual a topopatia define-se de

duas formas: a topofilia e a topofobia. O autor ressalta que a topofilia acontece quando a personagem se sente bem no espaço, ou seja, a personagem Deodata se caracteriza como alguém dotada naturalmente deste sentimento topofílico. Para ela, viver ali, naquele espaço era algo mais do que sagrado, é sua sobrevivência, nada fora dele tinha sentido. Nesse caso, tem-se a topofilia:

Ataliba também insistia pela partida de Deodata com Terezinha; oferecia-se mesmo para as conduzir a salvamento, se tanto fosse preciso, prevenindo-as, todavia, de que regressaria sem demora alguma ao seu porto de luta, como um valoroso perigo capitão que permanece na brecha do baluarte desmantelado enquanto perdura o perigo. A mãe de Terezinha não aceitava o conselho, não se resignava a abandonar a sua cabana, dizer- adeus- a estes sítios, onde morava desde criança. A moreninha, lembrando-se da separação de seu noivo, em transe tão difíceis, concordava com sua mãe (CASTELLO BRANCO, 2003, p. 55).

O sentimento topofílico que Deodata aflora nessa passagem, é a de não aceitação de deixar o seu lar, o laço afetivo e harmonioso. A fazenda, lugar que acolhe Teresinha e sua mãe, representa toda uma vida, que traz nos seus capítulos diários as experiências que não se dissipam diante da transformação do espaço. É preciso uma tragédia maior para levar aquelas mulheres a abandonarem o seu ninho, porque é isso que está descrito nas ações de cada uma. Nesse sentido, esse apego se torna maior do que as adversidades da situação; o sol escaldante não seca as lágrimas presas naquele coração, porque há uma devoção e uma esperança de tudo voltar como era.

Deodata representa aquela mulher que na calma do seu espaço, não permite que a esperança deixe de florescer, pois sua vida não tem história fora daquele espaço de tantas lembranças. Outros se foram, mas ela é o símbolo da mulher resistente, que acredita na força da fé, sendo assim, deve ficar e preservar a fazenda, porque a chuva pode cair a qualquer momento, e trazer a alegria, a fartura e quem sabe, a delicadeza dos campos

fartos de feijão, milho, arroz e algodão. Isso representa esse sentimento topofílico pelo espaço, que gera a percepção de conforto e segurança naquele espaço por aqueles que nele habitam.

A percepção do espaço de acordo com Merleau-Ponty (1999) é indicada muitas vezes, pela forma como o sujeito pensa e se pronuncia. Significa que no cenário apresentado pelo autor da narrativa em análise, as personagens estão situadas e adaptadas a todas as situações vivenciadas no contexto da seca. Pode-se dizer que Deodata responde aos argumentos propostos por Merleau-Ponty, sobre os quais paira o comportamento de resignação tratado como natural no decorrer do texto. Observa-se que há uma fuga de todos os habitantes, pois naquele espaço só havia duas possibilidades: a fuga ou a morte lenta como o canto daquela juriti.

O sol desejava raios candentes e a seca aumentava os horrores dos seus assombro estragos.

**As Campinas estavam tostadas** como se acaso uma torrente de fogo as houvesse sapecado; as folhas enroscavam-se, engenhavam-se como se fossem frisadas por um ferro encandescente; as avezinhas abandonavam seus ninhos e em bandos partiam pipocando; **as águas decreciam** e o gado, mugindo lugubrememente nos campos, zombavam enxágue. **A miséria invadia** tudo de um modo sinistro (CASTELLO BRANCO, 2003, p. 54 – *grifos nossos*).

Nesse excerto, pode-se notar a transformação da paisagem como o início de uma saga. Esta influencia as personagens externando um sentimento topofóbico atrelado às questões da seca. O descontentamento por conta de um espaço lúgubre, da tristeza, do flagelo e cheio de hostilidades como representado nos destaques da passagem acima. Desse modo, sensações e sentimentos de medo causam um afastamento do seu espaço de origem. As personagens dispersam um olhar atento às mudanças da paisagem, o espaço não é mais lugar que pode ser habitado, já não inspira segurança para os habitantes.

Diante desse contexto, Tuan (2013, p. 171) ressalta que, “na ausência da pessoa certa, as coisas e os lugares rapidamente perdem significado”.



Logo, é aquele espaço, que outrora era vida, agora tinha cheiro de morte anunciada; as casas continuariam, os poços estavam ali para receberem a água da chuva, mas restaria quase nada ou ninguém para amar e se identificar como parte do que era apresentado como a própria extinção de muitas histórias.

Dessa forma, continuar naquele espaço não era possível. O chamado para partir era constante, como é transcrito na passagem a seguir: “-Vamos, tia Deodata; não fique aqui, as coisas fazem medo! Não me engano e juro que, em quinze dias, será defunto quem se demorar no sertão. **Perçam-se os anéis e fiquem os dedos!** (CASTELLO BRANCO, 2003, p. 59- *Grifo nosso*). Percebe-se que o suplício dos amigos de tia Deodata é um convite para que ela continue sua luta, sua história, mas noutro espaço. A metáfora dos anéis, significa a relutância da personagem apegada ao seu lar, sem qualquer pretensão de se ausentar, mesmo diante das lamúrias produzidas pela seca. Um dos aspectos preponderantes nesse comportamento que teima em olhar para o seu pedaço de terra, como se outros mundos fossem inatingíveis. Tudo isso, reflete a visão de Deodata, que movida por um sentimento de falsa segurança, deixa agir de forma racional.

Na verdade, o temor de Deodata era morrer na travessia. Dionísio, o agregado de ocasião, com a sua viola, fazia suas cantorias, mas sabedor das dificuldades que viriam com o agravamento da seca, ele previa que o fim daquela doce senhora, poderia estar por vir. Ele, que já tinha experiência em salvar muitos retirantes, insistia, mas Deodata tinha a certeza de que o seu lugar ainda haveria de ser cheio de fartura. Entretanto, o sol escaldante e a escassez de água não deixava esperança naqueles que cercavam aquele ser de uma teimosia, que era a característica dos mais velhos.

Tia Deodata e Terezinha que antes, só pensavam em alimentar suas histórias presentes, veem-se incapacitadas de resguardar seus espaços. Sobre isso, traz-se o que Merleau-Ponty (1999) assevera sobre a relação do homem com o mundo que é a percepção da realidade de várias maneiras, ou seja, o espaço é definido por meio de uma relação estabelecida entre o sujeito, o pensamento e o mundo. Essa relação perpassa por sentimentos realistas, de modo que no texto as personagens se identificam com seu espaço de acolhimento.

A experiência das personagens no espaço está sempre voltada a percepção que cada um experimenta no seu modo de viver, desencadeando suas ações na maneira de pensar e se articular a partir do espaço percebido. Por isso, há influência nos sentidos e nas funções cognitivas das personagens, revelando o modo como elas atuam nas relações sociais e com o mundo, adequando-se a um novo e ou velho espaço. A propósito da importância de deixar aquele espaço:

Eram os únicos agregados da fazenda e moradores daquelas circunvizinhas, que atrasaram a sua partida, esperando que lha determinasse a experiência do caçador, que preguiçoso e aferrado aos seus hábitos de comodidade, fã-lo-ia em caso extremo, o que acontecia agora. A execução desse ato era para esta pobre gente um poema de heroísmo, em cada árvore, em cada pedra, em cada recanto dessas campinas desoladas, deixavam uma reminiscência, uma saudade, um companheiro de infância – **um pedaço d’alma!** (CASTELLO BRANCO, 2003, p. 58–59 –*grifos do autor*).

No fragmento acima, percebe-se que a terra está intimamente ligada ao apego das personagens que viviam na fazenda e pelas coisas materiais. Essa relação do espaço e sujeito, determinam a atividade social ligada a uma prática de afetividade de agregados, de patrões e vizinhos que produzem um espaço apropriado para as relações dessas personagens. É o que Lefebvre (2016) salienta que o espaço não é somente a produção das coisas, mas a reprodução das relações que se complementam.

O autor considera que o espaço determina o posicionamento do sujeito, no qual serve de mecanismo para que este, se relacione nesse espaço. Na passagem, há uma significação do funcionamento da fazenda, cujas regras são criadas para sua manutenção. Ainda assim, Lefebvre (2016) afirma que o sujeito é controlado pelas relações no seguimento social, na busca de um equilíbrio da vida cotidiana do sujeito, sua movimentação no espaço vivido é garantido na realização da resolução de conflitos. Conforme exemplificado abaixo:

O calor que abrasava, a grande quantidade de gado em putrefação nos campos, e a imprudência da velha de estar constantemente exposta ao sol, recebendo a da sua doença. Nesta convicção, empregaram para a debelar todos os recursos de que dispunham; mas baldados foram os seus esforços. O mal mostrava-se rebelde, relaxava-se às vezes; fazia curtas intermitências; porém reaparecia com súbita intensidade. (CASTELLO BRANCO, 2003, p. 67).

Esse calor abrasador e a constante presença dos restos dos animais eram representados pela figura e imprudência de Deodata, que teimava em continuar no seu lar, porque já sentia o começo do fim. Não havia mais tempo; os recursos restantes eram sobras de um tempo que se extinguiu. Lefebvre (2016) defende que o sujeito é controlado pelo espaço e assim, cria um vínculo inexplicável tanto do ponto de vista social, econômico e cultural. Assim, no texto, finalmente, vencida pelo cheiro da putrefação, tia Deodata se deixa levar pelas decisões, mesmo que tardia, mas o mal já está plantado e sem possibilidade de retorno. A morte rondava o espaço, em cada situação que se observa no trecho abaixo:

O luar clareava frouxamente a terra. As árvores despidas de folhas e denegridas mostravam-se mais lúgubres do que ao lusco-fusco os goivos à beira dos túmulos. As ossadas alvacentas e esparsas por essas campinas, outrora resplandecentes de vegetação, cheias de harmonia e, agora, tão desertas, silentes e pavorosas, desdobravam-se à vista do vaqueiro como um cemitério extenso, interminável! – que ele percorria por essas desoras como um ente sobrenatural, examinando-as, quiçá pela última vez, recolhendo todas as reminiscências, que semeara algures por este solo querido do seu labutar honroso e do seu amor imaculado (CASTELLO BRANCO, 2003, p. 73).

O espaço vivido por tia Deodata é permeado por várias imagens e símbolos que dão sentido à sua vida. Lefebvre (2006) ressalta que a dimensão simbólica é interpretada por diversas maneiras de pensar essa dimensão do

espaço e, que alguns espaços públicos, ajudam a compor este espaço, servindo como base, muitas vezes, para o surgimento de ações que manipulam o sujeito. Nesse sentido, no romance *aquele solo*, mesmo com aspecto de cemitério deserto, ainda representava o lar, o lugar de segurança. A sensação de se ver perdido na imensidão da seca não significava fraqueza, mas era fator de determinação para a tia Deodata que alimentava o peito com a esperança de uma labuta interminável, mas honrada.

### Considerações finais

O trabalho foi construído a partir de uma perspectiva analítica, mas sempre considerando o contexto social no qual, o enredo se desenvolve. Desse modo, relacionar as questões da seca ao papel que as personagens desempenham em determinadas situações, é permitir este encontro entre as tradições e a inconstância do sofrimento. Na verdade, *Castello Branco* apresenta o drama imposto pela seca, mas encanta com a docilidade de suas personagens. E ainda valendo-se da estética literária, o autor faz uma discussão de âmbito social para mostrar que as identidades são, muitas vezes, o reflexo de situações vivenciadas pelas pessoas.

O espaço em *Ataliba, o vaqueiro*, de acordo com as análises, está intrinsecamente associado às decisões tomadas pelas personagens, quando na percepção real de que a vida estava condicionada a dois fatores de tempo: chuva em abundância e a instigante seca com a fome, o fim se aproxima lentamente. Os sonhos passam a ser pesadelos na ardência e delírio da febre, uma febre que veio, mas foi anunciada.

A partir da análise da narrativa constata-se que o espaço foi compreendido como elemento transformador capaz de comportar as marcas de perspectivas experienciais e de sentimentos porque houve de forma abrupta uma mudança. As personagens foram se moldando aos acontecimentos, sem que isso representasse o fim das suas convicções, mas uma certeza de vulnerabilidade, que pode apresentar uma força inexplicável, sob diferentes pontos de vista, na adaptação das transformações dos seus espaços.

Para concluir essas reflexões, pode-se afirmar que a obra em estudo traz uma abordagem muito real sobre os efeitos e os diversos problemas acarretados pela seca. Por isso, é importante ressaltar que as personagens são marcadas por situações comuns: a perda do espaço, o amor cercado pelo respeito e devoção do agregado pela dona da casa, do cavalheiro pela donzela e, finalmente o amor de Deodata pelo chão que outrora a fez tão feliz.

Portanto, a percepção de que o espaço influencia as ações das personagens está explícita na forma como elas se comportam. Dito de outro modo, a narrativa traz uma verdade que só é possível, quando se verifica a capacidade que cada personagem apresenta nesse cenário trágico, mas com a beleza e a força de quem usa o último suspiro para se salvar, pois a personagem é espaço e é vida experiencial.

## Referências

ALBUQUERQUE, Júnior; DURVAL, Muniz. **A invenção do Nordeste e outras artes**. São Paulo: Cortez, 2009.

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

BORGES FILHO, Oziris. **Espaço e literatura – Introdução à Topoanálise**. Franca, São Paulo: Ribeirão Gráfica e Editora, 2007.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 43. ed. São Paulo. Cultrix, 2006.

CASTELLO BRANCO. Francisco Gil. **Ataliba, o vaqueiro**. Estudo bibliográfico e atualização de textos de Fabiano de Cristo Rios Nogueira, Maria Gomes Figueiredo dos Reis, Maria do Socorro Rios Magalhães, Maria do Perpétuo Socorro Neiva Nunes do Rêgo. 3. ed. Teresina: Convênio Editora Corisco, 2003.

LEFEBVRE, Henri. **Espaço e política: O direito à cidade**. Tradução Margarida Maria de Andrade, Pedro Henrique Denski e Sérgio Martins. 2. ed. Ver. E ampl. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2016.

LEFEBVRE, Henri. **A produção do espaço**. Trad. Doralice Barros Pereira e Sérgio Martins (do original: *La production de l'espace*. 4e éd. Paris: Éditions Anthropos, 2000). Primeira versão: início – fev.2006.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. 2 ed. São Paulo, 1999.

QUEIROZ, Rachel de. **O Quinze**. 82. Ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

RAMOS, Graciliano. **Vidas secas**. 58 ed. Rio, São Paulo, Record, 1986.

TUAN, Yi-Fu. **Espaço e lugar**: a perspectiva da experiência. Trad. Livia de Oliveira: Londrina: EDUEL, 2013.

## OS CANGACEIROS DE CARLOS DIAS FERNANDES

José Luciano da Costa Júnior

### Introdução

Em princípios de agosto de 1963, o fazendeiro, político e escritor Ernani Sátyro (1911–1986) fazia o seu discurso de posse da cadeira 32 da Academia Paraibana de Letras (APL), a qual havia pertencido anteriormente à Carlos Dias Fernandes<sup>1</sup> – na época já falecido há pouco mais de duas décadas. Na ocasião, Sátyro fez algumas considerações sobre *Os cangaceiros*, obra escrita pelo seu conterrâneo – a quem chega a se referir intimamente como “nosso Carlos”. Entre os apontamentos, seria destacado pelo novo ocupante da cadeira que:

O escritor paraibano, como para não perder os conhecimentos apressadamente acumulados, mergulha nas teorias antropológicas tão em moda, e procura situar Minervino, que outro não é senão Antônio Silvino, dentro de uma das classificações em que foi fértil a imaginação de Lombroso.

Por aí se vê que não constitui obra de arte subsistente (FERNANDES, 1997, p. 9).

Sátyro faz questão de ressaltar uma representação forçosa e inverossímil do texto de Fernandes, afirmando que o escritor submetera – de forma imprecisa – sua escrita à uma alegoria de teorias científicas (notadamente as ideias de Sigmund Freud<sup>2</sup> e Gabriel Tarde<sup>3</sup>), a qual tivera contato durante o período em que cursava direito. Desse modo, o crítico

---

1 Carlos Dias Fernandes (1874–1942) – advogado e escritor paraibano.

2 Sigmund Freud (1856–1939) – médico e psicanalista checo.

3 Gabriel Tarde (1843–1904) – sociólogo e criminologista francês.

sugere que Fernandes escreveu o livro como quem quisesse “exibir erudição” (FERNANDES, 1997, p. 10). Ainda segundo Sátyro, o autor também não teria obtido êxito artístico, ainda que tivesse saído “a tomar notas, a verificar, quase a copiar ambientes e situações” (FERNANDES, 1997, p. 11). E conclui demonstrando a falta de fidedignidade da obra, ao avaliar um dos trechos onde o autor representa uma vaquejada: “Nunca, no pátio de uma fazenda. Hão de correr dois cavaleiros, quase colados à rês, um de cada lado” (FERNANDES, 1997, p. 11).

Anos após a morte de Sátyro, o seu parecer negativo sobre a escrita de Fernandes reapareceria novamente, porém, dessa vez, como prefácio da segunda edição de *Os cangaceiros* (1997). O que por si só já é um fato interessante: a própria obra criticada pelo fazendeiro foi publicada pela Fundação Ernani Sátyro.

Diante disso, valeria se perguntar: será que o malogro dos escritos literários de Carlos Dias Fernandes – atualmente quase esquecidos, senão, presentes somente nos círculos culturais da Paraíba (TAVARES, 2020, p. 28) – poderia se justificar somente pela falta de fidedignidade da sua escrita em relação aos costumes ou pelo mal-uso das ideias da psicanálise e da criminologia, na caracterização de suas personagens?

Apesar de reconhecer o papel decisivo que a crítica exerce na recepção de textos literários, é provável que o esquecimento do autor se deu não somente por julgamentos estéticos, mas também por questões políticas e pedagógicas (NASCIMENTO FILHO, 2008; GALVÍNCIO, 2015). Contudo, não é intenção minha adentrar especificamente em tais questões, senão, produzir um breve estudo literário, contribuindo para recolocar o referido escritor no debate acadêmico.

Assim sendo, com base nos pressupostos da literatura comparada, como campo de investigação que se preocupa em “interpretar questões mais gerais das quais as obras e os procedimentos literários são manifestações concretas” (CARVALHAL, 2006, p.86), esse artigo visa analisar a cultura material<sup>4</sup> textualmente representada no romance, inferindo sobre

---

4 Vale dizer que o sentido aqui empregado a expressão cultura material refere-se a sua acepção mais geral, ou seja, enquanto constatação de que todo objeto é uma manifestação cultural.



suas possíveis significações. Busca ainda entender de que modo o autor se posicionou, ao utilizar-se das *coisas* para descrever o interior da Paraíba de princípios do século XX e esboçar uma retórica relativa ao cangaço e aos “costumes sertanejos”.

A metodologia utilizada se deu através dos procedimentos de leitura, seleção, fichamento e análise da cultura material textualmente representada, nos quais procuramos identificar os elementos artefatuais da narrativa. Nesse sentido, também foram realizadas a divisão e distribuição da cultura material em quatro categorias<sup>5</sup>.

Estas categorias propiciaram um maior controle dos dados, bem como a possibilidade de quantificar e compreender melhor esses itens conforme as perspectivas estabelecidas no ato de leitura. Também foi significativo a observação das relações entre personagens e coisas, já que os objetos frequentemente servem como atributos de distinção simbólica e social, enfatizando certos juízos de valor em relação a pessoas e lugares.

### Coisas de “cangaceiro”

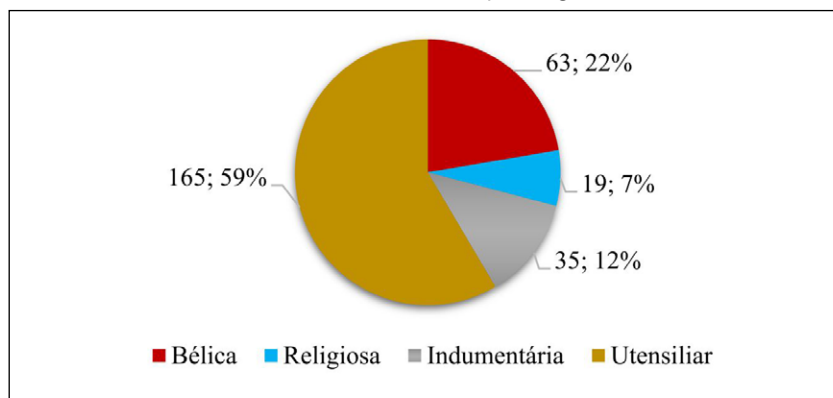
O primeiro contraste que podemos apontar quanto a representação da cultura material no romance está relacionado a temática do cangaço. É intrigante que o fenômeno que dá título à narrativa surja no enredo somente nos dois capítulos finais da obra – instigando, assim, uma discussão que não se limita ao tema, mas aos seus antecedentes. O texto de Fernandes encadeia uma série de cenas pitorescas pelas quais o narrador vai passando das descrições costumbristas a uma retórica que problematiza questões culturais e políticas. O cangaço insurge no fim da novela, como resposta “humanamente lógica” às contradições sociais – ou ainda, como “um violento intermediário na ‘restituição do capital’, apregoada pelos socialistas” (FERNANDES, 1997, p. 95). Por isso mesmo, os objetos que aparecem na narrativa estão majoritariamente vinculados às atividades cotidianas

---

5 São elas as categorias *Bélica*: onde foram agrupadas as armas brancas, de choque ou de fogo; *Religiosa*: objetos sacros e ritualísticos; *Indumentária*: vestimentas e acessórios; *Utensiliar*: agrupamento de itens gerais, de uso doméstico ou laboral.

e laborais – e não à atividade belicosa. São itens da montaria sertaneja; e também, ferramentas de uso comum na vida agropastoril, com todo o seu “enxoval campestre” (FERNANDES, 1997, p. 31). E não só: são instrumentos de trabalho das mulheres que lidam com a costura e o bordado, que participam do rústico processamento da mandioca, ou do preparo e serviço das refeições. Pese a isto, a informação de que dentre as 282 *menções a objetos*, as categorias bélica e religiosa são relativamente pouco representadas (ver gráfico 1) – justamente as categorias mais vinculadas às práticas do cangaço pela “sociologia sertaneja” de meados do século XX<sup>6</sup>.

Gráfico I – Cultura material por categoria



Fonte: elaborado pelo autor.

É importante acrescentar ainda que a categoria utensiliar parece ser mais enfática ao ofício do vaqueiro, com uma variação de itens que vai desde o lombilho, freio, sela, badana, sobrecincha, relho de barbicacho, rédea de sedenho, perneiras novas, esporas de aço; até a bola de sebo, que serve para lubrificação da corda de laçar – também, corda de coiro cru.

Contudo, ainda que tais objetos não tragam, quiçá, nada de novo àquilo que conhecemos ou imaginamos sobre um vaqueiro, a aparição dos itens listados acima (e de outros) desborda a simples descrição desses ins-

6 É esse duo que vemos com certa centralidade nas leituras de grandes interpretes do banditismo nordestino, como faz por exemplo, Rui Facó, em *Cangaceiros e Fanáticos* (1976).

trumentos para, de modo ambíguo, atuar como recurso de sensibilização do(a) leitor(a) a uma questão pouco latente no período de publicação da obra: a crueldade para com os animais da fazenda. Carlos Dias Fernandes parece incutir de modo sutil no seu romance de costumes um “apelo” em relação ao modo como se domam e encilham os potros:

Fura o cavalo, Minervino”! [...]. Os acicates cravaram-se simultâneos nos ilhais virgens do potro [...]. O picador de busto erecto e pernas tesas apruma-se-lhe em cima inexpugnavelmente. Já lhe pende o pescoço e lhe tremem os músculos relaxados à pobre alimária rendida à perícia eqüestre do sertanejo. Destacam-se-lhe no ventre úmido de suor duas manchas vermelhas, que as esporas fizeram. As quarteias elasticam-se na marcha e de um boleto escalavrado o sangue rubro goteja. As crinas fortes, entremeadas de carrapichos, apartaram-se no meio com os movimentos cervicais descompassados e estiram-se murchas para as duas bandas como os farrapos de um troféu bárbaro. Há também na comissura dos lábios uma espuma sangrenta, casando-se com a expressão de susto coacto, que rilha em lampejos brancos nas escleróticas congestionadas (FERNANDES, 1997, p. 18).

Essa mesma ênfase, pautada na lida dolorosa do homem com a alimária, ressurge no momento da *apartação dos animais* da fazenda, onde se menciona a castração e a marcação à ferro dos bezerros:

Quatro laçadores bem destros manobravam a corda, colhendo os garrotes, que ferravam na garupa ou se furavam nas pontas e cas-travam se eram destinados à lavoira e ao carro. No fogareiro de barro aqueciam-se até a incandescência as toscas marcas de ferro, os monogramas dos diversos proprietários. Um J e um M enlaçados eram as iniciais do velho Zuza, mas se a cria pertencesse aos ren-deiros do seu domínio, ou invertia-se a marca ou aplicava-se-a a uma outra zona no corpo da rês. Só se ouvia por toda a fazenda o mugido das vacas (FERNANDES, 1997, p. 20).

## E também no abate carnicento dos novilhos:

Depois de esfolado e esquartejado o cadáver, os dois servos Benedito e custódio carregavam as grandes peças de carne rosada, que ficavam dependuradas no alpendre, ao ar livre. Cobria-se com terra a poça de sangue da matança para não penalizar muito as demais rezes. Mas, guiadas pelo olfato, aproximavam-se lentamente do posto mortuário, farejavam a terra fresca e punham-se a urrar, num prolongado lamento sobre os resquícios da vítima (FERNANDES, 1997, p. 21).

Desse modo, constatamos mediante as descrições mais ou menos robustas dessas atividades, uma certa ênfase no sofrimento animal. Poder-se-ia dizer, por exemplo, que esses recortes doloridos substituem a presença dos próprios trabalhadores da fazenda, uma vez que não são os seus dramas humanos que estão sendo narrados, mas os dos animais. Os trabalhadores (ou “servos”) – com exceção, é claro, do próprio Minervino e de sua família – aparecem assim, como meros coadjuvantes quando comparados a alegoria conferida aos animais.

Ainda sobre os apontamentos supracitados, pode-se dizer que o cruzamento do texto literário com informações biográficas corrobora com a ideia de que o autor tenha se mostrado sensível à representação do sofrimento dos animais. Assim, por mais que só tenhamos registro de Fernandes sustentando a “bandeira do vegetarianismo” por volta de 1913 – quando este, então, assume a direção do jornal republicano *A união* – é possível dizer que o escritor já possuísse alguma simpatia pelo tema alimentar no momento de escrita da novela. Além disso, é notório o fato de que, no mesmo ano em que se sucedeu a publicação do livro (1914), o autor havia entrado na Sociedade de Proteção aos Animais (SPA), fundada em Capina Grande-PB no mesmo ano pela mãe da sua colega de faculdade, a ativista Catharina Moura<sup>7</sup> (VASCONCELOS, 2015, p.32-35).

7 Catharina Moura (1882-19xx) – foi uma advogada e ativista pelos Direitos da Mulher no Paraíba do início do século XX.

Outro elemento de destaque em relação a cultura material do romance, está na tentativa de descrição pormenorizada da produção dos beijos de Dona Catarina – tarefa essa das mais coletivas, pois “a raspagem [da mandioca] era comum a todos e até mesmo às crianças dos rendeiros que recebiam depois do adjutório um grande beiju de massa, da privativa indústria de D. Catarina” (FERNANDES, 1997, p. 28). Seguindo com a descrição:

Começou-se em princípios de Agosto o desmanchamento da farinha. Raspavam-se as mandiocas e empilhavam-se num grande monte, entre o banco do rodete e o cepo inclinado da roldana [...]. [...] Dois sertanejos hercúleos impeliam a roldana, que tinha um eixo com dois mainés. A polia cilíndrica de relho cru punha o ralo em movimento e de encontro a este desmanchavam-se em polme branco os grossos tubérculos seivosos, que a feiosa Rufina, uma serva durázia, opunha jeitosamente ao rotativo aparelho.

Depois embolava-se a massa numas palmas de catolé e a metiam na prensa que um fuso espiralado apertava. Embaixo, numa gamela funda, a manipueira escorria, depositando o polvilho cândido, com que engenhava a industriosa Caté os seus famosos beijos de goma. Bem espremida e bem peneirada num cocho longo, a massa, transportava-se imediatamente para o largo forno aquecido, de tijolos vermelhos, a cuja beira se instalava o Minervino, manobrando um comprido rodo. Pertencia-lhe esse encargo de confiança: mexer a farinha atenciosamente, torrando-a tanto quanto possível mas sem de leve a tostar. Os sacos de algodão alvadios empilhavam-se-lhe de uma banda e eram cheios a medida que a farinha torrava.

A D. Caté e mais Guilhermina, a mucamba sua afilhada, empenhavam-se renhidamente na confecção dos beijos (1997, p.28-9).

Como podemos perceber, no trecho acima existe uma extensa lista de objetos relativos ao maquinário de uma casa de farinha, além das etapas do processamento da mandioca, descritas do início ao fim. O leitor aten-

to também irá notar a distribuição hierárquica do trabalho (se pensarmos, por exemplo, em relação a diferença entre os procedimentos que requerem maior força, e aqueles que necessitam de maior cuidado). Os “servos”, que vivem arrendados na fazenda, ficam com os serviços mais pesados; enquanto Minervino, Catarina e a sua mucamba “afilhada”, Guilhermina, executam as atividades mais jeitosas. Esses aspectos, indicadores de uma divisão do trabalho, são interessantes por remeterem ao modo como Dias Fernandes elaborou uma alegoria que contempla aos trabalhadores negros do período imediato a abolição da escravatura – já que o enredo da história se baseia na derradeira década do século XIX. Nesse sentido, é importante destacar também que ao longo de toda a narrativa o escritor evita utilizar o termo negro(a), preferindo empregar no lugar palavras como “lustroso”, “mucamba”, “servo”, “serva”. Isso, de certo modo, parece afastar do texto a relação conflituosa do trabalho escravo, projetando sobre a família de Minervino (por extensão, a família de Antonio Silvino) uma relação patrão-trabalhador mais harmoniosa<sup>8</sup>. Tanto é que, quando Minervino foge de sua vila em Floresta-PB para os arredores de Campina Grande, com a sua mãe e o guia Bernardo, não deixa de repartir os “parcos bens da família entre os vaqueiros domiciliados nos seus domínios” (FERNANDES, 1997, p.81). Isso não somente ameniza a alegoria do trabalho, no sentido mencionado, como também reforça a aparência cavalheiresca do herói-bandido.

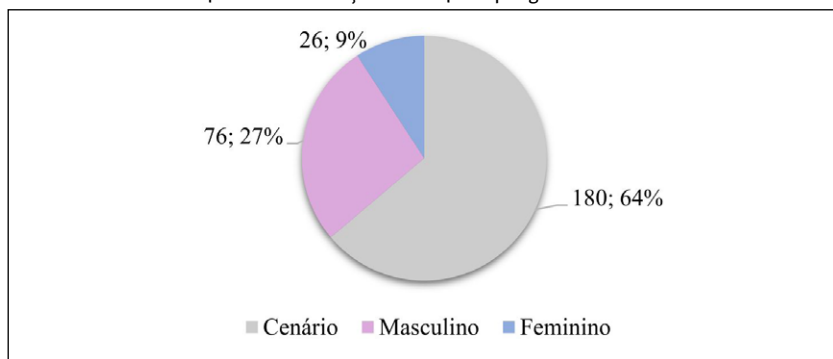
Aliás, em relação à Minervino e sua família, é notável que apesar de não serem eles retratados como ricos, são, ao menos, pessoas de posse: além dos animais de criação, da variedade de cereais, insumos e alimentos produzidos na fazenda, e do número considerável de “servos”; o fazendeiro Zuza, pai de Minervino, é possuidor de amizades de relevo social e importância política. Trata-se de uma família marcada por condutas e comportamentos burgueses – que são ressaltados no consumo de medicamentos estrangeiros (garrafa de *Le Roy*), no hábito do guardanapo ao pescoço (durante as refeições) e na quantidade significativa de baixelas de louça, cerâmica e madeira.

8 É sabido que muitos cangaceiros provinham de famílias abastadas, sendo, inclusive, senhores de escravos (PERICÁS, 2010, p. 43-6).

Além disso também chama atenção que Fernandes opta pela representação de um sertão verde e fértil, fugindo de um discurso centralizado no problema das secas – que viria a ser (juntamente com o fanatismo religioso e o banditismo), temas amplamente incorporados ao imaginário de “invenção do Nordeste”<sup>9</sup>.

No que se refere a distribuição dos artefatos baseada em critérios de gênero, avaliados conforme a interação das personagens com os objetos (ver gráfico II), constata-se que o gênero masculino aparece com o dobro de itens em comparação ao gênero feminino.

Gráfico II – Distribuição de artefatos por gênero e cenário



Fonte: elaborado pelo autor.

Uma observação importante em relação as duas personagens femininas mais bem representadas, Dona Catarina e Nazinha Pombo, é o fato de que ambas possuem uma cultura material primordialmente vinculada à indumentária e ao uso de utensílios. Todavia, há uma certa diferença entre a figura da mãe e a figura da esposa, uma vez que Dona Catarina possui itens mais ligados a cozinha (mesa, fogão, alguidares), enquanto Nazinha está mais próxima ao trabalho de rendeira – tendo pouca aptidão nos demais ofícios que permeiam o cotidiano da fazenda. Ainda assim, o narrador não deixa de ressaltar a agilidade da jovem no difícil manuseio dos bilros:

9 Ver: *A invenção do Nordeste e outras artes* (2011), do historiador Durval Muniz de Albuquerque Jr.

A rapariga estava na sala de jantar, trocando os seus bilros, com a almofada sobre uma esteira. Ao seu lado, junto ao balaio das costuras, ressonava a maternal Carapeba [a cadela], com os dois filhos mamando-lhe as rosadas tetas [...]. Sentia-se naquele pobre recolhimento um ar solene de atividade laboriosa, que parecia irradiar da formosa rendeira, despertando, ao rumor crepitante dos seus bilros âgeis, o gorjeio nemórico da passarada (FERNANDES, 1997, p. 47).

As roupas também reforçam a diferença entre as duas personagens: ao passo que Dona Catarina é representada com roupas sóbrias (casaquinho de chita, casaco e vestido), Nazinha Pombo é vestida com peças que buscam sensualizar a personagem, revelando a sua posição de amante (saia justa, saia de cós estreitos, roupão, botões).

No capítulo III, é singular a menção feita por Dona Catarina a garrafa de *Le Roy*. Trata-se de um purgante de origem francesa, comercializado no Brasil desde a primeira metade do século XIX, sendo comum entre muitos boticários do período (FIGUEREDO; MARINHO, 2010). Vejamos o trecho:

– Deus te abençoe, Minervino; lembranças a Nazinha; olha a garrafa de *Le Roy*! – Exclama da soleira a D. Catarina, enquanto o filho se afasta para além da porteira, encostada ao descanso durante a passagem dos animais carregados (FERNANDES, 1997, p. 30).

Aqui talvez fosse interessante elencar pelo menos dois pontos: um, é que apesar de não diplomado, sabe-se que durante a juventude, Fernandes foi estudante de farmácia em Recife – o que pode esclarecer o emprego do medicamento na narrativa; outro, é que o artefato parece ancorar à Dona Catarina um zelo maternal pelo qual o autor busca construir uma “essência feminina”. Sobre este último ponto, cabe destacar que, muito embora o ativismo político do escritor paraibano tenha se dado através de pautas como a defesa do voto e a educação às mulheres, Fernandes insistia na existência de características típicas ao “sexo frágil”, como parte de um suposto “instinto feminino” (VASCONCELOS, 2015, p. 35).



Indo para o capítulo IV, Carlos Dias descreve o que seria o mercado do município de Floresta-PB, utilizando-se de recursos próprios da espacialidade para conferir verossimilhança aos lugares ocupados na feira pelos comerciantes:

O mercado era um casarão quadrangular, rodeado de gameleiras, a cuja sombra os oleiros expunham a louça de barro vermelho, os alguidares vidrados, de argila branca e os diversos artefatos da cerâmica regional. Os vendedores de frutas postavam-se pelas calçadas, acorados em torno aos balaios repletos de camboins, jabuticabas, umbus e lima da Pérsia. Os queijeiros ficavam dentro no circuito das suas malas, e seguiam-se em fila os seleiros, com os seus montões de lombilhos, molhos de rédeas e alpercatas, pilhas de véstias e perneiras, todo o enxoval campestre da montaria. No flanco direito era o balcão dos marchantes, onde a carne fresca se dependurava em ganchos de ferro, fncados num grosso esteio horizontal (FERNANDES, 1997, p.30-1)

Contudo, talvez o que chame mais atenção na descrição do mercado é a relevância conferida aos vendedores de artefatos metálicos:

Os ferreiros circulavam por toda a parte com bridas, picadeiras, esporas e estribos enfiados num relho chato. Outros traziam somente facas, umas nuas e outras embainhadas de couro preto, com uma semente de “sabonete” ajustada no bico e uma pala pequenina de marroquim bispontado para entalar-se no cós. Havia-as recurvas à moda das cimitarras largas e pontudas como um trinchantes, bigúmeas como punhais, todas encabadas de chifre e metal amarelo, artisticamente torneadas, com requintes de perfeição, como se fossem aqueles os produtos mais procurados da sertaneja metalurgia (FERNANDES, 1997, p.31).

A essa predileção pelos produtos da metalurgia sertaneja, sobre- põe-se a vaidade dos sertanejos que a procuram:

Os compradores experimentavam as lâminas, vergando-as contra um portal. Queriam-se certificar da pureza do aço para o utilizar também como instrumento de corte. Muitos puxavam as facas que traziam no cinto, exaltando-lhes comparativamente a flexibilidade e a resistencia. Faziam-se apostas de trespassar um níquel de uma punhada. Alguns, para se mostrarem, atiravam as facas mesmo de longe, deitadas longitudinalmente sobre a palma da mão, de encontro ao caule das gameleiras. A arma impedida com força partia horizontal como urna flecha, enterrava-se na casca e no cerne da árvore, sendo necessário um certo esforço para a descravar, de tão intensa que fora a violencia do golpe (FERNANDES, 1997, p. 31).

Já no capítulo V, a narrativa adentra na temática religiosa através da representação de uma missa. É o momento em que o narrador procura explicar as condições que levam a comunidade de Floresta-PB ao caminho do temor e da devoção católica. A igreja é retratada através de uma estrutura simples e improvisada, ainda que não falem alguns objetos sacros:

Havia-se transformado numa grande palhoça de duas águas o pátio da igreja, no espaço compreendido entre a fachada do templo e o pedestal do cruzeiro.

Construíra-se um tablado à guisa de púlpito, bem no centro dessa enorme cabana, e sobre ele um baldaquino ligeiro, de setineta azul-celeste, entre cujas cortinas se abrigava um crucifixo [...]. A palhoça era pequena, no entanto, para conter o número crescente dos fiéis. Abarrotava-se de gente logo ao começo da tarde. (FERNANDES, 1997, p. 35-6).

Construíra-se um tablado à guisa de púlpito, bem no centro dessa enorme cabana, e sobre ele um baldaquino ligeiro, de setineta azul-celeste, entre cujas cortinas se abrigava um crucifixo [...]. A palhoça era pequena, no entanto, para conter o número crescente dos fiéis. Abarrotava-se de gente logo ao começo da tarde. (FERNANDES, 1997, p. 35-6).

Do mesmo modo, o Frei Antão não possui nenhuma característica particular – exceto a túnica de burel, que lhe imprime uma solene autoridade religiosa, provocando nos fiéis um súbito “terror místico”. É desse modo que, em determinado momento da pregação, quando o Frei pronuncia o nono mandamento<sup>10</sup>, o personagem Trajano, examinando subjetivamente a “su’alma bichada de negros vícios” (FERNANDES, 1997, p. 38), é levado a um momento de resignação. Porém, conforme se somavam os pecados que lhe apareciam à consciência, Trajano começa a sentir-se horrorizado pela vergonha e pela culpa. É quando este, fitando a “imagem de Jesus com os olhos ávidos de perdão e misericórdia” têm a impressão de ver o corpo de cristo na cruz “voltando a face para não o ver” (FERNANDES, 1997, p.39).

## Conclusões

As questões aqui geradas através da investigação dos artefatos textualmente representados em *Os Cangaceiros* oscilaram de forma criativa entre dentro e fora do texto, de modo que, em alguns momentos, para que a leitura e análise do romance fosse mais substancial, fora necessário recorrer a fatos biográficos do autor; e em outros, às observações paudadas na própria existência material e documentada dos objetos. Desse modo, é importante considerar que a presente abordagem é, entre outras coisas, potencialmente interdisciplinar. Essa potencialidade se revela de modo profícuo, podendo gerar questões extraliterárias, como aproximações com a história, arqueologia, antropologia e museologia.

Além disso, a análise textual também evidenciou o modo como o texto de Carlos Dias Fernandes contraria percepções vigentes em sua época – como é o caso da leitura “sociológica” do cangaço marcada por questões de violência e fanatismo. A quantidade de ferramentas e utensílios, assim como a descrição dos seus respectivos usos, apreçoam uma narrativa que se propõe a pensar os “costumes sertanejos” por meio da

---

10 “Não desejar a mulher do próximo” (FERNANDES, 1997, p. 38).

representação do trabalho. Não somente, o escritor paraibano também nos oferece uma perspectiva “psicanalítica” e desmistificada da fé cristã ao tentar esboçar subjetividades que se chocam frente a moralidade religiosa de seu tempo, concedendo ainda certa influência alegórica dos objetos sacros sob a consciência dos fiéis. Coisa aqui demonstrada através do exemplo do personagem Trajano.

Por fim, é imprescindível avaliar que muitas das críticas de Ernani Sátiro ao texto, algumas delas apresentadas na introdução deste artigo, parecem desmedidas quando pensamos no conteúdo da obra, sendo válido refletir sobre a recepção de outros textos não-canônicos e que continuam subjulgados nas estantes literárias. É importante considerar que aqueles textos outrora lidos como “subliteratura” podem trazer perspectivas até então desconhecidas sobre uma dada época, e que, sem a sua (re) leitura, estariam ocultadas da história e da literatura.

## Referências

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz. **A invenção do Nordeste e outras artes**. –5. ed. São Paulo: Cortez, 2011.

ARAÚJO CLEMENTE, Marcos Edilson de. Terra ignota: Cangaço e representações dos sertões do Nordeste brasileiro na primeira metade do século XX. **Outros Tempos**, vol. 10, n.15, 2013, p. 100–121. ISSN:1808–8031. Disponível em: [https://www.outrostempos.uema.br/index.php/outros\\_tempos\\_uema/article/view/257](https://www.outrostempos.uema.br/index.php/outros_tempos_uema/article/view/257). Acesso em: 13 set. 2019.

CARVALHAL, Tânia Franco. **Literatura Comparada**. 4.ed. rev. e ampliada. São Paulo: Ática, 2006. ISBN 85–08–01095–8.

FACÓ, Rui. **Cangaceiros e fanáticos: gênese e lutas**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira. 1976.

FERNANDES, Carlos Dias. **Os cangaceiros**. Romance de costumes sertanejos. 2.ed. Fundação Ernani Sátiro. Campina Grande–PB. 1997.

FIGUEIREDO, Betânia Gonçalves; ABREU, Deyse Marinho de. Os documentos cartoriais na história da Farmácia e das Ciências da Saúde. **Cad. hist. cienc.**, São Paulo, v. 6, n. 1, Jul. 2010. Disponível em: [http://periodicos.ses.sp.bvs.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1809-76342010000100002&lng=en&nrm=iso](http://periodicos.ses.sp.bvs.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1809-76342010000100002&lng=en&nrm=iso). Acesso em 09 set. 2020.

NASCIMENTO FILHO, C. R. Da arte de maldizer: breve relato acerca de alguns “papéis de infâmia” que circularam na paraíba (1915 – 2006). In: **XIII Encontro Estadual da ANPUH**, 2008, Campina Grande. História e historiografia: entre o nacional e o regional, 2008. Disponível em: [http://www.anpuh.pb.org/anais\\_xiii\\_eeph/textos/ST%2006%20%20Carmelo%20Ribeiro%20do%20Nascimento%20Filho%20TC.PDF](http://www.anpuh.pb.org/anais_xiii_eeph/textos/ST%2006%20%20Carmelo%20Ribeiro%20do%20Nascimento%20Filho%20TC.PDF). Acesso em: 30 mar. 2019.

PERICÁS, Luiz Bernardo. **Os cangaceiros**: ensaio de interpretação histórica. São Paulo: Boitempo, 2010. 319 p. ISBN: 978-85-7559-161-1.

TAVARES, Leonardo de S. O. Metapoética da terra em Carlos Dias Fernandes. **Revista Mosaicum**. Número 32, jul./dez. 2020 – ISSN 1980-4180. Disponível em: <https://revistamosaicum.org/index.php/mosaicum/article/view/457>. Acesso em: 16 jul. 2021.

VASCONCELOS, Larissa Meira de. **Esculpindo corpos e formando hábitos**: uma abordagem histórico-educacional sobre as construções de gênero na imprensa paraibana (1913-1932). Dissertação (Mestrado em Educação). Universidade Federal da Paraíba. 2015, pp. 32-35.

## A AUTONOMIA FEMININA E O NEORREGIONALISMO EM SOCORRO ACIOLI

**Bruna Ingrid Moreira Campos**

### Introdução

*É certo que a vida não lhe deu tantas chances de sonhar, mas ele teimava*  
(A cabeça do santo, p. 99).

Socorro Acioli é uma autora cearense, radicada em Fortaleza, que se enveredou pelos caminhos da literatura já na infância, tendo publicado seu primeiro livro antes dos 10 anos de idade. Além do mestrado e doutorado em Estudos Literários pela Universidade Federal Fluminense, publicou um considerável volume de obras literárias, cultivando uma relação frutífera com a criação no âmbito literário, nunca se tendo distanciado por longo período da literatura e sua produção. No ano de 2014, a autora lançou o romance *A cabeça do santo*, editado pela Companhia das Letras, fruto de um processo de criação iniciado ainda em 2006, quando participou de uma oficina ministrada por Gabriel García Marquez.

Este estudo pretende a observar a caracterização neorregionalista da obra *A cabeça do santo*, de Socorro Acioli (2014), para que possamos nos dedicar, especificamente, a um desses elementos: a questão da autonomia das personagens femininas.

A literatura é um fenômeno estético que não deve jamais ser compreendido dentro dos limites linguísticos ou mesmo físicos de um livro. Ela é articulada com o contexto histórico, social e cultural de modo indissociável – sobretudo no que se refere ao gênero romanesco.

Na sua teoria do romance, Bakhtin (1988) defende que nos gêneros do discurso literário acumulam-se, durante séculos, formas de compreensão de determinados aspectos do mundo, cujos sentidos explicam o

caráter de uma época e seu desdobramento no futuro. Para ele, o romance contém uma síntese das representações culturais formadas ao longo do tempo e também sinaliza como devem ser composições futuras.

O romance é um gênero caracterizado também pelo inacabamento da sua estrutura composicional, o que o reveste de poeticidade, considerando que nestes discursos literários a diversidade social de linguagens é agenciada constantemente e rejeita estruturas canônicas e quaisquer possibilidades de engessamento.

Não é objetivo deste texto fazer uma revisão da história do romance ou mesmo propor um conceito para este gênero. Entretanto, reconhecemos que nas linhas e entrelinhas dos romances é possível analisar além da construção dos enredos e ideias que se acomodam entre as páginas, adentrando outras camadas, visando contemplar os rastros dos caminhos do tempo histórico, do espaço em transformação e dos contextos distintos das obras, o que nos permite lançar luz sobre certas questões contemporâneas.

Como bem sinaliza Herasmo Brito, “há obras literárias que abordam percepções e mudanças significativas no cenário social contemporâneo sem cair em um diálogo meramente referencial com um pano de realidade social refletida na obra literária em si” (BRITO, 2017, p. 157).

Em concordância, ainda que *A cabeça do santo* (2014) tenha uma influência marcante do Regionalismo de 1930, a obra apresenta elementos diferenciadores de outras obras desse período. Nesse contexto, observamos precisamente os aspectos definidores do Neorregionalismo, que se configura como uma nova tendência no universo literário desde a década de 60.

As principais características deste Neorregionalismo são a presença da autonomia das personagens femininas, aspecto ao qual dedico as próximas linhas deste texto, a problematização do espaço nos enredos, com as atuações significativas do espaço-personagem, espaço-conflito e espaço lembrança e, por fim, a predominância de cunho memorialista nas narrativas (BRITO, 2017).

Na obra neorregional, os temas, os cenários e as condições socioeconômicas permanecem, mas estes não exercem o papel de apenas denun-

ciar a paisagem sociológica, como se pode observar em alguns romances regionalistas, mas são elementos incorporados na essência do romance e revelam as vivências dos universos íntimos dos personagens e lugares, acompanhados das suas indagações metafísicas ou religiosas, com as quais é possível vincular-se, seja por caminhos de empatia ou de identificação.

Focalizar os aspectos e a natureza neorregional não implica descartar o regionalismo e suas qualidades. Pelo contrário, a literatura com tendências neorregionalistas performa uma evolução do romance regionalista, que acontece no cuidado com a forma e com a linguagem escrita, bem como na renovação de técnicas narrativas e na exploração de novos ângulos de visão para questões já visitadas anteriormente pelos escritores.

As transformações do romance enquanto gênero, frutos do seu inacabamento, não circulam apenas no que se refere à autoria, mas também às personagens, que acompanham as mudanças no tempo histórico, a exemplo de as mulheres hoje gozarem de mais autonomia nos meios familiar e social. O romance não é um gênero hermético e não se organiza unicamente em função da jornada de um herói, mas é palco também da insubordinação diante da cultura patriarcalista, elemento que notadamente diferencia as obras regionais e neorregionais.

*A cabeça do santo* (2014), romance da escritora cearense, conta a trajetória de Samuel, um jovem nascido no Ceará, que cumpre uma peregrinação de dezesseis dias, passando sede e fome, para cumprir os pedidos feitos por sua mãe, Mariinha, em seu leito de morte: que saísse de Juazeiro do Norte, onde viviam, fosse até Candeia e acendesse três velas.

Em Candeia, cidade fictícia, procuraria por seu pai e por sua avó, a quem ele nunca conhecera, e acenderia as velas para os santos de devoção de Mariinha, conforme seu desejo. Assim, a história se passa no espaço das duas cidades nordestinas, com destaque a de destino, imersa na seca, na pobreza e no esquecimento, onde Samuel chega e, desamparado, acaba por morar na cabeça de santo Antônio (cabeça esta que nomeia o livro, decreta a maldição de Candeia e guarda a salvação de Samuel).

Morando dentro da cabeça do santo, Samuel passa a escutar as preces que as mulheres faziam a ele, sem explicação alguma, especialmente relacionadas à vontade de casar e constituir família. Dessa maneira, o ou-



vinte, conhecedor dos desejos íntimos e secretos das mulheres da região, opera para realizá-los numa sequência de jogos e manipulações, sendo, então, reconhecido como milagreiro, ao passo que cai nas graças da bondade e gratidão da população.

É válido destacar que o curso desta história se desenrola num cenário amplamente cercado pela religiosidade, pela fé católica e pelos costumes implicados por referida crença. Num cenário sertanejo como Candeia, que pode parecer já familiar ao leitor, o papel da Igreja pode ser comparado ao da esperança. Imersas nesse contexto, as personagens podem não levantar diretamente questões de natureza metafísica ou indagações, relacionadas à identidade desses sujeitos ou sobre o sentido da vida, mas, de certo modo, é possível compreender que o próprio texto apresenta a fé como norte das escolhas e decisões das personagens que vivem neste lugar.

O forte teor regionalista de *A cabeça do santo* (2014) pode ser detectado com facilidade, visto que na superfície da sua narrativa pode ser observada a luta de Samuel e da seca sertaneja, o conhecido embate entre a vida do protagonista e eu a natureza local. Entretanto, o romance de Socorro Acioli permite que observemos outros atributos, sobre os quais nos debruçamos adiante.

Daquilo que se observa em *A cabeça do santo*, elencamos dois focos narrativos. O primeiro é a autoridade de Mariinha, mãe de Samuel, a *única* figura a quem o protagonista dedica fé, respeito, obediência e admiração. O que se põe em questão aqui não é se protagonismo ou papel coadjuvante ocupa Mariinha dentro da narrativa – mas a autonomia dessa mulher.

Mariinha tinha um caráter inquestionável. Esbanjava uma força sobrenatural que poderia ter conquistado nos entraves com o machismo violento que a desafiou por toda a vida. Não lanço mão do *sobrenatural* para mensurar de forma genérica a força desta personalidade, mas para tentar nos aproximar de uma descrição apurada da cativante personagem de Acioli.

O outro foco narrativo observado neste texto está em dona Niceia, mãe do pai de Samuel. Encontrar Niceia era o motivo central de toda a jornada do jovem. A avó, no entanto, logo que apresentada no romance

rompeu com qualquer imagem terna, acolhedora ou afetuosa que, geralmente, têm as avós.

Havia uma grade na frente da porta de madeira e não demorou duas palmas para que a porta de dentro se abrisse e surgisse uma mulher de difícilíssima descrição.

— A senhora é d. Niceia?

— E você é Samuel.

Não era uma pergunta. Não era um sorriso. Não era uma acolhida.

— A senhora me conhece?

— Não. E nem você. Mas sei quem você é.

Tinha cara e conversa de louca.

(ACIOLI, 2014, p. 16).

Em *A cabeça do santo*, os procedimentos de reconfiguração da representação em função do tempo se inscrevem no romance também por meio das vozes femininas que colaboraram de forma imprescindível para o desenvolvimento do romance e para a constituição da identidade do protagonista.

São muitas as mulheres do romance – Mariinha, Niceia, Rosário, Madeinusa, Rosa, Glória, Ivanísia, Helenice – que, direta ou indiretamente, interferem na trajetória pessoal de Samuel. O próprio enredo revela uma importante conexão entre as três principais – mãe, avó e amante – Mariinha, Niceia e Rosário.

No que se pode entender como uma estratégia criativa, Acioli não apresenta a história de Mariinha no romance de modo ordenado cronologicamente, mas organiza as parcelas de sua trajetória no texto, de modo que o leitor “descobre” gradativamente cada detalhe. Prova disso, o primeiro contato que o legente tem com ela é através da marca de sua ausência.

Por muito pouco não se pode dizer que a morte de Mariinha inaugura o romance, precedida só pela apresentação de Samuel. Logo no início do romance, no enterro de Mariinha, o leitor descobre junto com o protagonista que ela morreu de sífilis, “doença de homem”. O romance todo

se desenvolve para que só depois do encontro de Samuel com Manoel, que antes era responsabilizado pela morte da mãe, o leitor descubra, mais uma vez junto com a personagem principal, que a Mariinha foi abusada na infância e a doença a acometia há muito mais tempo do que os vinte e oito anos da vida de Samuel.

Mariinha foi uma mãe solo e dedicou-se inteiramente a cuidar de Samuel e à vida de beata. Ainda na casa de sua família, o romance sinaliza que vivia com seu pai e com sua irmã e ela era “a caçula, condenada pela tradição do sertão a não casar e tomar conta do pai, viúvo, enquanto ele vivesse” (ACIOLI, 2014, p. 30).

A passagem de Manoel por Tauá, cidade onde vivia Mariinha, muda o destino da jovem. Manoel passa apenas dois meses na cidade, tempo curto, mas bastante para conquistar, apaixonar, engravidar e abandonar a jovem de vinte e cinco anos. Consequentemente, o destino de filha caçula para cuidar do pai muda, mas não muda para melhor.

Não houve tempo para que ele [Manoel] voltasse e a pedisse em casamento para o seu pai, casasse na igreja e deixasse tudo bem explicado. O bebê crescia mais rápido que a volta do pai, que não deu mais sinal de vida além daquele bilhete com o endereço da casa da mãe. Mariinha era orgulhosa demais para ir atrás dele. [...] ir até lá estava fora dos seus planos. (ACIOLI, 2014, p. 30)

A mãe de Manoel, dona Niceia, o chama de volta para Candeia para ocupar uma oportunidade de trabalho e, em detrimento de Mariinha, Manoel segue –abandona–a e abandona o filho. O texto do romance permite que o referido viajante tenha uma espécie de *redenção* quando ele e Samuel se reencontram, onde ele explica os motivos de sua partida e ausência e conta que não tinha sido ele o transmissor da sífilis, redimido pela via do perdão e da compreensão. Neste texto, entretanto, optamos por observar e fazer um recorte da perspectiva em que os fatos alcançavam a trajetória de Mariinha.

Como marca o texto, o orgulho de Mariinha não a conduz pelo caminho que talvez lhe fosse a melhor opção: seguir o bilhete e ir atrás de Ma-

noel em Candeia. A insegurança de Mariinha a respeito do amante parece despontar de outras desconfianças e consternações que pode ter vivenciado ao longo de sua vida, que, até ali, tinha sido de privações. A vida de uma mulher no sertão é privada de escolhas, liberdades, oportunidades, esperanças e tantas outras coisas.

Quando sua irmã descobre que ela está grávida, sem uma palavra direta do pai, é expulsa de casa quase que imediatamente.

O pai tomava uma sopa olhando fixamente para o prato. Ouviu a frase e continuou a sorver as colheradas fazendo barulho. Pousou a colher e, ainda de cabeça baixa, anunciou a sua sentença: — Diga a sua irmã que, se isso for bucho, ela vá embora dessa casa amanhã mesmo que eu tô velho demais pra aguentar filha mal falada (ACIOLI, 2014, p. 30).

A verdade é que não havia opção alguma para ela. Mariinha não questiona a decisão de seu pai, tão logo se confessa e recebe alguns conselhos do padre de Tauá, e parte para Juazeiro. Diante deste episódio, podem parecer discutíveis os traços de autonomia ou de independência nesta personagem. Todavia, o que podemos observar é que neste momento Mariinha toma completamente as rédeas da sua vida.

Sobre isso, é importante retomar um fator fundamental da estrutura de *A cabeça do santo*. Além do caráter notadamente regionalista, o romance também se aproxima do que seria o realismo mágico, tradicional na literatura hispano-america do século XX, uma vez que, como se sabe, o elemento central do enredo é a capacidade que Samuel tem de ouvir as vozes dentro da cabeça do santo.

Essa capacidade sobrenatural não exatamente se descola da realidade. Ela se constrói exatamente a partir do real, da mitologia cristã, do que se sabe sobre o santo casamenteiro dentro do contexto católico, ente outras noções. Este não é, no entanto, o único elemento sobrenatural do romance e são exatamente estes elementos sobrenaturais, ora identificados como milagres, ora naturalizados, que armam Mariinha e Niceia de autoridade e autonomia.

As duas estavam precisamente ligadas pelo Rosário. Na sua partida de Tauá para Juazeiro, quando o pai a expulsa de casa, antes ela visita a igreja para se confessar e o padre a aconselha e presenteia com o rosário atípico. Em outro momento, quando fez o pedido para que Samuel acendesse as velas, também pede que ele leve para ela o seu rosário da mãe de Deus, que ele deixa pelo trajeto, no qual troca tudo que levava por água ou comida.

No primeiro encontro de Niceia e Samuel, o texto sinaliza a clarividência da avó. A capacidade de antecipação da mulher não se classifica como uma adivinhação randômica, mas uma habilidade precisa, que se manifesta em vários momentos do romance, a exemplo do primeiro diálogo entre o neto e a avó Niceia.

— Está com fome? — perguntou a velha.

— Muita.

— Tá se vendo pela cara.

— ...

— Veio do Juazeiro?

— Foi.

— E não trouxe nada pra mim?

— Não.

— Sua mãe mandou.

— Mandou, mas eu não trouxe.

— ...

— Veio como?

— A pé.

— O caminho todo?

— Foi.

— Quantos dias?

— Uns quinze.

— Dezesseis.

— Como a senhora sabe?

— Eu sei

(ACIOLI, 2014, p. 16).

Niceia é apresentada ao leitor no início do livro, “uma mulher de difícilíssima descrição” e, em geral, é descrita de modo nebuloso no texto, cercada de mistérios e reservas, mas sempre realizando intervenções definitivas para proteger e agir em favor de Samuel. O narrador extradiegético e onisciente do texto escolhe precisamente quais informações compartilha e quando as compartilha com o leitor, de modo que o efeito do romance seria completamente diferente se ele entregasse tudo de imediato. Contudo, de início, no primeiro encontro de Samuel com Niceia, ele revela ao leitor, não a Samuel, a interferência sobrenatural da avó do clima:

Ela chamou a chuva, pediu que viesse. Antes, pouco antes, o céu estava limpo, sem dar sinal nenhum de que as nuvens estavam para chorar. Todas as nuvens do céu choraram ao mesmo tempo (ACIOLI, 2014, p. 17).

No curso do romance, outros encontros entre os dois acontecem, o que causava algum estranhamento a Samuel, mas não chegava a ser um incômodo. Depois da revitalização da cidade, episódios curiosos ocorriam na casa de dona Niceia, em que pessoas eram acometidas de vertigens e síncope e ninguém conseguia entrar no local, com exceção de Samuel, que conseguia com tranquilidade.

O rosário com contas coloridas, com uma conta verde, desaparecido do pedido de Mariinha, presente do padre, perdido na estrada, reivindicado pela avó no primeiro encontro dos dois, foi encontrado por Samuel justamente quando, dentro da casa dela, encontra seu corpo em deterioramento com ele nas mãos.

Mais uma vez, o leitor descobre junto com Samuel que a dona Niceia estava morta há algum tempo, mas intervia ativamente na realidade e no destino de sua família. Sabe-se muito menos sobre a história de Niceia que da história de Mariinha, mas é possível afirmar com segurança que ela não era apenas respeitada, mas uma mulher temida.

Por sua vez, Mariinha, ainda que, em nível de família, estivesse mais sozinha que acompanhada, tinha uma habilidade sobrenatural, herdada das mulheres que a antecederam. Conseguiu antecipar o dia da sua

própria morte. À guisa de exemplo, o cuidado que ela tem em preparar Samuel para a sua jornada antes de partir só é possível por conta desta habilidade.

Esta qualidade da personagem pode ser vista como um elemento simbólico da relação ancestral de Mariinha com suas origens e a fortalece e conecta com as suas avós e tataravós. Como aponta Bezerra (2020), “ancestralidades, magia, perdão, destino, política, multiculturalismo e, sobretudo, milagres, são pilares” de *A cabeça do santo* (BEZERRA, 2020, p. 315). Ter conhecimento do dia da própria morte permite a ela uma extensão da oportunidade de cuidar e zelar pelo filho.

A partir dos pedidos que faz antes de morrer é possível observar que a mãe parecia saber exatamente aquilo que o filho precisaria adiante. Mesmo que não ditas no texto, é possível desconfiar que Mariinha pode conhecer o futuro e organiza-se para guiar e acompanhar Samuel por ele.

O seu pedido pelas três velas, uma em cada cidade, conduz Samuel pelas conquistas que ela desejava que ele tivesse, depreendidas ao longo da narrativa e reveladas diretamente no desfecho do romance quando Rosário compartilha com ele sobre o sonho que tivera consigo.

Mariinha foi uma mulher sofredora. Abusada na infância. Expulsa de casa. Abandonada ainda grávida. Tinha muito pouco de tudo que era material, mas era rica em qualidades, sensibilidade e clarividência. É a partir dela, dos seus desejos, da sua relação com suas ancestrais, que se dá o tom da narrativa e se desenha o fio sobre o qual Samuel caminha.

- E como era o sonho?
- Estranho. E curto. Você, de joelhos, acendendo três velas. E uma voz, que eu demorei a entender.
- Voz de homem ou de mulher?
- De homem.
- Dizendo o quê?
- “Coragem”, “perdão”, “amor”, uma palavra para cada vela. “Coragem”, “perdão”, “amor”. Você entende o que é isso?

Ele tomou as mãos da moça e sentiu a tal força estranha.  
(ACIOLI, 2014, p. 166).

O ambiente patriarcal se configura numa estrutura ainda mais violenta quando se projeta nas cidades de interior e rurais, onde se preservam sem tanta reflexão a configuração familiar numerosa e hierarquizada. Nestes cenários, a mulher nasce num ambiente patriarcal e só conhece este ambiente, daí se habitua a ele, vivendo submissa. Com a evolução resultante das transformações sociais, econômicas, midiáticas e tecnológicas, a mulher passa a ocupar outros espaços além da posição dependente e do objeto de violência.

Em *A cabeça do santo*, a autora lança mão das personagens femininas para expressar os pensamentos, dores e demandas das figuras em questão, com discursos carregados de ideologias e histórias próprias. Em cada personagem, a atuação não acontece como discurso reivindicatório, mas amplia a própria imagem que se tinha da mulher sertaneja, amável, passiva e violada.

Os desejos das personagens não só são revelados, mas também são atendidos, o que se pode observar claramente a partir de Mariinha. É inquestionável que o protagonista do romance é Samuel, porém são os desejos dela que coordenam o enredo da narrativa, e as intervenções precisas de Niceia que são definidoras. Mesmo depois da morte, estas mulheres não renunciam os seus quereres. O campo de representação da voz, seja do autor ou das personagens, é mais amplo que o seu discurso direto, visto que por meio dele correm muitos rios.

A autonomia das personagens femininas nas obras com tom neorreionalista ajuda-nos a perceber que houve a ampliação da presença das problematizações sociais e também a intensificação das produções literárias brasileiras, sem conduzir, com isso, perdas nas qualidades das obras (BRITO, 2017), mas pelo contrário, presenciando uma reinvenção das estratégias criativas, ainda que seja preciso rasgar a realidade para fazê-lo.



## Referências

ACIOLI, Socorro. **A cabeça do santo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

BAKHTIN, M. **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. Trad. Aurora F. Bernardini. São Paulo: Hucitec, 1988.

BEZERRA, Viviane Santos. O imaginário popular e o insólito na obra *A cabeça do santo*. In: RAMALHO, Christina Bielinsk (org.). **Leituras semióticas: da poesia às memórias autobiográficas**. Aracaju: Criação Editora, 2020.

BRITO, Herasmo Braga de Oliveira. **Neorregionalismo brasileiro: análise de uma nova tendência da literatura brasileira**. Teresina: EDUFPI, 2017, 226p.

## A TRADIÇÃO ORAL EM GUIMARÃES ROSA E BERNARDO GUIMARÃES

Iana Rany Pimenta Alves

A modernidade tem sido a causa de mudanças na formação da identidade cultural de uma nação. Com o passar das gerações, tais mudanças influenciam na literatura de forma a evidenciar o instinto de nacionalidade.

Muitos escritores têm trabalhado com essa questão, tendo em vista que as “primeiras literaturas brasileiras” eram carregadas de certo teor europeu, devido aos acontecimentos históricos e de colonização. Isso nos faz refletir na miscigenação do povo brasileiro, e de que forma podemos pensar na independência literária brasileira, sendo a nação uma combinação de vários povos e culturas.

Uma forma de pensarmos em uma literatura independente é o fato de que essa libertação estará sendo realizada de forma contínua e gradativa, devido à modernidade e suas transformações causadas pela globalização que modificam os costumes, a formação e, conseqüentemente, a identidade da nação.

Um fator em que podemos pensar no ato de recuperar o instinto de nacionalidade na literatura está na busca em reproduzir o caráter regionalista que tem como interesses os costumes e regiões em um dado local, pois a região seria um quadro natural e social. Para pensarmos na construção e na função da regionalidade do texto literário, tomemos nota das palavras de André Tessaro Pelinser, no artigo “Olhares sobre o regionalismo literário brasileiro: uma perspectiva de estudo”:

Entendemos que, nos processos culturais, a dinâmica entre os elementos do imaginário e a sociedade expressa determinados modos de ser, fazer, pensar e agir, em resumo, um *ethos* imprescindível

à articulação de suas representações simbólicas, de modo que a ele estão visceralmente ligadas as manifestações identitárias que escrevem a região. Essa perspectiva torna-se relevante a partir do momento em que consideramos o regionalismo literário justamente como o movimento que, numa dialética da palavra, se baseia na dinâmica de tais processos e busca a melhor poética e destreza temática para expressá-los. (PELINSER, 2010, p. 108, grifo do autor).

A partir dessa afirmativa, escolhemos como objeto desse artigo a novela “Uma estória de amor (Festa de Manuelzão)”, de João Guimarães Rosa, e o conto “A dança dos ossos”, de Bernardo Guimarães, escritores regionalistas que trabalharam com o imaginário na perspectiva da tradição oral compreendida nos limites sertanejos.

João Guimarães Rosa, nascido em Cordisburgo, Minas Gerais, foi um escritor que evidenciou a tradição e a cultura mineiras. Em suas obras destacam-se o regionalismo e a linguagem, registrando a marca original das pessoas de diferentes comunidades.

Na novela de Rosa, a história é contada sob a perspectiva da personagem Manuelzão, que constrói uma capela à Nossa Senhora do Perpétuo Socorro em homenagem a sua mãe que havia falecido, realizando o último desejo dela. Para a inauguração da construção, a personagem organiza uma festa convidando os moradores da região: a Samarra. Durante o festejo, a celebração é feita com música, danças, comidas típicas, bebidas e contação de histórias.

A narrativa é palco de outras narrativas que vão se encaixando, tomando a forma de *matrioskas russas*. Duas personagens se fazem importantes no ato de contação de histórias: Joana Xaviel e Velho Camilo:

Como as compridas estórias, de verdade, de reis donos de suas fazendas, grande engenhos e mais muitos pastos, todo gado, e princesas apaixonadas, que o canto da mãe-da-lua numa vereda distante punha tristonhas, às vezes chorando, e os guerreiros trajados de cetim azul ou cor-de-rosa, que galopavam e rodopiavam

em seus belos cavalos — as estórias contadas, na cozinha, antes de se ir embora, por uma mulher. Essa, que morava desperdida, por aí, ora numa ora noutra chapada — o nome dela era Joana Xaviel. (ROSA, 2016, p. 145).

Como constatamos, Joana Xaviel é uma contadora de estórias que não havia residência fixa, e sendo assim, assumia o papel de espalhar estórias que contemplam a vida na zona do sertão, compartilhando a partir de suas experiências vividas em outros locais e costumes dos sertanejos, que resulta em uma forma de demonstrar a cultura e tradição oral. Percebe-se que o narrador também participa dessa construção identitária ao descrever como as estórias são declamadas e quais assuntos fazem parte dessas micronarrativas, o que nos leva a pensar que o narrador traz uma contribuição fortemente enriquecedora para a descrição cultural.

Pelinsler retrata que Guimarães Rosa “sugere um modo de representação regional que, se num primeiro momento é revolucionário, logo é legitimado pela crítica e inserido no cânone literário, tornando-se clássico” (PELINSER, 2010, p. 107-108), ou seja, o autor resgata, no fazer literário, a originalidade dos lugares sertanejos, tornando-se, assim, um dos mais célebres escritores ocupante da cadeira nº 2 da Academia Brasileira de Letras (ABL), em 1967.

Na segunda novela do Corpo de Baile, Rosa descreve o sertão da Samarra a partir da perspectiva da personagem Manuelzão, e traz os costumes daquela comunidade para destacar a cultura enraizada ali. Como o próprio título indica, a festa para comemorar a inauguração da capela é um dos temas da novela, que é saboreada por comidas típicas, música, dança e contação de histórias, além de caracterizar o ambiente, que possui como lugar importante o riachinho, que secou misteriosamente.

Uma das primeiras estórias contadas por Joana Xaviel trata-se da narrativa de um príncipe que se apaixona por uma moça disfarçada de homem:

Ela recontava a estória de um Príncipe que tinha ido guerrear gente ruim, três longes da porta de sua casa, e fora ficando gostando de

outro guerreiro, Dom Varão, que era uma moça vestida disfarçada de homem. Mas Dom Varão tinha olhos pretos, com pestanas muito completas, o coração do Príncipe não se errava, ele nem podia mais prestar atenção em outra nenhuma coisa. (ROSA, 2016, p. 146).

Esta micronarrativa se assemelha com o romance *Grande sertão: veredas*, quando Riobaldo se apaixona por Reinaldo, que na verdade é uma mulher, Diadorim, disfarçada de homem. Joana Xaviel surpreende nesse momento, com sua desenvoltura ao narrar:

Joana Xaviel fogueava um entusiasmo. Uma valia que ninguém governava, tomava conta dela, às tantas. O rei velho rei segurava a barba, as mãos cheias de brilhantes em ouro de anéis; o príncipe amava a moça, recitava carinhos, bramava e suspirava; a rainha fiava na roca ou rezava o rosário; o trape-zape das espadas dos guerreiros se danava no ar, diante: a gente via o florear das quartadas, que tinham, esfaiscavam; ouvia todos cantarem suas passagens, som de voz de um e um. Joana Xaviel *virava outra*. No clarão da lampion, tinha hora em que ela estava vestida de ricos trajes, a cara demudava, desatava os traços, antecipava as belezas, ficava semblante. Homem se distraía, airado, do arbacável do vulto — dela aquela: que era uma capioa barranqueira, grossa roxa, demão um ressalto de papo no pescoço, mulher praceada nos quarenta, às todas unhas, sem trato. Mas que ardia ardor, se fazia. Os olhos tiravam mais, sortiam sujos brilhos, enviavam. (ROSA, 2016, p. 146, grifo nosso).

A performance da personagem cativa os olhares de quem a acompanha, contribuindo na imaginação de cada espectador. Outra estória trazida pela personagem é ambientada no sertão:

— “O seguinte é este...” O homem rico prezava toda a confiança no vaqueiro, deu a ele a melhor maior fazenda, pra tomar conta. O vaqueiro podia comportar lá o que por si entendesse, mas tinha de zelar cuidados com a Cumbuquinha, uma vaca que o homem rico

amava com muita consideração. Foi quanto foi para a Destemida exigir do marido, a sentido rogo: que queria comer carne da Cumбуquinha, que precisava, porque era um desejo e ela estava grávida de criança, mesmo precisava. Até os meninos choravam: “Nha mãe, não mata a Cumбуquinha...” Mas a Destemida tinha o relógio de não ter nenhuma piedade. Não atendia, por mais prazer. O vaqueiro pobre matou a Cumбуquinha... (ROSA, 2016, p. 149).

Como afirma Pelinser, Guimarães Rosa almeja expressar a regionalidade em suas obras, inclusive, nas micronarrativas, o autor traz personagens que fazem parte do sertão que, assim como ocorre no decorrer da novela, interagem com os animais e a natureza. É visível essa preocupação que o escritor mineiro tem em evidenciar a tradição oral, como forma de intensificar a marca regional como característica intrínseca.

Outro contador de estórias da novela é a personagem Velho Camilo, que traz uma narrativa fantástica intitulada “Romance do Boi Bonito”. A estória trata-se de um boi indomado, que vaqueiro nenhum se atrevia a colocar no curral. Era um boi “branco leite, cor de flor. Não tinha marca de ferro. Chifres de bom parecer” (ROSA, 2016, p. 198). Certo dia, um vaqueiro que atendia pelo pseudônimo de Menino, montado em um cavalo “assombrado, cavalo que não é possível” (ROSA, 2016, p. 198), domou o Boi Bonito:

O nome desse vaqueiro, ele mesmo não dizia: – O meu nome a ninguém conto, pois o tenho verdadeiro. Se o meu nome arreceberem, sina a respeito eu perdo. Me chamem de nada, até saberem: se sou tolo, se sou ladino. Enquanto eu não tiver nome, me chamem só de Menino... (ROSA, 2016, p. 198).

Em alguns momentos da micronarrativa, é possível percebermos a interação do vaqueiro com o boi indomado, sob a forma de diálogos em forma de poesia: “Levanta-te, Boi Bonito,/ ô meu mano,/ com os chifres que Deus te deu!/ Algum dia você já viu,/ ô meu mano,/ um vaqueiro como eu?” (ROSA, 2016, p. 207), para corresponder o vaqueiro, o boi responde no mesmo tom poético:

— Te esperei um tempo inteiro,  
ô meu mão,  
por guardado e destinado.  
Os chifres que são os meus,  
ô meu mão,  
nunca foram batizados...  
Digo adeus aos belos campos,  
ô meu mão,  
onde criei o meu passado?  
Riachim, Buriti do Mel,  
ô meu mão,  
amor do pasto secado?... (ROSA, 2016, p. 207–208).

Nas regiões sertanejas, é comum o ato de contar estórias em volta de uma fogueira, e tais narrativas podem apresentar ou não o elemento fantástico, como é o caso da narração de Camilo. Como afirma Tzvetan Todorov, em *Introdução à literatura fantástica*, “o fantástico é a vacilação experimentada por um ser que não conhece mais que as leis naturais, frente a um acontecimento aparentemente sobrenatural. O conceito de fantástico se define, pois, com relação ao real e imaginário” (TODOROV, 1981, p. 16), neste caso, o romance do Boi Bonito configurará como fantástico não somente devido à fala atribuída ao Boi, mas também pelo fato de que naquele instante da narração, o riachinho que antes havia secado, restaura junto com as novas perspectivas de Manuelzão, enquanto a personagem ouvia a narração, se imaginava cavalgando junto com a boiada. François Laplantine e Liana Trindade, em “O que é imaginário”, afirmam que “[a] imaginação tornou-se o caminho possível que nos permite não apenas atingir o real, como também vislumbrar as coisas que possam vir a tornar-se realidade” (LAPLANTINE; TRINDADE, s. d, p. 2).

Percebemos diante da tradição presente na obra que a novela retrata bem a cultura de um povo demonstrando seus costumes, como a troca de experiências dos habitantes da Samarra, evidenciando a cultura popular. Um dado que é importante destacar é que a novela foi inspirada em uma viagem que Guimarães Rosa fez em Andrequicé, Distrito de Três Marias, em

Minas Gerais, onde o escritor passou quarenta e cinco dias na companhia de Manuel Nardi, que inspirou Rosa na construção da personagem Manuelzão. Em entrevista<sup>1</sup>, Nardi descreve como foi conhecer Guimarães Rosa, e que o escritor possuía uma espécie de diário, onde fazia suas anotações e percepções durante a viagem. Percebe-se que o escritor mineiro se preocupava em transmitir fidelidade em sua obra, evidenciando o sertão tal como ele é.

Machado de Assis, no ensaio “Instinto de nacionalidade”, afirma que é notável a necessidade de criar uma literatura mais independente, que esteja desvinculada à cultura e civilização europeia, pois algumas obras ainda apresentavam traços que não eram nacionais, dificultando a visualização da verdadeira essência nacional. Para Machado:

Reconhecido o instinto de nacionalidade que se manifesta nas obras destes últimos tempos, conviria examinar se possuímos todas as condições e motivos históricos de uma nacionalidade literária, esta investigação (ponto de divergência entre literatos), além de superior às minhas forças, daria em resultado levar-me longe dos limites deste escrito. Meu principal objeto é atestar o fato atual; ora, o fato é o instinto de que falei, o geral desejo de criar uma literatura mais independente. (ASSIS, 1994, s.p).

Como sabemos, a nação brasileira é uma mistura de povos com diferentes origens, e com o passar das gerações as culturas podem sofrer alterações, devido às mudanças na modernidade. Tais mudanças podem refletir na literatura, o que implica dizer que a literatura estará em um constante processo de independência, pois ela acompanhará essas mudanças de forma a refletir o verdadeiro caráter nacional.

Para entendermos como essas mudanças na modernidade acontecem, tomamos como apoio teórico os estudos de Stuart Hall, em *A identidade cultural na pós-modernidade*, onde o teórico e também sociólogo analisa a crise na pós-modernidade, tomando como centrais as transfor-

1 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=yAROdFxvSM>, Acesso em: 25 jul. 2021.



mações que influenciam o processo de fragmentação e descentração da identidade cultural. Para Hall, a crise de identidade é causada pelo deslocamento ou descentração do sujeito, que pode ser definida como perda de um sentido de si estável, e o autor nos leva a questionar se, na verdade, não é a própria modernidade que está sendo transformada.

Hall levanta uma reflexão acerca das identidades nacionais, onde essas possuem divisões que se reúnem por meio do exercício de diferentes formas de poder cultural (religiosa, étnica, racial, etc). Para o sociólogo:

A etnia é o termo que utilizamos para nos referirmos às características culturais—língua, religião, costume, tradições, sentimento de “lugar” – que são partilhadas por um povo. É tentador, portanto, tentar usar a etnia dessa forma “fundacional”. Mas essa crença acaba, no mundo moderno, por ser um mito. A Europa Ocidental não tem qualquer nação que seja composta de apenas um único povo, uma única cultura ou etnia. As nações modernas são, todas, híbridos culturais. (HALL, 2006, p. 62).

Dessa forma, entendemos que a obra de Rosa possui caráter regionalista por evidenciar os costumes de uma região mineira, ou seja, o escritor demonstra uma parte social da nação.

Assim como Rosa, Bernardo Guimarães, mineiro nascido em Ouro Preto, também evidencia a cultura popular a partir da tradição oral. Sendo um dos escritores da terceira geração do Romantismo e um dos patronos da Academia Brasileira de Letras, ocupando a cadeira de número 5, que defendeu o ideal abolicionista em suas obras, como momento de inquietação e manifestação diante das circunstâncias da época, além de reproduzir o caráter regionalista, principalmente nas fronteiras de Minas. O conto “A dança dos ossos”, publicado em 1871 no livro *Lendas e Romances*, é dividido em quatro capítulos e possui caráter regionalista. Na narrativa, é relatada a história de uma ossada que assombra a população de uma pequena cidade localizada nos limites entre as províncias de Minas Gerais e Goiás, o relato trata-se de uma lenda contada pelo barqueiro Cirino a um viajante que cruza a região.

Na história narrada pelo viajante, surge Cirino que relata uma história que gira em torno do jovem cabo Joaquim Paulista, homem que foi assassinado por ter se apaixonado por Carolina, uma moça que também era desejada por Timóteo. Na história que virou lenda naquele local, Cirino relata que Joaquim Paulista foi amarrado por Timóteo e um viajante, e em seguida mordido por cobras, entretanto foi salvo por um senhor que testemunhou a violência contra o jovem cabo, e após os homens irem embora o tirou daquele lugar. Ainda que tenha sobrevivido ao ataque por cobras, Joaquim não escapou dos homens que o queriam morto, e foi esfaqueado no coração.

Apesar de todo o esforço, Timóteo e o ajudante não enterraram o corpo de Joaquim direito, o que causou o assombramento do morto. O contador da história informa ao viajante que se os ossos do morto não forem devidamente enterrados, a dança dos ossos continuará ocorrendo, assombrando quem passar pela mata.

Cirino traz fortes argumentos de que sua história é verídica e o narrador, o viajante que antes desconfiava da história, acaba se convencendo de que realmente há um espírito que assombra a comunidade: “Portanto já se vê, meu amo, que o que lhe contei não é nenhum abuso; é coisa certa e sabida em toda esta redondeza. Todo esse povo aí está que não me há de deixar ficar mentiroso.” (GUIMARÃES, 2019, p. 192), nesse fragmento, Cirino deixa transparecer que a história é de conhecimento do povoado.

É interessante ressaltarmos a fase romântica nacionalista presente no conto, porém apresentando o sertão tal como era à época. Guimarães faz questão de demonstrar a tradição oral de um povo e tenta reproduzir a fala daquele tempo e o ato de contar causos, no caso do conto, histórias de assombrações contadas à luz das fogueiras, no meio da mata, esta ação é comum nas regiões sertanejas e o autor teve preocupação em evidenciar os costumes do sertão:

– Vm. Não quer acreditar!... pois é coisa sabida aqui, em toda esta redondeza, que os ossos de Joaquim Paulista não estão dentro dessa cova e que só vão lá nas sextas-feiras para assombrar os viventes; e desgraçado daquele que passar aí em noite de sexta-feira!...

- Que acontece?...
- Aconteceu o que já me aconteceu, como vou lhe contar. (GUIMARÃES, 2019, p. 175).

No conto, Guimarães trabalha com as tendências do Romantismo. Como foi falado anteriormente, o autor preocupa em acentuar as questões regionalistas, contribuindo para que a história se passe em locais afastados da zona urbana, evidenciando lugares tipicamente brasileiros, menos influenciados pela cultura europeia:

Meus companheiros eram bons e robustos caboclos, dessa raça semisselvática e nômade, de origem dúbia entre o indígena e o africano, que vagueia pelas infindas florestas que correm ao longo do Parnaíba, e cujos nomes, decerto, não se acham inscritos nos assentos das freguesias e nem figuram nas estatísticas que dão ao império... não sei quantos milhões de habitantes. (GUIMARÃES, 2019, p. 175).

A partir dessa descrição, percebemos como o narrador descreve o homem do campo que reside entre Minas e Goiás, valorizando os costumes do povo e das pessoas da terra. Além disso, no século XIX, ainda eram comuns o preconceito racial e a exclusão social, temas bastante encontrados nas obras românticas.

Domingos José Gonçalves de Magalhães, no artigo “Discurso sobre a História da Literatura do Brasil”, ressalta a importância de valorizar a cultura brasileira e especialmente lutar pela independência literária da nação. Para ele:

A poesia brasileira não é uma indígena civilizada; é uma grega vestida à francesa e à portuguesa, e climatizada no Brasil; é uma virgem do Hélicon que, peregrinando pelo mundo, estragou seu manto, talhado pelas mãos de Homero, e sentada à sombra das palmeiras da América, se apraz ainda com as reminiscências da pátria, cuida ouvir o doce murmúrio da castalha, o trépido sussurro do Lodon e do Ismeno, e toma por um rouxinol o sabiá que gorjeia entre os galhos da laranjeira. (MAGALHÃES, s. d., p. 7-8).

Para Magalhães, o Brasil demorou a ser livre na literatura, e devido ao processo de descoberta e colonização, houve uma mistura entre os povos e a cultura europeia veio se entrelaçando na nação.

É importante frisarmos que há uma vasta relevância no trabalho que o escritor Bernardo Guimarães projeta. Ao demonstrar o caráter regionalista no conto, o autor preocupa em apresentar seu olhar puro em relação às pequenas comunidades que ainda sustenta sua cultura.

Além da questão regionalista, o autor trabalha com o sentimento exacerbado, que configura uma das características do Romantismo, ao dizer que o cabo Joaquim Paulista era apaixonado pela Carolina:

Joaquim Paulista tinha uma paixão louca pela Carolina; mas ela anda de amizade com outro camarada, de nome Timóteo, que a tinha trazido de Goiás, ao qual queria muito bem, Vai um dia, não sei que diabo de dúvida tiveram os dois, que a Carolina se desapartou do Timóteo e fugiu para a casa de uma amiga, aqui no campo. Joaquim Paulista, que há muito tempo bebia os ares por ela, achou que a ocasião era boa, e tais artes armou, tais agrados fez à rapariga, que tomou conta dela. Ah! pobre rapaz!...se ele adivinhasse nem nunca teria olhado para aquela rapariga. (GUIMARÃES, 2019, p. 186).

Percebemos que o autor utiliza a linguagem coloquial para representar a oralidade e os costumes de fala dos sertanejos, atendendo aos apelos de uma nação que queria manifestar suas culturas, tradições, suas terras e sua gente, como forma de valorização da alma brasileira.

Em “Considerações gerais sobre o caráter que a poesia deve assumir no novo mundo”, Ferdinand Denis fala da necessidade que o Brasil tem de recuperar, em sua literatura, seus valores enraizados em suas terras. Segundo Denis:

O Brasil, que sentiu a necessidade de adotar instituições diferentes das que lhe havia imposto a Europa, experimenta já a necessidade de ir beber inspirações poéticas a uma fonte que verdadeiramente lhe pertença; e, na sua glória nascente, cedo nos dará as obras-

–primas desse primeiro entusiasmo que atesta a juventude de um povo. (DENIS, 1968, p. 29).

Assim como Magalhães, Denis defende que os escritores da geração romântica lutaram para transmitir a verdadeira essência da nação brasileira. Bernardo Guimarães, por meio de seus escritos, documenta, literariamente, uma realidade da cultura e do povo brasileiro.

Portanto, compreendemos, diante das discussões feitas, que Guimarães Rosa e Bernardo Guimarães trabalham com eficácia a tradição oral, como forma de contribuir para a construção do verdadeiro instinto de nacionalidade brasileiro, tendo em vista que a nação possui uma variedade de tradições e culturas, devido a nação ser formada por vários povos que possuem suas próprias culturas, e os escritores trazem uma parte desses costumes dos lugares onde nasceram que é no sertão mineiro.

## Referências

ASSIS, Machado. **Notícia da atual literatura brasileira**: instinto de nacionalidade. Disponível em: [http://machado.mec.gov.br/obra-completa-lista/item/download/95\\_a034209a67594696a9b556534ff73116](http://machado.mec.gov.br/obra-completa-lista/item/download/95_a034209a67594696a9b556534ff73116). Acesso em: 23 jul. 2021.

DENIS, Ferdinand. Considerações sobre o caráter que a poesia deve assumir no novo mundo. In: **Resumo da história literária do Brasil**. Tradução e notas de Guilhaermino César. Porto Alegre: Lima, 1968. p.29–39.

GUIMARÃES, Bernardo. “A dança dos ossos”. In: MARTINS, Romeu (org.). **Medo Imortal**. Rio de Janeiro: Darkside Books, 2019. p. 174–192.

HALL, Stuart. **A identidade cultural da pós-modernidade**. 2006, Rio de Janeiro: DP&A editora.

LAPLANTINE, François; TRINDADE, Liana. **O que é imaginário**. Disponível em: <https://docs.google.com/viewer?a=v&pid=sites&srcid=ZGVmYXVsdGRvbWFpbXhcnF1aXZvc2VmaWZyc3xneDoxMDZlYWE1NGEyYWQ4Mzcu>. Acesso em: 28 jul. 2021.

MAGALHÃES, Domingos José Gonçalves de. **Discurso sobre a História da Literatura do Brasil**. Disponível em: [http://www.portugues.seed.pr.gov.br/arquivos/File/leit\\_online/domingos\\_magalhaes.pdf](http://www.portugues.seed.pr.gov.br/arquivos/File/leit_online/domingos_magalhaes.pdf). Acesso em: 13 jul. 2021.

PELINSER, André Tessaro. Olhares sobre o regionalismo literário brasileiro: uma perspectiva de estudo. **Antares**. N.º4, p. 106–120, Jul/Dez 2010. Disponível em: <http://www.ucs.br/etc/revistas/index.php/antares/article/view/569/427>. Acesso em: 20 jul. 2021.

PEQUISTÃO, República do. **Entrevista com Manuelzão em 1990**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=yAROdFxCvSM>. Acesso em: 25 jul. 2021.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. 1981. Disponível em: <http://static.recantodasletras.com.br/arquivos/2260559.pdf>. Acesso em: 23 jul. 2021.

## O REMORSO DE BALTAZAR SERAPIÃO À LUZ DOS DIREITOS HUMANOS

Ítalo Gustavo e Silva Leite

### Acesso ao tema

O poeta e crítico de arte Ferreira Gullar refletiu sobre o que considerava a verdadeira arte, aquela que transcende a dor e transfigura o sofrimento em beleza. É verdade que isso não surgiu gratuitamente, mesmo porque a verdadeira arte não é apenas bom gosto e beleza (GULLAR, 2006). A ideia de estudar o âmbito da pesquisa literária na linha do espaço e memória partiu da hipótese de que a literatura podia ser fonte de reflexão crítica dos direitos humanos. Para tanto, tem-se como objeto de investigação a obra *O Remorso de Baltazar Serapião* do escritor português Valter Hugo Mae, que foi considerado por Jose Saramago (2014) “*um tsunami no sentido total: linguístico, semântico e sintático. Deu-me a sensação de estar a assistir a uma espécie de parto da língua portuguesa*”. Com enredo que faz comparações sobre o tempo dilacerando a vida contemporânea consegue situar uma trama medieval em qualquer momento histórico.

Com efeito, as reflexões sobre esta temática na sociedade contemporânea possibilitadas pelo enfoque dado às questões em *O Remorso de Baltazar Serapião* sobre as possíveis violações de direitos construídas no romance em questão é o objetivo do estudo. É oportuno o debate em torno do conteúdo jurídico dos direitos humanos fundamentais, para que possa efetivamente avançar e perceber a importância deste assunto, que deve dialogar com todas as formas de conhecimento em todas as suas dimensões. Deve-se compreender que, quando se fala de direito à vida e à liberdade, por exemplo, precisa-se ter como pressuposto a efetividade dos direitos econômicos, sociais e culturais. Atente-se para o fato de grande parte do mundo não acreditar mais na democracia e mostrar total

descrença em relação à política, o que abre espaço para o populismo autoritário em certas regiões que concentra os países com maior desigualdade social no mundo.

Palavra por palavra, a metodologia de pesquisa literária parte de Antonio Candido, cujo texto base segue justamente a linha da pesquisa: Direitos Humanos e Literatura. O movimento direito e literatura é outra fonte bibliográfica que vem a asseverar a certeza do bom tema proposto por Antonio Candido (1989).

A partir do enfoque próprio da sociologia da literatura, foi investigado como problema central quais as homologias que podem ser estabelecidas entre a obra do sociólogo francês Pierre Bourdieu (1930–2002) e a literatura. Para Bourdieu (2002, p 48), a obra literária pode “por vezes dizer mais, mesmo sobre o mundo social, que muitos escritos com pretensão científica”. Com a verificação da hipótese de que ocorrem inúmeras interações e correspondências entre a obra de Bourdieu e a literatura, busca-se alcançar os objetivos de contribuir para a superação das barreiras disciplinares que frequentemente separam a arte e a ciência, dificultando, assim, a construção do conhecimento sobre as relações sociais; e, de uma perspectiva educativa, demonstrar como o acesso às obras literárias é também uma dimensão muito importante nos processos educativos e de construção do conhecimento científico. A investigação proposta neste projeto de pesquisa será realizada por meio da análise e interpretação de fontes bibliográficas, envolvendo narrativas literárias publicadas em livros, artigos científicos, ensaios, dissertações e teses acadêmicas e livros. A metodologia empregada nesta pesquisa aborda as homologias existentes entre as correntes intelectuais, as criações literárias e a realidade social e histórica moderna.

Todorov (2017) ao refletir a respeito do holocausto revalidou aquilo que Hanna Arendt (1998) já elaborava no livro *Origens do Totalitarismo*: a expressão banalidade do mal: a faceta da humanidade capaz de organizar racionalmente o extermínio em massa de milhões de judeus. Saramago (2009) numa de suas pequenas crônicas elaboradas em seu blog na internet, pouco antes de morrer, expôs um raciocínio simples que encerra muitas verdades: apenas um ser humano é capaz de torturar. Um gato ao



matar um rato parece brincar com a vítima já fatalmente ferida prestes a morrer. Mas o gato não tem consciência do sofrimento do rato. Ele maltrata o rato por instinto e não racionalmente.

Esses dois grandes autores são grandes expoentes do pensamento literário contemporâneo. O primeiro um crítico literário, cujo papel como divulgador do estruturalismo no campo literário é inquestionável; o segundo, vencedor do prêmio Nobel de Literatura de 1998. Ambos nutriam genuína preocupação com a temática dos direitos humanos. Seja Todorov (2017) que chegou à notoriedade após o bom acolhimento de suas obras enquanto crítico literário estruturalista, que de certo modo propunha uma concepção limitada da crítica literária nas suas últimas obras, evidencia uma mudança de pensamento e se torna mais receptivo à análise literária, tendo como condicionante o contexto social e histórico do ser humano.

Compreensível que nos dias atuais, de retrocessos em matérias de direitos humanos, a crítica literária se caracterize pela abertura a diferentes abordagens teóricas e metodológicas, e pelos estudos de diferentes gêneros, que possam compor um painel multifacetado da produção cultural dos dias de hoje. Nesta análise estará em perspectiva a posição da obra literária e de suas criadoras e criadores em meio aos enfrentamentos políticos e sociais da atualidade.

### **Violações de direitos evidenciadas na obra o remorso de Baltazar Serapião**

Valter Hugo Mae, em seu livro molda uma estrutura de violência não só, mas essencialmente misógina, que foi perpetuada por séculos e séculos pela Igreja Católica, pelas sociedades patriarcais hierárquicas. O romance é sobre a extrema violência contra as mulheres e indica uma suspensão do processo histórico, já que ambientado na Idade Média e escrito contemporaneamente, estabelece uma linha contínua de opressões e barbáries a que as mulheres são acometidas.

Baltazar e Ermesinda se casam, e logo demais ela é requisitada por Dom Afonso, nobre local, para visitas diárias a sua casa. Imediatamente Baltazar é tomado por um ciúmes doentio e começa a mutilar sua esposa,

começando por entortar seu pé (há uma indicação sutil no início do romance que o pé de sua mãe está torto, mas o narrador só contará a razão depois – o pai, por alguma desconfiança ou mesmo por algum motivo mais simples, cometeu esse ato infame – ou seja, a violência contra as mulheres é hereditária). As violências seguirão se intensificando até arrancar um dos olhos dela e, então, espancá-la quase até a morte (ele de fato achou que a havia matado). Pois bem, em meio a toda essa violência, Baltazar um dia pergunta a razão das visitas, pois a violentou pela primeira vez sem antes ter perguntado, e a resposta era que Dom Afonso gostava de conversar com ela. É impossível, na visão de um homem como aquele, imaginar que isso fosse verdade. Há aqui, portanto, além de uma limitação histórica do horizonte de expectativa dos personagens, uma inveja pela sensibilidade de Ermesinda, inclusive por sua inteligência, já que Baltazar não passava de um grosso, rude e violento como seu pai. Outra inveja é a da esposa de Dom Afonso com Ermesinda.

Compulsando o romance *O Remorso de Baltazar Serapião* analisa-se os direitos humanos pelo instrumental conceitual de Pierre Bourdieu, principalmente pelos seus conceitos de poder simbólico, campo jurídico e *habitus*. O Direito também pode ser reconhecido como uma narrativa, um discurso que, mais do que descrever fatos e normatizar, estabelece um relato sobre a vida humana, refletindo e, ao mesmo tempo, fundando os imaginários, o universo simbólico no qual se vive. Tendo tudo isso em conta, é possível considerar que a literatura tem um papel de subversão crítica por se converter em um modo privilegiado de reflexão sobre a vida, possibilitando a reconstrução de lugares do sentido dominados por um senso comum teórico.

Na tentativa de construção de sentidos do mundo social, as classes travam uma luta simbólica para defini-lo de acordo com seus interesses e o fazem tanto nos conflitos cotidianos quanto por especialistas, disputando o monopólio da violência simbólica legítima. Aqui há um especial destaque para o Direito. Isso porque seu desenvolvimento ao longo da história humana rendeu-lhe uma particular intensidade estruturante.

A família de Baltazar Serapião – e não sarga, como se optou nesta análise – é o relato de que remonta inúmeras reflexões. A narrati-

va deste universo da família tem outro traço marcante – a inserção de elementos mágicos e inesperados numa alusão implícita à capacidade de imaginar, intuir e deixar-se guiar por ela, habitualmente relacionada ao feminino. A presença do realismo mágico enfatiza a irreverência e a fantasia como forma de reavivar a realidade, como já dito alhures sobre o distanciamento.

A literatura pode contribuir para melhor compressão e elaboração dos direitos humanos. Uma das formas é antecipando questões ainda não enfrentadas pelo universo jurídico – caso de 1984, obra de George Orwell (2005), publicada em 1949, que antecipou a problemática da invasão de privacidade. A Literatura pode programar os direitos humanos ao apresentar situações futuras. A Literatura ajuda a demonstrar que os direitos humanos só justificam sua existência vincula da realidade social que o circunda. O poder colocar-se no lugar do outro (BAKHTIN). É também uma das grandes contribuições que a Literatura pode dar aos direitos humanos, já que tal sensibilidade é escassa nos operadores jurídicos modernos. Os direitos humanos não devem tentar reproduzir a forma literária, sob pena de não ser nem uma coisa, nem outra. O Direito busca a estabilização, a segurança jurídica, o mandato, a ordem; ao passo que a Literatura volta-se para o abstrato, a inovação, a dúvida, a metáfora. Os fatos estão “perdidos”. Para julgá-los, situamo-nos ex post facto. O único modo de “recuperá-los” é por meio das narrações que os evocam. Essas narrativas não são nem verdadeiras, nem falsas. Se forem alguma coisa, são “verossímeis”, ou não. O estatuto da verdade durante o processo e do que é declarado como “verdade” no seu término, não é de uma “verdade forte e segura”, mas sim de uma verdade provada sempre dentro do provável, pois não é possível provar o improvável, isto é, a verdade no Direito é sempre e apenas verdade frágil e provável, ou seja, sempre e apenas verossimilhança. Os fatos só têm “realidade” como parte de um discurso, que também é um discurso de tipo narrativo. Os fatos são as palavras com que se conta acerca deles.

O fosso existente entre a teoria jurídica e a nefasta realidade social revela a insuficiência da dogmática positivista que se mostra incapaz de responder às demandas postas ao direito pelos reclamos da cidadania.

Assim, faz-se imperiosa outra concepção dos direitos fundamentais que comprometa o sistema de justiça à efetivação. A grande carência é a fundamentação teórica para tanto. O que se deve entender é o seguinte: a correlação hermenêutica entre literatura e direitos humanos deve partir da literatura para os direitos humanos.

Legitimando a subjetividade moderna, caberá ao Direito garantir-lhe a força, poderes e direitos na construção de uma sociedade ordeira e livre, ‘apenas’ sujeita ao Estado, sendo esta lógica determinante para o nascedouro do discurso sobre direitos humanos que se estabelece no séc. XIX e XX e permanece em muita evidência atualmente. Vários diplomas legais e políticos vão responder pelo que o Ocidente vem, historicamente, denominando direitos humanos. A primeira fase de internacionalização (COMPARATO, 2003) destes direitos tem início na segunda metade do séc. XIX e se prolonga até a segunda grande guerra mundial, marco histórico que delimita a segunda fase de internacionalização, cujo símbolo é a Declaração Universal dos Direitos Humanos (1948).

Partindo de uma natureza humana centrada na ideia de dignidade, e tendo em vista a união dos povos (estabelecida definitivamente como valor após a segunda grande guerra), os direitos humanos aparecem inicialmente com um sentido político preponderante sobre o próprio sentido jurídico.

Palavra por palavra, a metodologia de pesquisa literária parte de Antonio Candido (1989), cujo texto base segue justamente a linha da pesquisa: direitos humanos e literatura. Em seu texto *Direitos humanos e Literatura*, Antonio Candido defende que a literatura é, ou ao menos deveria ser, um direito básico do ser humano, pois a ficção/fabulação atua no caráter e na formação dos sujeitos. Primeiramente, ele destaca o que são os direitos humanos, aqueles ligados a alimentação, moradia, vestuário, instrução, saúde, a liberdade individual, o amparo da justiça pública, a resistência a opressão, bem como o direito à crença, à opinião, ao lazer. Este são bens que asseguram a sobrevivência física e também a integridade espiritual. Neste gancho, Candido (1989) indaga: e por que não o direito à arte e à literatura também? Segundo o crítico, a literatura se manifesta universalmente através do ser humano, e em todos os tempos, tem função e papel humanizador. Candido destaca que chama de literatura, nesse

texto, tudo aquilo que tem toque poético, ficcional ou dramático nos mais distintos níveis de uma sociedade, em todas as culturas, desde o folclore, a lenda, as anedotas e até as formas complexas de produção escritas das grandes civilizações. E defende a ideia de que não há um ser humano sequer que viva sem alguma espécie de fabulação/ficção, pois ninguém é capaz de ficar as vinte quatro horas de um dia sem momentos de entrega ao “universo fabulado”.

Se ninguém passa o dia todo sem mergulhar no universo da ficção e da poesia, a literatura (no sentido amplo dado nesse texto) “parece corresponder a uma necessidade universal, que precisa ser satisfeita e cuja satisfação constitui um direito” (CANDIDO, 1989, p. 112). A literatura é, para ele, “o sonho acordado da civilização” (CANDIDO, 1989, p. 112), e assim como não é possível haver equilíbrio psíquico sem sonho durante o sono, “talvez não haja equilíbrio social sem a literatura” (CANDIDO, 1989, p. 112). É por esta razão que a literatura é fator indispensável de humanização e confirma o ser humano na sua humanidade, por atuar tanto no consciente quanto no inconsciente. A literatura tem importância equivalente às formas evidentes de inculcamento intencional, como a educação familiar, grupal ou escolar. Por isso, as sociedades criam suas manifestações literárias (ficionais, poéticas e dramáticas) em decorrência de suas crenças, seus sentimentos e suas normas, e assim fortalecem a sua existência e atuação na sociedade. Antonio Candido (1989) salienta ainda:

[...] a literatura tem sido um instrumento poderoso de instrução e educação, entrando nos currículos, sendo proposta a cada um como equipamento intelectual e afetivo. Os valores que a sociedade preconiza, ou os que considera prejudiciais, estão presentes nas diversas manifestações da ficção, da poesia e da ação dramática. A literatura confirma e nega, propõe e denuncia, apoia e combate, fornecendo a possibilidade de vivermos dialeticamente os problemas (CÂNDIDO, 1989 p. 113).

O crítico ainda chama atenção para a questão do papel formador de personalidade que a literatura tem. Não podemos vê-la como uma expe-

riência inofensiva, mas como uma aventura que pode causar problemas psíquicos e morais, ou seja, a literatura tem papel formador de personalidade, sim, mas não segundo as convenções tradicionalistas; ela seria, na verdade, “a força indiscriminada e poderosa da própria realidade” (CÂNDIDO, 1989, p. 113). A literatura, então, não corrompe e nem edifica, mas humaniza ao trazer livremente em si o que denominamos de bem e de mal. E humaniza porque nos faz vivenciar diferentes realidades e situações. Ela atua em nós como uma espécie de conhecimento porque resulta de um aprendizado, como se fosse uma espécie de instrução. A humanização, de acordo com A. Candido, é:

[...] o processo que confirma no homem aqueles traços que reputamos essenciais, como o exercício da reflexão, a aquisição do saber, a boa disposição para com o próximo, o afinamento das emoções, a capacidade de penetrar nos problemas da vida, o senso da beleza, a percepção da complexidade do mundo e dos seres, o cultivo do humor. A literatura desenvolve em nós a quota de humanidade na medida em que nos torna mais compreensivos e abertos à natureza, à sociedade e ao semelhante (CÂNDIDO, 1989 p. 117).

Além disto, assevera que “[...] a literatura corresponde a uma necessidade universal que deve ser satisfeita sob a pena de mutilar a personalidade, porque pelo fato de dar forma aos sentimentos e à visão do mundo ela nos organiza, nos liberta do caos e, portanto, nos humaniza” (CÂNDIDO, 1989, p. 122). E defende o fato de que “a literatura pode ser um instrumento consciente de desmascaramento, pelo fato de focalizar as situações de restrição dos direitos, ou de negação deles, como a miséria, a servidão, a mutilação espiritual.” (CÂNDIDO, 1989, p. 122), e por estas razões, a literatura está relacionada com a luta pelos direitos humanos.

Em suma, o que o renomado sociólogo e crítico literário brasileiro defende é que a luta por direitos humanos abrange um estado de coisas em que todos possam ter acesso aos diferentes níveis de cultura. É por isso, portanto, que uma sociedade que seja de fato justa “pressupõe o

*respeito pelos direitos humanos, e a fruição da arte e da literatura em todas as modalidades e em todos os níveis é um direito inalienável” (CÂNDIDO, 1989, p. 126).*

## Considerações finais

A temática dos direitos humanos pode ser encarada como o resumo de um romance ou tragédia inacabada. Antígona, é uma tragédia concebida como um julgamento. Joana d’Arc: um julgamento que se desenrola como uma tragédia. Antígona não nega os fatos, muito mais, ela os reivindica. Antígona apela à opinião, encarnada pelo coro. O coro, influenciado pelo poder, hesita. Antígona é condenada a morrer viva. Durante grandes provações, rejuvenesce os mortos, revive paixões extintas e traz à vida a clareza das memórias. O parentesco entre o judiciário e o literário não é apenas de forma.

Com efeito, as especificidades dos direitos humanos a mesma variável assume novos contornos, pois em matéria de direitos humanos a intervenção do Estado sobre a esfera individual é ainda mais intensa. Tem-se, assim, como objeto de investigação a literatura como base crítica na construção dos direitos humanos.

Convém destacar que, mesmo em uma história tão bruta, Valter Hugo Mae ainda tenha conseguido manter seu estilo próximo do lírico. O leitor fica, desse modo, constantemente dividido entre a revolta e a emoção, entre a dor e a beleza, até que não se consegue mais determinar se o que está nos movendo são os acontecimentos em si ou o talento com as palavras do autor. Valter Hugo Mãe conseguiu, mais uma vez, construir uma obra impressionante, onde seu estilo único e uma forte história se encontram para formar um resultado incrível. Não é uma leitura fácil, mas que compensa, principalmente para os leitores que gostam de uma prosa mais lírica e forte. A sintaxe exótica, a utilização pouco ortodoxa da pontuação e a completa ausência de letras maiúsculas são um trabalho de criação literária extremamente cuidadoso, pensado com a intenção de gerar no leitor a sensação de uma oralidade ancestral da língua portuguesa. E essa sensação é fundamental para que o leitor entre na realidade em dos personagens, uma vila sem clara determinação geográfica ou tempo-

ral (mas com referências à Europa medieval) dominada pela vontade de um nobre, dono não apenas das terras, mas das vidas e destinos de todos os que nelas habitam. É nessa vila que se desenrola a história dos sargos, uma família de camponeses que sofre toda sorte de desgraças.

## Referências

ARENDDT, Hannah. **A condição humana**. Trad. Roberto Raposo. 10. ed. Rio de Janeiro: Forense, 1998.

ARENDDT, Hannah. **Entre o passado e o futuro**. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2000.

BAKHTIN, Mikhail. **Notas sobre literatura, cultura e ciências humanas**. São Paulo: Editora 34, 2017. (1ª reimpressão 2019).

BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Trad. Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.

BOURDIEU, Pierre. **A miséria do mundo**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1998. A reprodução: elementos para uma teoria do sistema de ensino. Trad. Reynaldo Bairão. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.

BOURDIEU, Pierre. **O Poder Simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.

BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário**. São Paulo: Cia. das Letras, 1996.

CANDIDO, Antonio. **A educação pela noite**. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2011.

CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira: momentos decisivos**. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2013.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária**. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2010.

CANDIDO, Antonio. Direitos Humanos e literatura. In: A.C.R. Fester (Org.) **Direitos humanos E... Cjp**. Ed. Brasiliense, 1989.

CANDIDO, Antonio. Direitos Humanos e literatura. In: A.C.R. Fester (Org.) **Direitos humanos E... Cjp**. Ed. Brasiliense, 2008.

COMPARATO, Fábio Konder. **A afirmação dos direitos humanos**. 3. ed. rev. e ampl. São Paulo: Saraiva, 2003.

EAGLETON, Terry. **Teoria da literatura: uma introdução**. 6. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.



GULLAR, Ferreira. **Resmungos**. SP (IMESP): Imprensa Oficial, 2006.

FOUCAULT, Michel. **A verdade e as formas jurídicas**. São Paulo: Martins Fontes, 1985.

MAE, Valter Hugo. **O remorso de Baltazar Serapião**. 2. reimp. São Paulo: Biblioteca Azul, 2014.

ORWELL, George. **1984**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

SARAMAGO, José. **O Caderno** São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

TODOROV, Tzvetan. **Às Estruturas Narrativas**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

TODOROV, Tzvetan. **Diante do Extremo**. São Paulo: Editora Unesp, 2017.



## **Parte II**

### **O imaginário social**



## (RE) LEITURAS DA SUBJETIVAÇÃO DO EU NO MITO DE NARCISO

Silvio Tony Santos De Oliveira  
Hermano De França Rodrigues

### Introdução

Ao ansiar por uma designação do termo mito, não se pode deixar de ressaltar as relações que essa definição possui com uma tradição da oralidade instituída entre os gregos em seu período homérico. Essas narrativas eram transmitidas de geração em geração não como histórias inverídicas ou, talvez, como se entende no senso comum de nossa época, como fantasias instituídas a partir da narração de ações realizadas por seres “mágicos”. Desta maneira, encontra-se inócuo o discurso com o qual, por vezes, confrontamo-nos no contemporâneo, que defende o princípio da extinção dos mitos ou da influência desses sobre o homem dos dias atuais. Entretanto, não podemos deixar de destacar que essa descrença nos mitos não é algo que tem sua etiologia no contemporâneo. Esse pensamento de questionamento teria suas primeiras manifestações no século V a. C. período da Grécia clássica no qual o saber racional é implantado pelos filósofos. A partir desse momento, uma racionalização é instaurada e o *mythos* que tem seu alicerce no crer, passa a ser refutado pelo *logos* (λόγος) conhecimento racional ou racionalizado. O presente estudo tem por objetivo realizar, através da interface Literatura/Psicanálise, uma leitura do mito grego de Narciso, na versão da *Metamorfoses*, de Ovídio. Para tanto, iremos nos debruçar sobre a narrativa mítica supracitada, ancorados nos ensinamentos freudianos sobre o narcisismo primário e pressupostos teóricos pós-freudianos como os ensinamentos de Jacques-Marie Émile Lacan (1901–1981) e Françoise Dolto (1908– 1988) acerca de suas correspondentes concepções com relação ao estádio do espelho. Uma das ques-

tões que alicerçam nossa pesquisa é vislumbrarmos, a partir dos pontos teóricos elencados, as relações/contribuições do *corpus* com a teoria psicanalítica que discorre sobre o narcisismo primário. Como também, quais os enlaces entre o comportamento do ser mítico Narciso e a imagem da criança sobre si mesma? Essas são algumas das inquietações que nos motivam a construir essa pesquisa.

### Os (des) caminhos nos enlaces da duplicidade narcísica

O deus Cefiso, levado pelo desejo, tomou a jovem Liriope para relação sexual e fruto desse envolvimento conflituoso surgiu um Ser dotado de expressiva beleza e vitalidade. Esse foi chamado, pela mãe, de Narciso, admirado e cobiçado pelas ninfas e muitos jovens. Entretanto, todos os olhares e desejos dirigidos ao mesmo eram rechaçados. À altura da beleza do filho de Liriope, estava apenas a sua autossuficiência e indiferença perante os sentimentos alheios. Por sua vez, Eco era uma das mais belas ninfas mencionadas na mitologia helênica. Por ter o hábito de falar muito e por ajudar o senhor do Olimpo nas aventuras amorosas, distraíndo Hera com suas conversas, a esposa de Zeus condenou a jovem ninfa a não pronunciar mais nenhuma palavra. Ficaria restrita, apenas, a repetir a última palavra que tivesse ouvido. Certa vez, Eco encontra Narciso durante uma caçada e por este se apaixona. Entretanto é rejeitada. Essa primeira parte ou sinopse, da narrativa mítica, servirá como norte para desenvolvermos nosso raciocínio. Discutir as particularidades do narcisismo primário, ao nosso ver, passa, necessariamente pela concepção ou ideia do duplo. Essa imagem que, na perspectiva freudiana, é desenvolvida pela figura materna e que nas perspectivas de Lacan e Françoise Dolto é, também, vivenciada pela influência da experiência da imagem do espelho. Inicialmente, partiremos das contribuições freudianas acerca do narcisismo formuladas no célebre texto psicanalítico *Introdução ao Narcisismo (1914)*. Nessa obra, o psicanalista vienense delineia sua teoria sobre o desenvolvimento psicosssexual da criança desde as experiências autoeróticas até alcançar seu narcisismo. Para Freud, o ego não é uma estrutura pré-formada ou pré-existente na *psiquê* humana. Vejamos como nos ensina o pai da psicanálise:

As primeiras satisfações sexuais autoeróticas são experimentadas em conexão com funções vitais de autoconservação. Os instintos sexuais apoiam-se de início na satisfação dos instintos do Eu, apenas mais tarde tornam-se independentes deles; mas esse apoio mostra-se ainda no fato de as pessoas encarregadas da nutrição, cuidado e proteção da criança tornarem-se os primeiros objetos sexuais, ou seja, a mãe ou quem a substitui. (...) Dizemos que o ser humano tem originalmente dois objetos sexuais: ele próprio e a mulher que o cria, e nisso pressupomos o narcisismo primário de todo indivíduo, que eventualmente pode se expressar de maneira dominante em sua escolha de objeto. (FREUD, 1914, p. 22)

Anteriormente, nos *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade (1905)*, Freud vai discorrer a respeito da relação mãe/bebê. Segundo ele, é através de carinhos, como beijar, abraçar afagar, e cuidados vitais como amamentação e cuidados de higiene corporal, que a mãe, ou a responsável, estimula os desejos eróticos e as zonas erógenas da criança. O ego começa a ser construído através dos cuidados desse primeiro objeto com o qual todos nós nos relacionamos em tenra idade. Essa visão de Freud reverbera na teoria lacaniana, uma vez que, a perspectiva da relação criança/mãe é entendida como pertencente ao campo do imaginário. O bebê é o falo da mãe e a mãe é o falo do bebê. Seria uma relação ainda não transpassada pela cultura e pela linguagem. Sendo assim, voltemos nossa atenção para o *corpus* e a seguinte passagem:

De fato, o filho de Cefiso tinha somado mais um aos seus quinze anos e poderia considerar-se tanto uma criança como um jovem. Muitos, jovens, muitas donzelas o desejaram. Mas (havia tão áspera soberba em tão aprazível beleza) jovem nenhum, nenhuma donzela lhe tocou o coração. (OVÍDIO, 2017, p. 187)

Em outra passagem, é mencionada a ninfa Eco e a natureza de seus enlaces com Narciso:

Ora, tendo visto Narciso a deambular por regiões isoladas, foi tomada de amores por ele e, furtivamente, segue-lhe os passos. E quanto mais o segue, mais próxima está da chama que arde, exatamente como o inextinguível enxofre que reveste a extremidade das tochas é incendiado pela proximidade da chama. (OVÍDIO, 2017, p. 189)

Na perspectiva psicanalítica, de uma forma mais geral, o Ego é uma instância do aparelho psíquico que se refere a imagem psíquica que o sujeito constrói sobre si mesmo. Para Freud (1914), o Ego é construído a partir da relação da criança com seus primeiros objetos, mais especificamente, a figura que desempenha a função materna. Nos enlances entre a bela ninfa e jovem mancebo, podemos conceber que é o desejo do Outro<sup>1</sup> que constitui um egocentrismo em Narciso, assim como na relação mãe/bêbê pensada na perspectiva freudiana. Eco é a personagem que, na construção narrativa, terá a função de sintetizar, em suas ações, todos os olhares e desejos daqueles que admiravam o filho de Liriope. Eco será aquela que, com seu amor, desejo e admiração dirigidos ao objeto (Narcisio), realiza, metaforicamente, a função ou o papel que a mãe desempenha com seu filho: carícias, cuidados, palavras sussurradas, exaltação da beleza da criança. Tudo isso se resumindo em uma supervalorização do objeto. Aqui, encontramos um pensamento teórico que permeia as visões de Freud e Lacan: o Ego não é uma estrutura do psiquismo inata ou pré-formada no sujeito, mas é forjada a partir da relação com o duplo – em Freud, a mãe; em Lacan, a imagem especular. Eco é aquela que dirige sua energia libidinal, por sua vez, Narciso é aquele que recebe ou é o receptáculo desse investimento. A ninfa admiradora também pode ser entendida como duplo do filho de Cefiso quanto ao discurso da falta: a mãe é um ser desejante e assim o é, pois reconhece sua falta. Algo lhe falta na sua subjetividade. Para a figura materna, algo se perdeu no processo de castração<sup>2</sup> e renún-

1 Instância da alteridade, daquilo que constitui o sujeito e aliena.

2 A castração é um conceito psicanalítico que consiste no processo de abnegação ou renúncia, por parte da criança, dos seus primeiros objetos de desejo (os pais), em nome da sua inserção na cultura.



cia dos seus primeiros objetos de amor. Por meio da maternidade, mesmo que momentaneamente, o bebê se torna o falo da mulher. Aquilo que a completa e que a faz reconhecer-se em sua feminilidade<sup>3</sup> Nos enlaces entre a mãe e a criança, o bebê se entrega e se sente completo por estar nos braços daquela que, ao lhe fornecer os meios para sobreviver, o erotiza com seus carinhos. Sendo assim, a relação de duplicidade é estabelecida entre ambos personagens, uma vez que Eco assume a falta e Narciso renega sua falta como sujeito movido pelo desejo. Vejamos:

Eco, que jamais teria respondido, fosse a que som fosse, com maior agrado, repetiu: “Encontremo-nos!” Secundando ela as próprias palavras, sai da floresta e avança, disposta a abraçar o cobiçado colo. Ele foge. E diz, ao fugir: “Retira as mãos deste aperto! Antes morrer que seres, senhora, de mim! (OVÍDIO, 2017 p. 189)

Sob um olhar psicanalítico embasado no complexo do narcisismo, aceitar o abraço seria, para Narciso, reconhecer sua falta, reconhecer que é um ser incompleto e que esse Outro (Eco) tem a capacidade de lhe completar. Também é válida a discussão a respeito do que representa esse desejo ou esse transbordamento libidinal metaforizado pela simbologia do abraço: de acordo com Freud (1914) abdicar no narcisismo é, justamente, o sujeito conseguir transferir sua energia libidinal para outros objetos que se diferenciam do próprio Eu do sujeito. A diferença entre Eco e Narciso se encontra na capacidade que aquela tem de dirigir sua libido a um objeto, enquanto que o ele dirige sua libido a si mesmo. Podemos, inclusive, pensar no próprio discurso de Eco como uma metáfora da falta que gera o desejo, pois ao repetir apenas as últimas palavras, algo se perde, e é justamente essa perda que ela e nós percorremos durante toda a vida para sanar inutilmente e momentaneamente.

---

3 Esse termo de cunho psicanalítico não mantém relações com o termo feminismo oriundo dos movimentos feministas. A feminilidade diz respeito a um conjunto de pulsões orais, anais e genitais associadas a normas culturais que definem um modelo do que viria a ser feminino.

Eco, a hipervigilante, torna-se a imagem refletida do Narciso inconsciente. Ele é intocável; anseia eternamente estar nos braços dele. Narciso só pensa em si e é de um egoísmo impiedoso, Eco só pensa nele, e sua autoestima injuriada continua frágil mesmo na morte. Como Narciso não consegue identificar-se com os outros, transforma a voz deles na sua, ampliando a sua personalidade. (HOLMES, 2005, p. 26; 27)

Diz a narrativa que Eco é rejeitada e, assim, encontra, na floresta, refúgio para sua tristeza e vergonha. Apenas sua voz reverbera e é comprovada por aqueles que visita esse local. A sequência narrativa, mais precisamente o fato que será mencionado logo adiante, apresenta-se como fundamental para compreendermos melhor os caminhos psicanalíticos acerca do narcisismo primário: um dia, tomada pela curiosidade, Liriope procura Tirésias, conhecido por ter o poder da predestinação do futuro, para pergunta-lo acerca da longevidade do filho: como resposta obteve: “se ele não se conhecer” (OVÍDIO, 2017. p. 187) De acordo com o mito, surgiu, entre os vários pretendentes rejeitados por Narciso, um que fizesse à Deusa de Ramnonte o seguinte pedido: “Oxalá ame ele assim! Assim não alcance ele a quem ame!” (OVÍDIO, 2017, p. 191) Havia na região uma fonte de água límpida e cristalina. A qual pastores e cabras não tinham acesso. Diz a narrativa que, um dia, após uma caçada, o belo jovem procurou refúgio para sua fadiga, nas proximidades da fonte. Local descrito por Ovídio como imaculado inclusive pela luz do sol.

Jacques Lacan, em seu texto *O estádio do espelho como formador da função do Eu*, o qual faz parte dos Escritos (1901– 1998), desenvolve, inicialmente, um comentário acerca de uma experiência na qual um bebê e um chimpanzé são comparados em nível de inteligência. É relatado que, de início, a criança é superada, em inteligência instrumental, pelo animal, mesmo que por período curto, pois, rapidamente, a criança consegue reconhecer sua imagem diante do espelho. Para Lacan, o estádio do espelho ocorre no período compreendido aproximadamente entre 6 meses e 18 meses de vida, porém essa demarcação cronológica apenas tem por objetivo teorizar sobre um suposto período. Ela não é rígida em suas demarcações. Na perspectiva lacaniana, nesse período, a criança se encontra ainda com uma

visão fragmentada sobre si mesma. Seu sistema nervoso se encontra, ainda em formação, podendo ser constatado na locomoção feita com extrema dificuldade. O psiquismo também ainda está em formação, uma vez que os traços anímicos entre suas necessidades fisiológicas e biológicas estão em processo de inscrição. Logo, tanto biologicamente como psiquicamente a criança se encontra fragilizada ou, como diz Lacan, com o corpo despedaçado. Vejamos como Veiga descreve esse estágio do desenvolvimento infantil:

Entre todos os mamíferos é o único que não consegue mover-se em direção à teta da mãe no mesmo dia em que nasce. É tão descoordenado em seus movimentos que se for posto sobre uma mesa plana e deixado lá, acabará por morrer de fome e sede sem ter conseguido sequer cair da mesa. Os nervos que comandam seus músculos são como fios que conduzem eletricidade, só que nascem desencapados, causando uma série de curto-circuitos minúsculos que não dão choque mas resultam em contrações musculares desordenadas. (VEIGA, 2005, p. 16)

O bebê, no seu início de vida, encontra-se em um estado de total dependência vital dos outros adultos a sua volta, mais precisamente daquele que desempenha a função da maternagem, dito de outra forma, aquela(e) que realiza a função materna: acolher, alimentar, dispor atividades higiênicas, etc. Mãe e filho se encontram sob o véu do imaginário: o bebê é o falo da mãe e esta é uma extensão corporal da criança. O infans não possui uma imagem completa, integrada do próprio corpo. Diante do espelho, diz Lacan, o filhote humano se descobre, reconhece-se como sujeito detentor de um corpo. Assim, vejamos uma das possíveis definições lacanianas para o estágio do espelho:

Basta-nos compreender o estágio do espelho como uma identificação no sentido pleno que a análise dá a esse termo, ou seja, a transformação produzida no sujeito quando ele assume uma imagem – cuja predestinação para esse efeito de fase é suficientemente indicada pelo uso, na teoria, do antigo termo *imago*. (LACAN, 1998, p. 98)

Nessa perspectiva, a experiência especular diz respeito a um encontro e o mais importante, os efeitos desse encontro, de um sujeito com o reflexo de sua própria imagem. Nesse ponto, voltamos nosso olhar para o momento em que Narciso, exausto de uma caçada e buscando saciar sua sede, confronta-se com uma imagem nas águas límpidas da fonte:

Ao procurar saciar a sede, brota nele uma outra sede. Enquanto bebe, arrebatado pela imagem da beleza que avista, ama uma ilusão sem corpo. Crê ser corpo o que apenas é água. Extasia-se ante a si mesmo e fica imóvel, de rosto imóvel também, fica hirtos como uma estátua de mármore de Paros. Estendido no chão, contempla dois astros, que são os seus olhos; contempla os cabelos, dignos de Baco e dignos de Apolo; contempla as faces, virginais ainda, o colo de marfim, a graça da boca e o rubor misturado a nívea brancura. Admira tudo o que o torna a ele digno de admiração. (OVÍDIO, 2017. p. 191)

Narciso, ainda sem se reconhecer, encontra-se em estado de encantamento, de *enamoramento* pela imagem apresentada nas águas. Fica perplexo diante de tamanha beleza e perfeição. Traços físicos que são comparados aos deuses e aos elementos da natureza como os astros. Ora, não é difícil imaginar que as águas e a imagem descrita no mito desempenham, metaforicamente, a mesma função que o espelho e a imagem refletida na teoria psicanalítica. Lacan (1998) afirma que a criança diante de sua imagem é tomada por um júbilo inestimável. Ao tentar tocar, beijar, abraçar a imagem especular, o *infans* tem a confirmação que aquele que tenta manter contato físico não é outro, senão sua imagem refletida. É nesse momento que o Eu da criança começa a se integralizar ou ainda, totalizar-se de maneira que a imagem fragmentada de um corpo ainda fragilizado pela dependência biológica e pela imaturação psíquica começa a ser substituída por uma imagem totalizante do corpo. Jolley (2009) defende que inicialmente, a criança reconhece a imagem, porém não reconhece seu próprio corpo e nem a noção de exterior.

O Eu, aos poucos, através de um processo contínuo e, em uma perspectiva normal, sempre caracterizado por avanços, ganha seu molde com base na imagem especular. Essa, diz o referido autor, ao mesmo tempo que forma o Eu também usa da alienação desse. No jogo do duplo, para Lacan, os efeitos positivos sobre o bebê estão, justamente, no reconhecimento ou identificação com a imagem especular. A energia libidinal, assim como ocorre com Narciso, é dirigida para o Eu – aqui, vislumbramos um ponto de convergência entre o pensamento freudiano e lacaniano. Essa experiência não é considerada circunscrita no âmbito do campo do simbólico. Entretanto, é o momento de iniciação da inserção da criança na linguagem e na ordem da cultura. O bebê começa a entender que possui um corpo e que esse não se mantém fusionado com o corpo materno. Dessa maneira, podemos pensar nessa experiência do espelho como algo que oferece à criança a vivência de um gozo<sup>4</sup>, uma vez que, ao mesmo tempo que estimula o júbilo infantil por se reconhecer como detentor de um corpo não-fragmentado, também essa consciência implica em um prenúncio da separação da mãe e da tomada de consciência que o corpo materno não é uma extensão de si.

Françoise Dolto apresenta uma outra perspectiva acerca do estágio do espelho. Em uma obra célebre da literatura psicanalítica, *A criança no espelho (2008)*, a psicanalista francesa discute, em colaboração com J.D. Nasio, seus principais pontos teóricos. Primeiramente, entendemos ser salutar já distinguirmos alguns conceitos básicos nas teorias lacanianas e doltoniana. Para Lacan, o espelho é plano/refletidor e seus efeitos escópicos são fundamentais para a unificação do corpo despedaçado da criança. Já Dolto, entende que a experiência do espelho não é fundamental, mas complementar a uma imagem inconsciente que a criança tem sobre si. O corpo do *infans*, dessa forma, não se apresenta despedaçado como afirma a perspectiva lacaniana. Logo, temos uma oposição de espelhos: plano/

---

4 Lacan busca, na área jurídica, o sentido psicanalítico do gozo. Para ele, o gozo implica em fazer uso de algo com determinado limite ou até certa medida. O gozo se encontra nos limiares do prazer e da dor, da satisfação e da angústia, do êxtase e do descontentamento. O gozo sempre é parcial.

psíquico. Com a finalidade de exemplificar a supremacia da imagem inconsciente do corpo em detrimento da imagem especular, Dolto se utiliza dos casos clínicos de crianças portadoras de deficiência visual:

Essas crianças cegas são dotadas de uma sensibilidade notável. Quando, por exemplo, elas modelam uma escultura, as mãos da bonequinha representada ocupam um lugar preponderante. Ocorre-lhes traçar desenhos não sobre o papel, mas gravados na massa de modelar achatada. E elas obtêm assim, com a mesma mestria que as crianças que veem, verdadeiras imagens do corpo projetadas em seus grafismos. Ora, em suas esculturas o tamanho das mãos é muito maior que nas modelagens das crianças que vêem, e a razão disso é muito clara: é com as mãos que as cegas veem, é nas mãos que elas têm olhos. (DOLTO, 2008, p. 38)

Em Lacan, temos um narcisismo que se ergue ou ganha contornos a partir da alienação do Eu feita pela imagem de um corpo (físico) refletido do espelho. O estímulo é fundamentalmente escópico. Dolto, ao nosso ver, teoriza partindo de um conceito de corpo não físico, não pulsional, mas um corpo psíquico formado a partir da visão que o sujeito tem sobre si mesmo e que se mantém nas brumas do inconsciente. Os estímulos, para dar forma a esse corpo, não se restringem à imagens, contudo são mais amplos e de uma complexidade mais acentuada. As crianças cegas não tem acesso ao estímulo visual, porém mantêm intactas as imagens psíquicas acerca dos seus corpos. Os olhos são “deslocados” para as mãos pois essa é a forma de reelaboração da simbologia. É a forma que encontraram para interagir simbolicamente com o mundo a sua volta. É uma forma de conhecimento do Ser sobre o Eu.

Se voltarmos ao mito de Narciso, mais precisamente na última passagem selecionada, em que ele se encontra encantado com a imagem refletida na água, podemos observar que o adolescente era destituído daquilo que Dolto defende: a imagem inconsciente sobre si mesmo. Estando amalgamado, apenas, a estímulos visuais, não conseguiu se reconhecer ou melhor discernir que o que via era sua imagem refletida na fonte, per-

manecendo preso em admiração à uma imagem que ao mesmo tempo encantava e alienava. O próprio mito antecipa os pressupostos teóricos de Dolto: “Estendido na erva, à sombra, contempla, com olhar insaciável, a enganosa imagem, e morre vítima de seus próprios olhos.” (OVÍDIO, 2017. p.193) A passagem seguinte, contribui de forma significativa para a discussão de outros conceitos psicanalíticos entre Lacan e Dolto sobre o narcisismo:

Sem o saber, a si se desejava; é aquele que ama, e é ele o amado.  
Ao cortejar, a si se corteja. Arde no fogo que ascende. Quantos  
beijos inúteis deu na fonte que lhe mentia! Quantas vezes, para  
abraçar seu pescoço, que via no meio das águas, mergulhou os  
braços, sem neles encontrar! Não sabe o que vê; mas o que vê  
consome-o! E a mesma ilusão que engana seus olhos, excita-os.  
Ingênuo! Por que buscas em vão agarrar uma fugitiva imagem? O  
que desejas não existe! O que amas, retirando-te, perdê-lo-ás!  
(OVÍDIO, 2017. p. 193)

Jalley (2009) discute um dos importantes conceitos presentes na teoria do estágio do espelho, na perspectiva lacaniana: o transitivismo. Esse termo, segundo Jalley, é trazido do campo da psiquiatria para a psicologia por Walon. Entretanto, Lacan, ao retomá-lo, não faz referência às contribuições wallonianas. Jalley afirma que o psicanalista francês compreende o transitivismo como uma das fases do desenvolvimento psíquico da criança ocorrido concomitantemente com a experiência especular. Esse processo psíquico consiste em uma criança, mais jovem, atribuir ações feitas por si a outra criança mais velha: “ele bateu em mim!” ou “ele me empurrou!”. Na perspectiva lacaniana, esse processo se mostra fundamental para o bebê, pois ele começa mesmo atribuindo ao outro suas atitudes, a ter noção de uma totalidade e comando sobre seu próprio corpo. Narciso também atribui ao reflexo da fonte as ações de correspondência amorosa que, na realidade, são feitas por ele mesmo e são, apenas, refletidas, assim como o bebê também atribui à imagem do espelho ações que são feitas por ele mesmo. O bebê também almeja interagir com sua imagem

ao tentar tocar, beijar abraçar a suposta outra criança, assim como faz Narciso com seu reflexo:

Prometes-me nem sei que esperança em teu rosto amigo. Quando eu te estendo os braços, também tu estendes os teus. Quando rio, tu sorris. E notei algumas vezes tuas lágrimas, se eu chorava. Respondes também com os teus aos meus sinais de cabeça. E, quanto posso supor pelo movimento de tua bela boca, formulas palavras que aos meus ouvidos não chegam.” (OVÍDIO, 2017. p. 193; 195)

O processo de transitivismo é alicerçado sobre os pilares da projeção, o qual consiste em projetar exteriormente – ou no outro– aquilo que nos constitui interiormente. Mais uma vez, observamos que o júbilo diante da imagem, defendido por Lacan, é vislumbrado em Narciso, entretanto, como defende Dolto, é a imagem que o leva ao engano. Ela coloca como essencial o processo de intermediação entre a criança e a imagem do espelho:

Se a criança estiver sozinha no recinto, sem a companhia de alguém para lhe explicar que se trata apenas de uma imagem, ela fica aflita. É então que se dá a prova. Para que essa prova tenha um efeitosimboligênico, é indispensável que o adulto presente nomeie o que está acontecendo. É verdade que muitas mães, nesse momento, cometem o erro de dizer à criança, apontando o espelho: “Está vendo, isso é você”, quando seria muito simples e correto dizer: “Está vendo, isso é a *sua imagem* no espelho, assim como a que você vê ao lado é a *minha imagem* no espelho.” (DOLTO, 2008, p. 39)

Lacan defende que o sucesso se encontra na criança se reconhecer no espelho. Dolto advoga que a experiência do espelho gera no *infans* uma angústia e não júbilo e conseqüentemente seria algo semelhante a castração. A criança se sente angustiada diante do espelho. O adulto tem por função estabelecer que a imagem é um reflexo e não a própria criança. Aquele que desempenha essa função ou melhor o corpo deste acaba



por funcionar também como referência para a criança. Sendo assim, observamos que Narciso é desprovido de um intermediador entre o Eu e a imagem que observava. A angústia diante de um ser que supostamente correspondia seus sentimentos, mas que não podia tocar, fica evidente em suas palavras: “Por que troças de mim, jovem sem-par? Para onde foges quando te busco? Não são, com certeza, nem o aspecto nem a idade razão para que fujas, e até as ninfas me amaram!” (OVÍDIO, 2017, p. 193) Os dizeres seguintes confirmam a ideia do intermediador necessário, na perspectiva doltoniana: “Será, florestas, que alguém amou com tão cruel sofrimento? Com certeza sabeis, pois fostes, para muitos, refúgio oportuno! Tendo vossas vidas atravessado tantos séculos, recordais-vos, nesse longo curso, de alguém que se haja consumido assim?” (OVÍDIO, 2017, p. 193). Narciso clama por alguém que lhe restitua a racionalidade levada pelo devaneio do enamoramento.

A angústia, da impossibilidade de amar um ser que ao mesmo tempo corresponde aos gestos amorosos, mas que foge daquele que dirige esses gestos, toma conta do jovem. Sobre a imagem especular: “ela distorce na medida em que mostra apenas uma única face do sujeito, quando, na verdade, a criança sente-se inteira em seu ser; tanto nas costas como na frente.” (DOLTO, 2008, p. 43) Lacan (1998) entende que o narcisismo primário se inicia a partir do momento em que a criança se reconhece diante do espelho. O Eu ganha contornos e prenuncia sua inserção futura na ordem simbólica e conseqüentemente na cultura. Dolto (2008), por sua vez, postula que o narcisismo primário se instaura a partir do momento que a criança passa pela angustiada prova do espelho. Lograr êxito, nessa perspectiva, é não se reconhecer na imagem, mas saber que aquilo que observa não é o Eu mas um reflexo parcial de um corpo unificado. A passagem seguinte nos oferece reflexões infundáveis:

Esse sou eu! Apercebi disso e nem a minha imagem me engana!  
Abraço-me de amor por mim! Atiço e soffro o efeito das chamas! Que  
hei de fazer? Requistar ou ser requistado? Que hei de esperar? Em  
mim está o que cobiço. A riqueza me empobrece. Oh! Pudesse eu se-  
parar-me de meu corpo! Estranho desejo de quem ama, querer eu

que o objeto do meu amor esteja longe! A dor já me rouba as forças, e não me resta muito tempo de vida. Sucumbo na flor da idade. A morte não me é pesada, ela alivia-me as dores. Gostaria que aquele a quem amo tivesse mais longa vida. Agora, cordialmente unidos, morreremos ambos numa vida só.” (OVÍDIO, 2017, p. 195)

Narciso, pela primeira vez, abdica de seu egocentrismo e se mostra sensível ao sentimento do outro. Ele deseja que, mesmo que custasse seu fim, o seu amado continuasse a existir. Porém, reconhece ser inviável a consumação de seus desejos em conformidade com o posicionamento de Freud (1914) ao afirmar que o narcisismo primário necessita ser abdicado em nome de manutenção de laços mais saudáveis ou sociáveis na fase adulta. Narciso, após se entregar em contemplação a sua própria imagem, começa a perder as forças vitais. “No lugar do corpo, encontraram uma flor amarela com pétalas brancas em volta do centro.” (OVÍDIO, 2017, p. 197) A flor de Narciso, ao nosso ver, pode ser utilizada como metáfora daquilo que Freud defende como resultado do narcisismo primário. De acordo com o referido autor, a energia, que outrora fora dirigida ao Eu, é transformada em dois elementos constituintes do psiquismo humano o “Eu-ideal” e o “ideal-do-Eu”. O primeiro seria ainda resquícios de um narcisismo primário. As aspirações ou idealizações que o Eu tem sobre si.

## Considerações finais

O mito de Narciso, por vezes, ecoa nos pressupostos freudianos, lacanianos e doltonianos, cada escola psicanalítica com sua perspectiva acerca do fenômeno: o narcisismo primário passa pela questão do duplo, seja em Freud, na relação mãe/bebê, em Lacan, na relação criança e sua imagem especular e, em Dolto, com o sujeito com e imagem inconsciente do corpo, estimulada pela imagem escópica do espelho e intermediada por um adulto. Entretanto, como podemos demonstrar o fio condutor que permeia as aproximações e minimizam as divergências teóricas é o mesmo: a narrativa mítica.

## Referências

- DOLTO, Françoise. **A criança do espelho**. Tradução André Telles. Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 2008.
- FREUD, Sigmund (1900). **Interpretação dos sonhos**. Edição Standard Brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud. Vol. IV. Rio de Janeiro. Ed. Imago, 2006.
- FREUD, Sigmund (1901 –1905). FREUD, Sigmund (1920 –1922). **Um caso de histeria, Três ensaios sobre a sexualidade e outros trabalhos**. Edição Standard Brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud. Vol. VII. Rio de Janeiro: Ed. Imago, 2006.
- FREUD, Sigmund (1913). **Totem e Tabu**. Edição Standard Brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud. Vol. IV. Rio de Janeiro: Ed. Imago, 2006.
- FREUD, Sigmund (1919). **O estranho**. Edição Standard Brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud. Vol. XVIII. Rio de Janeiro: Ed. Imago, 2006.
- FREUD, Sigmund (1920 –1922). **Além do princípio de prazer, psicologia de grupo e outros trabalhos**. Edição Standard Brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud. Vol. XV. Rio de Janeiro: Ed. Imago, 2006.
- FREUD, Sigmund. **Introdução ao narcisismo, ensaios de metapsicologia e outros textos** In obras completas Vol. 12. Rio de Janeiro: Ed. Companhia das Letras, (1914–1916).
- HOLMES, Jeremy. **Conceitos da Psicanálise: narcisismo**. Tradução Carlos Mendes Rosa. Rio de Janeiro. Relume Dumarã: Ediouro; São Paulo. Seguimento Duetto. 2005
- JALLEY, Émile. **Freud, Wallon, Lacan: a criança no espelho**. Tradução Antonio Carlos V. Braga – Rio de Janeiro: Ed. Cia de Freud, 2009.
- LACAN, Jacques. (1901–1981). **Escritos**. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 1998.
- LACAN, Jacques. **Escritos**. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 1998.
- OVÍDIO, Publius Naso. **Metamorfoses**. Tradução, introdução e notas de Domingos Lucas Dias; apresentação de João Angelo Oliva Neto. São Paulo: Ed. 34 Lt, 2017.
- VEIGA, Francisco Daudt da. **A criação segundo Freud: o que queremos para nossos filhos?** Rio de Janeiro: Ed. 7 letras, 2005.

## A MEMÓRIA ARGENTINA EM SANTA EVITA DE TOMÁS ELOY MARTÍNEZ

Rosa Maria da Silva Faria

Eva Duarte Perón representa, para a nação argentina, um corpo que não morre, permanece ileso, resiste a ser enterrada e seu cadáver segue instigando discursos e posicionamentos políticos e ideológicos. Mantem-se a salvo da passagem do tempo com base em imagens, figurações e representações enraizadas ao campo literário argentino. Evita, como era conhecida popularmente, tem sido relida e inserida em debates narrativos desde sua morte em 1952. Desde sua presença no panorama nacional até os dias atuais suas representações se reportaram a aspectos cruciais do imaginário político e social do país e seu corpo se converteu em símbolo de reivindicação de igualdade de direitos para as classes populares, mulheres e postergados sociais. Para as classes média e alta ela era Eva Perón, a primeira-dama, para as classes populares ela era Evita, a abandeirada dos humildes, a mediadora entre o povo e o presidente Perón. Sua ascendência pobre e bastarda, instituía-a como igual aos desvalidos, exemplo de ascensão feminina e provedora do bem estar social aos pobres e trabalhadores. Dessa aproximação nasceu seu poder político e sua imagem de mito.

Tanto Eva Duarte Perón quanto Evita representam para a Argentina um ícone que persiste sobrevivendo na memória dos argentinos, adorada e odiada em níveis extremos, “santa” para alguns e “mito” para outros. Embora tenha sofrido com a doença que a acometeu precocemente, Eva Perón permanece na memória coletiva marcada pela imagem que sua morte consolidou: da militante bastarda e apaixonada pelos deserdados e pela justiça social. Seu corpo simboliza não só um campo de conflitos e debates ideológicos e intelectuais, mas também uma bandeira de lutas por reconhecimento de classe, gênero, direitos trabalhistas e amparo social. Como primeira-dama, protagonizou uma trajetória significativa, pois

conseguiu agregar-se às classes populares, alcançar notoriedade e magnitude para uma parte do povo argentino. Converteu-se em figura politicamente estratégica, pois após as eleições que levaram Juan Domingo Perón à presidência, se tornou a porta voz das reivindicações pelo sufrágio feminino na Argentina, criando o Partido Peronista feminino (PPF).

Sua imagem foi um constructo político, um projeto que a fez um negócio de Estado para um governo que apostou nas formas modernas de propaganda para difundir sua ideologia. Ela foi amada por sua obra e pela maneira como a representava. O lado pessoal da relação de Eva Perón com seu povo apoiava-se numa demonstração incessante, do “maravilhoso”, da presença que construía também uma ilusão de proximidade. A habilidade no uso do corpo como ferramenta para seduzir seus admiradores, fez de Evita uma mulher reconhecida como mito pelos entusiastas do peronismo que a tomaram por heroína, reverenciando-a depois de sua morte e sustentou sua representação mítica da mulher argentina indispensável à vida política do país a partir de sua função reivindicadora dos “descamisados” e reconhecimento das mulheres.

Tomás Eloy Martínez, no romance *Santa Evita*, não tem como objetivo dar respostas, seu propósito é suscitar reflexões e questões sobre o processo de construção da figura de Eva Perón como mito da nação argentina. A narração reúne o imaginário, os sentidos e as imagens que compõem o ambiente histórico que a constrói como referência mítica. A figura do cadáver de Eva se mistura e se confunde com a história da Argentina, não só corporificando a esperança da “mãe dos pobres”, mas também da mulher mais poderosa e mais odiada pelas classes média e alta da Argentina. O intuito não é o de reconstituição da história de Evita, mas o de problematização e denúncia social por meio de documentos e testemunhas factuais. O autor apresenta a figura histórica de Eva Perón mostrando-a a partir dos anseios coletivos de uma parte do povo argentino permitindo que desse modo, apareça na obra uma constante tentativa de relativização da história, questionando a simbolização inconsciente que se construiu desse personagem histórico.

Em *Santa Evita*, procura-se resgatar o imaginário e as tradições culturais quando o autor afirma que o romance “é um retrato da Argentina

pela figura de Evita, um retrato dos fanatismos, das intolerâncias, das loucuras que nós argentinos vivemos” (MARTÍNEZ, 1996, p.9). Partindo da estratégia de posicionar-se como personagem-narrador, discorrendo sobre os fatos em primeira pessoa, Martínez atrai o leitor pelo jogo que se dá através de: dúvidas e certezas, realidade e ficção, verdade e mentira. Em entrevista a Luiz Magán para o jornal *El País*, em 2002, Tomás Eloy declarou que a literatura é um jogo entre verdade e mentira, e que o importante não é o que é verdade ou mentira, mas o jogo. Em *Santa Evita* o que era mentira antes de sua publicação, em 1995, se tornou verdade, e o que era verdade se tornou mentira.

Beatriz Sarlo (2012) afirma que a narrativa em primeira pessoa confirma a credibilidade nos acontecimentos, criando no leitor a ideia de aproximação e, assim, confirmando a crença nos relatos, preservando as lembranças a partir da reconstrução ficcional da história. A partir da memória coletiva que está radicada no povo argentino, Martínez toma da ficção os elementos necessários para fazer uma história mais verossímil. Na obra, Evita representa um corpo que assombra a Argentina, por isso Gabriele Borges dos Santos (2017) afirma que *Santa Evita* vive a intimidade, o revirar do lixo em busca do sangue perdido por Eva, revelando, fulgurada pelo tempo, a controversa matriz da relação entre Eva e Perón e a paixão que um projeto político pode despertar

Quando um golpe militar derrubou Juan Domingo Perón em 1955, sequestraram o cadáver de Eva Perón por medo que fosse usado como bandeira para a resistência dos peronistas. “Sempre havia pairado o temor de que algum fanático se apoderasse de Evita. A vitória do golpe militar também dava asas aos desejos daqueles que queriam vê-la cremada ou profanada” (MARTÍNEZ, 1996, p. 24). O embalsamador, Dr. Pedro Ara, encanta-se de tal maneira por sua obra de arte que cria cópias dela. O coronel Carlos Eugênio Moorí Koenig, responsável por enterrá-la, acaba apaixonando-se pelo cadáver e enlouquecendo.

Numa sucessão de eventos intrigantes, o corpo vai sendo escondido em edifícios, carros, um cinema e na casa de um oficial. A cada traslado flores e velas vão sendo colocados misteriosamente, durante a noite, supostamente pelo que se denominava Comando da Vingança. Em 1957, o

cadáver é embarcado, com nome falso, para a Itália e enterrado em Milão. Em 1971, é devolvido a Perón em Madri e dois anos depois volta a Argentina onde é enterrado na quinta de Olivos. Em 1976, a ditadura militar determina que seja transferido ao cemitério da Recoleta. De acordo com Jane Christina Pereira (2017), Eloy Martínez deixa de seguir o rastro da exatidão e da veracidade, para privilegiar a transformação de Eva Perón em *Santa Evita*. A narrativa centra-se na imaginação autoral, povoando-a de tipos históricos e alusões ao mito em torno da vida de Evita.

As cópias criadas pelo embalsamador do cadáver de Eva Perón têm o objetivo de: proteger e esconder o corpo verdadeiro dos militares e representar, por meio desta proposta, a multiplicidade de Evitas para uma parte do povo argentino. Segundo o Dr. Ara, uma cópia seria enterrada pela mãe de Evita no cemitério da Recoleta, outra seria enviada ao Vaticano, uma outra seria dada ao viúvo e o corpo verdadeiro seria enterrado por ele próprio. No entanto, conforme se confirma no romance, o presidente Aramburu decide que as cópias e o cadáver verdadeiro seriam enterrados fora da Argentina e que o encarregado seria o Coronel Moori Koenig.

Também é apontado na ficção que o Coronel reconhecia o corpo verdadeiro por duas marcas feitas por ele mesmo, uma seria um pedaço de orelha que havia retirado e outra a ponta de um dedo médio da mão de Evita. O longo tempo que o Coronel Koenig passa com o cadáver leva-o a uma identificação que se converte em uma paixão doentia, fazendo com que não queira se distanciar do corpo, por isso é afastado da missão que é assumida pelo Capitão Galarza. As reproduções do cadáver, presentes em *Santa Evita*, foram enterradas com nomes falsos em Rotterdã, Bruxelas e Roma. No entanto, há ainda a versão de que o Coronel Koenig em posse de uma das réplicas, acreditando ser o corpo verdadeiro, enterra-o em um jardim em frente à sua casa na Alemanha. Segundo fontes do narrador, que se baseou em artigos jornalísticos, o cadáver verdadeiro foi enterrado em Milão com o nome Maria Maggistri.

A perspectiva narrativa de Tomás Eloy Martínez inova ao reunir documentações, testemunhos e pesquisas, contando a história de Eva Perón a partir da lenda que se criou em torno de seu cadáver. “O que me seduzia eram suas margens, sua escuridão, o que Evita tinha de indizível” (MAR-

TÍNEZ, 1996, p. 55). Ao longo da trama, o leitor esquece que se encontra diante de uma obra de ficção e acredita que está em processo de descoberta dos mistérios de uma história que foi ocultada ou contada em parte, sendo conveniente indagar-se quanto há de verdade e originalidade na construção da ficção. De acordo com o Eloy Martínez narrador, “para os historiadores e biógrafos as fontes sempre são uma dor de cabeça. Nunca se bastam a si mesmas” (MARTÍNEZ, 1996, p. 124).

A obra mescla ficção e fatos históricos para discorrer sobre a vida, a morte precoce e o destino do cadáver embalsamado de Eva Duarte Perón, até ser enterrado em Buenos Aires, quase duas décadas depois. O Eloy Martínez narrador destaca que à medida que se aprofundava na busca por informações dava-se conta de que “os cadáveres não suportam ser nômades. O de Evita, que aceitava com resignação todo tipo de crueldade, parecia revoltar-se quando o levavam de um lugar para outro” (MARTÍNEZ, 1996, p. 53). Para os militares, retirar o corpo de Eva da Argentina, significava subtrair o maior símbolo de resistência do peronismo e provocar o colapso deste movimento político. Em diálogo com Dr Pedro Ara, o coronel Moori Koenig argumenta:

– O senhor sabe muito bem o que está em jogo – disse o Coronel, levantando-se por sua vez. – Não é o cadáver dessa mulher, mas o destino da Argentina. ou as duas coisas, que para tanta gente parecem uma só. Sabe-se lá como o corpo morto e inútil de Eva Duarte se foi confundindo com o país. Não para pessoas como o senhor ou como eu. Mas para os miseráveis, para os ignorantes, para os que estão fora da história. Esses são capazes de se deixar matar por causa do cadáver. Se tivesse apodrecido, isso logo passaria. Mas ao embalsamá-lo o senhor tirou a história de lugar. Pôs a história aí dentro. Quem tiver a mulher, terá o país em suas mãos, entende? O governo não pode permitir que um corpo assim fique à deriva. (MARTÍNEZ, 1996, p. 31).

Valendo-se do ofício de jornalista e escritor, Eloy Martínez pesquisou uma vasta documentação produzida sobre o tema, consultou livros e



jornais, assistiu a filmes em que ela atuou, fez entrevistas com o embalsamador do corpo, com militares e com a família do coronel Moori Koenig (responsável pela ocultação do cadáver), conversou com pessoas que afirmavam saber algo sobre esses tempos, e após reunir este material, concluiu: “nesse romance povoado de personagens reais, os únicos que não conheci foram Evita e o Coronel. Evita eu ainda pude ver de longe, em Tucumán, do coronel Moori Koenig só encontrei algumas fotos e uns poucos rastros” (MARTÍNEZ, 1996, p. 49).

*Santa Evita* é a história de uma minuciosa investigação acerca da força de um mito que se apresenta como o paralelo entre a história do corpo de Eva e a história da Argentina. Em entrevista a Nicolás Wiñazki para o jornal *La Prensa*, em 2004, Tomás Eloy declarou que toda ficção resulta de um processo de investigação jornalística, pois para escrever sobre algo é preciso ter profundo conhecimento sobre o que vai ser escrito. “No se puede fabular con la ignorancia y el desconocimiento. La novela tal cual yo la veo no solo es un proceso de escritura, sino también de investigación” (WIÑAZKI, 2004, s/p). Para Tomás Eloy Martínez, o mito de Evita alimentava-se tanto do que ela fez como do que ela poderia ter feito caso não morresse tão jovem. Sua figura ficou marcada por sua fanática devoção a Perón e aos *cabecitas negras*, como chamava os desvalidos sociais que tanto necessitavam dela. “Ela foi o Robin Hood dos anos 40” (MARTÍNEZ, 1996, p. 161), pois como vítima da miséria social, nada a amargurava mais que os ver sem assistência.

A ficção tem como norte o desaparecimento e a devolução do cadáver embalsamado de Eva Duarte Perón, a primeira-dama da Argentina, a Evita dos *descamisados*, entre 1955 (quando Juan Domingo Perón sofre um golpe de Estado que o leva a exilar-se) e 1971 (quando é entregue a Perón na Espanha, onde vivia exilado). O autor opta por iniciar a narrativa atendo-se aos últimos dias de vida de Evita, fazendo com que a estrutura da obra se acompanha de forma não cronológica.

Ao acordar de um desmaio que durou mais de três dias, Evita teve por fim a certeza de que ia morrer. Já se haviam dissipado as atrozes agulhadas no ventre, e seu corpo estava de novo limpo, a sós

consigno mesmo, numa beatitude sem tempo nem lugar. Só a ideia da morte é que não deixava de doer. O pior da morte não era que acontecesse. O pior da morte era a brancura, o vazio, a solidão do outro lado: o corpo fugindo como um cavalo a galope. (MARTÍNEZ, 1996, p. 11).

A narrativa segue em paralelo aos acontecimentos históricos, alternando a presença do jornalista Tomás Eloy Martínez como narrador e fatos históricos que vão construindo o cenário que vai se desenhando no desdobramento da ficção. “Houve um momento em que disse a mim mesmo: Se eu não a escrever, vou acabar asfixiado. Se não tentar conhecê-la pela escritura, nunca vou conhecer a mim mesmo” (MARTÍNEZ, 1996, p. 335). O romance se apoia em quatro perspectivas: a da Evita morta, a da Evita viva, a do coronel Moori Koenig representando os militares responsáveis pelo sumiço do cadáver de Evita e a da presença do autor como personagem-narrador dos fatos.

A estratégia de Tomás Eloy Martínez de atuar como autor e personagem-narrador permite-o descrever situações fictícias como verdadeiras, conferindo verossimilhança aos fatos e, desse modo, conquistando a atenção do leitor. Assim, “nos romances, o que é verdade também é mentira. Os autores constroem à noite os mesmos mitos que destruíram pela manhã” (MARTÍNEZ, 1996, p. 333). Marcelo Coddou (2007) acrescenta que o autor de *Santa Evita* dispõe de uma variedade de discursos para reescrever o mito de Evita, renovando-o numa *ficción verdadera* tendo as “mentiras” da ficção ocultando a “verdade” que se pretende demonstrar. A atuação jornalística de Martínez e os procedimentos peculiares ao jornalismo como entrevistas, reportagens, fotografias, entre outros documentos, contribuíram para a credibilidade do romance. Nas palavras de Coddou (2007),

TEM se enfrenta a la idea establecida de que la verdad se llega sólo por medio de la objetividad científica, adscribiéndose al pensamiento de quienes sostienen que lo verdadero también puede transmitirse por medio de discursos figurativos, los propios de la

ficción literaria y que también son de la narración historiográfica y mitológica (2007, p. 64).

O posicionamento de Tomás Eloy ao longo da obra literária permite-lhe reinventar a história, reconstruir os passos para a construção mítica de Evita, com base em testemunhos que se apresentam na obra como fontes de informação de pessoas que conviveram, direta ou indiretamente, com Eva Perón, notas de rodapé e passagens e informações que remetem a documentos e personagens históricos. No entanto, ainda que Martínez cite a fonte de sua pesquisa e afirme ter colhido o depoimento das personagens, *Santa Evita* segue como um romance, ou seja, ainda que se baseie em elementos da realidade, trata-se de uma obra ficcional. Está permitido ao escritor alterar, rever, omitir ou acrescentar fatos, conforme a necessidade da obra, como admite o Eloy Martínez narrador quando explicita que “... mito e história se bifurcam, ficando no meio o reino indestrutível e desafiante da ficção” (MARTÍNEZ, 1996, p. 313). O processo de construção do romance reforça o mito de Evita, a partir dos relatos dessa história, do embalsamento que reforça a imortalidade e a transformação em objeto de realização de anseios e desejos dos que a adoram e dos que a odeiam, como se destaca em,

durante meses o Coronel (Koenig) se atormentou por ter deixado Evita partir. Nada fazia sentido sem ela. Quando bebia (e a cada noite de solidão bebia mais), percebia que era uma estupidez continuar a levá-la de um lugar para outro. Porque tinha de entregá-la a pessoas desconhecidas para que cuidassem dela? Por que não a deixavam com ele, que iria defendê-la melhor do que ninguém? (MARTÍNEZ, 1996, p. 219).

Além das demonstrações de adesão ao projeto político de Eva Perón, o romance também registra a ira de muitos argentinos que a viam como indigna de ocupar o lugar de primeira-dama, assim como o movimento do exército para que não fosse eleita vice presidenta na reeleição de Perón. Figura que condensa dramaticamente as contradições da modernização

capitalista não somente em seu país, mas também na América Latina, para os argentinos que se julgavam depositários da “civilização”, ela representava “a ressurreição obscena da barbárie. A súbita entrada em cena de Eva Duarte vinha desmanchar os prazeres da Argentina culta” (MARTÍNEZ, 1996, p. 60–61). Após a destituição de Perón, o exército inicia uma operação para enterrar o corpo de Evita em um local onde não pudesse haver peregrinações, nem fosse utilizado como ferramenta política. “A dor de cabeça que lhes tirava o sono eram os despojos “dessa mulher”. (MARTÍNEZ, 1996, p. 21). Em *Santa Evita há evidências em*,

O coronel estava em seu escritório escrevendo um texto sobre a utilidade dos espões segundo Sun Tzu e ouvindo o *Magnificat* de Bach no volume máximo quando o presidente interino da República mandou chamá-lo.

Com voz rouca, ordenou ao Coronel que permanecesse de pé. A entrevista, avisou, seria curta.

– Trata-se da mulher – disse. – Queremos saber se é ela.

O Coronel demorou a compreender.

– Algumas pessoas viram o corpo na CGT – informou um capitão-de-fragata que fumava charutos havana.

– Contrataram um embalsamador – acrescentou o vice-presidente. – Por cem mil dólares. O país quebrado como está, e eles esbanjando dinheiro com esse lixo.

O Coronel só atinou dizer:

– Quais são as ordens? Eu farei com que sejam cumpridas.

O vice-presidente levantou-se.

– Morta – disse –, essa mulher é ainda mais perigosa do que quando estava viva.

Os ignorantes a veneram como se fosse uma santa. Acreditam que mais dia, menos dia vai ressuscitar para fazer da Argentina uma ditadura de mendigos.

– Como assim, se não passa de um cadáver? – foi só o que conseguiu perguntar o Coronel.

O presidente parecia farto de tantas alucinações, queria dormir.

- Toda vez que neste país há um cadáver em jogo, a história perde o juízo. Dê um jeito nessa mulher, Coronel.
  - O vice-presidente dedicou-lhe um sorriso gélido:
  - Suma, acabe com ela – disse – Transforme-a numa morta como outra qualquer.
- (MARTÍNEZ, 1996, p. 22-23).

Luciana Medeiros Teixeira (2013) defende que no relato do autor encontramos as disputas, os desejos de vingança e os excessos da história argentina. A figura de Evita admitiu múltiplas e contrapostas leituras em que a polarização política aparece em primeiro plano e seu corpo simboliza valores e crenças vinculados tanto à zona do feminismo como aos modos de fazer política. Tomás Eloy tenta resgatar a vida de Evita pelas associações discursivas, culturais e simbólicas que a preservam: sua ascensão social, o amor ideal e a eternização da morte. Tudo isso ganha maior relevância pelas inumeráveis imagens de Evita disseminadas pelo imaginário dos personagens de *Santa Evita*. Segundo Martínez, Evita não era única, era muitas reproduções da mesma imagem transformada em mito, Evita era milhões. Não sendo possível o resgate do passado histórico, o discurso narrativo ganha espaço ficcionalizando o papel cultural de Eva Perón. Portanto, como aponta Nidia Burgos (2007), a ficção se apresenta como uma metáfora de ideias, percepções, sentimentos, emoções e representações do imaginário popular que são apropriados pelos autores em suas construções literárias. Nas palavras de Eloy Martínez, no imaginário argentino,

cada um lê o mito do corpo como quer, lê o corpo de Evita com as declinações de seu olhar. Ela pode ser tudo. Na Argentina ela ainda é a Cinderela das telenovelas, a nostalgia de ter sido o que nunca fomos, a mulher justiceira, a mãe celestial. Fora do país, é o poder, a morta jovem, a hiena compassiva declamando nos balcões do além: “Não chores por mim, Argentina”. (1996, p. 176).

Em *Santa Evita* a história ocupa o lugar central da narrativa: o pano de fundo é histórico, os personagens representam pessoas reais, a prota-

gonista é uma figura histórica e o cadáver tornou-se um símbolo da história da Argentina. A literatura apresenta Evita sob uma aura enigmática e permeada de segredos. A narrativa é construída a partir de fatos históricos, mas o autor opta por dar sequência à narração dos fatos causando suspense e instigando o leitor a se deixar levar pelos questionamentos dos personagens e do narrador. Roland Barthes (1968) propõe que a descrição aparece na trama narrativa como uma questão que denota significativa importância à análise estrutural dos relatos. Em outras palavras, “en el relato, ¿és todo significativo? y si, por el contrario, existen en el sintagma narrativo algunas lagunas insignificantes, ¿Cuál es en definitiva – si se nos permite la expresión – la significación de esta insignificancia? (BARTHES, 1968, p.4).

A literatura (ficção) pode aproximar-se da historiografia uma vez que ambas olham para a mesma direção, ainda que por distintos ângulos. O romance baseado em fatos históricos, por exemplo, relaciona-se explicita e implicitamente com a historiografia, pois permite a conexão entre relações históricas e olhar literário, levando à ficcionalização dos fatos históricos. Desse modo, os personagens e os fatos históricos presentes em um romance serão tratados a partir de dados metafóricos. A ficção se estabelece, assim, como um espaço privilegiado da imaginação.

## Referências:

BARTHES, Roland. El efecto de la realidad. **Communications**, n. 11, p. 1-7, 1968.

CODDOU, Marcelo. Santa Evita. Historia, ficción y mito. Una narrativa a partir del otro lado. **Acta Literaria**, n. 35, p. 59-75, 2007.

MAGÁN, Luiz. La literatura es solo un juego ente la verdad y la mentira. **El País**, 2002. Disponível em: [https://elpais.com/diario/2002/11/08/cultura/1036710004\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2002/11/08/cultura/1036710004_850215.html). Acesso em: 21 julho 2021.

MARTÍNEZ, Tomás Eloy. **Santa Evita**. Trad. Sérgio Molina. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

MARTÍNEZ, Tomás Eloy. Corpo do mito é tema de best seller. **O Estado de São Paulo**, caderno 2, p. 9, 1996.

PEREIRA, Jane Christina. Santa Evita: intertexto e paródia. **Literatura e sociedade**, nº 25, jul./dez., p. 53-70, 2017.

SANTOS, Gabrieli Borges dos. A morte, a mãe e a santa justiceira: as capas e seus elementos intersemióticos em *Santa Evita*, de Tomás Eloy Martínez. **Cadernos do IL**, Porto Alegre, n° 53, p. 246–262, 2017.

TEIXEIRA, Luciana Medeiros. Essa mulher: as múltiplas representações de Eva Perón. A construção do mito e as disputas políticas em *Santa Evita* de Tomás Eloy Martínez. In: **Anais do SILEL**, v. 3, n. 1. Uberlândia: EDUFU, 2013, p. 1–11.

WIÑAZKI, Nicolás. A solas con Tomás Eloy Martínez. **La Prensa**, 2004. Disponível em: [https://www.prensa.com/impresa/solas-Tomas-Eloy-Martinez\\_0\\_1232126811.html](https://www.prensa.com/impresa/solas-Tomas-Eloy-Martinez_0_1232126811.html). Acesso em: 21 julho 2021.

# A CONDIÇÃO DO HUMANO E A ESCRITA LITERÁRIA EM ALINA PAIM

Luciana Novais Maciel

## Introdução

O estudo que ora se apresenta toma como ponto de partida as discussões emanadas a partir crítico e teórico Maurice Blanchot (2005), o que possibilitou uma revisão dos estudos da teoria literária, do texto narrativo encadeados com a leitura de romances clássicos da literatura universal. Neste sentido, propomos um diálogo com os textos de Alina Paim (1919 – 2011) à luz das passagens pelos campos teóricos apresentados por Blanchot.

A princípio, devemos nos perguntar quem é Alina Leite Paim? É uma pergunta um pouco difícil de responder. Uma mulher nascida na cidade de Estância (SE), mudou-se para Salvador (BA) aos três anos de idade. Retorna a Sergipe após a morte de sua mãe, quando ainda tinha sete anos, passa a viver com os avós e as tias na cidade de Simão Dias, pois seu pai trabalhava viajando. Aos doze anos passa a estudar no colégio das Irmãs da Soledade, em Salvador. Fica no internato até concluir o Magistério. Casa-se com Isaías Paim e passa a residir no Rio de Janeiro, onde inicia a sua atividade principal, a de escritora. (CARDOSO, 2009)

A leitura dos romances de Alina Paim exige do leitor uma certa imaginação sem medidas, a narrativa nos impulsiona para uma visualização das cenas descritas, das pessoas criadas e ou recriadas, temos a possibilidade de identificar um parente, um conhecido da família ou da cidade. Muitas vezes o leitor pode parecer envolvido com os fatos narrados e no desejo de buscar a identificação deles na realidade, de repente, se deparar com a biografia da autora.

Será que os textos da autora são autobiográficos? Ou será que aquilo que ela vivenciou se tornou matéria prima para as narrativas? Quando



Blanchot (2005) traz a discussão do encontro com o imaginário, passamos a compreender este movimento. “Algo aconteceu, que alguém viveu e depois contou, do mesmo modo que Ulisses precisou viver o acontecimento e a ele sobreviver para se tornar Homero, que o narra” (BLANCHOT, 2005, p.8). O autor discute aqui a condição pré-estabelecida entre narrador e autor, como essas cenas, personagens, enredo, cotidiano muitas vezes vivenciados na realidade pelo autor, mas quando recriados no romance passam a ser ficção de diferentes realidades conhecidas por muitos leitores.

### A escrita humanizadora de Paim

A narrativa é o espaço em que tudo acontece ou pode acontecer, real ou imaginário, possível sim, impossível também, ou melhor, “a narrativa não é o relato do acontecimento, mas o próprio acontecimento, o acesso a esse acontecimento, o lugar onde ele é chamado para acontecer, acontecimento ainda por vir e cujo poder de atração permite que a narrativa possa esperar, também ela realizar-se” (BLANCHOT, 2005, p.8). Identificamos essa condição discutida pelo crítico acerca da narrativa no espaço da arte dos escritos de Alina Paim.

Observamos no romance de estreia, *Estrada da Liberdade* (1944), a presença de personagens, de ambientes que muito se aproximam com a realidade social das pessoas que vivem os conflitos ora descritos no texto, bem como é possível nos depararmos com uma realidade poética, capaz de provocar no leitor reflexões aguçadas e a possibilidade de mudança de atitudes.

As duas realidades apresentadas no romance são caminhos traçados para exercitar a denúncia em relação as desigualdades e as hipocrisias sociais. A dureza imposta na educação exercida pelas religiosas no colégio do convento não se compara a dureza imposta pela vida miserável em que estão inseridas as crianças da escola pública. Marina transita entre essas realidades em sua profissão e fica buscando meios para auxiliar aquelas famílias da pobreza, ao mesmo tempo em que tenta dialogar com as jovens no convento sobre o que é de fato a vida.

Como ficara desapontada com os cento e vinte! Fora o primeiro desengano, e aquela exploração do seu trabalho lhe tinha aberto os olhos.

Vencera no concurso. Começou a ensinar na Almirante Barroso. Fora ensinar e ali terminara aprendendo tudo que agora sabia sobre a vida, sobre os homens. É imensa a escola da Estrada da Liberdade, e como tudo naquelas ruas de barrancos falava com eloquência! A miséria gritava, e como era assustador o número de surdos! Os bondes iam e vinham e ninguém ouvia, ninguém enxergava... (PAIM, 1944, p. 177)

Para alguns críticos da época o texto de Paim não passou de literatura panfletária, partidária devido a sua militância no Partido Comunista Brasileiro (PCB), entretanto, trazemos aqui a construção da escrita, da narrativa, o espaço em que se permitiu às palavras o desabrochar da significação em meio a divergências políticas, econômicas, sociais, no âmbito das desigualdades étnicas, de gênero e de cultura. É fato que autora constrói um enredo em que há uma diferenciação na ordem social, questionando, através da protagonista Marina as diversidades, as injustiças, as imposições daqueles que detêm o lugar de fala e o poder sobre os sujeitos subalternados.

Outrossim, a autora envolve essas cenas com poeticidade, a exemplo da descrição de Marina ao ser transferida para a escola da baixa do Estica: “Maria, uma pequena moreninha, de cabelos lisos e pretos como os de uma índia achava graça de Marina estar cansada de tão pouco. [...] Um vento quente suspendia poeira fina e avermelhada, crianças nuas brincando sentadas na terra quente”. (PAIM, 1944, p. 67)

Há uma marca recorrente nos textos de Paim que chama atenção para uma escritora do início do século XX, mulher, nordestina, professora, é a preocupação com o ser humano, com a humanização do homem. Como afirmou Jorge Amado no prefácio do romance *Sol do meio-dia* (1961) “[...] uma unidade marca a sua obra: a compreensão e a solidariedade humanas. Essa moça silenciosa e acanhada sabe todos os segredos da alma feminina, penetra fundo no coração do ser humano”. (PAIM, 1961, p. 8).

A tendência de trazer para a narrativa a condição do ser humano, caracterizada nas personagens, fora identificada desde a primeira versão dos seus escritos, analisados por Graciliano Ramos, a quem Paim chamava de mestre Graça. Dialogamos aqui com a experiência de Proust acerca do tempo de escrever, sobre a descoberta da escrita imaginária, com o desencadeamento da arte literária a partir do tempo e do imaginário (BLANCHOT, 2005, p. 18). Refletindo sobre a relação que o escritor tem com as suas memórias e lembranças, entrecruzado com o fluxo do tempo, da rememoração. “[...] por instantes essenciais sempre por vir e cuja essência não é serem pontuais, mas a duração imaginária que Proust, no fim de sua obra, descobre ser a própria substância dos misteriosos fenômenos de cintilação” (BLANCHOT, 2005, p. 31). É a condição da durabilidade imaginária da obra que transcende em Proust, conduzindo-o a descoberta de si mesmo enquanto escritor.

Alina Paim encontrava-se residindo no Rio de Janeiro, casada com Isaías Paim, com o título de professora, porém, só era válido no território baiano, ou seja, encontrava-se sem condições para o trabalho docente. Diante dessa situação, resolve começar a escrever, comenta o seu desejo com o marido, mas nada lhe mostra sobre a sua escrita. Ao terminar, resolve ir à cafeteria Colombo, pois sabia que lá era o local de encontro com os grandes escritores brasileiros. Encontra-se, então, com Graciliano Ramos e solicita-lhe a leitura da sua narrativa. Após quinze dias, volta a conversar com ele, no que lhe apresenta estar diante de um romance, e que poderia ajudá-la a lapidar a escrita. Alina Paim passa a se encontrar constantemente com o renomado autor, a fim de aperfeiçoar a sua linguagem. (ALVES, 2019)

É no tempo de maturidade que o leitor tocará as experiências vividas por Paim, transcendidas em texto literário, como aponta o próprio mestre Graça, no prefácio do romance *Simão Dias* (1949):

A estreia, recebida em louvores, jogou a moça na literatura. Alina fez vários livros. Este, o terceiro, deixa longe a *Estrada da Liberdade*, manifesta um valor que o trabalho da juventude apenas indicava. A autora observa, estuda com paciência, tem a honestidade

rigorosa de não tratar de um assunto sem dominá-lo inteiramente. As suas personagens são criaturas que a fizeram padecer na infância ou lhe deram alguns momentos de alegria, em cidadezinhas do interior. Nenhum excesso de imaginação”. (PAIM, 1949, s/n)

Foi neste processo de mergulho na literatura que Alina Paim passou a viver os seus dias, com seus ideais políticos e sociais, no sentido de ser contrária aos abusos de poder, de dominação, as injustiças sociais, combatendo o capitalismo desestruturado. Dessa forma Alina Paim enfrenta também o silêncio, a solidão da escrita, o vazio, e como em uma palavra profética.

Quando a palavra se torna profética, não é o futuro que é dado, é o presente que é retirado, e toda possibilidade de uma presença firme, estável e durável. É novamente como um deserto, e a fala também é desértica, é a voz que precisa do deserto para gritar e que desperta sempre em nós o medo, a compreensão e a lembrança do deserto. (BLANCHOT, 2005, p. 114)

Ao refletir sobre o deserto, o silêncio e o vazio no processo de escrita da narrativa, parece que se desenha o enredo do romance *Sol do meio-dia* (1961), de Alina Paim. É profética a dedicação da pequena Ester, que deseja dar continuidade aos estudos, entretanto, depara-se com a fala de seu pai: “Sem ter quinze anos, saia abaixo do joelho e dente de siso, não fica longe de minhas vistas” (PAIM, 1961, p. 48). Mas foi na casa do professor Virgílio que a menina encontrou o seu alento, uma biblioteca inteirinha para que os anos passassem e poder se preparar para a nova vida no Rio de Janeiro.

O enredo construído em torno da protagonista Ester é manifestado por um quantitativo exorbitante de personagens e de solidão. Um lugar lhe foi prometido, porém o que a possibilita sobreviver é a troca de informações com os demais moradores da pensão de dona Beatriz, são as suas lembranças de Paripiranga, da infância. A solidão passa a ser desenhada a partir do sentimento de abandono por parte dos demais militantes, por parte de Osvaldo, seu grande amor, pela família quando o primo Marcos a deixa sem direcionamento no Rio de Janeiro.

Outrossim, a menina havia sido preparada para exercer sua profissão, e o faria a partir das vidas observadas, compartilhadas na pensão, “[...] prepará-la no estudo, na capacidade de sentir e na arte de compreender o que sentia no vagar de ouvir confidências e no escrúpulo de julgá-las” (PAIM, 1961, p. 130).

Esta solidão e este vazio são lidos em vários momentos dos seus mais diversos romances. Encontramos no silêncio das tardes na fazenda Real de tio Ramiro, lá na Usina Fortaleza, na madrugada do Curral novo de *A sombra do patriarca* (1950). É no silêncio da madrugada que as sombras da sua memória a acusa, a acalenta, a faz sentir o peso da sociedade, da opressão, das mazelas da coletividade. Isso, coletividade, outra marca muito forte de Alina Paim, escola, convento, usina, fazenda, pensão. O espaço de formação social coletiva está sempre presente nos romances da autora.

Há, constantemente, um silenciamento das personagens, um confronto de ideias, as da protagonista e das demais personagens. Como o silêncio que Marina buscava em *A estrada da Liberdade*, tinha até o desejo de compartilhar as mazelas e dificuldades que as crianças enfrentavam, mas não encontrava espaço diante do distanciamento das realidades sociais.

O silêncio de Raquel e de Leonor em *A sombra do patriarca*, um silenciamento frente a força dominadora de tio Ramiro, entretanto, um silêncio que gerou em Raquel o desejo de conhecer a realidade social dos marginalizados, de querer proporcionar mudanças, a princípio nela mesmo, a partir de uma formação social tendo em vista a coletividade. Além disso, gera ainda a esperança em Leonor, de um dia poder sair da Fortaleza do tio Ramiro e poder realizar os seus sonhos e planos.

Cedinho, enquanto todos dormiam estava aprendendo uma lição direta com a vida. Com o rosto colado à vidraça da janela, os pés nus em contato com o calor do tapete, via a sombra do patriarca alongar-se mais ainda, estendendo-se além da família, abrangendo milhares de vidas. Descia como um manto de opressão sobre os homens. [...] A sombra do patriarca é sutil e venenosa como os vapores de um tóxico poderoso, penetra nas casas de sopapo, envelhece as mulheres prematuramente e mina a vida das crianças. Age semeando a misé-

ria, sugando as energias, matando as esperanças, reduzindo todas à passividade e ao silêncio. (PAIM, 1950, p. 32)

O silenciamento que ora se lê em *Sol do meio-dia* é em um movimento de zelo pela história do outro, provocado pela condição de pensionistas de dona Beatriz que tenta vigiar a vida de todos os moradores, mas ao final tem a sua vida e sua história reveladas, com todas as mazelas em prol das conveniências e regulações da sociedade.

Ao dialogar com Virgínia Woolf acerca do esvaziamento do autor, a fim de se doar plenamente à criação de um novo texto literário, podemos observar o quanto Blanchot se dedicou a leitura de Woolf no sentido de explorar o processo de escrita da autora, as lutas interiores, as incertezas, as dores e os fardos da elaboração de uma nova obra, [...] “Virgínia Woolf sabe com certeza que o artista mais talentoso, cada vez que se empenha numa nova obra, fica desamparado e como que privado de si mesmo” (BLANCHOT, 2005, p. 143).

Estar privado de si mesmo é o ápice do esvaziamento de si, para, enfim, apresentar algo novo para o mundo, independente do valor que a comunidade leitora irá impor ou não, ou seja, a anulação de si para expor ao mundo o seu imaginário, transformá-lo ou transpô-lo para a realidade.

Diante do movimento de privação de si mesmo lemos a produção de Alina Paim com um questionamento, pois conseguiu publicar com intervalos de no máximo 10 anos, de 1944 a 1979 encerrando, assim, a sua carreira, passando os últimos anos de sua vida, isolada em sua casa, sem acesso a grande mídia. Quando da sua morte não tivemos informações, notificações nos jornais, morreu silenciosa, ou silenciada, afastada da arte, da vocação de escritora.

No romance *Sol do meio-dia*, a personagem, Ester, é uma jovem leitora, tradutora e escritora que está vivendo no Rio de Janeiro, saiu do interior nordestino com o desejo de crescer, de ter um destino diferente das mulheres da sua cidade. A personagem vive o drama da sua vocação enquanto escritora, militante do partido comunista, apaixonada pela vida, pelo noivo e observadora dos diferentes movimentos que as pessoas realizam na pensão de Dona Beatriz. É neste processo que Ester se volta para

a sua distinta vocação, com a lembrança de todos os que fizeram algo para que este dia chegasse:

Cabia-lhe agora convidar os amigos. – Acerquem-se da mesa, amigos. Tomem seus lugares. Vamos tio Martins, Maria da Penha, Osvaldo, Judith, seu Rocha, Sanches, Teodoro e Marta, Margarida e Henrique. Vocês construíram minha casa, devo-lhes esta festa. Com Emoção, Ester abriu o caderno, tomou o lápis e começou a escrever. (PAIM, 1961, p. 309)

Essa é uma cena que nos enche de emoção, diante de tantos desafios, dificuldades, aprendizagens durante o romance, chega o momento de abrir o baú da memória, trazer todos que foram importantes para sua vida e iniciar a construção de um romance, dentro do romance.

No texto *Onde agora? Quem agora?*, Blanchot (2005) apresenta uma discussão acerca da metamorfose das personagens, e, muitas vezes, o autor está ali, na essência das personagens também se multiplicando, se transformando a cada narrativa, se escondendo de si mesmo ou se encontrando a cada personagem.

Resta, porém um modo clássico de descrever a experiência literária, segundo o qual o escritor se livra felizmente da parte sombria dele mesmo, numa obra em que esta se torna, por milagre, a ventura e a claridade própria da obra, e encontra um refúgio, ou melhor, o desabrochamento de seu eu solitário numa comunicação livre com outrem. (BLANCHOT, 2005, p. 315)

## Considerações finais

Ao conhecer a biografia de Alina Paim, temos a possibilidade de buscá-la em cada protagonista, descobrindo o que possivelmente ela tenha vivido, observado, realizado nos diferentes momentos e fases em que esteve no interior nordestino, no convento, nos momentos em que iniciava o seu processo de escrita. Sob a pena de um realismo social, somos

conduzidos a refletir sobre as diferenças de classe, as mazelas sociais, os marginalizados, os detentores de poder.

Mesmo tendo sido militante do PCB, de ter escrito *A hora próxima* (1955) sob recomendações do partido, nos deparamos com uma escrita preocupada, dedicada à humanidade, suas condições de vida, as vivências coletivas, as injustiças sociais e o reflexo dela sob os menos favorecidos, estamos diante de narrativas humanizadoras, como descreve Jorge Amado no Prefácio do romance *Sol do meio-dia*: “Estou certo do sucesso deste romance não só junto aos intelectuais mas também entre o grande público pois ele é construído com a experiência vivida e o amor ao ser humano” (PAIM, 1961, p. 8).

## Referências

ALVES, Iracéli da Cruz. Literatura e feminismo: representações da liberdade das mulheres em Alina Paim. **ANPUH**. Recife, 2019. Disponível em: [https://www.snh2019.anpuh.org/resources/anais/8/1563896251\\_ARQUIVO\\_ArtigoAnaisAnpuh.Iracelli-daCruzAlves.pdf](https://www.snh2019.anpuh.org/resources/anais/8/1563896251_ARQUIVO_ArtigoAnaisAnpuh.Iracelli-daCruzAlves.pdf). Acesso em: 14 jul, 2021.

BLANCHOT, Maurice. **O livro por vir**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CARDOSO, Ana Leal. Uma visão panorâmica da vida e obra de Alina Paim. In: **XIII Seminário Nacional e IV Seminário Internacional Mulher e Literatura**: memórias, representações, trajetórias, Natal, Universidade Potiguar, set. 2009.

PAIM, Alina Leite. **Estrada da Liberdade**. Rio de Janeiro: Leitura, 1944.

PAIM, Alina Leite. **Simão Dias**. Livraria Editora da Casa: Rio de Janeiro, Brasil, 1949.

PAIM, Alina Leite. **A sombra do patriarca**. Rio de Janeiro: Globo, 1950.

PAIM, Alina Leite. **Sol do meio-dia**. Rio de Janeiro: Associação Brasileira do Livro, 1961.



## **A MULHER AMAZÔNICA EM *YKAMIABAS, FILHAS DA NOITE, MULHERES DA LUA*, DE REGINA MELO**

**Tuane Santos Aragão**

### **Introdução**

Assim como é referido por Souza (2019), “a Amazônia e sua cultura tem inspirado muitos escritores, ao longo destes mais de duzentos e cinquenta anos que se passou desde a invasão do primeiro europeu, passando pelo hediondo período de ocupação, até a atualidade” (SOUZA, 2019, p. 75). Na maioria das vezes, esses imaginários escritos sobre as terras da Amazônia e sobre os povos nativos desses lugares, são construções forjadas que pouco tem contribuído para uma legitimação na construção de uma identidade cultural amazônica.

O romance *YKamiabas – Filhas da Noite, Mulheres da Lua*, de Regina Melo (2012) apresenta uma reescrita do mito das guerreiras lendárias da Amazônia que se contrapõem à versão masculina produzida pelos viajantes colonizadores europeus.

O enredo da narrativa, tematiza as mulheres amazônicas, representadas pelas guerreiras míticas amazonas *YKamiabas* ou então por personagens caboclas, entre elas, a protagonista Yara. A construção das personagens mulheres representadas no texto podem ser vistas, sob a ótica dos estudos pós-coloniais, decoloniais e estudos da crítica feminista, como mulheres transgressoras, empoderadas e como sujeitos capazes de construir a própria história. O objetivo do trabalho então foi identificar elementos apresentados no enredo da obra que rompe com a construção de um discurso identitário hegemônico que representa a mulher amazônica com características construídas a partir de um imaginário europeu que contribuem para uma idealização estereotipada que a inferioriza e a invisibiliza.

Para tal, este estudo reflete sobre o texto *YKamiabas – Filhas da Noite, Mulheres da Lua*, de Regina Melo (2012), como um contra narrativa que desconstrói a imagem da mulher amazônica tal como foi feita na versão produzida pelos viajantes colonizadores europeus. Este trabalho busca ainda, evidenciar o foco da representação das mulheres no enredo da obra.

A base referencial teórica deste estudo orienta-se pelas ideias de identidade cultural da mulher e de textos relacionados com a teoria do mito, da crítica feministas, dos estudos pós-coloniais e decoloniais de autores como Eliade (2011), Xavier (2007), Polar (2000), Loureiro (2008), Souza (2019) e Bernard (2011).

### Contexto da Obra e a escritora Regina Melo em sua narrativa em *Ykamiabas, Filhas da Noite, Mulheres da Lua*

Este livro foi o primeiro romance publicado pela escritora amazônica Regina Melo e pode ser expresso como um ‘eu lírico’ podendo ser ratificado no tom de sua voz apresentado nessa narrativa como “uma linguagem viva e poética” (Paula, 2018), que está ambientada nas expressões mitológicas da sua terra, pois tal como esta se autodefine, é uma “filha da Amazônia”.

Este foi o primeiro romance de uma tríade de histórias produzidas por Regina Melo e estas narrativas demonstram uma tentativa de realizar um resgate de mitos ocidentais. Além disso, é evidente o interesse em produzir uma contranarrativa em relação ao conhecido mito das Amazonas, mitológicas mulheres guerreiras, lenda esta que foi materializada pelos viajantes europeus a partir de um mito que já existia na Europa. A reescrita deste mito supera vários limites, entre os quais, na questão de uma versão escrita a partir de uma visão feminina, já que até então, só se conhecia narrativas com versões desta lenda, de autoria masculina.

Nascida em Manaus, no ano de 1959, Regina Melo, além de escritora é jornalista, poeta, compositora, produtora de audiovisual e autora de livros de poesia. De acordo com Margarete Lopes (2014), “a grande importância da obra de Regina Melo, está em resgatar os mitos mais primordiais da humanidade com sua trilogia”, pois tal como refere Mircea Eliade (1992),

um modo mais provável e significativo de definição do mito é:

o mito conta uma história sagrada, ele relata um acontecimento ocorrido no tempo primordial, o tempo fabuloso do “princípio”. Em outros termos, o mito narra como, graças às façanhas dos Entes Sobrenaturais, uma realidade passou a existir, seja uma realidade total, o Cosmo, ou apenas um fragmento: uma ilha, uma espécie vegetal, um comportamento humano, uma instituição. É sempre, portanto, a narrativa de uma “criação”: ele relata de que modo algo foi produzido e começou a ser. (ELIADE, 1992, p. 11).

A obra *YKamiabas, filhas da noite, mulheres da lua*, traz a lenda das mulheres guerreiras do vale Paraná-Guassu no estado do Amazonas, sendo que alguns trechos da história, se passam no município Nhamundá. Além de retomar o mito que gerou o nome do Estado do Amazonas, a narrativa, remonta registro de relevantes fatos históricos das lendárias guerreiras *YKamiabas* que possibilita um novo ponto de vista sobre esse universo mítico amazônico. Serviu até mesmo de inspira o para o tema da escola de samba Acad micos da Rocinha (2010):

Aurora de uma na o  
O vento soprou  
Eram miracemas  
Trazendo os filhos do sol  
E as grandes guerreiras  
A luz do poema  
Na forma o do reino das ykamiabas  
Muiraquitã, o amuleto do poder  
A pedra verde que fez do morubixaba  
Mulher pra governar e se temer  
Cad  a flauta encantada  
Que o homem roubou para si  
Deixando os seios da mata  
Fora da festa do Jurupari

Mulheres de luta, as filhas da guerra  
 Em noite de Lua, evocam a terra (bis)  
 A deusa senhora de todo lugar  
 Do ventre a vida depois de enamorar

Veio da Espanha a ambição  
 Rasgando o mar, buscando riquezas  
 Não conheciam as filhas do chão  
 As protetoras da mãe natureza  
 Amazonas, na expressão da liberdade  
 É festa, é dança, é canto de fé  
 O sonho de felicidade

Na Rocinha, o exemplo de mulher  
 A coragem, a ternura e a magia  
 Preservação da natureza (bis)  
 Quanta beleza  
 No raiar de um novo dia  
 (DE ARAÚJO, Leandro, *et al.* 2010)

O romance traz como protagonista da narrativa, Yara, uma jovem estudante amazonense que cursa História e que ao receber um misterioso presente, um amuleto das destemidas guerreiras, o Muirakitã, e a mensagem “Você recebeu um legado. Procure no mito” (MELO, 2012, p. 20), inicia a missão de fazer um resgatar deste mito e assim, descobrir o enigma por trás do presente e preservar a tradição das guerreiras mitológicas.

Através de seu percurso imerso em leituras e viagens, na companhia de seu professor de Antropologia Cultural, Benjamim Ramos, Yara faz sua iniciação como legatária das Ykamiabas, desvendando a bruma secular que oculta o mito. Com o desenrolar do enredo, que vai se intercalando em uma narrativa linear entre o mito e a realidade, o leitor vai sendo informado de fatos do cotidiano da vida de Yara, como por exemplo, que é uma jovem de 26 anos, que a mensagem e o presente que recebeu vieram da Capadócia, Turquia, que esta foi criada por uma mãe solteira e que até

determinado instante da história, nunca conhecera seu pai. Concomitante a esses fatos, o mito vai sendo revelado através do trabalho de investigação e escrita de Yara, a cada capítulo, fazendo referências a sua origem, simbologia e lendas que se relacionam com as misteriosas mulheres portadoras do Muiraquitã.

A história das mulheres amazônicas *YKamiabas*, produzida e narrada por Yara, inicia descrevendo as lendárias mulheres guerreiras como adoradoras da Deusa Mãe, e nos ritos de iniciação das meninas na vida adulta, elas cantavam para a grande mãe Terra. São referidas como mulheres livres e autônomas, que enfrentam todos os perigos da floresta, sendo que de dia caçam e pescam e à tardinha, banham-se no lago *Yacy-Uaruá*, o espelho da Lua e a noite embalam-se em suas casas cantando suas músicas no monte *Yacy-Taperê*, a serra da Lua, monte escondido dos homens pois não aceitavam a presença de qualquer figura masculina que tentasse exercer algum controle sobre os seus corpos, atitudes ou comportamento, portanto, apenas nas noites de lua cheia, nas noites de acasalamento, os guerreiros das tribos vizinhas, eleitos apenas para participarem dessa noite que tinha como intuito gerar filhos. Assim se dava o ritual:

Naruna recebe os ilustres visitantes, então levados às casas onde estão sendo aguardados pelas guerreiras. Num breve encontro, as jovens se apresentam aos parceiros para que cada uma diga com quem vai deitar-se. O flerte acontece muito rapidamente porque, na maioria das vezes, os amantes já foram escolhidos. Algumas jovens se antecipam em conhecê-los – mas isso é segredo delas! Quando decidem pelos seus pares, o enlace tem início. Os Guacará são conduzidos até às redes e, seduzidos pela forte fragrância exalada das árvores *cunurys*, deixam-se enamorar num clima de muita sensualidade (MELO, 2012, p.50).

Ao final da noite de grande prazer, as valorosas guerreiras entregavam aos visitantes Guacará, como presente, os amuletos *Muyrakitãs*, um artefato lítico, também conhecidos como pedras verdes, um amuleto que pelas suas virtudes, proporcionavam força, saúde e poder. Segundo a

lenda, as *Ykamiabas* traziam os *Muyrakitãs* suspensos ao pescoço, para assegurar-lhes a vida, livrá-las da moléstia e dos inimigos e garantir-lhes a supremacia das terras das quais se apossavam (MELO, 2012, p.27). Ao entregar, o amuleto, dizem ao homem “Recebe, pois é meu presente. Símbolo da nossa liberdade!” (MELO, 2012, p. 51)

Por serem mulheres que vivem sem maridos, as *Ykamiabas*, são consideradas como “mulheres sem lei” ou “mulheres fora da lei”, uma variação para o termo cunhas teco-imas que na língua indígena, significa “mulheres doidas”.

É comum encontrar nos escritos de autoria masculina, uma representação estereotipada das guerreiras amazônicas como mulheres incômodas ou como mulheres monstruosas e assombrosas que possuem um só seio, sendo aleijada do outro devido ao uso do arco e flecha no ombro, com o qual se armavam, para melhor guerrear ou como mães cruéis que aceitavam criar apenas as filhas meninas e assassinavam os filhos meninos. Entretanto, em sua versão, Regina Melo, desconstrói essa imagem de mulheres horríveis, endiabradas e mutiladas de um seio e as representa como mulheres perfeitas, com ambos os seios, vaidosas, corajosas, belas e majestosas. No capítulo IX, do romance, pode-se ler:

No ano seguinte, após a amamentação, os filhos varões serão entregues aos pais que os conceberam. As filhas, entretanto, permanecerão na Serra da Lua, onde aprenderão a manter contato com a vida independente e isolada dos homens. Desde o nascimento, conhecerão e conviverão com os perigos da floresta e manterão a tradição das mulheres guerreiras que habitam o Monte Yacy-Tape-rê – o Monte Ykamiaba – de prodigiosas alturas. O monte escondido dos homens. (MELO, 2012, p. 70).

As guerreiras *Ykamiabas* são também mencionadas como mulheres guerreiras fortes, altas, de cabelos negros, compridos, que andavam nuas, tapando o sexo e portando apenas o arco e flecha e segundo o texto, cada uma individualmente, guerreira “tanto quanto dez índios” (MELO, 2012, p. 55).

## O mito das guerreiras amazônicas *Ykamiabas*: uma invenção produzida pelo colonizador?

A partir do capítulo X, Yara começa a adentrar no universo das “conquistas” europeias do Novo Mundo e de acordo com o texto, estas se deram a um ritmo acelerado devido aos países Portugal e Espanha, terem sido beneficiados pelo poder e prestígio que tinham junto à igreja cristã católica.

Revelando a beleza escondida no mundo, a poesia alarga o círculo da imaginação, alimentando o pensamento. Com sua forma, ação, linguagem e repercussão na cultura, ela torna até mesmo, uma época mais memorável do que outra. Por intermédio dela foi construída a época do heroísmo grego, com Homero; a passagem para o moderno mundo europeu, com Dante, o renascimento expansionista português, com Luís Vaz de Camões [...] (LOUREIRO, 2015, p. 72).

Portanto, até o capítulo XXI, Yara apresenta a lenda das guerreiras amazonas, desde o ingresso dos viajantes europeus na Amazônia, até o desfecho do mito que se dá com a luta e divisão do poder entre as guerreiras lendárias *Ykamiabas* e o deus Jurupari que representava o poder masculino e suas leis rigorosas que não são acatadas pelas *Ykamiabas*:

A tendência natural europeia para interpretar a realidade do novo continente pelas lentes de lendas pré-existentes também criou um terreno fértil para imaginar a presença das amazonas como uma variedade de outras criaturas mitológicas (VIEIRA, 2018, p. 100)

Na visão dos exploradores, as populações nativas americanas tendiam a ser confundidas com a natureza e como mais um elemento da paisagem servindo de pano de fundo para as façanhas desses recém-chegados colonizadores.

A bacia do rio Amazonas não foi preservada dessas representações estereotipadas sobre qualquer espaço das terras americanas e o distanciamento da região representou desafios específicos para a exploração e

colonização dos europeus, e, talvez essa seja a razão para a denominação do rio e toda a sua região com o nome “Amazônia” que segundo dados históricos, foi uma espécie de homenagem dos colonizadores europeus a uma feroz tribo mitológica de guerreiras que supostamente, lutaram contra os soldados da Grécia.

De acordo Patrícia Vieira (2017), “à medida que as viagens acadêmicas à América do Sul se tornaram mais frequentes, o mito das Amazonas foi ficando para trás devido ao espírito prático do iluminismo”. Isso se deve porque o início dos trabalhos de naturalistas passou a colaborar na compreensão dos mistérios ocultos da floresta tropical, relacionados tanto com os aspectos do ambiente natural, quanto com a história de seus povos. Deste modo, a existência de uma tribo só de mulheres foi então facilmente posta de lado como mais uma crença irracional da era pré-científica, diante disso, a lenda das Amazonas tornou-se uma mera nota de rodapé na longa lista de mal-entendido sobre a região.

Há relatos históricos que defendem que o mito das guerreiras amazonas foi apenas uma criação idealizada pelos viajantes exploradores europeus com o intuito de justificar em seu país, o fracasso da expedição comandada por Orellana, pois ao chegarem à região amazônica, devido as dificuldades encontradas durante uma das viagens exploratórias, como o seu ambiente “hostil”, de difícil acesso e também, a resistência encontrada pelos habitantes nativos indígenas, os expedicionários, deram materialidade a um mito clássico da cultura ocidental europeia como tentativa de sustentar que haviam chegado à terra das amazonas lendárias. Logo, segundo esses relatos históricos, é apenas mais um produto da colonização.

Percebe-se que ao cruzar a nebulosa fronteira entre realidade e mito, o fato da fantasia sofreu uma transformação sutil que deu às amazonas, mesmo sendo parte de uma concepção distópica da floresta tropical, seu reconhecimento como lenda. Entretanto, há também, outros relatos históricos, que se contrapõem à versão de que a história das guerreiras amazonas seja apenas uma lenda, sob o argumento de que existam registros históricos que possibilitam afirmar a existência dessas mulheres guerreiras que viveram no Amazonas. Portanto, o dilema com relação à



veracidade da história das lendárias *Ykamiabas*, persiste fazendo parte do imaginário coletivo amazônico.

### A representação de um projeto identitário de empoderamento da mulher na narrativa de Regina Melo

A composição do enredo da narrativa perpassa precisamente por esse processo descrito acima na citação da feminista Elódia Xavier (2007), pois é evidente no texto, a configuração de uma mulher protagonista que se torna sujeito de sua história.

A narrativa de autoria feminina, da década de 90 para cá, vem apresentando protagonistas mulheres que passam a ser sujeitos da própria história, conduzindo suas vidas conforme valores redescobertos através de um processo de autoconhecimento. Este processo é exatamente o conteúdo da narrativa, que nos leva da personagem enredada nos “laços da família” ou nas próprias dúvidas existenciais a personagem, enfim, liberada (XAVIER, 2007, p.167).

Conforme Yara se apropria e reconstrói o mito de suas ancestrais, as guerreiras míticas da Amazônia, também passa a reger sua vida conforme os valores recém redescobertos, e uma vez concluído o resgate do mito das *Ykamiabas*, ela se dá conta que dessa busca pessoal como um processo de reedição da sua própria identidade. Portanto, através da história vivida por Yara, Regina Melo, apresenta, um sujeito segundo Glissant (2005), de identidade rizomática que reconhece e valoriza a diversidade presente nos relacionamentos, ou seja, para descobrir mais de si, Yara, segue em busca de conhecer o outro sem desvalorizar o seu individualismo. Essa ideia identitária converge ainda com o pensamento do teórico Polar (2000), e:

Sujeito e discurso se pluralizam agudamente e o romance se transforma em um espaço onde um e outro perdem, suas identidades seguras e definidas e compartilham, não sem conflito, uma semiose socializada e oscilante (POLAR, 2000, p. 180).

É importante ressaltar que a outra parte que constitui Yara, relacionada com seu pai, oportuniza a jovem, conhecer o seu outro lado ancestral e lhe ajuda a compreender que tanto o seu lado local (mãe) e o global (pai), são resultados de encontros, sendo ela, resultado de um processo de transculturação, algo muito comum em lugares que passaram por um período de colonização como os espaços amazônicos.

O romance faz um rompimento dos estereótipos da mulher amazônica cabocla, pois através da construção de personagens femininas que retratam papéis de transgressão da mulher, como a própria protagonista Yara, mas também a sua mãe, que abandonada pelo parceiro, criou e educou a sua filha, assim como a indígena Jussara que na infância de Yara, lhe contava histórias, demarcando o lugar da mulher como narradora, contadora de histórias e transmissora do legado do mito das índias guerreiras. Assim, a autora pratica o ato de redesenhar e ressignificar a categoria identitária da mulher amazônica, de um sujeito que muitas vezes, está à margem, na obra, ocupa lugar de destaque sendo retratada como sujeitos capazes de se ambientar nos espaços em que vive, de se reconstruir e instituir como sujeito, rompendo com uma imagem tradicional ou folclórica do que seja a cabocla, não repetindo estereótipos do caboclo e saindo do “isolamento” que outrora lhe foi atribuído pelo colonizador.

As guerreiras *YKamiabas*, desempenham no enredo da narrativa, o símbolo de mulheres livres e emancipadas de corpo e alma, fora do controle masculino e das leis temporais dos homens, elas seguem as leis da natureza e da terra e negam a posição de mulher submissa e de corpo controlado pelas leis do patriarcado.

Nesse sentido, a reescrita do mito de Regina Melo, executa o que Zilá Bernard (2011), refere como o “estabelecimento de dominantes literárias de convenções que apontam mecanismos de exclusão, invenção, ocultação do outro, mas também transgride no sentido de ouvir os discursos dos excluídos ao longo deste processo”.

## Considerações finais

O romance *Ykamiabas, filhas da noite, mulheres da lua*, de Regina Melo (2012), apresenta uma reescrita pelo viés feminino, do mito das míticas guerreiras amazonas que segundo alguns relatos históricos, não passa de uma reapropriação de um mito da Grécia antiga que foi recriado pelo viajante europeus como forma de justificar o fracasso de uma das expedições espanholas às terras da Amazônia. Portanto, o mito é considerado como um produto da colonização, porém, há relatos históricos que contradizem essas informações, indicando que um grupo de mulheres guerreiras conhecidas por Amazonas, de fato existiram e viveram em uma região da Amazônia, portanto, a dúvida persiste. É possível identificar no texto da obra, uma consciência da escritora Regina Melo, em relação à ideia de este mito ter sido uma criação do colonizador, sendo bastante evidente a intenção da autora em fazer uma desconstrução deste mito que muito corroborou para a um imaginário que persiste muitas vezes, em inferiorizar e invisibilizar a mulher amazônica indígena e cabocla através de estereótipos que muitas vezes, não condizem com a realidade. Sendo assim, compreende-se que Regina Melo (2012), consegue ressignificar a representação da mulher amazônica, apresentando-a como um sujeito capaz de se ambientar no espaço em que vive, de se reconstruir e instituir como sujeito, através dos encontros com outros, consciente de sua identidade não fixa e única, mas em um processo constante de identificação. Assim, a autora rompe com uma imagem tradicional e folclórica do que seja a cabocla e representa uma mulher nativa que não repete estereótipos.

## Referências

BERNARD, Zilá. **Literatura e Identidade Nacional**. 3.ed. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2011.

DE ARAÚJO, Leandro. LELECO. PORTO, Leonardo, et al. In: **Ykamiabas** ROCINHA, Acadêmicos da Samba Enredo 2010. Rio de Janeiro, 2010.

ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

GLISSANT, Édouard. **Introdução a uma poética da diversidade**. (Trad. Eunice do Carmo Albergaria Rocha). Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005.

LOPES, Margarete. Protagonismo Feminino na Floresta Amazônica: uma leitura de Regina Melo. In: **18° REDOR – UFPB**, 2014. Disponível em: <http://www.ufpb.br/evento/index.php/18redor/18redor/paper/viewFile/550/734>. Acesso em: 29 jun. 2021.

LOUREIRO, João de Jesus Paes. **Cultura Amazônica: uma poética do imaginário**. 5. Ed. Manaus: Valer, 2015.

MELO, Regina Lúcia de. **YKamíabas, filhas da noite, mulheres da lua**. São Paulo: Editora Nelpa, 2012.

PAULA, Jolene da Silva. **A poesia no Amazonas: autoria feminina: voz e silenciamento**. 2018. 115 f. Dissertação (Mestrado) – Curso de Letras, Universidade Federal do Amazonas, Manaus, 2016.

POLAR, Antonio Cortejo. Uma heterogeneidade não dialética: sujeito e discurso migrante no Peru moderno. In: VALDÉS, Mario J. (Org.). **O condor voa: literatura e cultura latino-americanas**. (Trad. Ilka Valle de Carvalho). Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2000. p. 299–310.

SOUZA, Márcio. **História da Amazônia: do período pré-colombiano aos desafios do século XXI**. Rio de Janeiro: Record, 2019.

VIEIRA, Patrícia. *Utopian amazons*. **Revista da Universidade Federal de Minas Gerais**, [S.L.], v. 24, n. 12, p. 98–115, 3 maio 2018. Universidade Federal de Minas Gerais – Pro-Reitoria de Pesquisa. <http://dx.doi.org/10.35699/2316-770x.2017.12603>.

XAVIER, Elódia. **Que corpo é esse? O corpo no imaginário**. Florianópolis: Editora Mulheres, 2007.

## EROS E TÂNATOS EM ANTÔNIO CARLOS VIANA

**Maria Oscilene de Souza Fonseca**

### O narrador em Viana: contextualizações pertinentes

Vida e morte entrelaçadas: trauma que nos acompanha durante toda a vida, e não simplesmente no fim (KOVÁCS, 1992), é uma constante nos contos do escritor sergipano Antônio Carlos Viana (1944–2016). Aliado a essa emblemática, o repulsivo transparece sob um duplo sentido, em que o prazer – como um apelo de vida, gera também o desprazer – um apelo de morte. Em outro contexto, os impulsos do sexo finalmente deitam no divã.

Com a psicanálise de Freud, as taras sexuais e histerias tornam-se análises médicas. Surgiam as neuroses da alma humana no estudo da sexualidade. Do inconsciente, portanto, imergia a “pulsão”, mediante a “compulsão à repetição”, ou seja: “O inconsciente, isto é, o “recalcado” não oferece exatamente nenhuma resistência aos esforços do tratamento e nem sequer aspira a outra coisa senão, opondo-se ao fardo que pesa sobre ele, chegar até a consciência [...]”, cujo fluxo é estimulado por uma “tensão desprazerosa” vinda da experiência real (FREUD, 2018, p. 65). Compreendamos que a “compulsão à repetição” de que nos fala Freud é estimulada pelos impulsos sexuais e que, tal repetição, é uma descarga do inconsciente. É o campo da sexualidade.

No campo do erotismo que, diferentemente da sexualidade, esse primeiro busca a satisfação do corpo sem recalques (BATAILLE, 1987), a sexualidade é uma característica humana porque participa da reprodução. Conforme posicionamentos de cada área, a sexualidade pode se manifestar com recalque, e até inconscientemente; enquanto o erotismo não o é, basta-lhe ser provocado. Em termos, Freud está para a mente assim como Bataille está para o corpo. Segundo Freud, a sexualidade não se limita a questões de gênero; embora seja uma ponte para as histerias, as taras, a dualidade humana e sentimentos suicidas. Em Antônio Carlos Viana, a égide dos traumas

e taras traz o rito da iniciação sexual do narrador-menino. Assim, em nossa pesquisa, para alcançar determinados elementos da memória, citaremos a fenomenologia da criança de Gaston Bachelard (1884–1926). Os conceitos de espaço, cujos limites não são nítidos em Viana, serão aplicados na perspectiva do geógrafo social Milton Santos (1926–2001), com estudos atrelados a valores socioculturais. No campo do inconsciente, o “princípio do prazer” sucumbe ao “princípio da realidade”<sup>1</sup> mediante o desprazer (FREUD, 2018, p. 48), que gera a “compulsão à repetição” (FREUD, 2018, p. 65).

A partir de Sigmund Freud (1856–1939), na Psicanálise, os conflitos geradores de ações são denominados ‘pulsão de vida’ (Eros) ou ‘pulsão de morte’ (Tânatos). Conforme cita Oliveira (2010, p. 62): “A pulsão de morte, a qual Freud se refere, é a morte simbólica, uma morte social; é a pulsão que leva o indivíduo à loucura, ao suicídio, ou seja, uma morte simbólica ou material perante a sociedade”. De acordo com a mitologia greco-romana, Eros – o deus do amor que enlaça homens e mulheres com suas flechas embargadas de paixão, embriagado por Hipno, o deus do sono, cai na caverna de Tânatos – o deus da morte. Ao acordar, Eros junta confusamente as flechas espalhadas e, sem o saber, leva algumas de Tânatos. O deus da morte, a partir de então, pôde preencher de amor o coração dos moribundos. Em contrapartida, eis a explicação para a morte enlaçar o coração de tantos jovens pelas flechas de Eros.

Ao partir da mitologia como fator externo, Freud tenta desvendar o intransponível: a organização psíquica humana. Na leitura freudiana do conto, o inconsciente reprimido (FREUD, 2018, p. 49) do desprazer é liberado pelo trauma: “A curiosidade aumentava toda vez que eu passava perto do caixão” (VIANA, 2009a, p. 117). Nesse jogo imposto pelo narrador, o despertar do pra-

1 O *princípio do prazer*, circunstância que guia o Id, é uma via do funcionamento do aparelho mental, cujo funcionamento pode ser até perigoso, conforme cita Freud nesta obra. Assim, influenciado pelos instintos e na batalha de autopreservação do Ego, esse princípio, o *princípio do prazer*, é sucumbido pelo *princípio da realidade*. E, embora este último não apague a intenção de obter prazer, ele pode adiar a satisfação. Na obra *Além do Princípio do Prazer* (1920), Freud conclui que a mente humana é conflituosa, porque subsiste entre o sistema pré-consciente e o princípio da realidade. Este último desenvolve-se a partir do amadurecimento da personalidade, das regras culturais, e do princípio do prazer.

zer – em sintonia com o desprazer, ocorre porque “[...] estes também podem ser encarados como possuindo uma relação psicofísica com condições de estabilidade e instabilidade” (FREUD, 2018, p. 47). Portanto, o princípio do prazer inclina-se para um princípio de instabilidade, quando a ansiedade dos fatos, denunciada pelo narrador, cria no leitor uma expectativa depreciativa: “Aquilo ficou na minha cabeça: o que era morrer donzela?” (VIANA, 2009a, p.117). No menino, a pulsão do sexo, ou “a influência dos instintos de autopreservação do ego”, (FREUD, 2018, p. 50), ocasiona uma mudança psicossocial sem retrocessos, isto é, uma vez estabelecida, não há como voltar. Contraditório, Viana, ao abordar a sexualidade, ora o faz via a *ars erotica* (FOUCAULT, 1999a), quando o sexo visa ao prazer; ora sob a *scientia sexualis*, em que sexo e corpo são vigiados, e controlados pelo sistema (FONSECA, 2015).

Na abordagem histórica, a partir dos séculos dezesseis e dezessete, no Ocidente, os discursos do sexo proliferam-se; embora somente tenha havido a liberação a partir do século dezenove. Obviamente, houve projetos disseminadores e disciplinares desse discurso; isto é, criaram-se aparelhos multiplicadores do discurso do sexo, a exemplos da psiquiatria e da psicanálise – mas vigiadas pela ciência médica e por órgãos de controle (FOUCAULT, 1999a). E, enquanto o discurso médico, envolto pela aparente neutralidade científica, determinou verdades para o sexo, as origens do desprazer – provocadas pelo sexo – continuaram escusas para o grande público. Com a psicanálise de Freud, o discurso do sexo ganha legitimidade, sendo amplamente divulgado também como tara, recalque, ou doença. Na concepção deste ‘ousado’ projeto científico – mais identificado com as circunstâncias políticas da época, a ordem médica determina o sexo mediante uma verdade relativa entre o “patológico” e o “pecaminoso” (FOUCAULT, 1999a). Em *Cine Privê* (2009a), obra pesquisada, haveremos de perceber que a deformação nos corpos pelo viés do “princípio do prazer” (FREUD, 2018), segue uma ótica determinista. Desse modo, o desejo promove a extensão entre sentimentos e/ou objetos díspares, ou seja: vida e morte, gente e bicho. Na definição de Bakhtin, cujos estudos seguem uma vertente mais ligada ao popular, além de adequados à leitura vianiana, o corpo grotesco é um corpo aberto e incompleto, que “está misturado ao mundo, confundido com animais e coisas” (1996, p. 24).

Em consonância a esse pressuposto, Viana reproduz um espaço à parte do sistema de valores, evocado pela plasticidade e configurado no ambiente doméstico pelas vias da memória. Daí, a criança estar como “o ser do devaneio” que (BACHELARD, 1996), guiada pelas abstrações, materializa, na imaginação criadora, seres anômalos de corpos deformados que subsistem em ambientes de exclusão. Silenciosos, os personagens vianianos são conduzidos pelo narrador e suas personagens ignoram a consciência de si. Na conformidade de compensar o desalento da alma, o olhar do narrador atribui complexidade à narrativa ao envolver o leitor em um contexto de denúncias dos que vivem à margem da vida.

Na representação desse mundo apartado da modernidade turbulenta, o vocabulário é fortemente adequado e a extensão das palavras é uma técnica de linguagem para compor a carga dramática das personagens. Sob esta ótica, o leitor perceberá que Viana dilacera a utopia de um Brasil menos desigual.

### **Cem anos de *Além do Princípio do Prazer e da Primeira Guerra Mundial***

Com o fim da *Primeira Guerra Mundial* (1914–1918), Sigmund Freud lança sobre o divã a natureza repetitiva dos sintomas neuróticos, que retem uma força jamais pensada: a “pulsão,” ou o impulso de morte, cujo drama subsiste em toda psiquê humana. Assim, em 1920, é lançada a obra *Além do Princípio do Prazer*.



Fonte: [http://brasil.el.pais.com/brasil/2018/11/11/album/1541942101.html#foto\\_gal\\_1](http://brasil.el.pais.com/brasil/2018/11/11/album/1541942101.html#foto_gal_1) Acessado em 12.08.2021



## Eros e Tântos no conto “Da cor da graviola”: pulsão e repulsividade

No conto “Da cor da graviola”, o narrador–menino traz a descoberta do sexo mediante o desprazer, em que o ambiente representado é um velório. Novamente, a família é o motivo pelo qual Viana narra um Brasil patriarcal e de costumes tardios; talvez desconhecido para muitos. Lugar e tempo parecem indeterminados, mas o autor contextualiza o local de modo a considerarmos o ambiente rural. No conto, o contista entrelaça a temática do sexo com a do grotesco: A “tia morta” (VIANA, 2009a, p. 116), “a que tinha orelhas grandes como cachorro” (VIANA, 2009a, p. 16), e morava com uma irmã deficiente. De acordo com Kovács (1992, p. 116), a criança não conhece a morte – ideia que Viana reverbera na voz do narrador–menino: “Tia Lenira morreu donzela, daí o caixão branco, ela também vestida de branco, com uma cinta de cetim azul–clarinho. Nas mãos, um terço”. O menino, indiferente à morte, fala dela com naturalidade. E, no intuito de atenuar o mórbido, o lirismo casual de Viana. No Brasil, a prática de velar o morto foi bastante intensificada com a chegada dos negros (REIS, 1991, p. 90). As vestes brancas do morto e o preto do luto fazem parte do ritual, bem como o costume de desfilar com o morto pelas ruas da cidade (REIS, p. 127–131). O impactante, em Viana, é a imobilidade social, o imediato, porque, para essa gente, o futuro não existe. É como se todos desejassem permanecer no determinismo do destino (SANTOS, 2006), característica das culturas menos letradas. No conto, há também muitas ações de crianças envoltas pelo impulso sexual. A única nomeada é Jade, 13 anos, prima do narrador–menino que denuncia já conhecer o mundo dos adultos.

No âmbito do leitor, o erotismo é provocado, quando a plasticidade vianiana faz do corpo o objeto do olhar e recai sob um corpo erótico importante na trama – a moça que trabalhava na casa das tias do menino: “Levei as goiabas para Isaura. Enquanto ela as esmagava na peneira, vi como suas mãos eram bonitas [...]. Ela era toda alva, de um brilho atordoante” (VIANA, 2009a, p. 119). Contudo, para contrapor ao agradável da luz, “Da cor da graviola”, assim como todos os contos que compõem a obra *Cine Privê*, en-

vereda pelos labirintos da pobreza e explora a decadência física e moral das personagens (MARTINS, 2013): “Na cozinha, o fogão à lenha só tinha uma chaleira com água para fazer café para uma ou outra visita. As duas pareciam viver isoladas do mundo, mais pobre do que todos nós” (VIANA, 2009a, p. 117). Alheios à modernidade, essas personas parecem sucumbir à loucura:

Quando me debrucei sobre o caixão, alguém pensou que eu queria me despedir dela e me fez dar um beijo em sua testa. Um calafrio me percorreu o corpo. As orelhas estavam à mostra, parece que tinham crescido mais [...]. (p. 117).

O adjetivo “pobre”, do exemplo anterior, no singular pluraliza a pobreza – outra característica vianiana: o universalismo. Mas a criança, em termos, isenta-se da culpa do ‘ser’, pois não dispõe de responsabilidade para tal (BACHELAR, 1996). E o contista, ao tratar da sexualidade, intercala homens e animais:

[...] lá fora, estavam todos jogando pedra em dois cachorros atacadados por trás [...]. Minha prima estava na porta e entrou. O irmão dela falou pra mim, apontando os cachorros: “É isso que é não ser mais donzela”. Fiquei todo sem jeito, ele já sabia de tudo. [...] (VIANA, 2009a, p. 118).

No despertar do sexo, o adolescente formula outra ideia de mundo, quando renegar o “faz-de-conta” é adquirir experiência, é o começo para se tornar adulto. No caso das meninas, que têm um papel diferenciado nas obras vianianas, determinados espaços são mais apropriados para os homens, a exemplo de estar no pasto e observar o coito dos animais. Em muitos contos de Viana, a exemplo deste, o desejo reprimido – o “recalque” (FREUD, 2018) transparece mais no masculino. Neste conto, em que ocorre o rito da iniciação sexual, o narrador o articula entre a “pulsão de vida” e a “pulsão de morte” (FREUD, 2018).

Conforme a psicanálise freudiana, na puberdade, a alternância entre prazer e desprazer, gera níveis de estabilidade e instabilidade num movi-

mento psicofísico, porque acima da consciência e no limiar dos instintos libidinais (FREUD, 2018, p. 66–7): “A curiosidade aumentava cada vez que eu passava perto do caixão. Moça donzela, moça donzela... Aquilo não me saía da cabeça (VIANA, 2009a, p. 117)”. Nessa leitura, o inconsciente misturado à experiência libera a “compulsão à repetição” (FREUD, 2018, p. 65): “Voltei para o pé de tia Lenira, com uma coisa esquisita no peito me sufocando, e só não era tristeza” (VIANA, 2009a, p. 118).

Na estética do grotesco, Viana trata também o tema pelo aspecto carnavalesco. Segundo Bakhtin (1996, p. 162), o grotesco após a Idade Média inclui elementos populares ao focalizar o corpo e o riso, categorias consideradas profanas. Em oposição à hipocrisia, o grotesco popular constitui-se em uma violação flagrante às normas e convenções, sejam de etiqueta, piedade ou hierarquia. Mas o narrador-menino deste conto, prestes a abandonar a mente pueril, lança paradigmas.

Na complexidade temática do contista, seja falando de morte, sexo, ou de loucura, Viana lança à criança uma mente conflituosa, vítima das agruras compartilhadas com o mundo adulto (FONSECA, 2015). Diferentemente dos séculos dezoito e dezenove, períodos do Romantismo, em que a morte era vista como algo sublime, ou como um possível encontro com o ser amado, a partir do século vinte a morte não deve ser apenas percebida (KOVÁCS, 1992, p. 38–40), e sim temida. A morte agora passa a representar o fracasso humano, um símbolo de impotência do destino. Em Viana, as atitudes de encarar a morte geralmente traz a velhice, fase que mais carrega estigmas negativos (KOVÁCS, 1992, p. 39). Inerente a isso, o narrador-menino reverbera na memória o tempo da casa, ou seja, o cotidiano do lugar é referendado como testemunho da moral estabelecida (BACHELARD, 1996), que passa pela experiência das personagens, a exemplo da prática de velar o morto: “Havia umas três ou quatro pessoas em torno do caixão todo forrado de branco e rodeado por uma fita azul que formava uma cruz na tampa na tampa encostada na parede” (p. 116). Em contrapartida, o prazer dos corpos confronta-se com a ausência de algo, haja vista o desejo presumir carência (FOUCAULT, 1998, p. 30).

Na obra vianiana, o narrador-menino torna o leitor cúmplice, porque desvia de si a perda da inocência. Nesse pretexto, o lirismo atenua o

pornográfico, enquanto a propensão autoral desestabiliza as posições de personagem e leitor, quando:

[...] consegue relativizar a realidade referida pela narrativa na construção de um perspectivismo complexo que concretiza a situação de exibição e observação, ao questionar a realidade representada tal como aparenta espontaneamente (SCHOLLHAMMER, 2009, p. 111).

Assim como Foucault, Viana evidencia o gosto pela experiência. Veremos então nessas duas figuras de vertentes diferenciadas, a preocupação com o social, com fatores sociopolíticos. Coerente, Viana desvencilhar-se do idílico da paisagem e se fixar nas coisas da casa, ou nos corpos – ainda que fragmentados. Nesse âmbito, para evidenciar o repulsivo do corpo, o contista exclui o olho, “na sua função de recepção da luz, portador da alma” (CHEVALIER, GHEERBRANT, 1997, 653–6). O contista também manifesta seu temor do mundo ao representar os personagens diante de situações que desafiam o imediatismo do mundo moderno. Cruel com seus personagens (VIANA, 2009b) Viana narra uma hiper-realidade (SHOLLHAMMER, 2009), quando o extremo é o caminho para experimentar sensações bizarras: “A trança que ela trazia embolada no alto da cabeça desabou pelas costas quando dois homens levantaram seu corpo pra ela poder beijar a morta” (p. 119). E, aqui e acolá, em Viana, os ritos fundadores.

Aparentemente profano, a prática de velar o morto cumpre com o dogma religioso, cuja função divide-se em retardar a separação com os membros da família e preparar a alma para Deus. O homem morto torna-se sagrado, porque se aproxima do divino; enquanto os espaços são pensados para a manifestação da ação que, normalmente, ocupam referências fixas: a casa, a igreja e o cemitério (ELIADE, 1996, p. 33). Em se tratando de Viana, cuja exclusão social transparece, haveremos de ter apenas a casa e o cemitério. Todavia, nem sempre o cortejo fúnebre é descrito. Muitas vezes, a morte é um falso viés do qual muito faz uso o autor. Assim, Viana, atento aos ritos de passagens, traz-nos o cotidiano dos velórios, ocorridos em ambiente familiar – ora idílico, ora grotesco. E a “pulsão de

morte” se entrelaça com a “pulsão de vida”: “Isaura foi ajudar e sua saia ficou presa no braço da cadeira. Suas coxas grossas e brancas, da cor da graviola quando a gente abre, foi um clarão na sala (VIANA, 2009a, p. 119)”.

O conflito do narrador-menino, tal qual a morte, é o que surpreende, isto é, os princípios da realidade diante do sexo. Freud cita (2018, p 122): “[...] mas o impulso sexual é a corporação da vontade de viver”. Leiamos o conto, em uma referência a Jade, prima de 13 anos do narrador-menino: “Eu, de cá, via a calcinha azul e suas pernas alvas. Ela nem parecia se incomodar”. Observemos que o menino traz suas descobertas fragmentando o corpo e, da dualidade entre prazer e desprazer, abandona o corpo pueril. No conto “Da cor da graviola”, o princípio de prazer alcança o ápice na figura de Isaura, moça que trabalha na casa, cujas pernas à mostra despertam o desejo sexual no narrador-menino, que se entrega ao prazer solitário do coito: “Quando voltei do banheiro, o enterro já havia partido e eu fiquei ali sozinho, no meio das flores murchas, aturdido não com a morte, mas com a vida a escorrer de nosso corpo” (VIANA, 2009a, p. 119). Parece que o menino, ao conhecer o poder do sexo, torna-se ‘homem’, pois encara a morte. Mas na ironia sutil do narrador, infere-se que, nessas circunstâncias, estariam murchas as flores e murcho o aparelho genital do menino, enquanto o pronome “nosso” compromete o leitor.

Digamos que o texto hiper-realista não projeta apenas o cenográfico, e sim torna a análise subjetiva porque compromete a veracidade e a confiabilidade do testemunho de quatro categorias situadas entre o real e o ficcional, ou seja, a do autor, a do leitor, a do narrador e a do personagem (SCHOLLHAMMER, 2009, p. 110). Mas é o ser do devaneio, que atravessa sem envelhecer todas as idades do homem – da infância à velhice, o responsável pelas reminiscências pueris (BACHELARD, 1996, p. 96). A predileção do autor pelos narradores meninos talvez se estabeleça pelas libertinagens delegadas à criança que, normalmente, surge com a consciência dos adultos: “Fiquei intrigado e fui olhar tia Lenira, ver se seu rosto denotava algum pecado, como dizia o padre no catecismo, todos os nossos pecados aparecem no rosto quando a gente morre” (VIANA, 2009a, p. 117).

À luz da sociologia, o século vinte foi o período disseminador das sociedades contemporâneas: deslocadas, complexas e fragmentadas.

Consequentemente, as questões de gênero, sexualidade e nacionalidade, entre outras categorias, passam por processos estruturais tão fluidos que impossibilitam impor limites. Mas longe do bem-estar social, o ‘estranho’, nesse mundo, é percebido em um mecanismo de exclusão: os grupos minoritários (HALL, 2003, p. 8).

## Conclusão

Na esteira do hiper-realismo, Viana novamente nos traz a criança como detentora de valores e a morte como viés da vida. Contudo, seguindo duas forças antagonicas, a “pulsão de vida” e a “pulsão de morte”, o contista ora revela tendência para a preservação da experiência real, ora conduz sua narrativa pela segregação de tudo que é vivo, pela destruição.

Na prática de fragmentar o corpo, que também surge como objeto de escárnio, nesse conto, o autor traz as pernas como *mot* para o prazer – que se exerce paralelo com a “pulsão de morte”. Nesse paradigma, para estabelecer a tensão e tecer os nós, ainda que a temática seja a do sexo, são os aspectos do grotesco que irão impactar o olhar do narrador-menino, o único que parece enxergar a si, ter alma, haja vista os demais personagens não refletirem. O narrador-menino, como se indiferente à moral social, desestabiliza as flechas do amor e, impulsionado pelas flechas da morte, sente a “pulsão da vida”. E o despertar do sexo surge diante das pernas alvas da empregada e da grotesca aparência do cadáver da tia. Viana então parece enaltecer a repugnância que o corpo pode causar, em oposição aos valores cristãos e do apreço dado ao corpo na pós-modernidade. Diante da coerência da obra, ou do contraditório do autor, as temáticas exploradas por esse literato ironizam a superioridade humana, cujos limites sempre beiram os instintos, ou seja: a fome, o desejo sexual, o instinto de sobrevivência; em que o cotidiano é acentuado e o tempo parece perpétuo. Subsiste, portanto, a eternidade – que indica a ausência de tempo, mas diante da finitude de algo: o impulso sexual. Nessa efemeridade do prazer como um apelo, experimentado pelo menino, a descoberta do sexo surge diante do repulsivo: a “pulsão da morte” travestida no cadáver da tia, que tinha orelhas grandes como as de um cachorro.

Estabelece-se, portanto, o grotesco como uma analogia da vida, dos que subsistem na extrema pobreza.

Em *Cine Privê*, Viana revela um flagrante delito das intenções do leitor, quando constrói uma ontologia do humano cuja simbologia é a deformidade. E o gosto pelo feio sobrepõe-se a qualquer outra estética, porque o ser humano é decadente. Nesse âmbito, oportuno então lançar voz à criança que, jogada em situações limítrofes, atua entre os impulsos eróticos e o psiquismo da mente, entre o prazer do corpo e o enigma da compulsão à repetição.

## Referências

CHEVALIER, J., GHEERBRANT. Olho. In : CHEVALIER, J., GHEERBRAT. **Dicionário de símbolos**. 11. ed. Trad. Vera da Costa e Silva et al. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997. p. 653–656. 996p.

BACHELARD, G. **A poética do devaneio**. Trad. Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

BACHELARD, G. **A poética do espaço**. Trad. Joaquim José Moura Ramos et al. São Paulo: Abril Cultural, 1978. p. 180–354. 354 p.

BATAILLE, G. **O erotismo**. Trad. Antônio Carlos Viana. São Paulo: L&PM, 1987.

BAKHTIN, M. **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. 3.Ed. Trad. Yara Frateschi. São Paulo: Hucitec, 1996. Disponível em: <https://onedrive.live.com/?authkey=%21AjnE0rzzZp5A0hA&cid=D44E78B93FA30333&id=D44E78B93FA30333%21145&parId=D44E78B93FA30333%21120&o=OneUp>. Acesso em: 15. Abril.2021.

DAL FARRA, M. L. **O narrador ensimesmado** (foco em Vergílio Ferreira). São Paulo: Ática, 1978.

ELIADE, M. **O sagrado e o profano**: a essência das religiões. Trad. Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

FONSECA, M. O. S. **Da Sexualidade à Loucura** – aspectos repulsivos em *Cine Privê*, de Antônio Carlos Viana. 2015. 111 f. Dissertação (Mestrado em Letras). Programa de Pós-Graduação em Letras/Universidade Federal de Sergipe. São Cristóvão. Disponível em: [https://ri.ufs.br/bitstream/riufs/5704/1/MARIA\\_OSCILENE\\_SOUZA\\_FONSECA.pdf](https://ri.ufs.br/bitstream/riufs/5704/1/MARIA_OSCILENE_SOUZA_FONSECA.pdf). Acesso em: 20 Out.2021.

FOUCAULT, M. **História da sexualidade 2**: o uso dos prazeres. 8. ed. Trad. Maria Tereza da C. Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1998.

FOUCAULT, M. **História da sexualidade 1: a vontade de saber**. 18. Ed. Trad. Maria Tereza da C. Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1999a.

FREUD, S. **Além do Princípio do Prazer**. Trad. Renato Zwick. Porto Alegre-RS: L&PM Editores. (Col. L&M POCKET, v. 1277), 2018.

HALL, Stuart. Controvérsias. In: HALL, S. **Da Diáspora: identidades e mediações culturais**. (Org. Livia Sovik). Trad. Adelaine La Guardia Resende *et al.* Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2003. p – 25–101 e 434 p.

KAYSER, W. **O grotesco: configuração na literatura e na pintura**. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2009.

KOVÁCS, M. J (coord). **Morte e desenvolvimento humano**. São Paulo: Casa do Psicólogo Livraria e Editora, 1992. (pdf cedido pela coordenadora do livro).

MARTINS, G. da C. Narradores da exclusão ou a infância pobre na literatura brasileira contemporânea. **Estudos de literatura brasileira contemporânea**. n. 41. Brasília. Jan/Jun, 2013. p. 119–148. Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=323127374008>. Acesso em: 15. Jun.2021.

OLIVEIRA, L. G. **Eros e Thanatos: a pulsão de vida no conceito freudiano e o Homo Consumericos**. Revista Labirinto – Ano X, nº 14 – dezembro de 2010. Disponível em: <http://www.periodicos.unir.br/index.php/LABIRINTO/article/viewFile/935/918>. Acesso em: 05 Ago.2021.

REIS, J. J. **A morte é uma festa: ritos fúnebres e revolta popular no Brasil do século XIX**. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

SANTOS, M. **A natureza do espaço**. São Paulo: Edusp, 2006. (livro digitalizado). Disponível em: [http://files.leadt-ufal.webnode.com.br/200000026-4d5134e4ca/Milton\\_Santos\\_A\\_Natureza\\_do\\_Espaco.pdf](http://files.leadt-ufal.webnode.com.br/200000026-4d5134e4ca/Milton_Santos_A_Natureza_do_Espaco.pdf). Acesso em: 10 Jul. 2021.

SHOLLHAMMER, K. E. **Ficção brasileira contemporânea**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

VIANA, A. C. “Antônio Carlos Viana”. Entrevista concedida a Rafael Rodrigues. *Revista Literatura*. Reportagens, 2010a. Disponível em: <http://literatura.uol.com.br/literatura/figuras-linguagem/28/antonio-carlos-viana-fica-difícil-ser-otimista-num-mundo-em-161131-1.asp>. Acesso em: 09 Set.2021.

VIANA, A. C. **Cine Privê**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009a.

VIANA, A. C. “Sem dó nem piedade”. Entrevista concedida a Flávia Martins. *Cin-form*, Aracaju, 15 jun. **Caderno Cultura & Variedades**, p. 3. 2009b. <http://www.periodicos.unir.br/index.php/LABIRINTO/article/viewFile/935/918>. Acesso em: 05 Ago.2021.



## UM ECO N’O ESPELHO: O MITO DE NARCISO NO CONTO MACHADIANO

Marina Pinto de Morais

Alana de Oliveira Freitas El Fahl

### Pomo da concórdia: Machado de Assis e mitologia clássica

Joaquim Maria Machado de Assis (1839–1908) ainda é o gigante da literatura brasileira, com uma rica obra de romances, contos, poesias, crônicas, novelas, peças, ensaios, resenhas e traduções, o carioca não deixou que suas condições físicas e sociais o impedissem de desde cedo receber apoio e admiração através de seu trabalho e “aos cinquenta anos era considerado o maior escritor do país, objeto que nenhum outro romancista ou poeta brasileiro conheceu em vida, antes e depois dele” (CÂNDIDO, 2011, p. 16).

No livro *Questão de ênfase* (2020), a escritora Susan Sontag louva Machado de Assis através de um dos seus artigos, escrito em 1990, falando que ele tinha uma

Carreira imensamente prolífica, exuberantemente nacional, conseguiu escrever um número considerável de romances e contos, dignos de um lugar permanente na literatura mundial, e cujas obras-primas, fora do seu país natal, que o honra como seu maior escritor, são pouco conhecidas, raras vezes mencionadas (SONTAG, 2020, p.41).

A autora ainda afirma que, sendo o filtro do tempo justo, as obras de Machado continuam sendo descobertas muito tempo após a sua morte, e que ainda a espanta o escritor não ocupar, em termos internacionais, o lugar que ele merece, falando que certamente ele seria mais conhecido caso não fosse brasileiro, algo que Antônio Cândido também menciona no livro *Vários escritos* (2011). Por ser a nossa língua a menos conhecida

das ocidentais, Machado de Assis, mesmo sendo um escritor com qualidade para ocupar espaço na literatura mundial, permaneceu quase que completamente desconhecido fora do Brasil, mas que “o fato de sua obra atualmente encontrar certo êxito no exterior parece mostrar a capacidade de sobreviver, isto é, de se adaptar ao espírito do tempo” (CÂNDIDO, 2011, p. 17).

Machado, sem dúvida, ultrapassa a barreira temporal e, apesar de em vida não ter sido um autor conhecido fora das divisas brasileiras, foi um grande leitor da mais variada literatura mundial. Era dono de uma vasta biblioteca e, mesmo que algum livro não estivesse presente nela, isso não significa que ele não o tenha lido (MASSA, 2001). Como disse Carlos Drummond de Andrade, em seu poema *A um bruxo com amor* (1958), outros leram da vida um capítulo, mas Machado de Assis leu o livro inteiro, o que torna natural escutar as vozes de outras obras nas palavras escritas pelo nosso bruxo alusivo e zombeteiro. Fahl (2015, p. 27) corrobora com esse pensamento, afirmando que “ao trazer o diálogo com sua herança leitora para o centro de sua obra, Machado faz com que seu leitor entre em contato com todo o repertório cultural que construiu a tradição ocidental e também desfrute das fontes que alimentaram sua formação”.

Para quem lê Machado, é evidente o quanto o autor era um leitor ávido, uma vez que não há obra sua que não cite outros autores ou outras obras de uma forma tão magnânima e sem precedentes na literatura brasileira (SENNÁ, 2003). Entretanto, nenhuma qualidade literária é adquirida apenas com a leitura de outros escritos que já a possuem, é necessário que tenhamos essas qualidades em nosso âmago para evocá-las e fazer uso delas (SCHOPENHAUER, 2005). “Os escritores ‘escrevem com suas leituras, que são também seus fantasmas, por isso a escrita guarda, mesmo sem saber, a memória do Outro, nunca coincidindo exatamente com o que se lê, pois são releituras, recriações” (SANTOS, 2019, p. 106).

Dessa forma, fica claro o uso da intertextualidade na ficção de Machado e podemos perceber os fios dos mitos que ecoam em suas obras. Ele molda suas personagens e demonstra a perpétua condição não-maniqueísta e complexa da humanidade. Como diz Senna (2003, p. 67-68):

(...) numa abundância de citações e alusões que, de tão profusas, chegam a estontear o leitor. Esgueirando-se por entre elas, Machado toma liberdades de estarrecer, truncando-as, modificando-as, adaptando-as, enfim, aos seus propósitos de mestre de uma narrativa inteligente e aguda, destinada a atravessar o tempo.

A mitologia faz parte do mundo desde o início dos tempos, surgindo no imaginário humano e sendo passada de geração em geração através de variadas formas e crenças, uma vez que o mito é, em sua essência, uma tentativa de entender e explicar a sociedade, a natureza e o comportamento humano. Segundo Mircea Eliade (2019, p. 9) “o mito narra como, graças às façanhas dos Entes Sobrenaturais, uma realidade passa a existir, seja uma realidade total, o Cosmo, ou apenas um fragmento: uma ilha, uma espécie vegetal, um comportamento humano, uma instituição”. De acordo com Marilena Chauí (2020), a etimologia da palavra vem do grego *Mythos*, derivação de outros dois verbos: *mytheyo* (contar/narrar) e *mytheo* (conversar/anunciar/nomear), e é através de histórias e narrativas que o mito ainda permanece, e sempre permanecerá, relevante.

A mitologia greco-romana, objeto de análise deste trabalho, foi perdendo sua força de palavra sagrada incontestável e, atualmente, é interpretada como imaginação, mas ainda sobrevive e serve de mapa para comportamentos humanos. Cada leitor ou ouvinte desses mitos o interpreta da sua maneira, abstrai dele o que lhe toca e o que lhe atrai. Como diz Rick Riordan (2018, p. 15) na introdução do livro *Os mitos gregos*, vol. I:

Não há resposta “certa” na mitologia grega. Como nasceu Dionísio? Depende da versão que você lê. Como Hefesto se tornou manco? Adote a história que você achar melhor. (...) Uma vez que as histórias foram contadas de muitas maneiras distintas ao longo dos séculos, uma vez que elas são extremamente adaptáveis a novas culturas e a cada leitor em particular, o mito possui uma qualidade prismática. Ele sempre parece diferente.

Sendo assim, para este trabalho, decidimos utilizar a mitologia greco-romana na versão clássica, escrita por Ovídio em 8 d.C. no livro *Metamorfoses* (2017). Através da intertextualidade revelaremos o reflexo do mito de Narciso e Eco no conto *O espelho* (1882 – 2007), de Machado de Assis, tendo em mente que o texto mantém relação dialógica tanto com outros textos quanto com o leitor, que identifica (ou não) as referências presentes nele.

## A voz do mito ressoa no conto

Mikhail Bakhtin (1895–1975) foi um dos primeiros a estudar a comunicação entre textos, analisando as obras do renomado autor russo Dostoiévski, denominando essa relação textual de dialogismo, no qual um enunciado se cria em conexão com outro:

Para se tornarem dialógicas, as relações lógicas e concreto-semânticas devem, como já dissemos, materializar-se, ou seja, devem passar a outro campo da existência, devem tornar-se discurso, ou seja, enunciado, e ganhar *autor*, criador de dado enunciado cuja posição ela expressa (BAKHTIN, 2018, p. 210).

O termo intertextualidade foi introduzido ao mundo bakhtiano por Julia Kristeva em 1969, designando nele essa noção do dialogismo, sendo duas variações de termo para o mesmo significado (ZANI, 2003), então, mais tarde, através de Roland Barthes, intertextualidade passa a substituir o termo dialogismo.

Fiorin (2020, p. 58), nos diz que “intertextualidade deveria ser a denominação de um tipo composicional de dialogismo: aquele em que há no interior do texto o encontro de duas materialidades linguísticas, de dois textos. Para que isso ocorra, é preciso que um texto tenha existência independente do texto com que ele dialoga”. Logo, a intertextualidade refere-se à intersecção de um texto em outro, porém os dois conservam-se independentes, com suas próprias histórias, e para captar os pontos de convergência é necessário que o leitor tenha conhecimento da obra ao qual o novo texto faz alusão, seja ela explícita ou implícita.

Em *O espelho*, Machado de Assis utiliza-se do recurso intertextual implícito ao evocar o mito de Narciso e Eco, isso significa que não há uma citação explícita do mito no conto, mas toda uma construção de personagem e acontecimentos que reproduz situações ocorridas no mito, lançando mão de um discurso presente na tradição ocidental.

Ovídio nos conta que Narciso nasceu após seu pai, Cefiso, violar a ninfa Liríope em suas águas. Tirésias, o oráculo, disse então que a criança, desde nascida já amada, poderia ver os longos dias de uma velhice, mas apenas se ele nunca visse a própria imagem. Na idade de dezesseis anos “muitos jovens, muitas donzelas o desejaram. Mas (havia tão áspera soberba em tão aprazível beleza)<sup>1</sup> jovem nenhum, nenhuma donzela lhe tocou o coração” (OVÍDIO, 2017 p. 187). O amor-próprio expressado por Narciso no mito vem muito antes do seu fatídico fim. Soberbo e arrogante, ele rejeitava cruelmente todos que se declaravam, zombando deles, ninguém era bonito ou bom suficiente para despertar nele qualquer sentimento de paixão. Atendendo ao pedido de um dos muitos jovens desprezados, uma deusa o amaldiçoou para que ele nunca conseguisse alcançar quem viesse a amar, o que acabou sendo sua própria imagem. Um dia, Eco, a ninfa reumbante, que ainda tinha um corpo, mas apenas podia repetir o final das frases ouvidas e devolvê-las, o viu e se apaixonou por ele. Por conta da maldição imposta em sua voz ela nunca poderia falar com Narciso, passou então a segui-lo, porém, ao ser desprezada por ele, retraiu-se até ser apenas som. Quando, tendo sede, Narciso abaixou-se numa fonte límpida para beber água, viu ali refletido seu belo rosto, foi tomado de paixão e desejo por sua imagem e consumido por ela até morrer. No lugar da sua morte nasceu uma bela flor, que recebeu seu nome.

*O espelho*, definido por Alfredo Bosi (2020, p. 99) como “talvez o mais célebre dos contos-teoria de Machado de Assis”, começa com um narrador em terceira pessoa nos dizendo que “Quatro ou cinco cavaleiros debatiam, uma noite, várias questões de alta transcendência” (ASSIS, 2017, p. 154). Eles tinham a mesma idade, entre quarenta e cinco e cinquenta anos,

---

1 Parênteses do próprio autor.

quatro debatiam e um, nosso protagonista, Jacobina, apenas observava, como era de seu costume. Mas nesta noite, em particular, ele resolveu falar, e “não dois ou três minutos, mas trinta ou quarenta” (ASSIS, 2007, p. 155). A narrativa aqui sofre uma mudança e passa a ser em primeira pessoa, através da voz do próprio Jacobina, que começa então a defender sua teoria de que os seres humanos não possuem apenas uma, mas sim duas almas. Para sustentar seu argumento, conta uma história que aconteceu com ele mesmo quando tinha em torno de vinte e cinco anos de idade e foi nomeado alferes da Guarda Nacional, passando a ser o grande orgulho da família.

Jacobina, antes de começar sua retórica sobre as duas almas, avisa aos outros cavaleiros que ele não discute e nem admite réplica, “se me replicarem, acabo o charuto e vou dormir” (ASSIS, 2007, p. 155), fica evidente que não é pela personagem não gostar de discussão, mas o Narciso já se mostra aqui, ele não aceita ser contestado, não aceita réplicas para suas ideias porque não aceita menos que a manutenção do *status* de perfeição. A farda de alferes conferiu a ele esse *status* na juventude. O conto nos diz que, no primeiro momento, vestir a farda não era suficiente, era necessário também o reconhecimento alheio, a admiração, o olhar do outro que é o primeiro espelho (BOSI, 2020). Então, em sua fase madura, Jacobina ainda não aceita refutação, ele só falará se os outros aceitarem ouvir sem contestá-lo. Verá novamente a farda no espelho que é o olhar dos seus companheiros, “todos os olhos estão em Jacobina” (ASSIS, 2007, p. 156).

Jacobina conta que cada criatura humana traz duas almas consigo: uma que olha de dentro para fora, outra que olha de fora para dentro. A alma exterior pode ser qualquer coisa corpórea, perceptiva, até um simples botão de camisa, e a perda dela implica a perda da existência inteira. No caso do nosso protagonista, a alma externa era sua farda de alferes. A partir do momento que a vestiu, passou a ser o orgulho da família: primos, tios, todos felizes, a mãe passou a chamá-lo de seu alferes. Fora de casa, despertou inveja de uns e satisfação de outros. A sua tia, D. Marcolina, chamou-o para ir ao sítio recluso onde morava, e lá também o chamava de senhor alferes, maneira como todos no sítio, inclusive os escravos, passaram a chamá-lo também. A tia presenteia-o com um espelho grande

e velho, mas no qual ainda se via o ouro: “comido em parte pelo tempo, uns delfins esculpidos nos ângulos superiores da moldura, uns enfeites de madrepérola e outros caprichos do artista. Tudo velho, mas bom...” (ASSIS, 2007, p. 157). A aparência do espelho é uma alusão ao Jacobina mais velho, aquele que narra, que apesar de carregar as marcas do tempo em si, ainda se conserva “a melhor peça da casa” (ASSIS, 2007 p. 157).

Por fim, ele não era mais Jacobina, tornou-se definitivamente alferes.

O alferes eliminou o homem. Durante alguns dias as duas naturezas equilibraram-se; mas não tardou que a primitiva cedesse à outra; ficou-me uma parte mínima de humanidade. Aconteceu então que a alma exterior, que era dantes o sol, o ar, o campo, os olhos das moças, mudou de natureza, e passou a ser a cortesia e os rapapés da casa, tudo o que me falava do posto, nada do que me falava do homem (ASSIS, 2007, p.158).

Jacobina passa a reconhecer-se apenas como o ser que porta a farda, mesmo quando não está vestindo-a há quem o chame de alferes, há a preservação de seu *status* pelo olhar alheio, a alma exterior permanece ativa. Os pontos de intersecção entre o conto e o mito são perceptíveis, principalmente, no que toca aos protagonistas das duas obras. Podemos observar em Jacobina pontos semelhantes com Narciso especialmente no que os leva a autocontemplação, no caso de Jacobina é o espelho que ganha da tia, com Narciso foi a fonte límpida e prateada. Mas também podemos observar pontos de convergência entre a personagem principal de Machado com Eco, a ninfa retumbante de Ovídio.

Sendo a personagem o que há de mais vivo no romance, é ela que nos passa veracidade, o *ser* fictício que vive o enredo, que vive uma lógica estabelecida pelo escritor, mesmo que a interpretação do leitor varie, a coerência fixada pelo autor permanece inalterada. Machado é um escritor de grandes personagens por ser capaz de fazer com que aquele que lê suas histórias sinta ao máximo a complexidade delas, ele “*convencionalizou* bem os elementos, organizando-os de maneira adequada. (...) ela *existe*, com maior integridade e nitidez do que um ser vivo” (CANDIDO, 2014, p.79).

No que diz respeito a personagem Jacobina, Bosi aponta que o que separa o quarentão capitalista, que conta sua experiência para os amigos, do rapaz pobre que um dia ele foi é o aprendizado das aparências, a bifurcação foi o momento que “Jacobina vestiu para sempre a alma externa, a farda” (BOSI, 2020, p. 100). O jovem humilde torna-se presunçoso, narciso. No mito, Eco se apaixona por Narciso, no conto, Jacobina se apaixona por quem a farda o torna, ecoa em sua mente o que todos a sua volta agora lhe chamam: alferes. Quanto mais Eco segue Narciso, “mais próxima está da chama em que arde (paixão), exatamente como o inextinguível enxofre que reveste a extremidade das tochas é incendiado pela proximidade da chama” (OVÍDIO, 2011, p. 189), com Jacobina é o uso da farda que desperta a paixão narcisa, quando fardava-se, ouvia os elogios da família e dos amigos e “tudo isso fazia-me viver” (ASSIS, 2007, p. 160).

Mas quando os habitantes do sítio precisam se ausentar e ele encontra-se só, não há quem reforce sua autoimagem, o eco silencia-se e o que ele é não existe mais. Uma crise de identidade se abate sobre ele, quase enlouquece, não se reconhece porque não há ninguém para afirmar seu *status*. Afinal, quem era sem a afirmação alheia de que era aquilo? Jacobina se olha no espelho sem a farda, a imagem que recebe de volta é cortada, apenas sombra: “Olhei e recuei. O próprio vidro parecia conjurado com o resto do universo; não me estampou a figura nítida e inteira, mas vaga, esfumada, difusa, sombra de sombra” (ASSIS, 2017, p. 161). O olhar solitário procurava aquilo que o fazia viver, o que só achava em sonhos, onde atua a alma interior, e encontra o espelho, o espelho que deveria mostrar o que ele parece ser, mas sem a farda “falta-lhe a aparência do *status*; apenas a aparência, diriam os românticos; sim, mas por isso falta-lhe a realidade, o ser, ensina Machado” (BOSI, 2020, p. 99).

O primeiro olhar de Narciso em seu reflexo na fonte de águas transparentes arrebatava-o pela imagem de beleza que vê ali, “sem o saber, a si se deseja; é aquele que ama, e é ele o amado. Ao cortejar, a si se corteja. Arde no fogo que acende” (OVÍDIO, 2017, p. 191). É o mesmo olhar que Jacobina tem ao olhar-se no espelho após vestir a farda de alferes, que faz com ele seja dominado definitivamente pela alma exterior:



o vidro reproduziu então a figura integral; nenhuma linha a menos, nenhum contorno diverso (...) daí em diante, fui outro. Cada dia, a uma certa hora, vestia-me de alferes, e sentava-me diante do espelho, lendo, olhando, meditando; no fim de duas, três horas, despiame outra vez. Com este regime pude atravessar mais de seis dias de solidão sem os sentir..." (ASSIS, 2007, p. 162).

Quando passa por sua cabeça a ideia de vestir a farda e ele a executa, volta a olhar no espelho e a imagem que recebe de volta é clara, reencontrada estava a alma exterior quase perdida, e dela não se separaria mais. Apaixonou-se de si e encontrava, agora, no espelho a afirmação alheia que lhe estava sendo negada por estar só. Jacobina só volta a encontrar seu *eu* quando veste novamente a farda e aprecia-se com ela no espelho porque a farda é o símbolo do *status*, e "ter *status* é existir no mundo em estado sólido" (BOSI, 2020, p. 99).

Machado não tem necessidade de explicar mais nada acerca de sua personagem, e nem precisa, pois ela é viva, atemporal como o mito ao qual faz alusão. Jacobina impressiona seus companheiros que o escutam e os leitores que o leem, conservando a atenção presa às suas palavras até o fim da narrativa, "quando os outros voltaram a si, o narrador tinha descido as escadas" (ASSIS, 2007, p. 162).

## Considerações finais

*O espelho* figura como um dos contos mais importantes de Machado de Assis, ficando ao lado daqueles que, segundo Luís Augusto Fischer (SECCHIN, 1998, p. 155) são "os maiores, que teriam natureza ou bem psicológica, de desenho de caracteres individuais ou sociais, ou bem moral, de indagação intelectual de tipo filosófico". O ensaísta ainda nos diz que quase nunca Machado dá um desfecho glorioso aos seus contos, que alcance o sentido de tudo que foi dito, mas, ainda assim, sempre se dirige a consciência do leitor (SECCHIN, 1998). De fato, os contos machadianos cravam-se na nossa memória, conversam conosco através da similaridade que eles compartilham com o real e atravessam os anos ainda conservando-se atuais.

Prova disso é que, anos depois da publicação de *O espelho*, em 1923, um renomado médico austríaco, chamado Sigmund Freud, publicou uma teoria psicanalista intitulada de *O eu e o ID* (1923 – 2011), na qual ele fala como a psique humana é dividida em duas partes: consciente, incluindo o pré-consciente (ego/eu) e inconsciente (superego/id). Freud (2011, p. 29) diz: “Proponho que levemos em consideração, chamando de *Eu* a entidade que parte do sistema *Pcp* (percepção) e é inicialmente *pcs* (pré-consciente), e de *Id* (...) a outra parte da psique, na qual ela prossegue, e que se comporta como *ics* (inconsciente)”. Percebemos a semelhança com o que nos é dito por Machado no conto: “A alma exterior pode ser um espírito, um fluido, um homem, muitos homens, um objeto, uma operação. (...) o sono, eliminando a necessidade de uma alma exterior (ego/eu), deixava atuar a alma interior (superego/id)” (2007, p. 155 e 160). Claro que a barreira linguística, muito maior no final do século XIX e início do século XX do que atualmente, torna improvável que Freud tenha tido acesso a qualquer obra machadiana, portanto não é intenção desse trabalho aprofundar-se na teoria freudiana, mas, ainda assim, é interessante observar como Machado de Assis nos deu em forma de conto algo que anos depois o pai da psicanálise nos forneceria em forma de teoria científica.

No mito, Narciso encontra seu trágico fim sucumbindo ao lado da fonte, incapaz de alcançar seu objeto de desejo e o ser amado: a imagem de si refletida ali. Durante os séculos, ele serviu de inspiração para muitas histórias mundialmente conhecidas, como, por exemplo, o grande clássico de Oscar Wilde, *O Retrato de Dorian Gray* (1890), em que o jovem protagonista, tomado de amor por sua imagem reconhecidamente bela, acaba por vender sua alma num pacto faustico, a vaidade vem a ser sua ruína, assim como foi de Narciso. O mito também foi objeto de estudo de Freud, que através dele criou outra teoria, a da personalidade narcisista em 1914. No conto machadiano, Jacobina crava em sua alma interior a imagem da alma exterior a cada vez que se contempla no espelho, torna-se aquilo para sempre, é capaz de suportar os dias de solidão no sítio e voltar para casa, fazer bons amigos, chegar à meia idade de forma plena, e, diferente de como foi com Narciso, o conto deixa subentendido que Jacobina veria “os longos dias de uma velhice avançada” (OVÍDIO, 2017, p. 187) e perma-

neceria sendo quem ele se tornou e quem era orgulhoso de ser: senhor alferes, a alma exterior.

## Referências

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Nova reunião**: 23 livros de poesia/Carlos Drummond de Andrade. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

ASSIS, Machado de. **50 contos de Machado de Assis**. Seleção, introdução e notas: John Gledson. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Tradução direta do russo, notas e prefácio: Paulo Bezerra. 5. ed. São Paulo: Forense Universitária, 2018.

BOSI, Alfredo. **O enigma do olhar**. 5. ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2020.

CANDIDO, Antonio. **Vários escritos**. 5. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011.

CANDIDO, Antonio [et.al.]. **A Personagem da ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2014.

CHAUÍ, Marilena. **Brasil: mito fundador e sociedade autoritária**. 2. ed. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2001.

ELIADE, Mircea. **Mito e realidade**. Tradução: Pola Civelli. 8. ed. São Paulo: Perspectiva, 2019.

FAHL, Alana de Oliveira Freitas El. O evangelho segundo Machado. **Revista Tabuleiro de Letras**. PPGEL, Salvador, Vol.: 09, nº 02, p. 24–37, dezembro. 2015

FIORIN, José Luiz. **Introdução ao pensamento de Bakhtin**. 2. ed, 5ª reimpressão. São Paulo: Contexto, 2020.

FREUD, Sigmund. **Obras completas**, volume 16: O eu e o id, “autobiografia” e outros textos (1923–1925). Tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

GRAVES, Robert. **Os mitos gregos**, volume I. Tradução: Fernando Klabin. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018.

MASSA, Jean-Michel. **A biblioteca de Machado de Assis**. In: JOBIM, José Luís (Org.). A biblioteca de Machado de Assis. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras/Topbooks Editora, 2001, p. 21–90.

OVÍDIO. **Metamorfoses**. Edição bilíngue. Tradução, introdução e notas: Domingos Lucas Dias; apresentação: João Angelo Oliva Neto. São Paulo: Editora 34, 2017.

SANTOS, Jaciene de Andrade. **Textos em trânsito:** Machado de Assis e o projeto literário nacional. Feira de Santana: Mondrongo, 2019.

SCHOPENHAUER, Arthur. **A arte de escrever.** Tradução, organização, prefácio e notas: Pedro Sússekind. Porto Alegre: L&PM, 2017.

SECCHIN, Antonio Carlos [et.al] (orgs.). **Machado de Assis:** uma revisão. Rio de Janeiro: In-Fólio, 1998.

SENN, Marta de. **Alusão e zombaria:** considerações sobre citações e referências na ficção de Machado de Assis. Papéis avulsos, 44. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2003.

SONTAG, Susan. **Questão de ênfase:** ensaios. Tradução: Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia de Bolso, 2020.

ZANI, Ricardo. Intertextualidade: considerações em torno do dialogismo. **Em questão.** Porto Alegre, v. 9, nº 1, p. 121-132, jan./jun. 2003.

## RAINHAS LUSÓFONAS NA LITERATURA: INÊS DE CASTRO E GINGA

Sarah Lisboa de Oliveira

Valéria Andrade

### Introdução

A fascinação pela figura da Mulher-Rainha é talvez um dos objetos mais paradoxais na estrutura patriarcal, já que a mulher em posição de líder é uma figura que sucinta tantas controvérsias. Emocional, histórica, volúvel, passional e incapaz de tomar decisões racionais, são algumas das descrições que ainda rotulam mulheres em posições de poder. Vide descrições da *BBC* sobre Angela Merkel, quando primeiro-ministra da Alemanha: “Merkel, considerada uma primeira-ministra fria, que raramente mostra suas emoções.” (2006). E as capas da revista *ISTOÉ* retratando a ex-presidenta Dilma Rousseff: “as explosões nervosas da presidente” (2016).

Enquanto a estrutura da sociedade como está posta olha com desconfiança as mulheres que ascendem para tomar decisões sobre uma nação, é incontornável o absoluto fascínio da cultura popular e erudita por essas figuras de Rainhas. Não à toa há o interesse quase inesgotável de Hollywood por adaptações fílmicas de Cleópatra e a produção cinematográfica com base na Rainha Elizabeth. O jogo de tabuleiro, conhecido como Xadrez, de origem polêmica, mas que se popularizou na Europa no período do século XV ao XVIII, é um dos exemplos mais claros desse interesse, pois embora capturar a peça do Rei seja o objetivo do jogo de estratégia, é a peça da Rainha que tem mais movimento e possibilidade de jogadas, sendo considerada mais forte que a peça do Rei.

A figura da Mulher-Rainha está entrelaçada à imagem da identidade de uma nação, mesmo quando a rigor o título de rainha é aplicado fora do regime monárquico, como no caso da figura ilustre de Maria Bonita, personagem histórica do Nordeste muitas vezes referida como Rainha do

Cangaço, não só por ser a companheiro de Lampião<sup>1</sup>, mas também por sua personalidade intrépida. A figura de Maria Bonita é lembrada e sua narrativa recontada principalmente nas festividades juninas típicas do sertão nordestino.

Similaridades são vistas nas imagens de Deusas rainhas míticas como Aíne das Fadas, presente no Mabinogion irlandês, cujo culto foi incorporado às festividades populares como forma de resistência à cristianização da Irlanda. Ísis, esposa e irmã de Osíris, cujas festividades e culto dão origem aos primeiros mitodramas e formas de teatro, são manifestações datando de um período anterior ao teatro grego clássico, conforme ressalta o arqueólogo e egíptólogo brasileiro Antônio Brancaglioni Júnior:

No drama litúrgico egípcio temos um “cronista”, o sacerdote-leitor, que recita o texto sagrado, enquanto as personagens se introduzem na cena em momentos adequados. Podemos então dizer que os rituais egípcios postos em cena seriam uma forma primitiva do gênero dramático, do teatro, como espetáculo. (BRANCAGLIONI JR, 1997, p. 17).

A presença da Mulher-Rainha entrelaçada com a identidade da nação está marcada em suas tradições e costumes. Esta é a premissa a partir da qual o presente trabalho aproxima duas Rainhas Lusófonas, Inês de Castro e Ginga, por meio da obra dramatúrgica de Eduarda Dionísio e do romance de Eduardo Agualusa.

Trazemos a figura de Dona Inês de Castro, já tão contada e recontada na literatura ocidental, em particular a portuguesa, desde o século XIV, no ano de 1355, em que é morta a mando de Afonso IV, Rei de Portugal. Apresentamos Inês na escrita de Eduarda Dionísio, para que ela possa

1 Nós referimos a Virgulino Ferreira da Silva, conhecido como Lampião, o chefe dos cangaceiros entre 1926–38. A imagem do cangaceiro é sinônimo de disputa, o movimento controverso dos cangaceiros é tema popular ao se falar do coronelismo no sertão. O Lampião é o cangaceiro mais conhecido, não só por sua notoriedade como combatente, como também por suas capacidades de negociação.

contar mais uma vez sua história trágica no monólogo *Falas da Castro*. Enquanto dama de companhia da Rainha Constança, Inês se torna amante do então infante D. Pedro, herdeiro da coroa portuguesa, sendo coroada postumamente por ele, quando já soberano do reino, como Rainha de Portugal. O amor de Pedro e Inês é reescrito por Manuel Maria du Bocage, Luís de Camões e uma infinidade de outros autores, até os tempos da contemporaneidade, a exemplo de José Saramago, Rosa Lobato de Faria, Ana Luísa Amaral, Agustina Bessa-Luís e Luís Rosa.

Nossa segunda Mulher-Rainha é a angolana Ginga, que durante a acirrada ocupação portuguesa em seu território assume a coroa após a morte do irmão. A rainha representara a resistência do povo contra a colonização, sendo conhecida por vários nomes, como Nzinga Mbande, Jinga, Singa, Zhingá, Ginga e até Dona Ana de Sousa, por ocasião de um batismo católico. A Rainha Ginga é uma figura complexa como convém a uma mulher que ocupou uma posição de poder quase exclusivamente sozinha num período dominado por homens. É na voz do escritor angolano José Eduardo Agualusa que escolhemos reler a história da Rainha Ginga, que tem, como Inês de Castro, sua história tecida entre mito e a imagem da pátria.

A retirada dos poderes da mulher não é facilmente aceita dentro da memória coletiva. Neste sentido, as mitologias e o folclore que atraem as imagens das rainhas são uma prova constante da resistência do imaginário da mulher-rainha, figurando, portanto, como remanescentes de um período distante em que o poder do rei vinha da sua união com a mulher-sagrada, como bem observado pela historiadora Regina Schüssler em seu estudo sobre o sacerdócio feminino na Suméria:

[...] *hieros gamos*, conhecido também como “casamento sagrado”, onde uma sacerdotisa iniciada nas sabedorias ocultas exercia o papel da deusa deitando-se com o herói ou governante da Cidade-Estado, oficializando-o como figura hierarquicamente escolhida pelos deuses, assim como para fortalecer a fertilidade da população, colheitas, riquezas e assegurar as conquistas aspiradas pelo deus na terra, o governante. (SCHÜSSLER, 2010, p. 13).

As reinvenções nas figuras das mulheres–rainhas entram pelas frestas do silêncio de suas existências registradas formalmente nas histórias. É por meio dessas narrativas alternativas que observamos a insurgência da alteridade (SPIVAK, 1994) na figura da mulher em local de poder.

## A mulher modelo da pátria

Hall (2006, p. 48) percebe que identidades nacionais dos indivíduos não são algo com que eles nascem de forma inerente, mas são formadas e transformadas no interior da representação. A identidade é um conceito que opera em constante devir, ou “sob-rasura”, no intervalo entre inversão e a emergência (HALL, 2008, p. 104). Assim, identidade é a identificação de um jogo dialético entre objeto de identificação e quem procura se identificar, em que ambos estão se alterando em contato um com outro. No entanto, nosso objeto de identidade é também identidade cultural, esse eu coletivo que por natureza é buscado para um pertencimento cultural. A primeira reflexão que nos propomos é perceber a construção dessa imagem da mulher no coração da identidade cultural. Se o corpo mulher foi sempre território de disputa, como ler essas mulheres que se fundiram aos símbolos de uma nação?

A releitura dessas personalidades nacionais é marco de desejo de auto-identificação, como colocado por Valéria Andrade (2010, p. 155), no caso específico da identidade portuguesa. A figura de Inês de Castro se entremeia à identidade portuguesa de tal modo que compõe o acervo de seus ditos populares com o adágio “Agora é tarde, Inês é morta!”, reminiscência do que seria uma fala do próprio Rei D. Pedro, que após operar sua vingança contra os que assassinaram Inês, responde que apesar da vingança já era tarde, pois Inês continuava morta. Todavia, Inês vem sendo rememorada durante séculos nas artes em geral e, sobretudo, na literatura por escritores e escritoras, incluindo a imortalizada escrita do autor da epopeia portuguesa por excelência, Luís Vaz de Camões, em *Os Lusíadas*, canto III.

Como teorizado por Cardoso (2002) ao lançar um olhar sobre a identidade masculina para o período, evidencia uma expectativa social para o contexto histórico de que era esperado e cobrado uma reação de D. Pe-



dro para com a morte de Inês, em virtude da consolidação de sua imagem como bom governante. De modo, que a identidade masculina construída ao redor da figura de D. Pedro é o modelo para o qual a identidade portuguesa se refletia. Como explorado por Cardoso (2002), a imagem de D. Pedro como um homem disposto a vingar a mulher amada, é a articulação também de uma postura política, de um governante que está disposto a defender ou vingar seu povo com o mesmo empenho.

Em contraponto a expectativa social do homem que busca justiça pela mulher amada, está a figura de Inês, a mulher trágica. Em Inês se encontram a posição de mulher sacrificada, que se apresenta dócil para sua sentença perante o rei junto aos filhos, como foi bem representada na pintura a óleo sobre tela, *Drama de Inês de Castro* (1901), de Columbano Bordalo Pinheiro.

A imagem de Inês submissa é revista e reescrita por Eduarda Dionísio, em seu monólogo já citado, *Falas da Castro*:

Chego à grande sala onde o rei me espera  
Sem saber que vou entrar.  
Abro a porta maior do palácio.  
O rei levanta a cabeça. (DIONÍSIO,1992, p. 51).

Temos a rara oportunidade de ouvir mais uma vez a história de Pedro e Inês, desta vez contada na voz de uma Inês-já-morta, porém transfigurada numa outra Inês. Embora pertencente à classe abastada, a Inês medieval não deixa de ser e subalterna por sua condição de mulher, numa época em que mulheres eram melhor vistas que ouvidas. Na atualização do mito por Eduarda Dionísio, ela se torna narradora dos acontecimentos que antecedem seu assassinato político, saída das sombras da figura daquela *primeira* Inês.

Pode-se conceber que circunda sobre a mulher europeia a aura da intocabilidade, sua morte é virtuosa, ela não se rebela, não se enfurece, é calma. A construção da figura da mulher europeia vai na contramão da mulher africana. Principalmente, quando aproximamos Ginga e Inês, por meio dos relatos históricos de terceiros sobre a rainha angolana. Os registros de

Nzinga Mbandi nos reinos africanos de Ndongo e Matamba no século XVII produzidos em África a partir de relatos de observadores que tiveram contato com a soberana durante o seu reinado, sendo o de mais destaque o do padre italiano João Giovanni Antônio Cavazzi. É dessa miscelânea de olhares estrangeiros que os registros sobre Ginga se constroem nas escritas. No romance de Agualusa, essa ótica do estrangeiro é argutamente retratada:

A rainha, que na altura ainda o não era, não obstante o porte, ostentava sobre os ombros uma capa vermelha de apurada oficina, e aquela capa parecia fazer refletir seu rosto, como se um incêndio a consumisse. Ginga discutia em alta voz com o irmão, como se com ele partilhasse a mesma vigorosa condição de macho e de potentado. Já na altura não admitia ser tratada como fêmea. E era ali tão homem que, com efeito, ninguém a tomava por mulher. (AGUALUSA, 2015, p. 12).

O romance é narrado sob o olhar estrangeiro do padre pernambucano Francisco José da Santa Cruz, e desperta interesse o fato de que esse olhar masculino sobre Ginga equivale ao ato de Ginga se impor e demonstrar autoridade como característica masculina. Performar feminilidade está intrinsecamente ligado a submissão, experiência dóxica retratada em *A dominação masculina* (2012), de Pierre Bourdieu, na qual a sociedade atribui valor a atributos biológicos arbitrários e os associa a posição de privilégio e desprivilégio na ordem social, conforme assinala o autor: “Essa experiência apreende o mundo social e suas arbitrarias divisões, a começar pela divisão socialmente construída entre os sexos, como naturais, evidentes, e adquire, assim, todo um reconhecimento de legitimação.” (BOURDIEU, 2012, p.17)

O ser mulher gera um conjunto de expectativas, e são essas expectativas que Eduarda Dionísio irá frustrar logo no início do monólogo da Castro.

Vieram leões, depois chegaram lobos,  
Uma floresta tão densa, que nem um lugar liso havia,  
Onde os pés e as mãos não se arranhassem no fugir.  
Sufocada no ar que não entrava,  
Um lago largo de tojo com muitas flores amarelas. (DIONÍSIO, 1992, p. 45)

O que é apontado em Hall (2006), e construído desde Bhabha (1996) é que ao falarmos de identidades nacionais estamos falando de tensões de uma identidade, entre o que já foi e o que será, num eterno vir a ser “O discurso da cultura nacional não é, assim, tão moderno como aparenta ser. Ele constrói identidades que são colocadas, de modo ambíguo, entre o passado e o futuro.” (HALL, 2006, p. 56). É sob esse olhar de tensão que vamos observando nessa outra Inês de Castro que é consciente dos perigos que a rodeiam, que se questiona das decisões que a levaram a ser amante de D. Pedro e que se encontra já morta presa a esse passado.

Essa tensão nas narrativas da nação é espelhada na figura da Rainha Ginga, que tem sido pilar para identificação da identidade angolana. Como no trecho que trazemos a seguir:

A Ginga não o entendeu assim. Deu ordens a uma das suas escravas, uma jovem mulher de graciosa figura, chamada Henda, para que se ajoelhasse na alcatifa e, para grande assombro de todos os presentes, sentou-se sobre o dorso da infeliz. Aquele extraordinário gesto marcou o tom do encontro, ou da maca, no dizer dos ambundos. Ainda que o governador João Correia de Sousa falasse a partir de cima, era como se o fizesse a partir de baixo, tal a soberba e a clareza de ideias da Ginga. (AGUALUSA, 2015, p. 19).

Ginga está para a epopeia nacional no eixo da identidade cultural angolana a partir da ideia da Rainha Guerreira. A construção da memória cultural de uma heroína, essa construção de um símbolo multifacetado, que se assemelha em seu ar inspirador ao mito de origem de uma nação. A Ginga, ainda não coroada rainha, recontada por Agualusa, apesar dos atos heroicos, pratica atos que chocam, e assim, ao invés de uma figura una e pura, temos uma personalidade com vários ângulos.

Se a Rainha Ginga está na narrativa da nação angolana tendendo para a epopeia, como figura heroica a ser admirada, dentro da comunidade imaginada que é a nação, o amor de D. Pedro e Inês de Castro está para o ideal de amor medieval na identidade nacional português, e é esse pilar, o amor, presentificado no discurso da memória popular na história de Inês

de Castro, que é tensionado na atualização do mito tal como ouvimos no monólogo, em que sua fala é revisitada pela dramaturga portuguesa. Com Patrice Pavis (2008, p. 7), chegamos ao entendimento de que a “cultura está no centro de todos os debates e tudo é cultural”.

Em seu monólogo, a Inês que nos fala hoje se justifica da acusação de ser culpada, de ter atraído para si os infortúnios que a levariam a ser assassinada pelo pai de D. Pedro.

Culpada. Mas qual é a culpa que eu tenho?  
 Ele me quis num dia feito muitos anos, prolongado de mês em mês,  
 Sem que nunca se rompesse, por pessoa nem por nada,  
 O nosso amor de sempre, cumprido,  
 Escorregando desse primeiro dia quase esquecido  
 Até o último ninguém pode saber. (DIONÍSIO,1992, p. 45)

É um discurso que se faz presente, infelizmente, muitas vezes na voz de mulheres que sofreram violência por serem mulheres. Numa sociedade em que a condição de mulher é associada muitas vezes a provocação, é comum que as vítimas precisem se defender dos julgamentos sociais. Sendo a sexualidade, e o seu exercício, ainda um aspecto que circunda a imagem da mulher em tons de julgamento, que só pode ser de fato absolvida por praticá-lo dentro da justificativa do amor.

Eu o quis porque ele me quis,  
 amor de sempre e para sempre.  
 Ele me quis porque eu o quis,  
 amor sem limite e sem cópia. (DIONÍSIO,1992, p. 50)

Recorrer ao argumento do amor é o meio pelo qual Inês retorna já perto do fim de seu monólogo. Amor é a linguagem pela qual ela pode ser ouvida em sociedade e que inspira simpatia. Desse modo, ao reforçar que o amor de Pedro era único e sem limites, ela dá atenuantes para os que a condenam. A sexualidade da Rainha Ginga também é explorada aos olhos do padre que narra sua história.

O homem disse chamar-se Samba N'Zila e ser uma das esposas do rei. Tive um outro momento de perturbação, que logo ele compreendeu, pois, voltando a sorrir, acrescentou:

— O rei, a Ginga.

Domingos Vaz havia-me dito que a rainha mantinha um serralho, à maneira dos sultões turcos, colecionando fidalgos da sua corte, aos quais obrigava a trajar como se fossem fêmeas. (AGUALUSA, 2015, p. 41).

Enquanto a sexualidade da mulher é uma prática vergonhosa, a do homem é naturalizada. Essa dinâmica é incorporada e subvertida em Ginga. No caso da soberana angolana, a sexualidade feminina não passa a ser autorizada, mas a própria personagem é reconhecida como masculinizada, sendo os seus atributos masculinos sempre colocados de forma elogiosa. O fato de a Rainha Ginga manter um harém é tratado como mais uma forma de sua postura masculina, e embora o narrador demonstre choque, a informação é passada ressaltando a prova de seu poder.

As Mulher-Rainha no discurso moderno das nações vai se tornando subversiva e inconformada, embora a imagem mítica que envolve a figura da mulher histórica não seja simplesmente apagada. Esta imagem de Mulher-Rainha está em eterno processo de agregação, e à medida que o tempo transpassa a cultura, mais camadas de profundidade lhe são agregadas. Como bem afirma Spivak em seu *Quem reivindica alteridade?* “A história não pode voltar atrás ou ser apagada com base na nostalgia. Refazer a história envolve uma negociação com a estruturas que produziram o indivíduo como agente da história.” (SPIVAK, 1994, p.199)

## Considerações finais

Ao discutirmos a construção dessas rainhas lusófonas estamos adentrando no terreno da estrutura de poder cultural, para além da representação e dos símbolos unificadores que permeiam uma comunidade imaginada como a nação. A figura da Mulher-Rainha liga-se à identidade nacional através do dispositivo discursivo da comunidade,

sujeitas ao tempo e à mudança de suas narrativas em contato com a cultura em mudança. A imagem da mulher em posição de poder é híbrida, tal qual, como colocado por Hall, “as nações modernas são, todas, híbridas.” (HALL, 2006, p. 62).

As relações que permeiam a formação da identidade cultural da pátria atrelada à memória cultural são espelhadas e se modificam uma à outra constantemente. A imagem da mulher, e ainda mais como mulher-rainha, se torna modelo dessas aspirações do imaginário histórico sujeito ao constante devir das interações interculturais. Entre a rainha póstuma e a rainha guerreira segue-se o território de disputas que é a imagem da mulher. Ao estabelecermos a aproximação entre as obras literárias lusófonas evidenciamos um de vários contrastes a serem analisados e interpretados oportunamente: de um lado, Inês de Castro que, nas *Falas da Castro*, levanta questionamentos quanto a ter tido participação nas decisões relativamente à violação do seu direito à vida e a suas escolhas afetivas; de outro, Nzinga Mbande, evidenciada como uma governante ativa, porém não é sua a voz narradora de sua própria história.

## Referências

ANDRADE, Valéria. Era uma vez inês: o(s) mito(s) desnudo(s) na dramaturgia portuguesa de autoria feminina. In: Diógenes André Vieira Maciel. (Org.). **Pesquisa em dramaturgia**: exercícios de análise. João Pessoa: Ideia, 2010, p. 153–173.

AGUALUSA, José Eduardo. **A rainha Ginga**: e de como os africanos inventaram o mundo. Ed. Quetzal, 2015.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

BHABHA, Homi K. **Narrando a nação**. Cadernos Cespuc de pesquisa, Belo Horizonte, v.2, 1996.

BRANCAGLION Júnior, Antônio. (1997). Os mistérios e o teatro no Antigo Egito. Clássica – **Revista Brasileira De Estudos Clássicos**, 9(9/10), 11–18. Disponível em: <https://revista.classica.org.br/classica/article/view/508> Acesso em: 8 Set. 2021.

DIONÍSIO, Eduarda. **Antes que a Noite Venha**. Lisboa: Ed. Cotovia, 1992.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Guaracira Lopes Louro–11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HALL, Stuart. Quem precisa da identidade? In. SILVA, Tomaz. T. **Identidade e diferença**: a perspectiva dos estudos culturais. Petrópolis: Vozes, 2008. cap.3, p.103-133.

PAVIS, Patrice. **O teatro no cruzamento de culturas**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

SPIVAK, Gayatri. Quem reivindica alteridade? In. HOLLANDA, Heloísa Buarque de. (Org.). **Tendências e impasses**: o feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994

SCHÜSSLER, Regina. Sacerdotisas sumérias. **Revista Historiador Especial**, n. 1, jul. 2010.

## MEMÓRIAS DE UMA EDUCAÇÃO FEMININA NA OBRA DE RACHEL DE QUEIROZ E ALINA PAIM

Ana Paula Barbosa Andrade

### Palavras iniciais

Podemos destacar que na trajetória da literatura brasileira despontam aqui ou ali obras eminentemente autobiográficas, de escritores empenhados em tematizar experiências, relatos e memórias. Neste último caso podem ser vistos na obra de Graciliano Ramos, *Memórias do Cárcere*, no momento em que o autor se encontrava na condição de preso político. Esse gosto por esse tipo de narrativa contém a capacidade em si de nos afetar emocionalmente: os momentos de tensão, desespero, sofrimento vividos pelo artista e de que nos deixam ver um esforço de uma elaboração textual no intuito de atingir-se o mais profundo de certas verdades pessoais, íntimas e sociais. Penso em outras obras, mesmo que a intenção não seja propriamente da escrita de um romance de experiências ou memórias, porém, esse emaranhamento entre vida real e vida imaginada sempre despertou a curiosidade do leitor que frequentemente encontra na leitura dos textos alguns indícios das experiências entre narradores e personagens, e que esses possuem algo muito em comum com a vida de seus criadores. Muitos críticos literários discorreram sobre esse assunto, como Otto Maria Carpeux ao dizer que: “Toda arte de ficção tem fundo autobiográfico. Até a ‘Divina Comédia’ é uma autobiografia”. (CARPEUX, 1958). Além da posição de Klinger (2006, p.39) que sintetiza essa questão ao afirmar que “toda obra literária é autobiográfica até o fato de que a autobiografia “pura” não existe.” Esses fortes traços autobiográficos fazem com que seja difícil descolar a figura do narrador da figura do autor.

Em razão da temática a envolver a educação feminina, é possível apontar uma atmosfera comum entre os romances de Rachel de Queiroz e o de Alina Paim. Elas que conheceram bem esse universo feminino na



condição de internas, fazendo eclodir através de suas personagens, reflexões acerca do papel da mulher nesses espaços de extrema rigidez. Essas romancistas não deixaram memórias formalmente assumidas como tais, mas delas se aproximou de uma maneira tão realista, se levar em conta que seus escritos são de natureza pessoal.

Neste trabalho pretendo ocupar-me desses casos entre as autoras Rachel de Queiroz e Alina Paim, com suas respectivas obras, *As três Marias* e *Estrada da liberdade*, no propósito de destacar alguns pontos em comum na leitura de seus textos, assim como o modo em que podemos encontrar como as autoras exprimiram certas realidades em suas escritas, quanto ao modelo de comportamento sociais e morais e práticas pedagógicas nessas instituições religiosas de ensino.

### Rachel de Queiroz e *As três Marias*

Rachel de Queiroz exerceu várias profissões ao longo de sua vida, mas se destacou mesmo como uma grande romancista com várias obras publicadas. Morreu em 2003, às vésperas de completar noventa e três anos de idade. Além de escritora, foi professora, jornalista, cronista teatral, tradutora (com mais de quarenta obras traduzidas para o português), integrante da Academia Brasileira de Letras (1977), sendo a primeira mulher a ingressar na entidade.

Basta fazer uma visita a biografia da escritora e pela leitura de seu romance, *As três Marias*, que se permite verificar que a autora fez de sua vivência como interna no Colégio Imaculada Conceição matéria para a sua ficção. Por essa razão, torna-se quase irrecusável o apelo que se faz ao lermos a sua obra e seguir pelo enredo que trata da história contada por Maria Augusta (Guta) e a sua passagem pelo colégio de freiras francesas, na cidade de Fortaleza. Nesta obra publicada em 1939, *As três Marias*, título do livro, era o apelido dado por uma das freiras às amigas, Maria Augusta, Maria José e Maria da Glória, como são descritas no romance “As três Marias bíblicas? As três estrelas do céu?” (QUEIROZ, 2021, p.22)

Em uma entrevista concedida a Marlene Gomes, sendo questionada sobre a obra *As três Marias*, a autora respondeu:

O livro é autobiográfico, tanto quanto pode ser autobiográfico. Por exemplo, as 3 Marias existiram. Éramos eu, a Alba Frota, que morreu no acidente com o Presidente Castelo Branco, que é a Maria José. A Guta sou eu, e a Odorina Castelo Branco Sampaio, mulher de um ex-deputado, mãe de 13 filhos, é a Glória (OLIVA, 2021).

Nessa mesma entrevista, Rachel se contradiz ao afirmar que a vida de Guta não é sua autobiografia. Ainda que quase todas as cenas do colégio fossem extraídas da realidade, o Isaac nunca existiu, muito menos o aborto. Para Rachel, a ficção é um produto da experiência de quem as escreve (OLIVA, 2021). Na entrevista, ela assume a identidade das duas amigas, Alba, a religiosa, a órfã Odorina, enquanto que Rachel é a independente e destemida Guta.

### Alina Paim na *Estrada da liberdade*

O ano de 1944 e a obra *Estrada da Liberdade* marcam o início da vida literária da escritora Alina Paim. Natural de Estância, interior do Estado de Sergipe, e aos treze anos mudou-se para Salvador, pois foi aprovada, com distinção, no primeiro ano do curso fundamental do Colégio Nossa Senhora da Soledade. Lá, permaneceu como aluna interna até 1937, quando se formou professora aos dezoito anos. Nesse romance inaugural, alguns aspectos são observados, um realismo social que pode ser caracterizado como uma autobiografia romanceada. Marina ou Alina, da experiência de viver órfã a sua passagem pelo colégio interno de freiras e distante de familiares ressalta em sua obra a sua visão de mundo que foi muito calçada na tradição religiosa cristã. Como descreveu Graciliano Ramos, de um carinho afetuoso e que se tornou um grande amigo da escritora, declarou: “chegou aqui há quatro anos, tímida, novinha, com jeito de freira à paisana”. (PAIM, 1979, p.11).

Mestre Graça. Este era o apelido do escritor Graciliano Ramos. Era como Alina Paim o chamava – “Mestre Graça me ensinou muita coisa.” (CARDOSO, 2017, p. 263). Em entrevista a pesquisadora Ana Leal Cardoso, a escritora confessa a convivência com o saudoso autor. Nesse tem-

po, Alina já morava no Rio de Janeiro, e ela contou como Mestre Graça ensinou-lhe as técnicas de um bom romance: “Quando começávamos os trabalhos ‘técnicos’ referentes à narrativa, ele dizia: lá vem cinco anos de experiência.” (CARDOSO, 2017, p. 263–264). A amizade durou até a morte do autor nos anos 50, quando Paim permanecia em fase de conclusão de seu romance, *A hora próxima*.

Em entrevista a pesquisadora Ana Leal Cardoso (2017, p. 265), a escritora falou sobre seu primeiro romance, *Estrada da liberdade*. Esta obra, além de trazer o seu envolvimento com o partido comunista e de tratar de questões sociais, sempre foi intenção de Paim falar sobre o convívio com as freiras no internato e a sua atuação como professora em um bairro pobre de Salvador. Momento este que aconteceu após o seu casamento com Isaías Paim. A autora falou que:

Tivemos algumas alegrias, e neste período estava começando a escrever *Estrada da liberdade*, que traz em si o compromisso partidário, trata de questões sociais. Mas isso eu já tinha comigo desde a época do internato, observando as injustiças dentro daquele lugar, e na própria comunidade da periferia de Salvador. (CARDOSO, 2017, p. 265).

É claro que, como romance autobiográfico que é, podemos observar as coincidências entre a identidade de autor e personagem. Sabemos que Alina Paim ficou órfã ainda criança, foi educada em instituição de religiosa em Salvador, concluiu o curso normal, ensinou no colégio onde estudou, fez concurso para o Estado da Bahia, era simpatizante de movimentos político-sociais e ligada a Sergipe pela família de origem familiar, tal qual Marina. O título do livro *Estrada da liberdade* faz alusão a um bairro pobre da periferia de Salvador em que Marina trabalhava. Como se vê, falar de Marina é falar de Alina ou vice-versa.

## A educação feminina através dos romances

Coincidência ou não, os romances *As três Marias* e *Estrada da liberdade* nos mostram indícios sobre práticas e comportamentos de uma

época. No primeiro romance, o enredo começa com Guta, a narradora, ingressando no colégio interno católico comandado por freiras francesas situado em Fortaleza aos doze anos de idade, com a presença de seu pai e a sua madrinha (madrasta) – apelido carinhoso que a protagonista chamava a esposa de seu pai, já que era órfã. No segundo, já temos uma professora, Marina. Nesse, a narradora trabalhava na escola em que estudou a adolescência até se formar normalista; e em outra, localizada na periferia de Salvador. No reencontro com Maria José, uma colega dos tempos de internato, Marina se recorda das humilhações e maus tratos sofridos pela amiga por freiras na época do internato.

Tendo como o panorama o enredo entre essas histórias, que muito se assemelham e se complementam por narrar através das personagens à realidade desses colégios católicos, cabe a Guta descrever esse lugar:

A capela, toda na penumbra, apenas iluminada pela grande Nossa Senhora do altar-mor, coroada de estrelas, era como o cenário preciso para dar mais força à complexa impressão de medo, estranheza, novidade, e à imprecisa angústia, que me possuíam desde os meus primeiros passos, colégio adentro. (QUEIROZ, 2021, p.11)

Essa estranheza com o lugar, as freiras com suas vestimentas, a Nossa Senhora no altar, bonita e triste, o semblante e o olhar morto das freiras – tudo é observado por Guta. Além disso, os horários para refeição, dormir, brincar, conversar, enfim, era um mundo cheio de um conjunto de regras rígidas e rotinas enfadonhas que para a personagem não fazia o menor sentido.

Em *Freiras no Brasil*, texto da pesquisadora Maria José Rosado Nunes (2004), afirma que o ambiente reservado aos conventos, de cumprimento rígido dos horários, do silêncio rigoroso e da obediência severa eram práticas que se estendiam tanto para as sedes das congregações e ordens, quanto para as obras – os colégios, hospitais, casas de assistência, os orfanatos e os asilos. (NUNES, 2004, p. 497).

Nunes (2004, p.491) ressalta como essas mulheres religiosas tiravam proveito em seu benefício, de práticas e discursos de suas vidas, que “não

se pode negar, no caso das novas práticas eclesiais dirigidas à população feminina, certos ganhos alcançados.” Um ponto de destaque em *Estrada da liberdade* é a questão da religião e o dinheiro, como essa relação é lida na narrativa paimiana. Valores que se contradizem aos ensinamentos preizados pelas próprias freiras, de alma caridosa com o próximo, de submissão à vontade divina e de clamor pelos mais necessitados. Desta forma, Marina relata que:

As alunas sabiam quando novo benefício era feito, pelo acréscimo de Avemaria na oração da noite, era “Um agradecimento ao Senhor, pela generosidade de um de seus servos”. E ... por esse motivo as filhas da amante do primo de Madre Geralda eram tratados com muita atenção. (PAIM, 1944, p. 54)

Em suas reflexões, Marina conclui que “tinha havido apenas o interesse. Dinheiro. O dinheiro mandando nas ações e a caridade dominando as teorias” (PAIM, 1944, p.54). Desta forma, essa possível relação fraternal entre as freiras e as internas, contudo, estava atrelada a ganância, a riqueza e ao poder.

### Advertência, castigo e expulsão

Nesses espaços era comum a existência de orfanatos para meninas pobres nos anexos dos colégios católicos, o que demonstrava para sociedade uma imagem de uma freira como uma irmã de caridade, “de boa, solícita, atuante e dedicada aos necessitados”. (NUNES, 2004, p. 492). Como descreve Guta:

Ao centro, era o “lado das irmãs”, grandes salas claras e mudas onde não entrávamos nunca. E além, rodeando outros pátios, abrindo outras vidas antípodas, lá estavam as casas do orfanato, onde meninas silenciosas, vestidas de xadrez humilde, aprendiam a trabalhar, a coser, a tecer as rendas dos enxovais de noiva que nós vestiríamos mais tarde, a bordar as camisinhas dos filhos que

nós teríamos, porque elas eram as pobres do mundo e aprendiam justamente a viver e a pensar como pobres. (QUEIROZ, 2021, p.16)

Esse contato entre os dois lados eram proibidos. O encontro somente acontecia na capela na hora de rezar. Conforme Foucault (FOUCAULT, 1987, p. 23) explica a disciplina fabrica assim corpos submissos e dóceis tornando-se preparados para receber a submissão devida pelo seu superior. E assim Guta exprime seu pensamento:

Uma proibição tradicional, baseada em não sei que remotas e complexas razões, nos separavam delas. Só as víamos juntas na capela, alinhadas nos seus bancos do outro lado do corredor, quietinhas e de vista baixa, porque as regras que lhes exigiam modéstia, humildade e silêncio eram ainda mais severas do que as nossas. (QUEIROZ, 2021, p.16)

O encontro entre esses dois mundos eram proibidos, pois elas poderiam sofrer advertências, castigos ou serem expulsas. Esse tipo de amizade não era tolerado pelas freiras, mas com todo esse controle, as meninas burlavam as regras e se encontravam às escondidas. O controle era severo, porém, para as freiras, as meninas do orfanato não eram dignas de valores morais e condutas sociais, e por isso, eram consideradas diferentes das alunas pensionistas. Para as freiras, essa aproximação poderia ser prejudicial à formação das alunas pensionistas. Guta narra alguns detalhes sobre esse contato em segredo entre Maria José e Hosana, a aluna do orfanato, e o descreve como “um apaixonado comércio se estabelecera entre ambas durante um ano”. Algumas externas se correspondiam com as internas, formavam amizades e compravam os produtos vendidos por elas, mas tudo isso era feito em um sigilo absoluto. Como descreve Guta:

Trocavam santinhos rendados e ricos que custavam a Maria José semanas de economia e que a órfã, por seu lado, arranjava ninguém sabe como. No verso dos santos escreviam coisas líricas e

ardentes: “As rosas que vês aos pés de Jesus não são tão puras quanto o teu coração”. “Minha amizade por ti é como esse sacrário guardado por anjos.” “Nas tuas orações ao meigo Jesus, faz uma prece por tua amiga até a morte.” (QUEIROZ, 2021, p17)

Após a expulsão de Hosana, a amizade entre Maria Augusta(Guta), Maria José e Maria da Glória começou a se fortalecer, formando uma tríade das Marias: “Nos livros, nos cadernos, três estrelas desenhadas juntas eram o símbolo: as três Marias do céu.” (QUEIROZ, 2021, p.23).

As humilhações eram constantes. A conduta das freiras sempre vem enaltecida com certo tom de desprezo, superioridade, sobretudo com aquelas que eram chamadas de ‘alunas do governo’ – uma forma de denominar as meninas carentes de recursos financeiros, as que não eram pensionistas. Foi o caso de Maria José em *Estrada da liberdade*, que obteve sua nota rebaixada na disciplina acusada de um falatório que ocorreu de dentro do internato sobre um túnel subterrâneo que interligava o convento das freiras ao mosteiro. E assim a Madre Superiora a humilhou com essas palavras:

A senhora não se envergonha de morder a mão que lhe dá comida, que lhe mata a fome. Lembre-se de sua situação – está aqui de favor. A senhora não se compadece de sua mãe, uma pobre mulher que se mata de trabalho para trazê-la mais ou menos? Grandíssima ingrata, em outra ocasião será dispensada. Estou avisando para descargo de responsabilidade. Sente-se e não torne a esquecer-se de sua situação entre nós (PAIM, 1944, p. 50-51).

Para o desabafo de Marina, “Se Maria José conseguiu vencer o Curso Normal foi porque suportou com a cabeça baixa toda sorte de humilhações.” (PAIM, 1944, p. 52).

Em *As três Marias* o romance mostra o caso de Tereza, filha de um Coronel que é matriculada no próprio colégio por causa de um namoro indesejado. Assim, para viver um grande amor, Tereza foge do internato e “por causa disso quase foi expulsa. Ficou vários dias de

castigo, isolada no gabinete, copiando em páginas intermináveis esta única sentença: *Je suis une bete féroce*".<sup>1</sup> (QUEIROZ, 2021, p.42) Nessa análise, Goffman (1981, p.20) apresenta a afirmação de que os castigos são definidos como consequência da desobediência das regras, e muitos deles são aplicados em crianças. Essas tais regras definidas nessas instituições totais, como são denominados os conventos, os manicômios e as prisões, já são de conhecimento dos internos, e não poderão jamais ser desobedecidas.

O discurso feito por uma das freiras mostrando-se comovida com a atitude da fuga da interna perante as outras alunas seria uma forma de justificar seu ato como uma pecadora, e de dar exemplo para as outras internas, para que não mais ocorram fugas, enfatizando do que poderia acontecer com elas. Desta forma, a Madre Superiora discursa perante as alunas e as outras freiras do internato:

O amor do mundo a enlouqueceu, o pecado a cegou, ela ficou tal como um animal do campo que não conhece pudor, nem temor de Deus, e só escuta os conselhos diabólicos do instinto" (QUEIROZ, 2021, p.41).

Porém, as declarações da freira não comovem Guta que refletia, aos seus olhos soaram como se "as lágrimas que ela tinha nos olhos não eram lágrimas de mãe. Sua fala não tinha doçura, seu patético discurso não comovia, antes fazia medo, como se fosse carregado de ameaças." (QUEIROZ, 2021, p.41). E sobre o ocorrido, Guta conclui o seu pensamento:

E realmente, que seria Teresa mais do que isso, senão um belo animal jovem, vigoroso e revoltado, capaz de todas as audácias para quebrar a corrente, sair atrás do seu destino, do companheiro, nas vastas estradas da liberdade? (QUEIROZ, 2021, p.43)

---

1 *Eu sou uma besta feroz.*



À primeira vista, a punição serviria para desencorajar as internas a cometerem outras desobediências às regras dessas instituições. No entanto, era preciso que todas soubessem os efeitos desses castigos, como exemplo, para que não mais se repetissem.

Nesses colégios religiosos a educação tinha uma finalidade altamente conservadora, centrada na manutenção do modelo familiar cristão tradicional. Em *Estrada da liberdade*, Marina relata o que observou das atitudes das freiras com algumas internas, ressaltando a curiosidade delas sobre o modo como viviam as freiras e as suas razões e motivos de terem escolhido serem irmãs de caridade, seguindo um caminho inverso para a mulher na época: o destino de ser boa mãe e dona de casa. Assim Marina relata:

Viviam atentas, escutando as conversas para ver se descobriam porque as freiras tinham entrado no convento. Tinha sido por desgosto, forçosamente. Ficaram sabendo que Madre Helena perdera o noivo na grande guerra. Era um oficial francês. Madre S. Vicente entrara para o convento porque o noivo viajara para o Rio, deixara de escrever e havia casado com outra... Madre Tereza se apaixonara pelo tio casado. Quando estavam nessas investigações, as freiras souberam e fora uma campanha terrível. Madre Superiora disse na conferência do sábado: “Minhas filhas, entre vocês há maus elementos que querem manchar com pensamentos impuros e calúnias a vida das esposas de Cristo”. (PAIM, 1944, p.16-17)

Não é à toa que em muitos conventos serviam para resolver problemas de mulheres desviantes: “Insubmissas, elas escapavam às normas de conduta que lhes eram impostas por pais e maridos devendo, então, redimir-se de seus pecados no claustro”. (NUNES, 2004 p. 493)

O padrão da mulher para a época era casar, ter filhos, cuidar da casa e do marido, assim, “o casamento e a maternidade eram efetivamente constituídos como a verdadeira carreira feminina. Tudo que levasse as mulheres a se afastarem desse caminho seria percebido como desvio da norma.” (LOURO, 2004, p. 454). Ainda, para as freiras, os casamen-

tos não eram bem vistos: “no casamento a mulher sempre sai perdendo. Perdia a pureza. As freiras olhavam com pena quando uma aluna dizia que estava noiva.” (PAIM, 1944, p. 19). De outro, a linguagem da Igreja, que além desse, se consolidava na pedagogia dos exemplos, comparando as boas mães como a Virgem Maria e outras santas. A Igreja, desde o final do século XIX, mantinha um discurso moral e religioso de que os bons homens seriam bem formados se fossem criados por boas mães, criadas nos moldes católicos. Guacira Lopes Louro (2004, p. 447) cita que “esse ideal feminino implicava o recato e o pudor, a busca constante de uma perfeição moral, a aceitação de sacrifícios, a ação educadora dos filhos e filhas” (LOURO, 2004, p. 447).

Não era somente a questão da sexualidade feminina. As próprias religiosas empenhadas na direção de colégios, além de outras instituições de caridade, demonstravam certa autonomia e exercício de poder. Como Nunes (2004, p. 494) afirma, “numa época em que havia poucos lugares permitidos a uma mulher de família frequentar essas entidades religiosas propiciavam ainda um ponto de encontro para mulheres entre si”.

Leituras de romances com amores ardentes e proibidos eram combatidos nessas instituições. Exercia um controle das manifestações da sexualidade que levavam ao conhecimento do corpo e dos prazeres. Somente eram permitidos livros e romances que exprimiam as aventuras heroicas, tipo Gulliver, Robinson, o Capitão Nemo e os romances leves e poesias- tais obras são mencionadas no romance *As três Marias*. Já em *Estrada da liberdade*, as alunas criavam subterfúgios para adquirir livros proibidos que eram trazidos pelas externas, como *Lucíola*, de José de Alencar, considerado perigoso para época. Marina conta como eram guardados esses livros para que as freiras não descobrissem o esconderijo dessas obras ‘contrabandeadas’. Dessa maneira, Marina recorda esse episódio:

Tirou da bolsa a chave do bauzinho de madeira, abriu-o e apanhou o embrulho do livro. O bauzinho prestara bons serviços quando era interna. Nele tinha guardado os romances do contrabando. (PAIM, 1944, p. 15-16).

No contexto do romance *As três Marias* tentava-se burlar a regras rígidas e quebrar a rotina daquele internato, como essa relatada por Guta:

Apesar disso, entretanto, apesar das figurações, das distinções nos exames, e de outras frívolas vaidades que nós desdenhávamos, tinha conosco secretas afinidades. Foi colaboradora do nosso jornal Santa Gaiola, “hebdomadário satírico e independente” (QUEIROZ, 2021, p. 131).

Todavia a duração do jornal e o segredo no baú com livros proibidos duraram muito pouco tempo, pois as freiras acabavam por descobrir através de delações, mas mesmo assim, as alunas internas continuavam manifestando-se suas expressões literárias através de “bilhetinhos em decassílabos ou em sonetos, paráfrases burlescas, tipo: As Pombas, As três Marias, ao Mal Secreto” (QUEIROZ, 2021, p. 131), como forma de as internas conseguirem manter as amizades e expressarem seus sentimentos.

Outro modo pensado por elas eram as amigas particulares. Assim eram denominadas as colegas que andavam em duplas e é mencionado na obra *Estrada da liberdade*. A proibição era notória através de circulares expostas nas paredes do convento: “É terminantemente proibido andar duas alunas afastadas das companheiras. O menor grupo permitido é de três. Não admitimos brinquedos de mãos.” (PAIM, 1944, p. 99). Esse relacionamento profundo entre as internas poderiam gerar um desvio de conduta ou sexual, de criar um mundo próprio dentro dessas instituições, como é observado neste trecho do romance: “Quando a luz se apagava as alunas particulares se davam as mãos, alisavam-se, beijava a palma da mão, apertavam-nas de encontro às coxas” (PAIM, 1944, p. 100).

Depois da formação, as meninas estão prontas para enfrentarem o mundo lá fora. Durante o tempo do internato, Guta relata a sua vontade e seus desejos de fazer as coisas com mais liberdade, que eram proibidas pelas freiras. A sua volta, a família ficava perplexa com os sonhos da personagem que “depois de tantos anos de reclusão e disciplina, eu só quisesse, só aspirasse à liberdade e aos prazeres proibidos”. (QUEIROZ, 2021, p. 51). Segundo Goffmann (1981, p. 64), é muito natural que no mundo do

internato exista “um intenso sentimento de que o tempo passado no estabelecimento é tempo perdido, destruído ou tirado da vida da pessoa; é um tempo que precisa ser apagado.” O desabafo de Guta explica a desmotivação do lugar: “O ar dali me sufocava, parecia-nos que nos impunham anos excessivos de infância. Sentíamos uma sensação humilhante de fracasso, de retardamento, de mocidade perdida” (QUEIROZ, 2021, p. 50). Toda uma juventude entregue a religiosidade, a uma educação rígida e limitada por comportamentos sociais e morais voltadas para vigiar, disciplinar e punir as moças, subtraída de todas elas as brincadeiras, as liberdades e tudo que a meninice lhes reservava.

## Considerações

As romancistas procuraram retratar o ambiente dos colégios internos para moças no nordeste do Brasil, especificamente em Fortaleza e Salvador. Essas instituições se instalaram em diversos pontos do país com o discurso da verdadeira educação e formação moral e religiosa. Essas práticas pedagógicas voltadas para disciplinar as meninas são relacionados com os valores morais, religiosos e condutas condizentes a época vigente.

Rachel de Queiroz, através dos relatos da personagem Guta, nos dão maiores detalhes de como eram esses colégios internos para moças. Esse seria o motivo da autora escrever a obra referida. Guta narra a sua trajetória de vida na vivência nesse espaço religioso, desde a sua chegada, ainda na adolescência, e de como conheceu suas amigas, Maria José e Maria da Glória. Em *Estrada da liberdade*, Alina Paim nos proporciona uma leitura crítica sobre a convivência entre freiras. No entanto, nesta obra, Marina já adulta, conquista seu primeiro emprego com a sua aprovação no concurso para o magistério no Estado da Bahia. As lembranças de Marina na época de internato foram os pontos discutidos neste artigo.

Como vimos, os relatos de Guta e Marina identificam de como era tratada a educação feminina nos tempos de internato baseados em práticas pedagógicas de extrema vigilância e punição calcadas em uma formação cristã. Nas passagens dos romances, elas, como narradoras, relatam

a convivência entre colegas e que presenciaram atitudes inadequadas de comportamentos sociais e morais, no intuito de revelar, como as freiras exerciam total controle sobre os corpos e as mentes das internas e externas. Observamos que a temática escolhida pelas artistas confere com suas próprias experiências nessas instituições religiosas. Ao apontar as injustiças conhecidas, Queiroz e Paim representam, de maneira muito coerente, algumas passagens das histórias narradas por suas personagens.

Nesse sentido, Guta e Marina, as narradoras das respectivas artistas, Rachel de Queiroz e Alina Paim, simbolizam todo um investimento reflexivo dessas produções literárias. Elas, enquanto autoras, produzem personagens que, inseridas nas narrativas, personificam essa vontade de ter uma vida para ser lida. As relações entre Guta e Rachel, Marina e Alina, entre personagens e autoras, compõem narrativas autobiográficas que fixam um sentido da vida e delas operam uma síntese, uma significação. Desta forma, a imaginação poética funciona no sentido de reelaborar uma memória marcada por sentimentos, que não fogem de um processo de verossimilhança, comum às narrativas historiográficas mais tradicionais.

Ressaltamos que como em todo texto literário, o universo de possibilidades de leituras das obras é bastante variado, excedendo os limites desse processo investigativo. Esse trabalho serviu para mostrar que a literatura comparada concede um vasto campo de atuação contribuindo esse estudo para a construção da memória e crítica literária feminista.

## Referências

CARDOSO, Ana Leal (Org). **Alina Paim**: resgate de uma narrativa poética. Aracaju: ArtNer Comunicação, 2017.

CARVALHAL, Tânia Franco. **Literatura Comparada**. ED. Ática, 1986.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir**: nascimento da prisão. Petrópolis: Vozes, 1987

GOFFMAN, E. **Manicômios, prisões e conventos**. Ed. Perspectiva, 1981.

GUERELLUS, Natália de Santanna. **Rachel de Queiroz de 1910 A 1964**. Disponível em: <https://www.ufjf.br/facesdeclio/files/2014/09/4.Artigo-D4.-Natalia.pdf>. Acesso em: 20 jul.2021.

LOURO, Guacira Lopes. Mulheres na sala de aula. In: DEL PRIORE, Mary e BASSANEZI, Carla. **História das mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2004, p. 443-481.

NUNES, Maria José Rosado. Freiras no Brasil. In: DEL PRIORE, Mary e BASSANEZI, Carla. **História das mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2004, p. 482-509.

CARPEUX, Otto Maria. **Realismo e poesia de Cyro dos Anjos**. *Correio da manhã*. RJ, 11/01/1958.

OLIVA, Osmar Pereira. **Rachel de Queiroz e o romance de 30**. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/cpa/a/33P7DMMHdKvJCM9xGBWDLst/?lang=pt> Acesso em: 21 julho. 2021.

KLINGER, Diane Irene. **Escritas de si, Escritas do outro: Autoficção e Etnografia na narrativa latino-americana contemporânea**. Tese de doutorado, UERJ, 2006.

NOBREGA, Elisa Mariana de Medeiros. **Memórias de si, memórias de um tempo: história, literatura e cultura confessional**. Anais do IV Colóquio Internacional Cidadania Cultural: diálogos de gerações 22, 23 e 24 de setembro de 2009. Acesso em 20 de julho de 2021.

PAIM, A. **Estrada da liberdade**. CIA Editora Leitura, 1944.

PAIM, A. **Simão Dias**. 2.ed. ver. RJ: Cátedra; Brasília: INL, 1979.

QUEIROZ, R. **As três Marias**. [elivros.love/book/baixar-livro-as-tres-marias-rachel-de-queiroz-em-pdf-epub-e-mobi-ou-ler-online/](https://elivros.love/book/baixar-livro-as-tres-marias-rachel-de-queiroz-em-pdf-epub-e-mobi-ou-ler-online/) Acesso em Julho, 2021.

## **OSSOS DOS MORTOS PELO VIÉS MÍTICO E SIMBÓLICO DA MORTE**

**Patrícia Pilar Farias**

### **Introdução**

O presente estudo tem como objetivo apresentar uma análise da obra *Sobre os ossos dos mortos* da escritora polonesa, Olga Tokarczuk pelo viés da morte, com uma perspectiva existencialista. Para tanto, o trabalho é dividido em dois eixos, enquanto fonte de entendimento do texto que são: a análise das personagens pela teoria do arquétipo desenvolvida por Carl Jung e compreensão das ações das personagens, pelo viés mítico (astrológico).

Partindo desse imbricamento entre Literatura, Filosofia e Psicanálise, para que possamos compreender como a morte é fator mor, para o direcionamento da vida. No texto, a morte é apresentada pelo viés mítico, ou seja, apresenta a relação da morte com o estudo dos astros, e como eles podem interferir nesse caminho de conhecimento do ser humano. Não se foge, pois, do ponto de vista do entendimento filosófico que a morte é um dos mecanismos para a ressignificação da vida.

A ressignificação da vida pode estar atrelada ao desvelar da vida, isto é, na maneira como compreendemos o existir. Associando a relação do homem com o mundo, é possível pensar na conotação gumbrechtiana, no que diz respeito à correlação do efeito de “produção de presença”. Há assim, uma conexão entre os objetos que nos rodeiam, somos impactados e impactamos. Todas as nossas ações estão interligadas com tudo que nos rodeia; cada objeto presente no mundo é capaz de nos impactar.

A “produção de presença” faz referência a “todos os tipos de eventos e processos nos quais se inicia ou se intensifica o impacto dos objetos “presentes” sobre corpos humanos” (GUMBRECHT, 2010, p. 13). Com isso,

ele apresenta essa descrição espacial entre as “coisas do mundo” e esse contato tem algum impacto sobre o corpo humano e os sentidos.

Pensando no corpo como um espaço de autorreferência, é possível ter essa percepção entre a vinculação do homem com todos os objetos e seres presentes no mundo. Para isso temos:

Se o corpo é a autorreferência predominante numa cultura de presença, então, *sexto*, o espaço – ou seja, a dimensão que se constitui ao redor dos corpos – deve ser a dimensão primordial em que se negociem a relação entre os diferentes seres humanos e a relação entre os seres humanos e as coisas do mundo. Em contrapartida, o tempo é a dimensão primordial em qualquer cultura de sentido, pois parece existir uma associação inevitável entre a consciência e a temporalidade (lembre-se o conceito husserliano de ‘corrente de consciência’). Acima de tudo, porém, o tempo é a dimensão primordial em qualquer cultura de sentido pois leva tempo para concretizar as ações transformadoras por meio das quais as culturas de sentido definem a relação entre os seres humanos e o mundo.” (GUMBRECHT, 2010, p. 110).

Assim sendo, a associação do homem aos objetos, nos leva a pensar no elo de vida e morte como um processo de compreensão do ser. Heidegger, apresenta que o princípio de individuação do *Dasein* só pode surgir através da abertura para a “morte nadificante”, fundamento do “ser-para-a-morte”.

O pensamento heideggeriano apresenta que a morte está atrelada diretamente a vida e que somos “ser-para-a-morte”. Entende-se então que:

A morte, no sentido mais amplo, é um fenômeno da vida. A vida deve ser entendida como um modo-de-ser pertencente ao ser-no-mundo. Modo-de-ser que só pode ser ontologicamente fixado numa orientação privativa no *Dasein*. O *Dasein* pode ser também considerado como puro viver. Para investigação filosófico-bioló-



gica ele se desloca, então, para o âmbito-de-ser que conhecemos como mundo-animal e mundo-vegetal. (HEIDEGGER, 2012, p. 681).

A libertação se dá desse modo, pela morte, e ela é a única certeza que guia o *Dasein*, porém, esse fato não tem hora marcada e ele, no decorrer de sua existência, prefere esquecer esse acontecimento, mas não pode evitar a constatação de que é um “ser-para-a-morte”.

Esse processo de compreensão da vida a partir da morte pode ser percebido quando a personagem principal diz: “De qualquer modo, conheço a data da minha própria morte e graças a isso me sinto livre”. (TOKAR-KCZUK, 2021, p.61). É concebível pensar na narrativa da polonesa Tokarczuk como uma possibilidade de reflexão da morte enquanto fator de libertação.

## Autora e obra

Olga Tokarczuk é uma escritora polonesa graduada em Psicologia e que se dedica à Literatura. A obra *Sobre os ossos dos mortos* foi publicada em 2009, a autora é vencedora do Prêmio Nobel de Literatura de 2018. O livro foi lançado no Brasil em 2019, pela editora Todavia, com tradução de Olga Bagińska-Shinzato.

O texto *Sobre Os ossos dos mortos* retrata a perspectiva de Janina Dusheiko, professora de inglês aposentada que se dedica a traduzir a poesia de William Blake, e a estudar astrologia, ela vive em uma região remota da Polônia e é responsável pela manutenção de algumas casas do vilarejo.

O desenrolar da narrativa se dá após a morte do seu vizinho Pé Grande (ela atribuía nomes aos vizinhos, justificando que suas alcunhas não condiziam com quem eram); aconteceram outras mortes, de maneiras estranhas e sem explicação, e a polícia começa a investigar os casos, e umas das pessoas a serem interrogadas é a senhora Dusheiko, e ela diz que os animais estão se vingando deles (de cada morto) por terem sido ruins com eles; ela fala de uma vingança dos animais, porém, a polícia não lhe dá crédito, pois ela já tem uma fama de velha doida. Essa busca para encontrar o culpado ou a culpada vai até o fim da história.

Outro ponto importante da narrativa é o sumiço de suas cadelas, pelas quais tem um amor incondicional, afinal, ela prefere a companhia dos animais às dos humanos. Essa percepção serve como estopim para os acontecimentos macabros que cercam o vilarejo, consoante as mortes sem explicação.

Na obra, são apresentadas algumas possibilidades para analisar o meio social, partindo da condição do eu. A narrativa em primeira pessoa auxilia na construção da crítica que é feita em relação à caça dos animais; na compreensão da morte, no modo como nos comportamos em sociedade, dentre outros.

O título *Sobre os ossos dos mortos* remete a um poema de William Black, e como é sabido, ele se inspirou na obra de Dante Alighieri, *A divina comédia* que apresenta um liame na percepção do homem com as três etapas do universo católico que são: o inferno, purgatório e o paraíso. Com isso, é exequível analisarmos a narrativa como uma espécie de denúncia ao comportamento humano e que esta conduta inadequada o colocaria a perigar no inferno de Dante.

## Relação mítica

Pensar na conexão mítica, é compreender que ela pode servir como um guia para justificar o inexplicável, mas a percepção vai muito além de uma busca para justificar o que não compreendemos em associação a vida e até mesmo em vinculação com a morte, afinal, ela serve com ponto norteador que possibilita que nos encontremos no mundo e também criar um elo com o outro.

Na ficção *sobre os ossos dos mortos*, temos a assimilação do mítico interligado a astrologia, e como isso, a personagem Dusheiko vai apresentando o seu entendimento de vida mediante a análise do mapa astral/natal. Ela cataloga os componentes para construir elementos compatíveis com as características associadas a cada regente, ou seja, ela parte da intervenção dos planetas na orientação da vida do homem; e para fazer essa análise, a protagonista apoia-se na data de nascimento de cada indivíduo para observar cada detalhe da personalidade de cada um.

Falando um pouco sobre astrologia, temos no mapa astral como elementos importantes, o Sol, a Lua, Mercúrio, Vênus, Marte, Júpiter, Saturno, Urano, Netuno, Plutão, Ascendente, Meio do céu, Nodo lunar, Chirion, Roda da fortuna e Lilivthi. Cada componente está associado à personalidade, por exemplo, o Sol está relacionado como somos intimamente, o que não revelamos para os outros, quer dizer, nossas características só serão evidenciadas mediante ao convívio; já a Lua está conexas às emoções, e mostra de que maneira demonstramos carinho e afeto com o outro; em Mercúrio é a maneira como você se expressa, sente e se comunica; em Vênus é modo referente ao relacionamento com pessoas que divergem de você e das suas características; em Marte estão os seus desafios, as ações que devem ser feitas e o modo impulsivo como agimos; Júpiter é a maneira pela a qual você se desenvolve.

Urano, Netuno e Plutão são Planetas Transpessoais (*ou geracionais*), que são associadas as características comuns de um determinado ciclo de nascimento, ou seja, pessoas que nasceram em um mesmo período, por exemplo, a década de 90, elas apresentam os mesmos elementos quando estão nessas casas, e com isso, eles apresentam as características gerais de um período de nascimento das pessoas em uma determinada época. O ascendente é o modo como nos mostramos para o outro, a primeira impressão que fica no outro, ao nos ver.

Desse modo, podemos associar o signo regente a cada compartimento, como foi apresentado acima, por exemplo, uma pessoa pode ter sol em touro, a lua em libra e o ascendente em gêmeos, e com isso, as características são inferidas a partir do elemento que rege cada grupo de signos. Na narrativa é perceptível analisar esses aspectos quando a protagonista apresenta sua percepção, em relação a cada um. Vejamos:

Dísio, que é propenso a digressões efusivas em torno do tema da simbologia bizarra de Black, não compartilhava da minha paixão pela astrologia. isso porque ele nasceu tarde demais. Sua geração tem plutão em libra, o que os torna menos atentos. E eles pensam q podem equilibrar o inferno. (TOKARKCZUK, 2021, p. 59).

No fragmento apresentado acima, temos o relato que Dusheiko dá de seu aluno Dísis; ela atribui o modo como ele age devido a sua geração ter Plutão em libra, como foi dito anteriormente, os planetas Urano, Netuno e Plutão são Planetas Transpessoais e fazem referência a uma geração.

Na diegese, a personagem vai delineando como ela percebe e compreende o outro por meio do mapa astral. No excerto abaixo, Dusheiko revela que se soubesse mais detalhes do nascimento de Pé Grande, ela poderia compreender se ele é um ser ruim, devido à propensão em que os astros se depõem. Observe:

Quem me dera ver a sua oitava casa para verificar se havia lá a conjunção de netuno, plutão e marte em algum aspecto nos ascendentes, pois com aquela serra de dentes afiados nas mãos, lembravam um predador que vivia apenas para semear a morte e provocar sofrimentos. (TOKARKCZUK, 2021, p.16-17).

No quadro abaixo temos uma associação dos signos com os elementos regentes. Observe:

Elementos dos signos

Terra	Ar	Água	Fogo
Touro, Virgem e Capricórnio	Gêmeos, Libra e Aquário	Câncer, Escorpião e Peixes	Aries, leão e Sagitário
Prezam pela ordem, segurança e o domínio sobre a matéria.	São movidos pelo intelecto, razão e comunicação.	São movidos pelas emoções, profundidade e sensibilidade.	Possuem energia ativa e inovadora.

Fonte: Própria autora.

Na tabela é crível compreender as características gerais de cada signo, partindo dos quatros elementos regentes (terra, ar, água e fogo). Deprendendo esses parâmetros apresentados, na narrativa, Dusheiko discorre sobre a personalidade de cada um, baseado no mapa mental que

ela fez deles. Ela acredita que com o mapa é possível entender tudo que acontece, inclusive o modo como vão morrer.

Aponta que todas nossas ações estão interligadas com o universo e ficam ecoando e ainda assinala que buscamos desculpas para os nossos atos, no intuito de recebermos um perdão divino.

Iludimo-nos achando q somos livres, e q deus nos perdoará. Pessoalmente, acho o contrário. Todas as boas ações transformadas em pequenas vibrações de fótons serão lançadas, enfim, para o cosmos como um filme ao qual até o fim do mundo será assistido pelos planetas. (TOKARKCZUK,2021, p. 45).

Somos responsáveis por nossos atos e devemos ter consciência disso e compreender que há uma força maior, mas que está não é responsável por perdoar ou recriminar as ações, mas que as atitudes que desempenhamos têm consequências e esse processo reverbera até o fim do mundo.

Através das características que são apresentadas a partir da compreensão do mapa astral, temos uma percepção dos motivos que podem ter levado ao ocorrido com cada um. Stein (2006) afirma que a experiência que a pessoa tem de si mesma é reflexo das ações, ou seja “[...] uma espécie de espelho no qual a psique pode ver-se a si mesma e pode tornar-se consciente.” (STEIN, 2006, p. 23).

A relação do arquétipo pode ser percebida no modo como a personagem apresenta cada pessoa que está a sua volta; ela tem o hábito de não se referir às pessoas pelos nomes próprios, e prefere lhes dar nomes novos como: o vizinho Esquisito, a colega Boas Novas, a vizinha Acinzentada, o policial Capa Negra (os nomes são atribuídos a partir das características físicas associadas com a percepção do signo regente de cada um). Apresentando assim, o modo como ela percebe as características de cada um; dessarte:

[...] é impossível dar a qualquer arquétipo uma interpretação arbitrária (ou universal); ele precisa ser explicado de acordo com as condições totais de vida daquele determinado indivíduo a quem se relaciona (JUNG, 1983, p. 96).

A protagonista associa as características com base na data de nascimento; na narrativa temos o seguinte fragmento: “Pé Grande nasceu em 21 de dezembro de 1950 neste mesmo lugar” (TOKARKCZUK, 2021, p.20), e a partir dessa informação ela traça um perfil de Pé Grande e mostra que a sua conduta o levaria a ter a morte por engasgo.

A ligação de Dusheiko com a astrologia permite que ela faça algumas reflexões filosóficas do existir. Veja:

Vivemos cercados. Se examinássemos de perto cada fragmento de um instante, nos engasgaríamos aterrorizados. Nosso corpo passa por um incessante processo de desintegração, em breve adoeceremos e morreremos. Nossos entes queridos nos deixarão, a recordação deles se dissipará na agitação; não sobrá nada. Apenas algumas roupas no armário e alguém uma foto, já irreconhecível. As lembranças mais preciosas se desvanecerão. Tudo tombará na escuridão e desaparecerá. (...) Toda consciência é um estado abençoado. (TOKARKCZUK, 2021, p. 118–119).

No trecho acima, verifica-se que a consciência é o meio de viver, já que tudo se vai, tudo desintegra, mas o ser humano prefere fechar os olhos para os acontecimentos e que se parassem para ver com certeza se engasgariam com o choque de realidade. Ainda na obra, ela apresenta que as “As pessoas são capazes de entender apenas aquilo que inventam para si mesmas, e é com isso que se alimentam.” (TOKARKCZUK, 2021, p. 213).

A protagonista vai narrando os acontecimentos, as características e peculiaridades dela e como observa os outros, nos apresentando assim, a vida:

A vida é uma espécie de campo de manobras experimentais muito exigente. A partir desse momento, tudo o que você fizer contará, cada pensamento e cada ato. No entanto, eles não servirão para te castigar ou premiar depois, mas porque constituirão seu mundo. Assim funciona essa máquina. (TOKARKCZUK, 2021, p. 201).

Faz uma conexão entre a vida e a morte, lembrando que elas são complementares e que condizem com o fechamento e o início de um novo

ciclo. No excerto abaixo, Dusheiko remonta essa conjectura entre morte e vida, fazendo com que seja possível pensar na vida e morte como um processo ligado à direção dos astros. Veja:

A apoteose é a morte natural, provocada pelo cansaço e pelo esgotamento da matéria. Em grego essa palavra significa “a queda das pétalas”. As pétalas do mundo caíram. Mas depois deve vir algo novo, sempre foi assim. Não é um paradoxo engraçado? Urano está em peixes, mas quando entrar em áries um novo ciclo vai começar e a realidade vai nascer outra vez. (TOKARKCZUK, 2021, p. 60).

Todo esse processo de autoconhecimento gera inseguranças; afinal, é muito mais fácil e viável viver como se fossemos seres imortais e que haverá tempo para realizarmos tudo que desejamos, porém, isso não condiz com a realidade de fato, mas saber o dia da própria morte; ao mesmo tempo que poderia nos libertar do peso de existir, pode fazer com que tenhamos uma vida desregular, pois o autoconhecimento é um processo doloroso e árduo.

## Considerações finais

Com o estudo, é possível perceber que a relação mítica astrológica, associada à perspectiva do arquétipo contribui para a compreensão do existir a partir do elo entre vida e morte, pois é a partir da percepção de todos os objetos que nos rodeiam que podemos refletir sobre o existir.

Olhar para si, para o outro e para todos os objetos que nos rodeiam, significa que há uma possibilidade de reflexão do ser e desse modo podemos existir de maneira proativa e isso está diretamente interligado ao modo como nos apresentamos, ou seja, as características que compõe cada um de nós.

Através da obra *sobre os ossos dos mortos* é plausível verificar vários pontos norteadores para pensar a vida. A protagonista apresenta uma análise pessoal de tudo que a cerca e mostra como a vida dela é incompreendida pelo outro, afinal como ela mesma afirma: “As pessoas

são capazes de entender apenas aquilo que inventam para si mesmas e é com isso que se alimentam.” (TOKARKCZUK, 2021p. 213). Mesmo que ela quisesse fazer o outro compreender um novo olhar para a perspectiva de vida, isso não teria importância, pois só vemos e compreendemos aquilo que nos convém.

A vida permanece um mistério, e o viver é um ato que parte do individual para o coletivo, pois é somente através do autoconhecimento de si, que é possível ajudar e manter a ordem com o outro; cada ato e ação que fazemos reverberar no universo criado por cada um. Somos partículas e como partículas reverberaremos no universo nos transformando a cada ciclo de vida e morte, presente na constelação do existir.

## Referências

GUMBRECHT, H. U. **Produção de presença**: o que o sentido não consegue transmitir. Trad: Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: Contraponto; Ed. PUC-Rio, 2010.

HEIDEGGER, Martin. **Ser e Tempo**. Trad. Fausto Castilho. Petrópolis: Vozes, 2012.

HEIDEGGER, Martin. **A origem da obra de arte**. Trad. Idalina Azevedo e Manuel António de Castro. São Paulo: Edições 70, 2010.

JUNG, Carl Gustav. **O Homem e Seus Símbolos**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1983.

JUNG, C. G. **A vida simbólica**: escritos diversos. Petrópolis: Vozes, 1998.

JUNG, C. G. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. Petrópolis: Vozes, 2017.

STEIN, M. **Jung**: o mapa da alma. São Paulo: Cultrix, 2006.

TOKARKCZUK, Olga. **Sobre os ossos dos mortos**. Trad. Olga Baginska-Shinzato. Todavia, 2021.



## O IMAGINÁRIO RECONFORTANTE EM *CEM ANOS DE SOLIDÃO*

Milena Nogueira Franco Soares

### Introdução

A inserção da ideia do mítico neste trabalho se dá a partir da concepção do mito enquanto fundação de um lugar, produção de uma realidade que vai possibilitar a construção de uma história. Para Barthes (2001) o mito diz de um processo de naturalização da história, de construção de narrativas que são tomadas ao longo do tempo como reais, indiscutíveis, verdadeiras e naturais. Na sociedade, a função do mito é transformar um sentido em forma, possibilitar com que esse sentido ganhe um estatuto de conceito acabado, sempre existente, natural ao humano, a partir de narrativas intencionais que permeiam funções ideológicas. Nessa perspectiva mítica o que aparece para além do signo posto é um outro signo latente, trazendo à tona a partir do signo anterior um processo de significação constituído por um discurso de naturalização que se soma ao conceito antigo e constitui a ideia de mito, alienando um sentido, formatando uma narrativa.

Para Lacan (2008b) a história mítica se dá diante do impasse de uma formulação discursiva em torno da definição de verdade, e por isso só pode ser expressada de forma imaginária. É pelo impossível da comunicação e do real que o mito entra como via de possibilidade de elaboração de uma narrativa para dar voz, para dizer algo. Desse modo, as diferentes perspectivas em torno do conceito do mito a partir de Lacan dizem de um processo de criação e naturalização, assim como Barthes, mas tratam dessa construção como condição humana para suportar a realidade, para dar contorno ao impossível.

No livro *Cem anos de solidão* de Gabriel García Márquez são abordadas tramas geracionais descritas ao longo dos cem anos de uma família latino-

–americana nomeada como os Buendía, desenvolvendo as perspectivas de cada um desses membros dentro do seu presente, o que traz a possibilidade de um aprofundamento na narrativa de cada personagem, suas ideias, seus desejos e seus pensamentos. A família Buendía é marcada por repetições de nomes próprios em todas as gerações e destinos previamente traçados, o que confunde ao mesmo tempo que instiga o leitor a adentrar nessa história. Geração após geração acompanhamos a fundação de uma cidade chamada Macondo, nascimento de filhos e netos que carregam os mesmos nomes próprios, sentimentos incestuosos entre familiares, superstições tidas como pragas colocadas através dos discursos, entre outras narrativas sendo diversas as cenas em que misticismo e realidade se entrelaçam e são tão bem testemunhadas na escrita do autor. E assim o leitor acompanha o fim da história de cada personagem sendo essa sempre marcada pela solidão. É dentro dessa grande abordagem mítica que a história de *Cem anos de solidão* é trazida como testemunho das questões entre realidade e fantasia, entre o nome e o que é inominável, entre o dito e o indizível.

Foi no entremeio de um encontro com a solidão literária na narrativa dos personagens e uma grande solidão subjetiva pela pandemia presente na atualidade que a escrita entrou aqui como via de elaboração. Barthes (2007) traz que escrever é fazer coincidir ação e afeto, é deixar o escritor no interior da escritura, é a produção de algo que afeta a si próprio. E nesse meio de afetos escassos e extremamente afetados pela linha tênue vida/morte, a escrita chegou como processo de cura, de poder lançar luz nas vivências de angústia do dia-a-dia, de esboçar algo em torno da falta, do sofrimento. Escrever, portanto, enquanto tarefa de saúde, como fala Deleuze (1997), poder pela vertente literária constituir uma língua, um texto próprio, uma escrita apesar de tudo e exatamente por conta desse tudo. A literatura enquanto processo dinâmico traz a questão de como os acontecimentos impactam a subjetividade e as formas de ler e escrever. A escrita e a leitura são aqui pensadas como vias de possibilidade, de circulação, de movimento em meio ao caos.

Não tem como apagar o que se vive para escrever, mas é por essa vivência causar que se pode escrever sobre as questões do humano, produzir um texto que é vivo em diferentes tempos, mas que

é metáfora do presente. Dessa forma, na tentativa de questionar acerca da realidade que nos envolve e do imaginário que construímos como via de elaboração que as questões de nomeação em torno do impossível da linguagem são aqui desenvolvidas neste artigo.

*Cem anos de solidão* foi escolhido para elucidar perspectivas, pela via literária, de um lugar mítico e as repercussões dele no imaginário dos personagens, na própria construção de suas narrativas. Segundo Sousa (2019, p. 190) “as gerações que antecedem o sujeito permanecem vivas nos sentidos e no sem-sentido que é transmitido de pais para filhos; há aí um dizer que passa” e é no contexto dessa passagem que temas como nome próprio, linguagem, imaginário, nomeação e mito serão elucidados neste artigo.

## O imaginário, a nomeação e o impossível

A concepção do imaginário para a psicanálise se fundamenta na relação especular do sujeito com sua imagem, como processo de formação de um eu, percepção de uma entidade separada de um outro através da visualização e reconhecimento de sua imagem refletida no espelho, que se dá para Lacan (1998) em um momento muito inicial da vida, antes dos dois anos. Esse processo de constituição do imaginário é o que dá base para o indivíduo se ver enquanto diferente, é o que, enquanto instauração de um narcisismo, propicia com que esse sujeito possa investir libido em si e no mundo, produzindo suas identificações e separações (FREUD, 2010).

A cidade cenário da história de *Cem anos de solidão* foi fundada a partir de um sonho em que José Arcádio Buendía vê guer

uma cidade ruidosa com casas de paredes de espelho. Perguntou que cidade era aquela, e lhe responderam com um nome que nunca havia ouvido, que não tinha significado algum, mas que teve no sonho uma ressonância sobrenatural: Macondo. No dia seguinte convenceu os seus homens de que jamais encontrariam o mar. Mandou que derrubassem as árvores para fazer uma clareira junto ao rio, no lugar mais fresco da margem, e ali fundaram a aldeia (MÁRQUEZ, 2019, p. 32).

Macondo era, portanto, no formação inconsciente do personagem algo ainda sem significado, mas que ressoou na sua imaginação como algo a ser criado por ele, com essa imagem de casas espelhadas que depois julgou ter a ver com a sua descoberta do gelo e a possibilidade de Macondo se transformar no futuro em uma cidade invernal. As construções de sentido feitas pelo personagem a partir de elementos tão desconhecidos dão lugar para pensar sobre essas tentativas do humano de dizer sobre algo, produzir algum significado frente ao que causa, ao que ressoa da vida.

Fontes e Lima (2014) trazem que a fundação de Macondo pode ser relacionada a um mito de criação, a uma história inaugural de onde se pode desenvolver uma civilização, uma cultura e as possíveis leis que advêm dessa construção. Freud (2012) teoriza sobre um mito inaugural ao falar sobre o pai da horda, em que os filhos após matarem o pai que era senhor de tudo, se sentem culpados e instauram leis para estabelecer uma nova ordem social. Esse mito é pensando em Freud como elemento fundador das relações sociais, da vida em sociedade, e pensar Macondo a partir dessa gênese é dar lugar para esse cenário mítico que surgiu em sonho e foi se constituindo em uma realidade imaginária enquanto promessa de um lugar idealizado, onde foi possível encenar grandes histórias, romances, mortes, guerras, dar vida à sete gerações da família Buendía, mas que ao fim essa “cidade dos espelhos (ou das miragens)” acaba desaparecendo sendo arrastada pelo vento e esquecida (MÁRQUEZ, 2019, p. 427).

É nesse contexto do imaginário e do que inaugura sentido, que é possível pensar que a construção da história a partir do mito, como abordam Winograd e Mendes (2012), fala de uma lógica temporal de retorno, é na medida em que o presente é historiado que o passado pode ter existência. A história do sujeito, portanto, “é viva, constantemente (re)inventada e, nem por isso, menos verdadeira” (WINOGRAD; MENDES, 2012, p. 240). É uma construção que se atualiza no tempo, se escreve e reescreve, faz com que se possa produzir uma fantasia que dá sustentação e sentido ao sujeito.

Na história do povoado de Macondo há um determinado momento em que os moradores são assolados por uma “peste da insônia”, que além de deixá-los acordados, não permitia que eles lembrassem. Os personagens passam a entrar em um processo de esquecimento, não sabem-

do mais inclusive os nomes das coisas e sua utilidade. Nesse sentido, não podem mais recordar e elaborar seu passado, resta apenas uma tentativa de através da escrita dos nomes ainda lembrados dar algum sentido para seus afazeres, sensações e relações.

Na entrada do caminho do pantanal tinha sido colocado um anúncio que dizia *Macondo*, e outro maior na rua central que dizia *Deus existe*. Em todas as casas tinham sido escritas palavras para memorizar os objetos e os sentimentos. Mas o sistema exigia tamanha vigilância e tanta fortaleza moral que muitos sucumbiram ao feitiço de uma realidade imaginária, inventada por eles mesmos, que acabou sendo menos prática, porém mais reconfortante (MARQUEZ, 2019, p. 56–57)

Essa realidade imaginária reconfortante fala de uma representação daquilo que não se recordava e não se podia nomear e que precisou ir por um campo imaginário, de uma construção pensada como ilusória. O mito entra como possibilidade de confortar, nomear de algum modo o inominável, o que fala também da nossa própria constituição no mundo. Pode-se pensar a constituição psíquica a partir da nomeação como uma via de entrada na linguagem, o que dá ao sujeito base de sustentação para a vida em sociedade, atravessado pela palavra que comunica e produz demanda. Adentrar na linguagem é aprofundar nos primórdios da formação humana. É a partir dela, como colocado por Lacan (2008a), que foi possível o desenvolvimento de uma capacidade de comunicação singular em relação às outras espécies, que evoluiu para a construção de instâncias relacionais atreladas à cultura, família, crenças e leis. A linguagem propicia ao sujeito adentrar na dimensão simbólica e construir sua rede de significantes, para daí serem produzidas significações em torno das palavras.

Entrar na linguagem, no campo simbólico, portanto, tem a ver com nomear, inclusive o humano através dos nomes-próprios. Eles apontam para uma instância única, diferenciam o eu de um outro, e trazem para o indivíduo nomeado uma série de possibilidades de identificação nas relações com os outros e consigo atreladas a esse significante primordial. Esse

nome é experienciado como a extensão do corpo do sujeito, assim como carrega, “na virtualidade da palavra, o próprio sujeito do inconsciente” (MARTINS, 1991, p. 64). É através do nome que a coisa passa a existir, e se tratando no nome próprio, o que passa a ter vida com a nomeação é o humano, atravessando o campo do não saber, do não sentido, para um lugar de aparecimento, de contorno, de constituição de um processo simbólico (GERBER, 2018).

O nome próprio designa algo singular do próprio sujeito e que o coloca na existência, na constituição de um primeiro dizer de si, assim como o insere em um contexto familiar, social e cultural. Essa palavra fundadora surge de um processo de nomeação a partir de um outro indivíduo para esse sujeito em questão, carregada de formas, sentidos e significados que vão dar lugar a um nome chamado de próprio. Esse nome não é natural, ele é resultado de uma elaboração virtual daquele que nomeia, é “expressão essencial do desejo de quem denomina” (MARTINS, 1991, p. 38).

Segundo Martins (1991, p. 58) “tudo, do ponto de vista social, começa por este signo. Sem ele o indivíduo não se faz reconhecer nem é reconhecido”, ele é, portanto, substantivo necessário para a vida em sociedade, marca uma propriedade individual de direito vinda de um lugar não próprio. Assim, o nome próprio é traço fundamental da constituição psíquica do humano e traz no seu surgimento uma carga histórica anterior àquela presente, como então construir a própria história? Quais os efeitos dessa marca na vida do indivíduo?

Ao mesmo tempo que o nome próprio, para Martins (1991), proporciona uma diferenciação simbólica entre os parentes evitando um processo simbiótico, a representação desse nome para o sujeito é tão constituinte que, de acordo com Rabinovich et al (1991), ele não consegue muitas vezes fazer um descolamento desse signo de si, traz esse significante colado ao seu corpo. Isso é tão evidenciado no livro *Cem anos de solidão* que determinados personagens denominados Aureliano Segundo e José Arcádio Segundo são gêmeos e tidos como se tivessem trocado seus nomes quando eram crianças, pois o que cada um fazia na sua vida enquanto adulto lembrava de forma avessa seus antepassados de mesmo nome, José Arcádio Segundo remetia ao coronel Aureliano Buendía, enquanto

Aureliano Segundo lembrava seu avô José Arcádio. Tragicamente os dois morrem em momentos próximos e são enterrados juntos, o que comicamente resulta em uma troca dos túmulos. “No tumulto da última hora, os bebadinhos tristes que tiraram os caixões da casa se confundiram, e os enterraram em túmulos trocados”, cada um assumindo, portanto, seu suposto lugar de origem (MARQUEZ, 2019, p. 365).

O processo de subjetivação, trazendo como perspectiva a entrada na linguagem, diz da inserção do sujeito nesse campo ficcional e simbólico, que produz para ele um lugar de existência, com o qual ele vai também se constituir, fazendo aparecer o seu lugar de diferença a partir das suas próprias nomeações, do que ele pode dizer de si e do mundo. A linguagem atravessa o sujeito, assim como o molda, o significa, e a partir dela ele se insere na sociedade. Nesse sentido, pode-se pensar a linguagem como produção de sujeito, ao mesmo tempo em que o aprisiona nessa forma. Barthes (2004) traz que o homem é um prisioneiro de sua linguagem, pois ela o limita à sua própria história, ela o explica, diz da constituição dele. Assim, se pode pensar que toda linguagem tem um lugar de não neutralidade, tem relação com o atravessamento na história subjetiva, social e cultural, é na sua forma, no irreduzível do conceito, que o sujeito aparece. Tentar pensar na perspectiva de uma natureza da linguagem é se deparar com o campo da produção ficcional, com a impossibilidade de uma linguagem única, vazia e desinteressada.

É preciso então, a partir desse contexto de produção de sujeito e sentido, poder nomear, para compreender, para se relacionar, para dominar, para inaugurar um discurso. Para Foucault (1996) o discurso é objeto e meio do poder através da linguagem em ato, através das vontades de verdade que atravessam as falas interessadas, as palavras, as nomeações. A língua, portanto, “entra a serviço de um poder”, ela aliena, sujeita, e só se escapa dela pelo preço do impossível (BARTHES, 2007, p. 7). Assim, o sujeito é um reflexo da linguagem e também produtor dela, o que diz dele que tem tudo a ver com o campo discursivo no qual ele se insere, mas que a partir dele conceitos são perpassados, produzindo alienações, nomeações prontas que não têm possibilidade de saída, de outras significações. Qual seria então o ponto de ruptura? Em que espaço

seria possível a esse sujeito um lugar de nomeação de si? Seria esse o lugar da libertação da linguagem?

O conceito de *punctum* em Barthes (2015) instiga a pensar sobre esse possível lugar próprio de nomeação, reconhecimento e produção de si. O *punctum* é trazido como o ponto cego da imagem, mas que chama o sujeito, o que o fascina, é o indizível da imagem ao mesmo tempo em que é sua continuação narrativa, é o que faz aparecer um para além do que foi visto. Talvez seja essa ideia de continuação no indizível que faz pensar sobre o que não pode aparecer em palavras, mas que tem um lugar de existência. Mas se para existirmos, precisamos ser nomeados, como fugir da palavra? Segundo Sousa (2019) cada sujeito fala sua própria língua desde que chega ao mundo, língua essa que tem a ver com a língua, uma constituição anterior ao simbólico, algo que perpassa o real da língua, algo indizível que permanece inconscientemente no sujeito, insistindo em uma significação. Daí se operam mal-entendidos, cada um com sua própria língua e a comunicação por si só já é fadada a falhas e interdições.

Há um ponto que escapa, no impossível da fala e da nomeação, no impossível de uma imagem completa, algo irrompe que fica para além da compreensão, e que mesmo assim nos fascina, nos chama atenção e nos captura. É no impossível que parecemos buscar espaços de identificação e por isso pode haver algo de possível nesse caminho, algo que tem a ver com o “quase-sujeito” de Foucault (2006), quando fala sobre uma verdade não localizável, algo que é produzido a partir de um outro lugar que não o da essência, mas que fala de si, um lugar de construção. Pensar em uma história própria seria, portanto, pensar na possibilidade de uma construção narrativa a partir do próprio sujeito, sendo a nomeação uma ferramenta de apropriação de um texto já dado para poder então fazer uma escrita de si.

As singularidades dos personagens em *Cem anos de solidão* são atravessadas por um destino já nomeado e datado nos pergaminhos que são a representação de uma história inconscientemente escrita, vivida, portanto, por todos, mas negada e esquecida. A história da família era “uma engrenagem de repetições irreparáveis, uma roda giratória que teria continuado dando voltas até a eternidade, se não fosse o desgaste



progressivo e irremediável do eixo” (MARQUEZ, 2019, p. 406). Assim, o que pode restar dessa história? Resta a solidão, a morte, o apagamento do nome, o desaparecimento do sujeito.

## Considerações finais

A ideia de pensar sobre a noção de um imaginário reconfortante trazida neste trabalho se deu em torno de toda a discussão realizada acerca do mito, da linguagem, das nomeações e daquilo que escapa ao sentido. O imaginário, a partir da entrada do humano na linguagem, é aquilo que dá sentido a esse grande campo simbólico e sustenta o sujeito perante o impossível. A possibilidade de dar nome, inaugurar um discurso, constituir um mito, é o ponto de conforto. Há que se ter vias para construção de histórias que possam dar lugar a significações, produções e compreensões para que o indivíduo circule na linguagem que também o aprisiona, mas com nomeações das quais ele pode se apropriar.

A literatura, terreno sempre fértil para compreensão dos enigmas da vida, traz à luz da sublimação a possibilidade de fazer laço através da linguagem, da palavra, a partir de um dizer que ultrapassa gerações. *Cem anos de solidão* fala de histórias tão míticas e ao mesmo tempo tão reais para o leitor, elabora questões difíceis de serem nomeadas, cria de um modo simples e compreensível uma realidade que é fruto de questões extremamente profundas e íntimas. Gabriel García Márquez utiliza os aprisionamentos que as palavras dão e acha uma brecha que permite a construção de um caminho subversivo, fazendo surgir um lugar novo e ao mesmo tempo familiar, porque espelha o que é tão intrínseco ao humano. Pela via literária, o que escapa no indizível se encontra com os pontos de identificação frente ao imaginário narrado, e diante de um mesmo sistema fechado na linguagem, parece surgir um espaço de abertura para um sujeito que (re)escreve uma história a partir de um lugar próprio.

## Referências

- BARTHES, Roland. **Mitologias**. 11. ed. Trad. Rita Buongiorno e Pedro de Souza. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.
- BARTHES, Roland. **O grau zero da escrita**. Trad. Mario Laranjeira. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BARTHES, Roland. **Aula**: aula inaugural da cadeira de semiologia literária do Colégio de França pronunciada dia 7 de janeiro de 1977. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2007.
- BARTHES, Roland. **A câmara clara**. Trad. Júlio Castañon Guimaraes. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2015.
- DELEUZE, Gilles. A literatura e a vida. In: DELEUZE, Gilles. **Crítica e clínica**. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1997.
- FONTES, Érica Rodrigues; LIMA, João Phillippe. Irrepetível desde sempre: tempo real e tempo imaginário em Cem anos de solidão. **Contexto**: Revista do programa de pós-graduação em letras, Vitória, n. 25, p. 165–180, 2014.
- FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Edições Loyola, 1996.
- FOUCAULT, Michel. **A hermenêutica do sujeito**: curso dado no Collège de France (1981–1982). Trad. Márcio Alves da Fonseca e Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- FREUD, Sigmund. **Obras completas, volume 12**: Introdução ao narcisismo, ensaios de metapsicologia e outros textos. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- FREUD, Sigmund. **Obras completas, volume 11**: Totem e tabu, contribuição à história do movimento psicanalítico e outros textos. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- GERBER, Keilah Freitas. **Teu nome é minha herança**: a nomeação a partir da psicanálise lacaniana. 2018. 147 f. Dissertação (Doutorado) – Curso de Mestrado em Psicologia, Universidade Federal de Alagoas, Alagoas.
- LACAN, Jacques. O estádio do espelho como formador da função do eu. In: LACAN, Jacques. **Escritos**. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zaccarias, 1998.
- LACAN, Jacques. **Os complexos familiares na formação do indivíduo**: ensaio de análise de uma função em psicologia. 2. ed. Trad. Marco Antônio Coutinho Jorge e Potiguara Mendes da Silveira Júnior. Rio de Janeiro: Zahar, 2008a.

LACAN, Jacques. **O mito individual do neurótico ou A Poesia e verdade na neurose**. Trad. Claudia Berliner. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008b.

MARQUEZ, Gabriel García. **Cem anos de solidão**. 112. ed. Trad. Éric Nepomuceno. Rio de Janeiro: Record, 2019.

MARTINS, Francisco. **O nome próprio**: da gênese do eu ao reconhecimento do outro. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1991.

RABINOVICH, Elaine Pedreira *et al.* Atribuição de nomes próprios e seu papel no desenvolvimento segundo o relato dos nomeados. **Rev. Bras. Cresc. Des. Hum.**, São Paulo, p. 84–94, 1991.

SOUSA, Francina Evaristo de. Macondo é Lalíngua: ensaio sobre cem anos de solidão. **Stylus Revista de Psicanálise**, Rio de Janeiro, p. 187–198, jul. 2019.

WINOGRAD, Monah; MENDES, Larissa da Costa. Mitos e origens na psicanálise freudiana. **Caderno de Psicanálise**, CPRJ, Rio de Janeiro, v. 34, n. 27, p. 225–243, jul./dez. 2012.

## (RE)DESENHANDO O REAL: TRAUMA, FANTASIA E REPETIÇÃO EM *PEANUTS*

Gabriel Franklin

“A memória era o resto da realidade.  
Uma sobra que mutava para a ilusão com facilidade.”  
(Valter Hugo Mãe)

### Introdução

Quando morreu, em fevereiro de 2000, o cartunista norte-americano Charles Schulz, que sempre foi extremamente reservado, levou consigo as respostas para as inúmeras perguntas acerca de sua vida e sua obra: “Quem inspirou a criação de seus personagens?”, “Por que Charlie Brown é tão triste?”, “Como Snoopy deixou de ser apenas um simples cachorro?”.

O que nos resta, desde então, é um imenso quebra-cabeça, composto por 17.897 peças: as tirinhas diárias, escritas e desenhadas apenas por ele, que, em 50 anos de carreira, fizeram com que Schulz se tornasse uma das figuras mais queridas e lembradas do século XX. Seu público não se limita às crianças (principais consumidores de histórias em quadrinhos), mas também é composto por adultos, tornando *Peanuts* uma obra de apelo universal.

A chave para decifrar esse enigma pode estar na primeira fase da vida de Schulz, escondida entre dois grandes acontecimentos ocorridos na mesma semana de 1943: a morte da mãe e a convocação para a Segunda Guerra Mundial.

O impacto desses acontecimentos em um aparelho psíquico já frágil, devido a uma infância que, se não teve grandes privações materiais, não foi menos dotada de insegurança afetiva, foi decisivo para a formação de sua personalidade e do modo como se expressaria através de sua arte.

Schulz não só criou um novo mundo com personagens que, apesar de fictícios, carregavam muito (ou tudo) dele, mas também modificou suas

próprias memórias de infância e adolescência, criando assim uma dupla fantasia, repetida ao longo do resto de sua vida: o criador de alguns dos personagens mais reconhecidos e queridos da cultura popular passou a vida toda achando que não era amado.

Identificar o papel que o trauma teve na (trans)formação de Charles Schulz e analisar de que forma a fantasia criada como tentativa de representação repetiu-se ao longo de toda sua obra são os objetivos do presente trabalho. Para tanto, utilizaremos conceitos psicanalíticos acerca dos citados temas e os colocaremos em prática refletindo sobre pontos da vida e da obra do criador de Snoopy, Charlie Brown e Lucy van Pelt.

## Trauma

Nascido em 1922, período da recessão norte-americana no entre-guerras, Charles Monroe Schulz é fruto da união de duas colônias de imigrantes europeus que procuravam dar às novas gerações o que as anteriores não tiveram condições de lhes proporcionar. Os pais de Schulz, no entanto, apesar de extremamente unidos, não eram conhecidos por sua efusividade afetiva, seja com parentes ou com estranhos.

“Sparky”, como Schulz ficou sendo chamado após um tio lhe dar esse apelido em homenagem a uma tira de quadrinhos famosa à época, cresceu entre as barulhentas reuniões familiares no campo, onde disputava a atenção de sua mãe com os outros membros do clã norueguês, e a fria formalidade da vida na cidade, onde esforçava-se para ganhar o respeito do rigoroso pai alemão:

Em Wisconsin, ele aprendeu a temer a pobreza da qual sua mãe havia saído e à qual ele sentia que sua família poderia retroceder sem a presença lúcida e constante de seu pai trabalhador. (...) Do clã norueguês de sua mãe, ele aprendeu o humor cruel e o ímpeto; de seu pai alemão, o trabalho duro e as relações públicas. (MICHAELIS, 2015, p. 37-46)

Schulz, portanto, cresceu em meio à insegurança de se fazer notar e amar por seus pais. Os poucos amigos que cultivou ao longo da infância

aproximaram-se dele mais por seu espírito competitivo e aptidão para os esportes do que por seu carisma. Até sair do ensino médio, ele nunca conseguiu abandonar seu apelido de infância e nem sequer sua extrema timidez para falar com as garotas da sua idade. “Ele não conhecia nada sobre as artes do amor e nunca tinha tido uma namorada – apenas paixões platônicas, e nada mais do que encontros para tomar sorvete com as filhas de amigos da família. Sua mãe era a única mulher que importava.” (MICHAELIS, 2015, p. 20)

Quando Schulz estava na passagem da adolescência para a vida adulta, sua mãe foi acometida de grave câncer cervical, que a deixou acamada e com tremendas dores durante praticamente 5 anos. Ele não soube de fato qual doença trazia tanto sofrimento à mãe até bem perto do final. Iludido com a promessa de melhora, não conseguiu perceber que, entre idas e vindas ao hospital e doses cada vez maiores de morfina, Dena Schulz ia se despedindo aos poucos de seu único filho, sem conseguir, no entanto, demonstrar expressamente o quanto o amava.

Mais tarde, ele disse: “Nunca vou superar aquele episódio dramático enquanto viver”, e, de fato, ele não conseguiu, até o dia de sua morte. Foi, certamente, a pior noite de sua vida, a noite de “minha maior tragédia” — a qual ele, repetidamente, colocava nos termos de seu veemente sentimento de não realização por sua mãe “nunca ter tido a oportunidade de ver algo meu publicado”. (MICHAELIS, 2015, p. 17)

Na mesma época em que enfrentava a dolorosa perda da coisa que mais amava e precisava no mundo, Schulz viu-se frente a outro grande choque: a convocação para lutar na Segunda Guerra Mundial. Apesar de sempre ter gostado de praticar esportes e, como dissemos, ter se destacado por sua competitividade, Schulz não se via como alguém que poderia sobreviver à guerra.

Ele estava, portanto, duplamente diante da morte e as consequências desses acontecimentos, que chamou de “dramáticos”, só seriam de fato sentidas muito depois:

Quando pediam que falasse sobre sua vida, ele nunca começava pelo início, com seu nascimento em 26 de novembro de 1922, mas sempre com a morte de sua mãe em 1º de março de 1943, sua própria partida para a guerra e a impiedosa velocidade de tudo aquilo: na mesma semana, Dena Halverson Schulz havia falecido na segunda-feira, sido enterrada na sexta e, no sábado, o exército o levou embora. (MICHAELIS, 2005, p. 12)

Nesse sentido, Bokanowski define trauma como “a ação negativa e desorganizadora da ação traumática”, e que este “ataca o processo de ligação pulsional, negativizando assim o conjunto de formações psíquicas” (2005, p. 31, destaques do autor). Martins, por sua vez, pensa o trauma como um problema, e traz a hipótese de que “alguns acontecimentos são responsáveis por promover uma passagem entre elementos do que se poderia chamar de campo não problemático do pensamento para um campo problemático”. (2019, p. 1)

As duas concepções parecem aproximar-se, uma vez que fazem referência à noção freudiana, ainda que posteriormente abandonada, de sedução traumática, da qual resulta a formação “de um conceito fundamental para o discurso e a prática da psicanálise, a saber, o conceito de inconsciente”. (MARTINS, 2019, p. 4)

O trauma, portanto, age diretamente sobre o que o sujeito elabora a partir de um evento. Por ser o trauma uma “‘ferida precoce’, um ‘ataque precoce’ ao ego” (BOKANOWSKI, 2005, p. 31), a elaboração resultante deste processo tratará de modificar certos elementos para preservar as imagens narcísicas.

Tendo em vista essas definições, podemos dizer que o duplo acontecimento marcante no início da vida de Charles Schulz pode se caracterizar como um trauma, que teve profunda influência nos anos posteriores e, conseqüentemente, em sua obra.

## Fantasia

Apesar de ter sido condecorado por bravura, o sargento de artilharia Schulz não voltou para casa ao fim da guerra sentindo-se um herói. Pou-

pado dos piores combates por seu zelo e por sua capacidade de treinar novos recrutas, para sempre sentiria que não fez o bastante, ou que o que chegou a fazer não teve seu valor reconhecido devidamente:

O exército e a guerra tinham cavado uma trincheira que o dividiria desde então: de um lado, o garoto hipersensível e vulnerável que somente a guerra pôde ter consertado; do outro, o homem forte e satisfeito que fora brevemente, mas que poderia ser de novo. Por muitos anos, ele andaria de pernas abertas entre essa linha, fazendo valer os direitos de um ou de outro lado. (MICHAELIS, 2015, p. 202)

A frustração de Schulz era a de que, mesmo com 22 anos e veterano de guerra, ele ainda se sentisse incapaz, uma criança. E, pior, uma criança sem mãe. Muito depois, ele tentaria explicar sua incapacidade em “expressar frustrações e raiva” através de algo que chamou de “remoção das tampas”:

Somos quase totalmente o que vamos ser no início de nossas vidas. Nossas personalidades e características estão estabelecidas, geralmente quando temos 5 ou 6 anos de idade, mas as tampas estão postas. Somos como bules fervendo no fogão e, quando somos pequenos, os adultos mantêm as tampas colocadas. Quando crianças, não podemos nos expressar do modo como gostaríamos, mas, à medida que crescemos, as tampas pulam para fora e as particularidades ficam à mostra... (SCHULZ *apud* MICHAELIS, 2015, p. 78–79)

Se, por um lado, “a experiência traumática é aquela que não se representa ainda que deixe, inevitavelmente, marcas indelévels na memória”, por outro, o indivíduo que viveu o “invivível” e que não consegue nomear o “inominável”, tende a procurar formas de narrar o “inenarrável”. (MALDONADO; CARDOSO, 2009, p. 46–47)

Isto se dá pela necessidade de contar ao outro o que parece impossível de se representar sozinho. Como se, materializando-se o trauma no “real” através da narrativa, o indivíduo pudesse acessá-lo no “inconscien-



te”, representando-o finalmente (ou ao menos tentando).

Como dissemos, Charles Schulz é fruto de uma época de transformações culturais e sociais, o mundo entre e pós guerras, onde as pessoas estavam aprendendo uma nova forma de se relacionar entre si e com o que consumiam cultural e economicamente.

Em meio a essas novas práticas e sentimentos, as histórias em quadrinhos (especificamente as tiras diárias de jornal) surgem nas primeiras décadas do século XX como um contraponto à literatura e ao teatro clássicos, aproximando-se muito da emergente onda do rádio:

O relacionamento do leitor de jornais diários com seu personagem favorito provou-se único no mundo pensante dos frequentadores de teatros e leitores de romances. O fã de uma tira via seus ídolos não como atores limitados a um mundo fictício que se encerrava quando a edição da manhã embrulhava o lixo, mas como parceiros no andamento de sua própria vida. E, ao contrário das figuras principais de algumas leituras clássicas, aqui estavam presenças novas todos os dias, com a moda e as frases do momento. (MICHAELIS, 2015, p. 102)

Schulz foi captado pela magia e pelo potencial das narrativas em quadrinhos quando criança e, ao realizar seu próprio trabalho depois de voltar da guerra e começar a “remover sua tampa”, levou os sentimentos reprimidos e as lembranças dos acontecimentos inenarráveis à sua arte.

Ao analisar os ditos de Freud acerca das pulsões serem ““(…) as verdadeiras forças motrizes por detrás dos progressos”” (*apud* OLIVEIRA; WINOGRAD; FORTES, 2016, p. 74), fica-se com a impressão de certa forma contraditória, da geração do positivo através do negativo. Mas era exatamente essa a situação de Schulz, que se via diante do paradoxal “duplo aspecto que o trauma comporta: a impossibilidade e a necessidade de sua representação”. (MALDONADO; CARDOSO, 2009, p. 55)

No nível dos processos psíquicos, o trauma, enquanto “excesso sem representação que surpreende e invade um psiquismo despreparado”, gera uma “reação de (auto)destruição” alimentada pela pulsão de morte. No entanto, tal reação é “mais complexa que uma simples

ação mortífera, pois revela o objetivo maior de sobrevivência global do psiquismo, como uma morte em favor da vida” (OLIVEIRA; WINOGRAD; FORTES, 2016, p. 84–85).

Foi “nesse sentido que Lacan propôs a positivação da ideia de pulsão de morte, entendendo-a não como vontade de destruição direta em forma de agressividade — o que seria algo da ordem de seu efeito —, mas como vontade de novos começos, vontade de diferença, ‘vontade de criação a partir de nada, vontade de recomeçar’” (*apud* OLIVEIRA; WINOGRAD; FORTES, 2016, p. 75).

O recomeço de Schulz foi através do que ele mais sabia fazer: a arte. Para tanto, utilizou-se de uma mescla das suas experiências traumáticas com as lembranças que tinha da infância, muitas vezes modificando-as ou até mesmo criando-as, uma vez que as “lembranças ficam, nesse caso, reduzidas à qualidade de impressões e estas são referidas apenas ao prazer ou ao desprazer da experiência vivida”. (JORGE, 2000, p. 56, destaque do autor)

A fantasia, que surgiu da sua necessidade de narrar o inenarrável, alimentou os 50 anos de carreira que teria pela frente.

## Repetição

Uma vez que o trauma é um excesso de energia não representada, uma “oposição ao princípio de constância” (LOURENÇO; VIANA; PAULA, 2011, p. 72), o produto da desorganização psíquica que se estabelece é o recalque. Nesse sentido, o recalque é “uma defesa contra o traumático que deixa as marcas da angústia como herança” (PISETTA, 2008, p. 415). Angústia essa que possui duas origens: “uma consequente do momento traumático e outra como sinal que ameaça a repetição de um tal momento” (PISETTA, 2008, p. 414).

Preso na eterna insegurança da infância, Schulz escolhe exatamente essa para ser a fase em que irá representar todos os seus personagens:

Posteriormente, também seria 6 anos a idade que Charles Schulz daria a Charlie Brown em seu primeiro despertar para as decepções da vida — uma perda de orgulho tão extrema que até mesmo

a Charlie Brown parece desnaturado sustentar tamanho estrago “quando ele tem apenas 6 anos de idade”. (MICHAELIS, 2015, p. 58)

Freud entende que “as fobias têm a natureza de uma projeção devido ao fato de que substituem um perigo interno instintual por outro externo e perceptual” (FREUD, 1926/1976, p.149, *apud* PISETTA, 2008, p. 412). E, tendo-se em vista que do que é interno não se pode fugir, apenas do que é externo, esse processo de substituição se dá para que o sujeito possa afastar a ameaça que o trauma representa para o seu aparelho psíquico: “Sob a influência automática da compulsão à repetição, a angústia reengendra a repetição da situação experimentada, o que demonstra a inexistência de uma proteção completa ao retorno da situação traumática original e a falha do aparelho psíquico em dominar toda a quantidade de excitação” (BARBOSA, 2008, p. 46).

Schulz, então, optou por substituir o perigo interno, do qual não poderia fugir, por uma repetição externa, à qual poderia controlar:

Ele desenhou cada uma das 17.897 tiras — todas sem assistentes. Ainda mais importante: ele nunca usou ideias de ninguém. Cada episódio de *Peanuts* era dele e dele apenas, iluminando o mundo e, ao mesmo tempo, permitindo — na verdade, dando poder — ao cartunista, de se manter separado dele por uma parede. Para fazer o que fez, ele tinha de estar sozinho, somente a cargo de seu universo modesto mas completo. Uma pessoa mais gregária e mais equilibrada não poderia ter criado o continuamente sofredor mas perseverante Charlie Brown, a brigona e frequentemente malvada Lucy, o filosófico Linus, a sapeca Patty Pimentinha, o decidido Schroeder, e o grandioso e absorto Snoopy. ‘Uma pessoa normal não conseguiria fazer isso’. (MICHAELIS, 2015, p. 8)

O magnetismo exercido pela repetição traumática na arte de Schulz, que alcançava leitores de todas as idades, deve-se, principalmente, ao fato de ele dar “às suas crianças insatisfações perenes, coisa que seria reservada apenas aos adultos”, e que, no fim das contas, eram insatisfações e questionamentos do próprio autor.

E mais,

[o]s leitores se reconhecem no “coitado, cara de lua, mal-amado, incompreendido” Charlie Brown — em sua dignidade em face de temporadas inteiras de derrotas nos jogos de bola, sua paciência e estoicismo diante dos insultos — porque ele está sempre disposto a admitir que simplesmente o fato de continuar sendo Charlie Brown já é um processo exaustivo e doloroso. (MICHAELIS, 2015, p. 321)

Portanto, “[a] ansiedade é uma reação a uma situação de perigo. Ela é remediada pelo ego, que faz algo a fim de evitar essa situação ou para afastar-se dela... Seria mais verdadeiro dizer que se criam sintomas a fim de evitar uma situação de perigo cuja presença foi assinalada pela geração de ansiedade” (FREUD, 1926/1976, p.152, *apud* PISSETTA, 2008, p. 411).

Através de Charlie Brown e sua turma, por 50 anos Charles Schulz lembrou a todos os seus leitores “o que é ser vulnerável, ser pequeno e sozinho no meio do universo, ser humano — pequeno e grande ao mesmo tempo.” (MICHAELIS, 2015, p. 321)

## Considerações Finais

De tal sorte que a arte nos parece ser uma das formas de materialização do trauma, através de uma tentativa de sua representação no real, uma vez que esta proporciona “uma aproximação densa e silenciosa entre duas pessoas num terreno a que nenhuma outra voz consegue chegar” (TEZZA, 2012, p. 215), e onde “o que se quer, de fato, é partilhar uma experiência, refratada em palavras [ou imagens], que diga aos outros onde [estamos]” (TEZZA, 2012, p. 34).

Esse “contar ao outro onde estamos” caracteriza-se por uma tentativa de conciliar dois tempos, uma vez que o evento traumático é rearranjado *a posteriori* através da memória. Há o tempo “vivido” e há o tempo “lembrado”. A narrativa, portanto, relata o “lembrado” tentando acessar o “vivido”.

O referido processo parece se dar através de uma composição da memória, semelhante à composição de uma fotografia ou de uma narrativa literária. A memória é também uma narrativa, utilizada com inúmeros intuitos,

mas produzida quase inconscientemente. Como apontamos em outra oportunidade, “por estarmos fadados à limitação de nossos sentidos, temos a tendência a crer que a memória é fruto das nossas experiências sensoriais, que comumente chamamos de lembranças.” (FRANKLIN, 2020, p. 7)

Ocorre que nosso acervo sensorial é limitado e sofre com a ação do tempo. Lacunas são formadas e para preenchê-las recorreremos à ficção, que “por si só, apara as arestas do caos, põe nele uma moldura e desenha os limites do mundo” (TEZZA, 2012, p. 183). Memórias, portanto, são tanto reminiscências quanto criações.

De que outra maneira pode-se explicar que o criador de alguns dos personagens mais reconhecidos e queridos do século XX passou a vida toda achando que não era amado? Sendo que, para seus milhões de fãs, ao longo de cinco décadas, Charles Schulz foi (e continua a ser) como um vizinho sábio e gentil: “Pessoas em todos os lugares sentiam como se tivessem crescido com ele, sido curadas por ele na infância, confortadas na adolescência e acalmadas na vida adulta. Indivíduos completamente desconhecidos o consideravam da família.” (MICHAELIS, 2015, p. 8–9)

Vimos, ao longo desse artigo, que a chave para decifrar esse enigma relacionado a Charles Schulz pode encontrar-se justamente nas situações traumáticas pelas quais passou o quadrinista no início de sua vida: a perda da mãe e a ida para a Segunda Guerra Mundial.

Foi narrando o inenarrável, através da arte, que Schulz tentou transformar a pulsão de morte em pulsão de vida; recomeçando, ainda que repetindo uma fantasia.

## Referências

BARBOSA, Ana Carolina Andrade. A angústia como incidência clínica do irrepresentável da pulsão: desamparo, trauma e repetição. **Reverso**, CPMG, Belo Horizonte, v. 30(56), 41–59, 2008.

BOKANOWSKI, Thierry. Variações do conceito de traumatismo: traumatismo, traumático, trauma. Trad. Patrícia Boher Leite e Claudía do Amaral de Meireles Reis. **Revista Brasileira de Psicanálise**, RBP, São Paulo, v. 39(1), p. 27–38, 2005.

FRANKLIN, Gabriel. Entre uma mentira e outra: a composição da memória na autotificação de Julián Fuks. In: **Anais do XIV Seminário Nacional de Literatura, História e Memória e V Congresso Internacional de Pesquisa em Letras no Contexto Latino-Americano**. Cascavel: Universidade Estadual do Oeste do Paraná, 2020.

JORGE, Marco Antônio Coutinho. **Fundamentos da psicanálise de Freud à Lacan**. Volume I. 5.ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2000.

MALDONADO, Gabriela; CARDOSO, Marta Rezende. O trauma psíquico e o paradoxo das narrativas impossíveis, mas necessárias. **Psicologia Clínica**, PUC/RJ, Rio de Janeiro, v. 21(1), 45–57, 2009.

MARTINS, Luís Paulo. A Problemática do Trauma ou o Trauma como um Problema em Psicanálise. **Psicologia: Teoria e Pesquisa**, UnB, Brasília, v. 35 (35413), 2019.

MICHAELIS, Daniel. **Schulz & Peanuts: A biografia do criador do Snoopy**. Trad. Denis de Brong Mattar e José Julio do Espírito Santo. São Paulo: Seoman, 2015.

OLIVEIRA, Mariana T. de; WINOGRAD, Monah; FORTES, Isabel. (2016). A pulsão de morte contra a pulsão de morte: a negatividade necessária. **Psicologia Clínica**, PUC/RJ, Rio de Janeiro, v. 28(2), 69–88.

PISETTA, Maria Angélica Augusto de Melo. Considerações sobre as teorias da angústia em Freud. **Psicologia: ciência e profissão**, CFP, Brasília, v. 28(2), 404– 417, 2008.

SCHULZ, Charles M. **The Complete Peanuts** (26 volumes). Seattle: Fantagraphics Books, 2004–2016.

TEZZA, Cristovão. **O espírito da prosa: uma autobiografia literária**. Rio de Janeiro: Record, 2012.

## ALINA PAIM SOB A ÓTICA DO RESGATE

Marcio Carvalho da Silva

Ana Leal Cardoso

### Palavras iniciais

Abrindo as discussões a respeito da romancista em Alina Paim, o professor Fernando de Mendonça no poético prefácio do livro *Centenário de Alina Paim: uma poética na tecitura do tempo* assinala “Marina abriu os olhos vagarosamente...” Assim como a personagem da obra *Estrada da Liberdade* (1944), a escritora também “abriu os olhos vagarosamente...” em 10 de outubro de 1919, data do seu nascimento na cidade de Estância, sul do Estado de Sergipe. Logo após seu nascimento, seus pais Manuel Vieira Leite e Maria Portella de Andrade Leite deixam as terras sergipanas com destino à capital baiana. Em Salvador, pouco antes de completar seis anos de idade, um acontecimento trágico mudou a vida da pequena Alina: a morte da mãe, vítima de tuberculose; o pai, caixeiro-viajante, decidiu enviá-la à cidade de Simão Dias (SE), com o objetivo de entregá-la aos cuidados dos avós paternos, sob a vigilância das austeras tias “solteironas”, segundo o relato da romancista em entrevista concedida à Ana Maria Leal Cardoso, no dia 13 de fevereiro de 2009, na cidade de Campo Grande (MS). Conforme atesta a própria Paim, sobre a morte da mãe e brusco retorno para Sergipe “houve também este choque, uma transformação em vida porque minha mãe morreu. Meu pai não tinha onde me colocar, e resolveu que iria para casa dos meus avós, os pais dele, vô Bernardino e vô Adelaide, que moravam em Simão Dias” (PAIM, 2017, p. 252).

As experiências vividas quando do seu retorno às terras sergipanas foram decisivas para a consolidação da carreira literária de Alina Paim, pois como nos apresenta Ana Maria Leal Cardoso (2010, p. 128) “o romance *Simão Dias*, segundo a própria autora, pode ser tomado como autobiográfico. Trata da história da personagem Maria do Carmo, órfã de mãe

aos 6 anos e entregue aos cuidados das três tias solteiras, logo após a sua morte”. Ainda a respeito do tom autobiográfico da obra *Simão Dias* (1949), Afonso Henrique Fávero (2019, p. 119) fala a respeito da “transferência de aspectos da vida de Alina Paim ao sentido geral da obra”. Neste sentido, assistimos no romance tanto o amadurecimento social como o psicológico da jovem protagonista Maria do Carmo, em consequência também da própria Alina Paim, pois “não era mais a menina das tarefas de renda, também havia mudado, trazia os lábios um traço enérgico de rebeldia, nos olhos uma interrogação viva” (PAIM, 2015, p. 265).

### Tecendo o resgate...

Haja vista o interesse acerca das romancistas marginalizadas pelo processo histórico, discorreremos, sobre tudo com relação ao resgate da obra de Alina Paim, liderado pela Ana Leal Cardoso. O objetivo da pesquisadora é promover a visibilidade da produção literária e da crítica feminista em relação à romancista sergipana, tema da mesa “Homenagem aos 100 anos de nascimento de Alina Paim”, coordenada por Cardoso, no XVIII *Seminário Internacional Mulher & Literatura*. Assim, na visão de Rosa Gens “esse foi o desafio lançado pela Doutora Ana Leal, da Universidade Federal de Sergipe [...] quem vem buscando o estudo da obra de uma escritora que deixou vasta e preciosa produção: Alina Paim” (GENS, 2019, p. 163).

Este texto toma como base teórica a linha da crítica feminista intitulada de “Resgate”, pois “propõe um novo olhar acerca da literatura de mulheres, desestabilizando o cânone literário, apresentando novas obras e nomes no feminino de produção literário, esquecidos ou excluídos na historiografia literária brasileira” (GOMES et al., 2019, p. 3). Ampliando a discussão acerca da linha “Resgate”, a própria Zolin comenta a respeito da “pesquisa e constituição de um *corpus* significativo da produção desconhecida de literatura de autoria feminina do passado, tornadas invisíveis pela mediação crítica, quase exclusivamente masculina” (ZOLIN, 2003, p. 76).

Ainda refletindo sobre a proposta historiográfica capaz de abarcar as vozes silenciadas de sujeitos marginalizados, que passaram a narrar histórias, particularmente em nossa pesquisa as vozes de mulheres, o



próprio Eduardo Coutinho (2010, p. 38) defende a flexibilização do cânone literário, pois na ótica do pesquisador ele “perdeu seu sentido unívoco e autoritário, tornando-se, tanto quanto possível, uma estrutura flexível, passível de constante reformulação”.

Neste sentido, diante da consolidação das reproduções das vozes silenciadas e marginalizadas “reformula-se o cânone em consequência da utilização do gênero como uma categoria de análise” (CAMPELLO, 2010, p. 44). Alargando o argumento da pesquisadora no tocante a utilização do cânone como categoria de análise, na visão de Gomes (2014, p. 25) “entre os campos teóricos que assumiram a revisão do cânone, destacamos a importância dos Estudos de Gênero para a consolidação do trabalho de resgate das escritoras silenciadas”. Considerando a expansão das fronteiras do cânone, com base no resgate de escritoras silenciadas e marginalizadas pelo cânone literário, “a intenção é promover a visibilidade da mulher como produtora de um discurso que se quer novo” (ZOLIN, 2003, p. 80).

Seguindo os passos de Zolin no fragmento acima, em relação à promoção da voz da mulher como promotora de um discurso, convidamos o leitor a conhecer os estudos de resgate da obra de Alina Paim, defendidos por Ana Leal Cardoso, que a inclui na história da literatura brasileira a partir de suas pesquisas sobre o resgate da obra dessa artista; que a esse respeito relata:

Tomamos pelo propósito realizar a justa revisão dos critérios da recepção da obra de Paim, iniciamos, em julho de 2006, o processo de resgate crítico, garimpando sua produção, nas livrarias e sebos de todo o país, o que não foi fácil, considerando que todas as suas obras tiveram apenas uma edição, exceto *A sétima vez* que, graças ao esforço da professora Núbia Marques, logrou uma segunda edição no ano de 1994 (CARDOSO, 2019, p. 13).

Conforme se lê na passagem acima, a própria Ana Leal Cardoso discorre a respeito da motivação que a impulsionou a se dedicar ao resgate crítico da obra de Alina Paim, cujo objetivo é contribuir para a atualização da historiografia literária brasileira de autoria feminina, pois como Car-

doso (2019, p. 11) salienta a romancista “cuja expressiva produção ficcional há muito deveria estar inserida com destaque no percurso do moderno romance brasileiro”. Em relação ao pioneirismo da Ana Leal Cardoso e a sua pesquisa acerca do resgate crítico da literatura de Paim, Elódia Xavier, assevera “a partir daí, nasceu o **Projeto Alina Paim: resgate e memória de uma escritora sergipana**, registrado na UFS e no CNPq, desde 2007” (XAVIER, 2019, p. 9).

Iniciamos o processo de resgate da narrativa poética de Paim realizado pela citada pesquisadora, fazendo uma breve retrospectiva a respeito das publicações organizadas por ela e se inicia nos idos de 2006. Com relação à importância das publicações sejam elas em dicionários a respeito de escritoras brasileiras, organização de obras críticas e/ou antologias literárias, concordam Campello (2010) e Gomes (2014), pois tais iniciativas são imprescindíveis para a consolidação do resgate como linha de pesquisa ligada aos estudos feministas desenvolvidos no Brasil. Em consonância com o pensamento dos pesquisadores citados, a respeito da consolidação do resgate, Zahidé Lupinacci Muzart (1995, p. 88) destaca “nos últimos anos, sob o influxo da linha de pesquisa *Literatura e Mulher*, se tem efetuado o resgate de muitos livros de muitas mulheres que a historiografia oficial havia ignorado”.

Dentre as publicações organizadas do Ana Leal Cardoso destacamos *Do imaginário às representações na literatura*, publicada em 2007, na obra os 14 pesquisadores “apresentam diversos trabalhos que possuem interfaces com o imaginário, com a cultura ou com as representações de gênero e da sexualidade” (CARDOSO; GOMES, 2007, p. 7). Ainda neste livro Cardoso publica o artigo *Marcas do feminismo em Alina Paim*, “fruto de um estudo (em andamento) sobre a literatura sergipana de produção feminina [...] tal tentativa consiste em investigar, analisar e divulgar produções de autoria feminina do século XX, no estado de Sergipe” (CARDOSO, 2007, p. 136).

Em sequência, no ano 2014 Ana Leal Cardoso, dentre outros estudiosos da crítica feminista, publicam as obras *Leituras literárias: mito, gênero e ancestralidade* e *Registros literários: memórias e crimes*. Em ambas Cardoso apresenta os trabalhos *O mito da busca na literatura de infan-*

til Alina Paim e *O infanticídio na ficção de Alina Paim*, respectivamente. Dando prosseguimento, no ano de 2017, a pesquisadora também participa na organização da obra *Imaginários literários: memórias e estética pós-moderna*, publicando o artigo *Abandono e violência em Alina Paim*. Nesse sentido, quanto ao material crítico produzido pela pesquisadora, não parece exagerado reconhecer a sua importância para o resgate da literatura de Paim, pois “nota-se, portanto, um enorme empenho em dar visibilidade a esta autora sergipana, que deveria figurar nos compêndios de história literária” (XAVIER, 2019, p. 10).

Consubstanciando a pesquisa de resgate, cujo objetivo é dar visibilidade à escritora tema deste trabalho, no ano de 2019, Ana Leal Cardoso lança *Alina Paim: resgate de uma narrativa poética*. Este volume reúne 11 artigos dedicados à literatura de Alina Paim, dentre eles dois de autoria de Cardoso: *A personagem Isabel e a experiência do sagrado em A correnteza de Alina Paim* e *A tessitura do faz-de-conta em A casa da coruja verde, de Alina Paim*. Portanto, a pesquisa crítica resgate elaborada por Cardoso consolida o “movimento de cunho geral acerca das produções críticas, a partir de um mesmo critério (o elemento óbvio, comum, é a palavra *women/autoras*)” (CAMPELLO, 2010, p. 45).

Por ocasião da celebração do centenário de Paim, Ana Leal Cardoso, em parceria com os pesquisadores Antonielle M. Souza e Marcio C. da Silva, organizam e publicam o *Centenário de Alina Paim: uma poética na tecitura do tempo* (2019). O livro reúne artigos científicos produzidos por oito pesquisadores, orientandos e ex-orientandos do mestrado e doutorado do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Sergipe. Assim sendo, a iniciativa de Cardoso ao produzir o material crítico e de qualidade a respeito da literatura de Paim, contribui de forma concreta para o resgate e inserção das escritoras marginalizadas nas discussões dos estudos literários culturais, na atualidade. (GOMES, 2014).

Além do resgate, a pesquisa de Cardoso pode ser verificada pela relevância dos seus artigos difundidos em eventos literários nacionais e internacionais, bem como em revistas literárias especializadas em crítica feminista, dentre tantos, citamos *Alina Paim: uma romancista esquecida nos labirintos do tempo* (2010), publicado pela *Aletria: Revista de Estudos*

de *Literatura*, da UFMG. Acerca do artigo, discorre a pesquisadora “este trabalho ainda se fazendo é parte de uma pesquisa de resgate da obra da escritora sergipana Alina Paim” (CARDOSO, 2010, p. 125). Ou seja, “ao se dedicar a esse trabalho de resgate e reavaliação de obras de autoria feminina, o feminismo crítico revisita as categorias instituídas da crítica literária a fim de ampliar a perspectiva de análise” (ZOLIN, 2013, p. 81).

Porém como ampliar a perspectiva de análise, proposta de Zolin se as romancistas marginalizadas “não foram reconhecidas nem respeitadas e sim esquecidas, mortas” (MUZART, 1997, p. 87), por muitas obras críticas referência em literatura? Na tentativa de responder o questionamento de Muzart realizamos uma pesquisa no que se refere à presença de Alina Paim em dicionários, guias, índices e antologias cujo tema é a literatura de romancistas brasileiras, bem como outras obras referência em literatura, porém os resultados são apenas breves notas biográficas. Ilustramos a assertiva, por exemplo, em *História da literatura brasileira*, de Massaud Moisés e *A literatura no Brasil*, de Afrânio Coutinho, nas quais não localizamos referência alguma.

Segundo as trilhas da investigação, percorremos diversos dicionários especializados em literatura brasileira sem obter sucesso, contudo na *Enciclopédia de literatura brasileira*, organizada por Afrânio Coutinho, em limitadas linhas o estudioso, cita apenas, os títulos dos romances de Paim. Pelas veredas das publicações sobre escritoras brasileiras, nos deparamos com obra *Arquivos femininos: literatura, valores e sentidos*, pela Editora Mulheres, cuja organização é liderada pela Constância Lima Duarte, porém mais uma vez, não localizamos referência alguma à literatura de Alina Paim.

Além dos dez romances, Alina Paim publicou obras voltadas para o público infantil, faz saber, *O lenço encantado* (1962), *A casa da coruja verde* (1962), *Luzbela vestida de cigana* (1963) e *Flocos de algodão* (1966) e *O chapéu do professor* (1966), reconhecidas pela crítica literária por uma sofisticada qualidade estética, como atesta Rosa Gens (2017, p. 177) “entende-se, assim, a produção da autora para crianças em possível diálogo com a para adultos, por explorar facetas do humano”. Entretanto, no relevante *Dicionário Crítico da literatura infantil/juvenil brasileira*, da Nelly Novaes Coelho, não há menção alguma no que tange à literatura infantojuvenil da prosadora sergipana.

Não obstante as negativas, retomamos à pesquisa e consultamos mais duas obras relevantes em relação ao tema mulher na literatura, a primeira o *Dicionário crítico de escritoras brasileiras*, também da Novaes Coelho, no volumoso compêndio, colhemos o seguinte relato “romancista de garra, fundamente sintonizada com as forças transformadoras do nosso tempo, Alina Paim é das que merecem lugar de destaque nas letras brasileira” (COELHO, 2002, p. 39). A segunda referência foi *Dicionário biobibliográfico de mulheres ilustres notáveis e intelectuais do Brasil*, publicado em 1969, pela Adalzira Bittencourt.

No verbete dedicado à Alina Paim, Bittencourt nos informa apenas alguns dados biográficos, a exemplo da data e local de nascimento, assim como ilustra de forma breve o percurso literário da romancista, conforme atesta à pesquisadora, Alina Paim traz “uma bagagem cheia de sonho, cheia de talento, de ideias nobres” (BITTENCOURT, 1969, p. 162). Apesar de citadas em ambas as obras, a menção à Paim é marcada por pueris juízos de valor, por exemplo, “romancista de garra” ou “cheia de talento” que, de forma limitada, pouco acrescentam à leitura crítica de seus romances.

Mesmo não contribuindo de forma substancial para a crítica literária sobre Alina Paim, as dicionaristas amplificaram em âmbito nacional os dados biográficos e listaram suas obras, pois “como ocorre em outros processos sistemas literários, há um conjunto de obras que, a partir dos mesmos critérios de seleção, tentam ordenar as escritoras em variados gêneros” (CAMPELLO, 2010, p. 45). E conforme atesta Bittencourt (1969), segundo seus dados biográficos um fato decisivo ocorreu no ano de 1943: Alina Paim deixa Salvador rumo ao Rio de Janeiro, fixando residência na capital carioca.

A mudança, assim como a morte da mãe marcaram um novo ciclo na vida da arrojada escritora, pois a frágil órfã de outrora, confiada aos cuidados da patriarcal família, por fim mantida “cativa” no austero Convento da Soledade (em Salvador), no ano de 1944, na emblemática Confeitaria Colombo “deparou-se com Graciliano Ramos, a quem confiou o manuscrito de *Estrada da liberdade*; porém, sua única exigência era que dissesse se o que produziu era mesmo um romance” (CARDOSO, 2010, p. 127).

## Alina é um romance, sim, e dos bons!

No que diz respeito ao episódio do encontro com Graciliano Ramos e a entrega do manuscrito de *Estrada da liberdade*, Ana Leal Cardoso destaca a fala da escritora em uma entrevista ocorrida em 2009:

Resolvi, por conta própria levá-lo até a confeitaria Colombo, muito conhecida pela presença de gente famosa. Era o local de encontro de grandes figurões da literatura como Graciliano Ramos, Jorge Amado, entre outros. Chegando lá, pedi a um dos garçons que me mostrasse o Graciliano. Ele assim fez. Graciliano morava no Rio de Janeiro, era o maior escritor brasileiro naquela época, muito conhecido. Fui logo prosear com ele. [...] Mestre Graça ficou surpreso com a minha aproximação. Muito educado, convidou-me para tomar um café. Sentei-me à mesa, lembro-me de que tremia muito, aquilo parecia algo do outro mundo: eu tomando café com Graciliano Ramos! (risos). Quando terminou pediu-se para fazer uma dedicatória, eu escrevi: “Alina oferece a Graciliano Ramos”, apenas isso. Ele, então, colocou no bolso do paletó branco aquele material, e entregou-me a pasta. Apenas disse-me para voltar à confeitaria em quinze dias, pois já teria uma resposta. [...] Quinze dias depois lá estava eu coberta de vergonha e com medo do que ele tinha a me dizer: Alina, muito bom revê-la! Olha... é um romance e dos bons, porém, falta-lhe técnica. A partir de amanhã vá até minha casa, para que eu lhe ensine tudo o que sei do ponto de vista técnico (CARDOSO, 2017, p. 259).

Conforme já apresentado, os relatos colhidos neste trabalho fazem parte da citada entrevista registrada na obra *Alina Paim: resgate de uma narrativa poética*, que conta com a colaboração de vários pesquisadores/as da crítica feminista, como Maria Lúcia Dal Farra, Rosa Gens, Christina Ramalho, entre outras. Ainda na entrevista citada, Cardoso reitera a fala perplexa da própria Paim ao discorrer sobre aspectos da sua infância, assim destaca:

Vou ser sincera, tomei um grande susto quando minha filha disse-me, naquela tarde que me telefonou uma professora de Sergipe, e que gostaria de falar comigo, que essa tal moça estava pesquisando a minha obra. [...] Agora você, uma professora pesquisadora, quer também saber de mim. Estou importante! (risos). Fiquei surpresa, pois estive esquecida durante tanto tempo, cerca de 30 anos vivendo no meu mundinho. Hoje estou velha e cega. [...] Agora perto dos 90 anos, você me traz alegria, me faz voltar a tempos outros, lembrar pessoas da minha vida pessoal e literária [...] Por acaso tenho essa importância toda? (CARDOSO, 2017, p. 250).

Mesmo já lido por diversas vezes a citada entrevista, revistá-la é sempre emocionante, pois diante das palavras de Alina Paim ao inquirir “Por acaso tenho essa importância toda?”. A importância é tão notória Alina Paim, que o Graciliano Ramos, cânone da literatura em língua portuguesa se ocuparia em ler e reler sua obra, conforme nos relata o pesquisador Dênis de Moraes em *O velho Graça: uma biografia de Graciliano Ramos* “– Eu li seu livro, mas se passou um ano e não tenho na memória o que queria lhe dizer. Não se incomode. Vou ler o livro outra vez e lá para o fim da semana volte aqui” (MORAES, 1993, p. 200). Tão importante é Alina Paim na ótica de Christina Ramalho (2017, p. 43) “o ano de 1944 e a obra *Estrada da Liberdade* marcam o início de uma trajetória literária definida, desde seu início, por um eixo centrado num realismo social que não abandona o foco das experiências sociais”.

Na visão de Ramalho sobre a obra *Estrada da liberdade* observamos a contundente presença do realismo social, corroborando com a ideia de Cardoso (2010, p. 128), a literatura de Alina Paim eclode dialogando com a “proposta comunista de desvelar/revelar as “mazelas” sociais, buscando igualdade de direitos para todos”. No romance em discussão, a protagonista Marina, jovem professora, transpõe os muros do Convento da Soledade e se depara com os desafios da profissão de professora, no Bairro da Soledade, periferia de Salvador. No que tange à relação entre a personagem Marina e a romancista Alina Paim, Ramalho (2010, p. 43) diz “revela numerosos pontos de convergência entre vida e ficção”. Diante da experiência no convento, Alina Paim relata:

Eu gostava muito, sabe. Exatamente porque eu tinha direito a morar lá sem ter que ficar na casa de um ou de outro, passando um período aqui, outro ali, tinha meu próprio cantinho. Meu pai ti há prometido que não casaria e, de fato, não casou. Então, até ser interna, eu vivia de del em del, ou seja na casa de um e de outro, nunca gostei disso, meu pai pagava meu estudo no internado, de modo que me dei bem (CARDOSO, 2017, p. 245-255).

A parceria entre os camaradas Mestre Graça e Alina Paim mostrou-se muito precisa para a sua formação literária; sob as orientações estéticas do romancista, publica *Simão Dias*(1949). Em relação à sintonia entre o mestre e a discípula, nos relata Moraes (1993, p. 200) “Graciliano Ramos marcaria um encontro as nove hora da manhã, [...] queria discutir o romance *Simão Dias* um dia inteiro, em local tranquilo. “Deve esta uma calamidade para ele pedir um dia todo”, pensou ela”. Contudo, ao ler o prefácio (assinado por Ramos), percebeu a positiva recepção do literato alagoano, pois conforme se lê “a estreia, recebida em louvores, jogou a moça na literatura. Alina fez vários livros. Este [...] manifesta um valor que o trabalho da juventude apenas indicava”.<sup>1</sup> A respeito do valor da literatura de Paim, assinalado por Ramos, no artigo *Sobre Simão Dias, de Alina Paim*, Fâvero (2017), em diálogo com o escritor, também evidencia o aprimoramento literário da romancista. Em relação à obra em destaque, a própria Paim relata:

Perfeito, vamos falar sobre *Simão Dias*, sim. É um livro de que gosto muito. Olha, eu não tenho pormenorizada toda a história, minha memória falha, contudo, lembro-me de que trata de uma personagem que foi, assim como eu enviada para um convento. Antes, porém, viveu com a família na cidadezinha em *Simão Dias*, em Sergipe. Sabe, professora, com essa obra eu me vinguei das minhas

1 A citação de autoria de Graciliano Ramos é referente à apresentação da primeira edição de *Simão Dias*. Colhemos o excerto em PAIM, Alina. *Simão Dias*. Rio de Janeiro: Editora Casa do Estudante, 1949.



tias solteironas, conservei até mesmo os seus verdadeiros nomes. Mestre Graça me fez repensar sobre isso, entretanto, eu estava decidida, queria que toda a família soubesse dos castigos que eu sofri naquela casa e das humilhações. Mas, certamente, nem tudo é verdadeiro, tem que ter a ficção, a invenção. É parte da minha vida, meio autobiográfico, entende? (CARDOSO, 2017, p. 264).

Na citação acima, Paim nos diz que o romance *Simão Dias* pode ser tomado como autobiográfico, tal declaração vem legitimar a leitura crítica realizada por Fâvero (2017) e Cardoso (2010), pois os pesquisadores destacam a presença das experiências pessoais de Alina Paim na obra. Ou seja, diante da exposição da romancista e em consonância com o pensamento dos críticos, somos tentados a dizer que os planos ficcionais e factuais se entrecruzam a partir das experiências vividas por Maria do Carmo e Alina Paim. Após *Simão Dias*, incentivada pelo camarada Mestre Graça (ambos do Partido Comunista), em 1950 Paim publica *A sombra do patriarca*, conforme nos descreve Moraes (1993, p. 200) após a leitura de mais um manuscrito “ele a incentivaria a concluir o segundo livro, *A sombra do patriarca*, que se desenrolava numa fazenda de cana do Nordeste. “Isso mesmo, fale de sua gente”, recomendaria”. Diante do romance *A sombra do patriarca*, a entrevistadora interroga em relação à escolha do título, eis a resposta de Paim:

Não, apenas quis saber por que o nome ‘patriarca’, se eu conhecia algum patriarca em minha vida. Rimos muito. Então eu disse-lhe que tive um tio que era grande latifundiário, um ‘patriarca’ com a família, conhecido como Zé Candinho, era bastante exigente e rude no trato com as pessoas, por isso, logo o associei aos patriarcas do Velho Testamento, que havia estudado nas aulas de religião do Convento da Soledade. Mestre Graça apenas sorriu. Afora isso, pediu-me para ler uma cópia, queria averiguar se eu tinha melhorado a técnica romanesca. Notou alguma diferença, e o liberou para publicação. Era um homem exigente... Bem, este foi o livro que mestre Graça mais gostou, eu o chamava assim. Também foi a última cópia que Graciliano acompanhou, fez até revisão (CARDOSO, 2017, p. 263).

A cada novo encontro com *A Sombra do patriarca*, segundo Ana Leal Cardoso, “somos tomados por forte emoção”. Neste romance “Alina Paim traz a marca da ruptura e transgressão do modelo patriarcal [...] contra a exploração não só da mulher, mas do ser humano, a partir do discurso transgressor de Raquel” (SILVA, 2019, p. 47). Em consonância com a nossa exposição sobre o resgate, Gomes (2014) e Cardoso (2010) discorrem em publicações científicas a respeito da relação entre o *Bildungsroman*, ou romance de formação e a personagem Raquel. Após o citado texto, Alina Paim publica *A hora próxima*, interrogada a respeito do romance, assim se posiciona:

Eu, uma mulher, fiquei muito interessada em conhecer mais sobre esse fato real, quis escrever sobre a greve em que as mulheres dos ferroviários pararam uma locomotiva, a linha férrea, revolucionaram as escalas de trabalho. Vi que pessoas eram diferentes, corajosas. Então, decidi conhecer melhor. Fui até lá e morei quinze dias em casa de um ferroviário, comendo o que eles comiam, vivendo como eles viviam. Aquelas mulheres fortes conseguiram parar uma locomotiva, ficaram diante dela, não arredaram os pés! [...] um livro sem verdades não se sustenta. E foi assim que surgiu o romance *A hora próxima*, que foi traduzido para chinês e acho para o polonês, depois (CARDOSO, 2017, p. 267).

Diante do exposto na citação e conforme atesta Cardoso (2010, p. 129), “*A hora próxima*” coroa a posição política da autora, já iniciada na década de 1940, fazendo parte da coleção “Romances do Povo”, dirigida por Jorge Amado, considerada como produto da política cultural do partido seguindo a linha do realismo socialista”. No entendimento da pesquisadora o texto em foco ilustra o exemplo de um dos poucos romances da literatura brasileira que tem como personagem uma coletividade, isto é, os proletários da Rede Mineira de ferrovia. No que diz respeito à relação entre Alina Paim e o realismo socialista, Moraes (1993, p. 163) “as novas gerações engajaram-se em propostas que ressaltavam a missão social do artista. [...] Entre os mais expressivos, estavam os escritores Graciliano Ramos, Jorge Amado [...] Alina Paim”.

O êxito literário conferiu à Alina Paim lugar de destaque no Partido Comunista Brasileiro. A menina que outrora “aos 12 anos [...] já escrevia para o jornalzinho do grêmio estudantil *Espadachin*, sob o olhar da Mãre Superiora” (CARDOSO, 2010, p. 126), foi convidada para lançar a obra *A hora próxima* pela Coleção Romances do Provo, cujas obras seguem a orientação estética e ideológica do Partido Comunista. A coleção, organizada por Jorge Amado, totaliza vinte romances cujos autores pertencem a diferentes nacionalidades. Apenas duas obras em língua portuguesa, são elas: *A lã e a neve* (1947), de Ferreira de Casto e *A hora próxima*, de Alina Paim, a única mulher, dentre os publicados. Com relação à literatura proletária de Paim, Moraes (1994, p. 161) registra a voz da própria romancista “Essa mudança começou quando verifiquei que a vida do escritor deve estar ajustada à do militante. Não há literatura sem partido e sem classe. Sendo assim, coloquei minha arte a serviço do proletariado e da revolução”. Sobre a experiência no Partido Comunista Paim relata:

Eu entrei no Partido Comunista depois que cheguei ao Rio de Janeiro, acho que no início de 1944, lembro-me de que meu primeiro livro estava prestes a ser lançado. Paim, meu marido, logo que chegou se entrosou cada vez mais com as pessoas do partido. Os nossos amigos, que moravam em Salvador, foram todos passando pelo Rio de Janeiro. [...] Jorge Amado foi fundamental! (CARDOSO, 2017, p. 265).

A parceria com Jorge Amado resultou no prefácio do *Sol do meio-dia* (1961), o romance foi “coroado com o Prêmio Manuel Antônio de Almeida em 1962 (da Associação Brasileira do Livro – ABL), tendo sido traduzido para o alemão, e laureado com a apresentação de Jorge Amado” (DAL FARRA, 2017, p. 20). A respeito da apresentação de Jorge Amado, tomamos de empréstimo para o título desta pesquisa suas palavras de forma *ipsis litteris*, não como um “mero plágio”, mas para evidenciar a recepção crítica de um dos cânones da língua portuguesa, sobre a obra de Alina Paim, o baiano afirma que “Alina Paim é um nome que dispensa toda e qualquer apresentação. Não só o público brasileiro há muito a consagrou com um

dos nossos melhores romancistas: também fora do Brasil sua obra tem repercutido com sucesso”.<sup>2</sup>

Laureada por notórios romancistas como Graciliano Ramos, Jorge Amado e Dalcídio Jurandir, a produção literária de Alina Paim, traz em si o reconhecimento literário como “estrela de primeira grandeza”, apresentado no prefácio de Jorge Amado. A obra consagrada com prêmio de destaque por Valdemar Cavalcanti, João Felício dos Santos e Plínio Bastos (críticos literários da ABL), recebe, no entanto, uma crítica mordaz de Fábio Lucas sobre o romance *Sol do meio-dia, nos seguintes termos* “A mulher participante das lutas sociais aparece em *Sol do Meio-dia* (Rio, 1961), de Alina Paim. Ester, a heroína, é a moça do Norte, sem família, que mora numa pensão do Rio de Janeiro. [...] A novela é estonteantemente fraca” (LUCAS, 1970, p. 91).

No premiado romance, apesar da crítica ferina de Fábio Lucas, Alina Paim nos apresenta a personagem Ester, mulher de fibra e coragem. A jovem, incentivada pelo seu mentor, o professor Virgílio –a importância e valorização do professor são temas recorrentes na literatura de Paim–, evade da patriarcal sociedade da pequena Paripiranga, na Bahia, rumo ao Rio de Janeiro em busca da realização profissional: trabalhar como tradutora de francês. Ester, assim como Marina, Do Carmo, Raquel, Catarina, a nefasta Isabel e a doce Catita, protagonizam a voz da mulher, marginaliza ao longo da história que, não mais se deixarão calar, marca da estética literária de Alina Paim. Assim sendo, como reconhecem Gomes (2014), Dal Farra (2017) e Ramalho (2017), a literatura de Alina Paim apresenta “mulheres rebeldes, independentes, capazes de romper com as normas patriarcais, enredadas em discursos que mostram suas lutas por espaços mais democráticos e inclusivos” (CARDOSO, 2010, p. 128).

---

2 O texto em deste faz parte do prefácio redigido por Jorge Amado, o excerto foi reproduzido de PAIM, Alina. *Sol do meio-dia*. [S.L.]. Associação Brasileira do Livro, 1961.

## Considerações finais

Ao discorrer a respeito da literatura de Alina Paim, somos tentados a revisitar o mito grego de Ariadne, a “senhora dos labirintos”. Iniciamos o desenrolar do novelo... Para este trabalho as nossas considerações são exíguas, por duas razões: a primeira é que nos seriam necessárias laudas e laudas para refletir a respeito de todas as publicações de Alina Paim e a recepção crítica. A segunda justificativa é que esta pesquisa está em construção, consubstanciando-se a cada descoberta teórica e crítica em relação à romancista em tela, nas mais distintas fontes como dicionários, catálogos, índices e antologias de produção literária, nos dedicamos a um trabalho lento e intensivo, a fim de reunir “informações arduamente recuperadas” (MUZART, 2000, p. 11).

Assim, considerando-se a volumosa literatura de Alina Paim, recorreremos à mítica Ariadne que para livrar seu amado Teseu, o conduziu pelas encruzilhadas labirínticas com um fio dourado. Com este simbólico fio ‘tecedor’, conduzimos o leitor pela literatura de Alina Paim, trazida a lume pelo projeto de resgate liderado por Ana Leal Cardoso, mediante a colaboração de outros pesquisadores aqui citados, sejam eles expoentes da crítica feminista de projeção nacional e internacional, ou seus orientandos e ex-orientandos no mestrado e doutorado da Universidade Federal de Sergipe, oportunizando o florescimento de uma nova geração de críticos literários.

## Referências

Anais do XVIII Seminário Internacional Mulher e Literatura. In: Gomes, Carlos Magno (orgs.). Aracaju, SE: Criação Editora. Brasil, 2019. 32 p.; il.

BITTENCOURT, Adalzira. **Dicionário biobibliográfico de mulheres ilustres notáveis e intelectuais do Brasil**. Rio de Janeiro: Pogetti, 1969.

CAMPELLO, Eliane. Um novo perfil para a historiografia literária: escritoras brasileiras. In: SCHMIDT, Rita Terezinha (org.). **Sob o signo do presente: intervenções comparativas**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, p. 43-54, 2010.

CARDOSO, Ana Leal (org.) **Alina Paim: resgate de uma narrativa poética**. Aracaju: ArtNer Comunicação, 2017.

CARDOSO, Ana Leal. Alina Paim: uma romancista esquecida nos labirintos do tempo. In: **Aletria**: Revista de Estudos de Literatura. Belo Horizonte: UFMG, v. 20, n. 2, p. 125–132, 2010.

CARDOSO, Ana Leal. Marcas do feminismo em Alina Paim. In: CARDOSO, Ana Leal; GOMES, Carlos Magno Santos (orgs.). **Do imaginário às representações na literatura**. São Cristóvão: Editora UFS, 2007.

CARDOSO, Ana Maria Leal. Alina Paim: uma romancista esquecida nos labirintos do tempo. In: **Aletria**. Belo horizonte: FALE/UFMG, vol. 20, p. 125–132, 2010.

COELHO, NELLY NOVAES. **Dicionário crítico de escritoras brasileiras**: (1711–2001). São Paulo: Escrituras Editora, 2002.

COUTINHO, Eduardo. Mutações do comparativismo no universo latino-americano: a questão da historiografia literária. In: SCHMIDT, Rita Terezinha (org.). **Sob o signo do presente**: intervenções comparativas. Porto Alegre: Editora da UFRGS, p. 31–42, 2010.

DAL FARRA, Maria Lúcia. O cerco rompido: leitura de O círculo, de Alina Paim. In: CARDOSO, Ana Leal (org.) **Alina Paim**: resgate de uma narrativa poética. Aracaju: ArtNer Comunicação, p. 19–42, 2017.

FÁVERO, Afonso Henrique. Sobre Simão Dias, de Alina Paim. In: CARDOSO, Ana Leal (org.) **Alina Paim**: resgate de uma narrativa poética. Aracaju: ArtNer Comunicação, p. 119–131, 2019.

GENS, Rosa. Fantasia e formação ética na ficção para crianças e jovens de Alina Paim. In: CARDOSO, Ana Leal (org.) **Alina Paim**: resgate de uma narrativa poética. Aracaju: ArtNer Comunicação, p. 161–179, 2017.

GOMES, Carlos Magno Santos. Escritoras marginalizadas: Judith Teixeira e Alina Paim. In: **Caligrama**: Revista de Estudos Românicos. Belo Horizonte, vol. 19, n. 1, p. 23–38, 2014.

GOMES, Carlos Magno Santos. Literatura e feminismo: desafiando o cânone. In: SILVA, Antônio de Pádua Dias de. **Memórias da Borborema 3**: feminismo, estudos de gênero e homoerotismo. Campina Grande: ABRALIC, p. 13–26, 2014.

LUCAS, Fábio. **O caráter social da literatura brasileira**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1970.

MORAES, Dênis de. **O velho Graça**: uma biografia de Graciliano Ramos. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1993.

MORAES, Dênis de. **O imaginário vigiado**: a imprensa comunista e o realismo social no Brasil (1947–53). Rio de Janeiro: José Olympio, 1994.

MUZART, Zahidé Lupinacci (org.). **Escritoras brasileiras do século XIX**. 2. ed. rev. vol. I. Florianópolis: Ed. Mulheres; Santa Cruz do Sul: Edunisc, 2000.

MUZART, Zahidé Lupinacci. A questão do cânone. In: SCHMIDT, Rita Terezinha (org.). **Mulher e literatura** (transformando identidades). Porto Alegre: Palloti, 1997.

RAMALHO, Christina. Marina (Alina) e as várias dimensões do “tornar-se mulher”: um olhar sobre Estrada da Liberdade. In: CARDOSO, Ana Leal (org.) **Alina Paim**: resgate de uma narrativa poética. Aracaju: ArtNer Comunicação, p. 43–76, 2017.

SILVA, Marcio Carvalho da. A trajetória heroica de Raquel pelas terras desconhecidas do patriarca. In: CARDOSO, Ana Maria Leal. **Centenário de Alina Paim**: uma poética na tecitura do tempo. Aracaju: ArtNer Comunicação, p. 46–66, 2019.

# TRAGÉDIA GREGA: A ARTE DA CONSTITUIÇÃO E CONSCIÊNCIA HUMANA

Marilei Golfe Milan

Luíz Francisco Fianco Dias

## Introdução

Uma das primeiras funções da literatura, em especial na antiguidade, era servir à tradição familiar e a mítica com os deuses olímpicos e em seguida às emoções e reações dos apreciadores do teatro. Uma tragédia é uma obra literária que não se destina a adorar um herói, mas apresenta uma situação humana que procurava exaltar o herói guerreiro a ser seguido naquela sociedade de grandiosa nobreza. O protagonista é o espectador que enfrenta o destino, que não se rende, ele aplaude e em segurança recria seu mundo, é a realidade viva e a sabedoria prática. A literatura grega influenciou o povo da antiguidade em vários momentos históricos, serviu para entreter, doutrinar, educar e formar o homem grego.

A humanidade construída nos últimos milênios, mesmo com suas inegáveis conquistas, apresenta o excessivo que nos mantém presos ao princípio, assim o processo de humanização contínua nos indica a ponte de constante transformação. Com esse pensamento nos erguemos para sustentar a promessa que manifesta o desejo lançado adiante, e que ocupa um lugar privilegiado na Trilogia Tebana de Sófocles, pois toda a afirmação de vida e o que a constitui, importa. Muito!

## O princípio do pensamento trágico

A *Poética*, obra registrada provavelmente entre os anos de 335 a. C. e 323 a. C., é um maravilhoso texto escrito em grego e, segundo Paulo Pinheiro (2017) tradutor da mesma, é constituída de cinco documentos a saber: dois manuscritos gregos, dois manuscritos latinos e um manuscrito



árabe. A obra é um tratado, uma arte ou uma técnica que se dissemina por todos os períodos da vida intelectual de Aristóteles. O primeiro período compreende a primeira estadia em Atenas na condição de discípulo de Platão, por volta de 367 a.C. e os vinte anos seguintes. Naquele tempo, ainda que influenciado pelo mestre, suscitava interesse por desenvolver sua própria teoria sobre a representação artística, pois sua percepção se distinguia da dele. O segundo período se deu na corte da Macedônia, iniciou em 342 a. C. e durou por volta de sete anos, quando foi preceptor de Alexandre e se interessou pelas questões relacionadas à obra *Ilíada* de Homero, a qual se tornou livro de cabeceira do seu pupilo e jovem rei dos macedônios, quando presenteado. O último período se deu na segunda estadia em Atenas, quando retornou e ensinou no Liceu, por volta de 335 a 323 a. C. Nesse texto o poeta dá indícios de sua posição geográfica para que acreditemos que ali se deu a redação do tratado. A incompletude da obra citada permite notar que, além de inaugurar uma tradição, estava aberta a complementos e, assim, constitui o germe de todo o porvir. No ano seguinte, o filósofo da Antiguidade Clássica, situado entre os gênios da humanidade, falece depois de iniciar o exílio voluntário em Cálcis, pátria de sua mãe. (PINHEIRO, 2017).

A tragédia é um dos temas do que nos chegou da Poética e, além de instituir o objeto de uma teoria sobre a atividade poética, constitui, para o autor, uma espécie de apogeu das manifestações artísticas do tempo dele. A obra é um conjunto de resultados de expressões artísticas que envolvem a música, a poesia, a caracterização das personagens e a reflexão ou o pensamento, ainda a cena teatral, o trabalho dos atores e a produção de cenários. (PINHEIRO, 2017).

Conforme Pinheiro (2017), nem todos estão de acordo que é possível pensar que a Poética, para seu autor, constitui uma *tékhnē* – atividade que permitiu a distinção entre homem e animal selvagem, o *a-lógos*, literalmente, o “sem discurso”. A *tékhnē* seria, então, a primeira condição para o desenvolvimento de uma civilização que pode ser entendida, também, como humanidade. Essa condição permite conhecer a racionalidade que levaria o homem ao território de idealizações, ainda que com o paradoxo de desconhecer a morte, o que garantiria suportar o peso da própria exis-

tência. Aristóteles nos fornece os elementos das artes com excepcional precisão, o que nos permite entender que a tragédia é uma arte poético-mimética e se diferencia por utilizar o ritmo, a linguagem e a melodia, por qualificar uma ação nobre e por se apresentar com atores em cena. Assim sendo, a catarse deve ser alcançada, ou seja, o acontecimento final para o qual concorrem todos os elementos da tragédia.

Na *Poética*, a definição parte da fragilidade do ser humano,

É pois, a tragédia a mimese de uma ação de caráter elevado, completa e de certa extensão, em linguagem ornamentada, com cada uma das espécies de ornamentos distintamente distribuídas em suas partes; mimese que se efetua por meio de ações dramatizadas e não por meio de uma narração, e que, em função da compaixão e do pavor, realiza a catarse de tais emoções. (ARISTÓTELES, 2020, p.73).

Elegemos para este estudo o conjunto de obras que compõem a Trilogia Tebana, escrita pelo poeta grego Sófocles, um dos trágicos da antiguidade grega. As três peças de teatro são Édipo Rei, Édipo em Colono e Antígona e foram representadas em Atenas em 430, 401 e 441 a.C. respectivamente. Segundo Nietzsche (2014), Sófocles, nasceu no ano de 497 a.C. em Colono, uma pequena localidade pertencente a Atenas na Grécia, na juventude e notável por sua beleza, conduziu coro de jovens, tornou-se um dos dez administradores do tesouro, tomou parte em expedições e no entardecer da sua vida compôs mais de uma centena de peças, foi benquisto e premiado pelo público das tragédias, com primeiro e segundo lugares dezenas de vezes.

### A consciência da tragédia

A obra de Sófocles, *corpus* deste estudo, conserva a sua importância na contemporaneidade, pois promissora, nos apresenta, enquanto leitores, a possibilidade de nos transportar para um mundo trágico, inquietante, que implica na alegria de viver para a aprovação da existência. Ainda, é sobre a necessidade sedutora daquele povo antigo que tinha na peculiaridade das peças de teatro, sublime e dedicada arte, que ajudava

vencer o sofrimento pelo cumprimento de um destino oracular, infalível e doloroso, mesmo diante da perplexidade do ouvinte. Essas narrativas nos foram deixadas de herança para que possamos nos servir e expressar na contemporaneidade. (NIETZSCHE, 2014).

Albin Lesky (2015), em seu estudo sobre a tragédia grega, aponta alguns requisitos para o efeito da tragicidade em uma peça de teatro. Um destes é a dignidade da queda, que configura o cair da personagem, de um mundo ilusório de segurança e felicidade para a desgraça; outro requisito é a possibilidade de relação com o nosso próprio mundo, que deve nos interessar e comover e nos fazer refletir sobre a vulnerabilidade da existência humana, esse impacto, nos atingindo profundamente, fará com que experimentemos o trágico; mais um requisito que é especificamente grego é a respeito do sujeito, que deve ter sido alçado à sua consciência do sofrimento de forma consciente; por fim temos a culpa trágica que pode ser entendida como a culpa moral, essa também tem suas origens na Antiguidade.

Neste sentido, recorreremos a Poética de Aristóteles para enunciar a situação trágica sobre o caráter de cada homem, sendo que

[...] a composição da mais bela tragédia não deve ser simples, mas complexa, e tal tragédia deve ser a mimese de fatos temerosos e dignos de compaixão, fica a princípio evidente que não se devem apresentar homens excelentes que passam da prosperidade à adversidade – pois isso não desperta pavor nem compaixão, mas repugnância – [...] (ARISTÓTELES, 2020, p.113).

### E por outro lado

[...] nem homens maus que passam da desventura à prosperidade – isso é o que há de menos trágico, pois nada possui do que convém ao trágico: com efeito, não suscita nem benevolência, nem compaixão, nem pavor [...] nem mesmo quando um homem decididamente cruel passa da prosperidade à adversidade – pois tal maneira de tramar os fatos pode ter a ver com a expectativa humana, mas não suscita nem compaixão nem pavor [...] (ARISTÓTELES, 2020, p.113).

Aristóteles diz, na Poética, que a situação versa sobre poucas famílias, e que o pavor e a compaixão do expectador surgem principalmente quando testemunhamos uma desgraça imerecida, assim como do herói é exigido o caráter mediano. Tal exigência se justifica pois a situação intermediária é aquela que o homem não se distingue muito pela virtude e pela justiça e “chega à adversidade não por causa de sua maldade e de seu vício, mas por ter cometido algum erro” (ARISTÓTELES, 2020, p.113), como no caso de Édipo, personagem principal da Trilogia Tebana.

A peça trágica, de teatro, *Édipo Rei*, é um primor de composição literário e teatral e informa nos primeiros versos que a peste assolava Tebas. Édipo é fruto de uma casamento que tentou formas de evitar seu nascimento. O pai dele na juventude desrespeitou a hospitalidade grega, inaugurando na Antiguidade a pederastia ao se apaixonar por um jovem que termina por cometer suicídio. Sendo assim, os pais, infelizes e privados da companhia do filho, profetizam a maldição para que não deixe sucessores. Ao livrar-se da criança e essa termina por ser educada em outra corte até a juventude, momento em que o vinho fala através da boca de um pobre homem com boas intenções, quando toma consciência do passado e vai buscar saber a verdade no oráculo, que se apresenta um labirinto de interpretações. Em vez de receber a resposta para a pergunta “Sou filho adotivo?”, recebe da sacerdotisa de Apolo, ao mesmo tempo em que é expulso do templo, o som da voz vaticinando-lhe algo terrível: Matar o pai para se casar com a mãe! Então, o príncipe Édipo não regressa a corte que o educou, por terror que o oráculo se cumpra, se põe a vagar guiado pelos astros “para algum lugar”. Ocorre que, em uma encruzilhada, ele ouve que deve dar passagem a uma carruagem.

Aqui cabe, segundo Lesky (2015), uma explicação de que Édipo tem esse nome devido aos pés terem sido perfurados ao nascer, antes de ser entregue a quem o abandonaria para que morresse. O autor nos lembra também que uma tragédia precisa de deuses cruéis, e podemos entender que ele não sai do caminho com a rapidez esperada devido a possível enfermidade, se desentende com os passantes e os aniquila, mas segue caminho chegando a Tebas. O lugar, alarmado com a Esfinge – uma alegoria que canta e encanta, feminina, com asas de anjo, rosto e dorso de mulher, corpo

e patas de dragão – que devorava todos os que não respondiam o enigma: Qual o animal, que possuindo voz, anda, pela manhã, com quatro pés, ao meio-dia com dois e à noite com três? A resposta de Édipo é o homem. Ele não fala seu nome, mas o da sua espécie. Segundo, Brandão (2015), há críticos que interpretam a resposta como as fases de crescimento e vida dos mortais: a manhã é a infância, o meio-dia é a idade adulta e o entardecer é a velhice. O autor ainda observa que a Édipo, ao ter derrotado a esfinge ao decifrar o enigma, pode dizer que o fez sem nenhuma ajuda dos deuses, e que tenha justamente nesse saber o princípio da derrocada, manifestando sua *hýbris*<sup>1</sup>. Por se imaginar diferente afronta as leis do coletivo em qualquer tempo, desde os imemoriais até o contemporâneo.

Édipo que tudo sabe e tudo vê, é aclamado, se casa com a bela rainha, viúva do pai e sua mãe, eles vivem felizes por um longo tempo com os filhos: Etéocles, Polinice, Antígona e Ismene. A família feliz, se os deuses tivessem permitido e fechado os olhos para o momento de enviar mais um castigo pestilento com o intuito de desvendar o crime do passado. O palco da vida se apresenta em tons de tirania para punir a altos brados no desenlace, eis o que amamos em todos os tempos: a verdade. Essa verdade é que faz arrancar os olhos, pois ainda há esperança, e suicídio quando nada mais há, compõem e é, talvez, a mais bela de todas as tragédias gregas, e certamente, uma das mais profundas, tantas são as referências feitas à mesma.

Na segunda peça trágica de Sófocles, a personagem Édipo está em Tebas em meio a disputa do trono entre os seus dois filhos homens. Absorvidos por suas ambições, os dois mostraram-se insensíveis em relação ao imenso infortúnio do pai, que por causa disso os amaldiçoou. Revoltados, eles expulsaram o pai da cidade, e ele após perambular na Grécia como mendigo, guiado por sua filha Antígona, chega a um bosque em Colono, ali tem asilo do rei e prometeu proteger a cidade. A outra filha, Ismene, se junta ao pai e à irmã quando novamente o oráculo informa

---

1 *Hýbris* pode ser traduzida por “desmedida”. Afirmação de si arrogante, falta de medida, uma disposição de humor estranha ao deus, a desmedida ousadia do homem e sua punição. (NIET-ZSCHE, 2014, p. 04).

que a terra onde repousasse o cadáver do infeliz Édipo seria abençoada pelos imortais com paz, harmonia e prosperidade. Aqui temos o conflito de gerações, a luta entre o velho e o novo e nova maldição sobre os varões da desditosa família, o fratricídio. Novamente, para expressar que a peça séria de lenda heroica, tratada pela tragédia, contém um acontecimento repleto de sofrimento, recorreremos ao estudioso que diz:

Essa luta é em geral sem esperança, afundando, mesmo, o herói cada vez mais nas malhas do sofrimento, e muitas vezes até o naufrágio total. Todavia, combater o destino até o fim é o imperativo da existência humana que não se rende. O mundo dos que se resignam, dos que se esquivam à escolha decidida, constitui o fundo diante do qual se ergue o herói trágico, que se opõe sua vontade inquebrantável à prepotência do todo, e, inclusive da morte, conserva íntegra a dignidade da grandeza humana. (LESKY, 2015, p.165).

Quantas amarguras Édipo precisou experimentar antes de encontrar a paz no bosque sagrado de Colono? A concepção trágica de mundo como sede de aniquilação absoluta de forças e valores que se contrapõe: é a dualidade da personagem; ele era ao mesmo tempo investigador e criminoso, marido e filho, pai e irmão, estrangeiro e nativo, era a salvação de Tebas mas também a perdição, herdeiro e usurpador, o primeiro dos homens e o último dos mortais. Cego ele começou a enxergar! É também o conflito trágico cerrado que não encontra saída, só a destruição e o ajuste moral da personagem resolvem o conflito, é a situação trágica que não admite outra solução que não seja o aniquilamento, é ainda a culpa trágica, e este é um capítulo importante na história do pensamento ocidental. A ideia que a culpa trágica será também, necessariamente, culpa moral, já encontrou seu preparo eficaz na antiguidade, e nessa reviravolta que leva da fortuna à desgraça da personagem é consequência de uma falha grave, ampliando nosso entendimento acerca da personagem. (LESKY, 2015).

O traço fundamental da natureza de Édipo, que ele compartilha com outras personagens de Sófocles [...] é a extraordinária ativi-

dade e uma linha de conduta inquebrantável. O destino o envolveu em suas redes; ele vê como as malhas vão se apertando de um modo cada vez mais inextrincável porém ainda no último instante poderia ter evitado a catástrofe, se houvesse deixado cair novamente o véu que ele mesmo erguera. Poderia tê-lo feito, não fosse ele Édipo, o herói trágico que compreende tudo menos uma coisa: no covarde compromisso, entregar-se a si mesmo em troca da paz externa, para salvar a mera existência. (LESKY, 2015, p. 166).

A falha é atribuída a alguém, essa vítima, segundo Aristóteles, não pode ser alguém perfeito nem reprovável, precisa ter no essencial nossos traços, ser um pouco acima da média. Esse herói trágico, se fosse mau, ficaríamos felizes com a desgraça dele, se fosse bom demais nos causaria repulsa. Na peça grega a personagem Édipo está no erro – *hamartia*<sup>2</sup> – e como não se distingue nem pelas virtudes nem pela justiça, no entanto se imagina superior e é insolente, preenche todos traços para que a peça tenha sequência no conflito de Édipo, narrando seu desterro e sua morte.

O erro que pode ser originário de muitas fontes, pode ser do homem acerca de si mesmo ou acerca dos outros. O perigo está sempre presente, e de tal erro pode nascer a desgraça e o sofrimento. “Somente voltar-se para Deus pode dar segurança ao homem, mas, assim mesmo, sua vida, nesta terra, devido a constituição humana, está de antemão exposta ao engano, às aparências que lhe escondem a realidade, ao desvio que o atrai para a ruína” (LESKY, 2015, p.31). No entanto Nietzsche, assim nos informa sobre o conceito trágico que recai sobre a personagem Édipo:

Aquele equilíbrio entre caráter e destino, castigo e culpa não é absolutamente um ponto de vista estético, mas sim moral, e ainda, além disso, um ponto de vista jurídico muito humanamente limitado; a representação de uma tragédia é assimilada a um tribunal do

---

2 *Hamartia*: erro ou falha cometida pelo herói trágico [...] remetem sempre à ideia de uma falha, ignorância ou erro cometido por aquele que desconhece o teor e as consequências de sua falha. (PINHEIRO, 2015, p.113).

júri: o espectador é intimado a dar sua aprovação ao castigo que o poeta propõe para o malfeitor. A consciência de que “ele mereceu” e de que “agradeço a Deus que eu não seja como esse Édipo etc.” esconde em si um certo regozijo: por um lado aquele de ter em suas próprias mãos a balança da culpa e do castigo e de ser o executor da lei moral; por outro, o de enxergar a si mesmo como belo e puro em contraste com uma loucura sombria. (NIETZSCHE, 2014, p. 5).

Os conceitos dos dois teóricos partem da fragilidade e do risco da existência humana, essas palavras fornecem uma moldura de considerável amplitude, e determinar o conceito trágico do herói é uma tarefa específica no campo trágico, tanto na arte quanto na vida, e é fecunda, sobretudo para a tragédia grega, ainda, sua contradição pode situar-se no mundo dos deuses com seus polos opostos sendo chamados de humanos e de Deus ou podem ser adversários e se levantar um contra o outro no próprio peito do homem até que se tenha um desfecho e reconciliação, ou seja, o ajuste.

Outro aspecto importante na peça Édipo em Colono é que a peça não termina em completo desastre, mas na reconciliação da personagem Édipo, herói infeliz, com os deuses, e, neste sentido, a entrega profunda e a resignação entre o humano e o divino, com a grande mudança de má sorte para boa sorte, que torna o sofrimento abençoado e santificado e consequentemente a constatação fica evidente, o que não torna a peça menos interessante. Sófocles continua a ser o artista supremo que ressuscita o ponto de vista do povo, ou seja, o ponto de vista trágico onde a humanidade heroica é a humanidade mais nobre e sem essa virtude o abismo entre o humano e o divino seria infinito.

Na última peça que compõe a trilogia, *Antígona*, temos a narrativa do ajuste. Após a morte de Édipo, suas irmãs e filhas retornam para onde os irmãos disputavam a sucessão do pai no trono e haviam chegado a um acordo de que ao reinar se revezariam, mas findo o tempo do primeiro ano não houve a cedência do trono ao irmão, somente mais tarde pela força das armas é que segue em conformidade com o pacto selado, no entanto eles tombaram um pela mão do outro exterminando no fratricídio a descendência da linhagem maldita. Um tomba como defensor e outro como agressor,



e esse antes de entrar em combate pede à irmã Antígona que sepulte seu corpo caso venha a morrer e tem a promessa dela. Creonte, irmão de Jocasta toma o poder e após subir ao trono, em seu primeiro ato, proíbe o sepultamento do malfeitor, sob pena de morte para quem o tentasse, embora ordenasse funerais de herói para o morto como defensor da cidade.

A peça *Antígona* insinua que sempre a ordem perturbada do mundo se lança de volta à situação de repouso. Antígona só conhece um único caminho: cumprir a promessa que havia feito ao irmão, pois um corpo insepulto, presa de cães e aves, é inimaginável e assustador, para qualquer família cumpridora dos rituais não escritos nas leis dos mortais, na essência do pensamento de todos os tempos. Antígona foi firme na decisão de assegurar o cumprimento da promessa ainda que sua irmã Ismene se submetesse às novas ordens. Lesky (2015), descreve o agir ponderado e confortável de Ismene com a obrigação, por cumprir o ritual de despedir-se do irmão, de Antígona, esta então nos revela com clareza a solidão em que se encontram as mulheres tebanas da antiguidade, com todos os seus desejos e esperanças de jovem princesa, assim como o são todas as grandes personagens de Sófocles, e, em geral todas as grandes personagens deste mundo. O ajuste que há na peça é na maioria das vezes esquecido pelo público trágico, mas não devemos ignorar que, para o caráter grego, o valor peculiar da argumentação racional, através da qual se fundamenta na peça de forma perfeitamente compreensível, é o amor fraterno, e o saber que precisa e deve suportar as consequências. A heroína responde pelas leis não escritas dos deuses, é o choque do direito natural com a vaidade cega do rei, pois o amor fraterno que concede a ela validade humana é incombatível e sócio benfeitor dessas grandes leis. Ela luta pelas leis não escritas e invioláveis dos deuses, as leis às quais a *polis* nunca deve se opor, mesmo com todos os seus desejos e esperanças de jovem noiva que surgem ao longo da peça, também o pretendente dela é levado ao suicídio. A decisão de Antígona de conceder as honras fúnebre ao irmão, movida pela convicção de que seu direito era mais válido, neste drama de rara beleza, levantou questões fundamentais para o espírito humano, principalmente a do limite da autoridade do Estado sobre a consciência individual, ou seja as leis não escritas, e o direito da obediência ao soberano prepotente.

Na peça, há um saber que se anuncia através de um oráculo, “esse elemento inapreensível intervém de maneira assaz significativa na textura da tragédia, e apologia desta por meio da infalibilidade de seu cumprimento” (LESKY, 2015, p. 161). A terrível culpa e desgraça que outro atraiu para si e a cidade com a proibição do sepultamento, anuncia também que a heroína deve ser libertada da morte a que se destinou por cumprir a promessa fraterna, no entanto, tarde demais, ela não está mais entre os vivos, condição que elabora e nos suscita a demora do cumprimento das leis escritas, enquanto que para as não escritas o tempo não conta, apenas urge.

### A intensidade do pensamento

As leis eternas, segundo Lesky (2015), são confirmadas pelo sacrifício da jovem heroína que as considerou dignas de sacrifício e pela ruína moral do novo tirano que lutou contra elas. Antígona simboliza a heroína que dá ouvidos à voz da própria consciência enquanto Creonte se posiciona no dever de obediência às leis do Estado. A conduta dos dois, envolvendo os aspectos morais e políticos, pode ser discutida em qualquer tempo, constituindo um dos fundamentos de interesse primordial na formação e evolução das sociedades.

A estrutura destas peças majestosas, do ponto de vista dramático, consiste em que desde o início toda a verdade é revelada e, nós, mortais, amamos a verdade em qualquer tempo. O protagonista é o herói da tragédia que enfrenta e não se rende jamais. A luta contra o destino é a fé inabalável da existência humana, que também, não se rende. “O grego conheceu e sentiu os temores e horrores do existir: para que lhe fosse possível viver, teve de colocar ali, entre ele e a vida, a resplendente criação onírica dos deuses olímpicos”. (NIETZSCHE, 2019, p. 33).

Cury (1989) escreveu, na introdução da obra Trilogia Tebana, da qual é tradutor, que se voltar um dia à Sófocles, haverá novas descobertas, pois o poeta genial sempre guarda surpresas em seus eternos versos. Também o estudioso Lesky (2015), enfatiza que foi extraordinária a significação da tragédia grega para a vida espiritual de todos os povos que receberam

o maravilhoso legado da Antiguidade e que essa tarefa não se esgota, e mais, nos faz voltar a ela e tampouco fica suficientemente expresso com isso o que constitui a sua imensa grandeza. A tragédia é uma criação de validade que persiste por sobre o tempo e sobre todas as culturas posteriores e as relações formadas a partir destas, é também, um fenômeno histórico singular que traz significação e reflexões do ser humano sobre a problemática de sua existência.

Entendemos que para poderem viver, tiveram os gregos de criar os deuses. “De que outra maneira poderia aquele povo tão suscetível ao sensitivo, tão impetuoso no desejo, tão singularmente apto ao sofrimento, suportar a existência, se esta, banhada de uma glória mais alta, não lhe fossem mostrada em suas divindades? (NIETZSCHE, 2019, p. 34). E Nietzsche (2019) informa que o impulso que chama a arte à vida, como a sedução de continuar vivendo, coloca diante de si um espelho transfigurador que permite aos deuses legitimarem a vida humana pelo fato de eles próprios a viverem.

Lesky (2015), informa que os gregos levantaram questões trágicas que continuam nossas e que esse acervo é respeitado pela imortalidade dos sentimentos universais e, reconhecendo isso, nos sentimos representados. A causa dos deuses é uma caprichosa luta que se difere da dos mortais, para estes é arriscar tudo o que têm a perder na amargura da morte. A existência dos imortais é desejável pelos mortais e esse desejo se transforma em sofrimento e angústia até se converter em louvor à vida. Assim sendo, a existência humana continua ao longo dos tempos, com suas tragédias moldando as sociedades e moldando também o pensamento contemporâneo.

## Considerações finais

O ponto final da nossa leitura sofocliana trágica é percebido na racionalidade não excludente, mas múltipla, da humanidade que não se extingue e nos oferece grandeza adornada com grandes feitos, elevam os mortais e os imortais, que buscam a harmonia entre si mesmo em tempos trágicos, quando as forças de ambos se unem para se reconciliar e legi-

timar a vida. Ainda que as peças da trilogia apresentem o sofrimento, os conflitos e a vaidade, quando examinadas na totalidade deixam-nos ver a circularidade que configura em revelação para formar o verdadeiro ajuste.

O trilhar do caminho árduo e cruel através do sofrimento, mas determinado pelos deuses, afim de nos levar ao conhecimento das leis é o sentido do mundo, e nesse está a plenitude da sabedoria. É encantador conhecer as obras dos poetas gregos da Antiguidade e perceber que o mais espantoso das peças trágicas deste estudo é que elas podem ter sugerido mais contextos para explicar-nos do que somos capazes de oferecer para explicar suas personagens, como se a profusão de talentos dos poetas fosse tão abundante que pudesse nos aproximar ainda mais do curto caminho entre o saber e o sentir e para que a condenação seja de esperança enxertada de afirmação na vida.

## Referências

ARISTÓTELES. **Poética**. Bilíngue. Tradução e notas de Paulo Pinheiro. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2017.

BRANDÃO, Junito de Souza. **Mitologia Grega**. vol. I. 26. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2015.

LESKY, Albin. **Tragédia Grega**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1996.

NIETZSCHE, F. W. **O nascimento da tragédia ou Helenismo e pessimismo**. Trad. J. Guinsburg. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

NIETZSCHE, F. W. **Introdução à tragédia de Sófocles**. Tradução e notas de Marcos Sinésio Fernandes. 1. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

SÓFOCLES. **A Trilogia Tebana**. Tradução do grego e apresentação: Mario da Gama Cury. 15. ed. Zahar.

## A DEGRADAÇÃO EM VIANA: OS DENTES DE MISS BRASIL

João Victor Rodrigues Santos

Raquel Pereira de Lima

### Introdução

Nascido em Aracaju/SE, Antonio Carlos Viana possuiu não somente uma vida acadêmica ativa – da qual podemos nos lembrar de seu mestrado em Teoria Literária (PUC-RS), de seu doutorado em Literatura Comparada pela Universidade de Nice, na França, além de suas produções e traduções, como a de *O erotismo*, de Bataille, autor que muito o influenciou em sua escrita literária –, mas também uma profícua vida de escritor, com obras premiadas em concursos nacionais, como o prêmio da Associação Paulista de Críticos de Artes (APCA) de melhor livro de contos por *Cine privé* (2009) e *Jabuti* de 2016, onde foi homenageado com o prêmio *In memoriam* na categoria “Contos e Crônicas” por sua última obra.

Autor dos livros *Brincar de manja* (1974), *Em pleno Castigo* (1981), *O meio do mundo* (1993), *O meio do mundo e outros contos* (1999), *Aberto está o inferno* (2004), *Cine privé* (2009) e *Jeito de matar lagartas* (2015), além de possuir contos em antologias como *Quartas histórias* (2011) e *Este seu olhar* (2006), por mais de quarenta anos Viana revelou ao público uma escrita irônica, ácida e, por vezes, cruel. Como uma espécie de impressão digital de seus escritos, podemos citar a recorrência do protagonismo de personagens em polos extremos da vida – o velho e a criança –, e da (re) descoberta do corpo enquanto fonte de prazer, uma descoberta pintada por meio da iniciação sexual de seus personagens, principalmente meninos, ou uma redescoberta do sexo enquanto ponto de fuga das angústias ofertadas pela velhice.

Outros aspectos presentes na obra de Viana e sobre os quais a crítica vem se debruçando nos últimos tempos são a figura do narrador (FONSECA,

2013), a ritualística de passagem (CORREIA, 2010), a significação do corpo (SILVA, 2011), a estética do monstruoso (OLIVEIRA, 2009), a sexualidade e a loucura (FONSECA, 2015), o erotismo (CROZARA, 2016) e a violência (LIMA, 2014).

Ao entrar em contato com suas narrativas, deparamo-nos com personagens que sofrem ou sofreram com alguma manifestação violenta, seja ela física, sexual, psicológica, patrimonial, simbólica etc. e com núcleos de ação que giram em torno de questões atinentes a algum tipo de transgressão ou de degradação física, principalmente pautadas em atos violentos.

Uma particularidade recorrente em seus textos é a conexão entre situações de pobreza e/ou degradação em que suas personagens estão ambientadas e o aspecto de seus dentes, que se apresentam, em consonância com os espaços físicos e psicológicos, deteriorados, maculados ou mesmo apartados dos corpos das pessoas.

Diante disso, propomos um olhar para o conto “Miss Brasil” – presente em *O meio do mundo* (1993) e *O meio do mundo e outros contos* (1999) –, objetivando investigar o estado de degradação e falta de vida da personagem principal, tendo por base a relação entre seu estado de confusão no presente enunciativo da narrativa, a perda de seus dentes e a repressão sofrida na casa paterna.

## Literatura e violência

Para que possamos pensar as relações entre Literatura e Violência, baseamo-nos em contribuições como as de Ginzburg (2012), Szklo (1979), Xavier (2021) e outros. Assim, procuramos entendê-la como uma “construção material e histórica” (GINZBURG, 2012, p. 8). Ou seja, a violência “não se trata de uma manifestação que seja entendida fora de referências no tempo e no espaço. Ela é produzida por seres humanos, de acordo com suas condições concretas de existência” (2012, p. 8).

Assim, propomos analisar como Lila é vítima da repressão provocada pelo próprio pai e vivida em sua casa. Seu progenitor é um sujeito cujo nome não nos é revelado, nos levando a pensar sobre a ideia de universalização do agente violento. O agressor pode ser qualquer um do grupo familiar das vítimas ou de sua convivência. Não há rosto ou nome que o delimite.

Elódia Xavier traz-nos contribuições interessantes ao pensar a violência simbólica. Embasada em estudos de Pierre Bourdieu, a estudiosa diz que

A violência simbólica [...] tem uma ação transformadora que se manifesta de maneira invisível e insidiosa, através de interações prolongadas com as estruturas de dominação. O resultado visado é um só: submissão às regras em todos os níveis. As instituições Família, Igreja, Escola e Estado – são agentes que contribuem para a dominação [...]. (XAVIER, 2021, p. 63-64).

Com isso, podemos perceber como *O meio do mundo* (1993) acaba por enveredar por caminhos atinentes a tal manifestação da violência. Os personagens vivem em constante conflito dentro de uma destas instituições de poder, a Família, e nela são inseridos num contexto de dominação e submissão às regras impostas. Uma dominação que assume ares de naturalidade, como é o caso do conto “O meio do mundo”, que narra a viagem de um menino que não apresenta resistência ao ser conduzido pelo pai para um lugar desconhecido, onde terá sua primeira experiência sexual, ou mesmo de uma espécie de herança feminina servil, como acontece em “Miss Brasil”. A violência simbólica não deixaria marcas no corpo; seria mais sutil e devastadora: deixaria marcas internas, no inconsciente, seria “invisível e insidiosa”. Enfim, a violência seria a própria “marca da repressão” (SZKLO, 1979, p. 97). O papel do escritor, do contista neste nosso caso, seria o de trazer tais temas ao público para que, por meio do estranhamento, as condutas pudessem ser refletidas e, paulatinamente, reformuladas com a intenção de um olhar crítico e duro para manifestações violentas no próprio mundo real, considerando que

A sociedade em si é violenta, e cabe à literatura, na sua função de conhecimento e de conscientização do real, informar, apresentar problemas sem ter que necessariamente resolvê-los, pondo abaixo os tabus sexuais, as repressões de toda ordem [...]. (SZKLO, 1979, p. 97).

Para Saffioti (2011, p. 85, aspas da autora), a relação de violência consiste num sistema prisional em que o gênero é uma camisa de força, visto que “o homem deve agredir, porque o macho deve dominar a qualquer custo; e a mulher deve suportar agressões de toda ordem, porque seu ‘destino’ assim o determina”. Assim, dentro desse contexto, no referido conto a mulher tem por obrigação suportar a dominação do homem, sendo subjugada à vontade dele, seja pai, irmão ou cônjuge.

A violência não é um fenômeno raro, é consequência das relações sociais que vivenciamos e está inserida em nossa memória cultural/coletiva. Para Gauer e Gauer (1999, p. 13), “a violência é um elemento estrutural, intrínseco ao fato social e que aparece em todas as sociedades”. Desse modo, segundo Pellegrini (2005), a violência é um elemento fundador e organiza a própria ordem na sociedade.

Diante disso, propomos a hipótese de olhar para o conto “Miss Brasil” considerando sua ambientação num contexto sócio-histórico marcado pelo domínio patriarcal na família, algo que faz com que personagens mulheres, assim como Lila, sejam colocadas num ambiente de expectativas limitado e com vistas únicas à subserviência. Este contexto faria por confirmar a ideia de que a sociedade seria um agente violentador, tornando legítimas e normais relações de domínio e de agressões simbólicas, tal como acontece em “Miss Brasil”.

## O meio do mundo

Livro vencedor do 2º Concurso Nacional de Contos da cidade de Garibaldi, no Rio Grande do Sul, *O meio do mundo* (1993) apresenta dezoito narrativas e possui como principal arcabouço o ambiente familiar. É no seio da família que as narrativas se desenrolam, sempre trazendo ao público conflitos inseridos em relações vividas por componentes de um grupo tradicional (pai, mãe, filho e/ou filha).

Outro traço interessante da produção literária de Viana é a possibilidade interpretativa que alguns aspectos pré-textuais de seus livros nos sugerem. Elementos como as epígrafes ou mesmo os próprios títulos dos livros podem nos fornecer pistas para algumas leituras de seus contos.



Diante disso, vale a pena refletir acerca de quais relações podemos construir a partir da ideia trazida pelo título *O meio do mundo*. Sendo assim, faz-se necessário conectá-lo a um aspecto recorrente nas dezoito narrativas: a sensação de entrelugar, que se desdobra numa espécie de desnorteamento para os personagens, levando em conta a carência de referente (espacial, temporal, moral ou afetivo) que os recobre.

Segundo Zilberman (1993, p. 9), as narrativas de Viana espelham-se em ambientes com os quais temos acesso a “[...] conflitos e paixões motivados por frustrações pessoais, rancores antigos e descontentamentos introjetados”. Com isso, ressaltamos nossa intenção de olhar para “Miss Brasil” e investigarmos a degradação de Lila, que é motivada, principalmente, pela relação com o seu pai e refletida em sua falta de dentes.

### Velhice e repressão: um olhar sobre o conto

Lila, protagonista de “Miss Brasil” é uma senhora órfã de mãe e que, após a morte do pai, foi internada numa espécie de casa de saúde para idosos, ou seja, num asilo. A personagem ansiava por ser Miss Brasil, mas não realizou o seu sonho e passou a viver num mundo fantasioso, repleto de uma sexualidade juvenil, de desejos infantis e de uma falsa sensação de liberdade das memórias familiares.

Desse modo, pretendemos olhar para tal conto de modo a percebermos como o corpo assume propriedades significativas para sua interpretação, analisando questões relativas à erotização de Lila, à polissemia da linguagem, à violência simbólica, às significações que figuras familiares como o pai e a mãe assumem para ela, além de nos determos na análise da perda dos dentes da personagem e sua relação metafórica com a perda da vida, da sanidade e a degradação dos desejos.

Lila leva seu tempo no asilo entre o convívio com os outros pacientes e as memórias de sua juventude na casa paterna, enfocando aspectos como os abusos psicológicos provocados pelo pai, o corpo fornido e sedutor que tinha e sua pretérita beleza de quem já foi “[...] miss de quase tudo, rainha da laranja, miss primavera” e que “[...] tinha a cara de Iolanda Pereira”. (VIANA, 1993, p. 21).

A erotização de seu corpo é algo que nos demonstra a não aceitação da passagem do tempo. Ela divide-se em duas: a do corpo passado e sedutor e a do presente imaginativo e fictício. Essa falta de referencial, de precisão local e temporal acaba inserindo-a “no meio do mundo”, fazendo com que, constantemente, Lila relembre os sofrimentos passados na casa paterna e, também, os tempos áureos, os de corpo fornido, de sedução gratuita e de “pernas grossas” (VIANA, 1993, p. 21).

A velhice de nossa “Miss Brasil” se acentua a partir de seu contato com o ambiente que a rodeia e daquilo que o narrador nos diz sobre seu corpo, ou mesmo sobre as falas dela própria sobre sua juventude.

O uso de verbos no passado marca textualmente a passagem do tempo. No presente da enunciação narrativa, Lila evoca suas memórias e nos apresenta passagens dizendo que mulher “mais bem feita [do que ela] não havia” (VIANA, 1993, p. 22) e que “[...] gozou a vida, ora se não”. (1993, p. 22). A marcação do passado em verbos como “havia” e “gozou” leva-nos a confirmar a hipótese de que a Lila de hoje é uma senhora que vive entre as experiências presentes e o que foi vivido enquanto jovem.

Muito além dos aspectos textuais, sua velhice também é referida por meio da relação mantida entre Lila e o ambiente que a rodeia. Ela, agora, é uma mulher que possui “[...] varizes comendo as batatas das pernas” e que, assim como na juventude, ainda sai com muitos homens, mas “[...] agora sabe com quem vai” (VIANA, 1993, p. 22) e que sai somente “na companhia dos que ainda podem caminhar” (VIANA, 1999, p. 22). A partir de sinais como as varizes e da decrepitude dos que moram junto com ela no asilo, podemos perceber como o próprio corpo de Lila e o ambiente da casa de saúde são documentos que atestam a passagem do tempo.

Isto exposto, podemos pensar que Viana trata da inaceitabilidade da velhice ou de uma resignificação do que seria o velho. Como exemplo, podemos pensar numa espécie de relação paradoxal de Lila com seu corpo. Segundo o narrador, ela seria “[...] cada dia mais bela, com suas coxas grossas”. (VIANA, 1993, p. 23). O paradoxo estabelecer-se-ia a partir da noção comum de que todos no asilo, chegados ao termo da vida, teriam um decréscimo no senso de beleza, exceto Lila, que seria cada vez mais atraente *ad infinitum*. Entretanto, esta passagem pode representar, ao contrário, um

tom ácido e irônico do narrador, que cruelmente nos representa Lila como uma figura que beira ao devaneio e que perdeu o senso da realidade.

Conforme Bataille o erotismo seria a “[...] aprovação da vida até na morte” (BATAILLE, 2021, p. 35). Em Miss “Brasil”, talvez possamos pensá-lo numa aprovação da vida numa morte que se constrói por meio da velhice e da passagem do tempo. O aspecto polissêmico da linguagem, como na seguinte passagem, que sugere um ato de masturbação, contribui para pensarmos num tom erótico que reveste o conto: “de vez em quando passa um e se tranca no banheiro. Lila faz um gesto com as mãos e as outras riem”. (VIANA, 1993, p. 21). Ela encontra apoio para essa fantasia no suposto asilo, que se compõe de elementos que retomam a sexualidade humana, tais como a masturbação, a sedução, o corpo. Para a personagem, todos são gaviões, animais que anseiam por devorá-la. Afinal, “[...] ninguém é mais feliz do que ela, longe da casa paterna, ainda mais com tanto gavião em cima” (VIANA, 1993, p. 23).

### Os dentes de *Miss Brasil*

Conforme podemos perceber no *Dicionário do folclore brasileiro* (2000), os dentes são partes do nosso corpo que estão relacionadas a diversos aspectos da vida humana, tais como credências e superstições das mais variadas. Desde amuletos contra maus agouros, da relação com os sonhos, até mesmo do uso como designativos de força, eles fazem parte da história cultural humana e são encarados de diferentes formas por povos de diferentes lugares e épocas. (CASCUDO, 2000).

Ponto de curiosidade também na escrita de Antonio Carlos Viana, a relação entre os dentes e seu aparecimento na literatura merece nossa atenção, não somente por designar um olhar para o corpo humano, mas principalmente por atizar pensamentos acerca de seus significados e de sua potência metafórica para o enredo conflituoso da narrativa curta, como o é o conto (MOISÉS, 2012). Dentes bem cuidados estariam aliados a casos de estabilidade emocional e tranquilidade, enquanto dentes podres, deteriorados ou mesmo arrancados, estariam relacionados a contextos de instabilidade, violência, tensão e degradação pessoal.

Como exemplo, citamos algumas narrativas do próprio Viana nas quais temos uma conexão entre a falta de dentes e um estado de degradação das personagens, seja esta física, moral ou mesmo social. Em *Aberto está o inferno* (2004), podemos pensar, além de outros, nos contos “As meninas do coronel” e “Ana Frágua”, nos quais encontramos situações de pobreza ou de depreciação das personagens enquanto seres humanos associadas à perda de dentes. Neles temos, enfaticamente, a ausência dos dentes relacionada a contextos de prostituição.

Em “Ana Frágua”, encontramos um narrador que decide visitar a “casa das perdidas” para “virar homem” e que procura pela personagem que dá nome ao conto, pois ele “[...] tinha de perder a donzelice com Ana Frágua, uma amazonense sabida que nem o cão, de olhar de mãe e cu de puta [...]”. (VIANA, 2004, p. 11). Ao procurar a mulher, o narrador se apresenta e diz que foi até sua casa para ter uma relação sexual, ao que ela, sempre cobrindo a boca com um lenço, assente, mas adverte-o: “só não pode se balançar muito que hoje arranquei três dentes” (VIANA, 2004, p. 13).

A mesma relação entre falta de dentes e prostituição se percebe em “As meninas do coronel”. O castelo de Dafé, nome do prostíbulo que ambienta a narrativa, estava agitado e pronto para receber o coronel Juvino. Maria Fé, proprietária, à chegada do cliente, imediatamente expõe as mulheres: “[...] olha essa, coronel, chegada de Gararu, e essa outra de Barra de São Miguel, meninas novas ainda, *de poucos dentes perdidos*, cabaço recém-tirado [...]” (VIANA, 2004, p. 151, grifo nosso).

Tanto em “Ana Frágua” quanto em “As meninas do coronel”, percebemos como, não à toa, a falta de dentes se relaciona a um ambiente de carência de uma boa expectativa de vida, de frustração e de pobreza e apresenta potência alegórica para representar as tensões narrativas.

Retomando o fio da história de Lila, temos que entre suas recordações está o malfadado desejo de ser miss, anseio que ela não pôde realizar por motivos complementares: a morte da mãe, a dependência do pai para com ela e a perda de um dente da frente ao comer um caranguejo.

A mãe de Lila morreu após saber que a filha iniciara a sua vida sexual, ou seja, não era mais virgem. Sob a ótica do narrador, a protagonista é posta como aquela que gosta de ter namorados, sendo a possível culpada

pela morte da mãe, pois podemos pensar que caso ela não tivesse feito sexo ainda jovem ou solteira, a matriarca não teria tido um ataque cardíaco e falecido.

Com a morte da mãe, o pai de Lila, figura extremamente dependente dos préstimos da finada esposa, agarra-se à filha como um parasita e dela suga sua seiva vital. Lila perde a vida cuidando do pai, definido por ela como aquele “[...] porco do pai, pai mesmo não [...]” (VIANA, 1993, p. 21).

Diante de tais colocações podemos ambientar o conto num contexto social em que a mulher era (ou deveria ser) extremamente passiva e servil para o homem, algo que se apoia na visão hereditária que o pai tem para com Lila: se a filha deve ser quase que sua escrava, assim também o teria sido sua esposa. Entretanto, a personagem assume um papel conflituoso e de extrema relevância para o estranhamento da narrativa e para a subversão do papel da mulher perante a sociedade. Ela não é extremamente servil, não é pudica, não é passiva, mas é (ou tenta ser) livre. Todavia, esta tentativa de elevar-se diante das construções sócio-históricas normalizadas tem um preço, que é o da falência de si.

Lila vive em constante contato com os impedimentos, com as castrações que lhe são impostas: é impedida de comer doce, é impedida de ser miss, é impedida de viver. Estas proibições podem ser simbolizadas a partir da própria representação da casa paterna, marcada pela infelicidade, pela fatídica falência da vida, assim como podemos perceber na primeira frase do conto: “ninguém é feliz na casa paterna [...]” (VIANA, 1993, p. 21).

Podemos considerar a protagonista uma vítima partindo do caráter de perseguição que se estabelece entre ela e as lembranças do pai. Mesmo com ele morto, Lila vive a rememorar as angústias sofridas ao lado do “porco do pai”, característica presente também em outras narrativas de Antonio Carlos Viana, como é o caso de “Olhos de fogo”, conto do livro *Em pleno castigo* (1981).

A personagem desiste da pretensão em possuir o título de miss ao perder um dente da frente. Ela, que “[...] foi miss de quase tudo, rainha da laranja, miss primavera [...]”, “só perdeu a esperança de ser miss quando quebrou um dente da frente numa unha de caranguejo” (VIANA, 1993, p. 21). Diante deste acontecimento, interessa-nos pensar quais se-

riam as relevâncias significativas e simbólicas que o dente pode ter para a narrativa.

Perder os dentes representaria a própria falência do desejo de Lila, além da repressão familiar que se revela fisicamente e exprimiria a ideia de ausência de si, de incompletude. Lila, muito além de deixar de lado a vontade de ser miss (e vale a pena considerarmos o ideário arquetípico de beleza que reveste uma miss), ao perder um dente da frente teria gravada em si a falência da vida.

As marcas da violência simbólica, os impedimentos impostos por um contexto social desfavorável, a morte da mãe, a convivência perturbadora com a figura do pai e a própria ironia e crueldade do escritor, que nomeia a história de Lila com o título que ela desejou e fracassou em conseguir, parecem concentrar-se num só ponto: a perda dos dentes, simbolizando o fracasso de uma vida, algo que seria um dos traços do *modus operandi* da narrativa de Viana, que retrata suas personagens em ambientes dolorosos e repletos de uma agonia muda.

Corroborando com essa perspectiva, ao visitarmos o *Dicionário de símbolos* (1988) temos que “perder os dentes é perder força agressiva, juventude, defesa. É um símbolo de frustração, de castração, de falência. É a perda da energia vital, enquanto a mandíbula sadia e bem guarnecida atesta a força viril e confiante em si mesma” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1988, p. 330). Diante do exposto, podemos associar o verbete trazido pelos estudiosos franceses ao fato de Lila abandonar seu desejo de realização pessoal ao sofrer o acidente com a unha de caranguejo e perder um dente da frente. Além do dente perdido, fatos como a morte da mãe e a violência simbólica perpetrada pelo pai podem ter contribuído para que ela perdesse sua juventude, sua energia vital.

Frustrada, Lila não encontra amparo para a derrocada de sua vontade e tem de lidar, ainda, com a dependência do pai, que assume ares de parasita. Sua confiança parece abandoná-la quando da quebra do dente, fator que contribui para a perda de sua saúde mental, levando-a a comportamentos que se afastam do comum e da rotina vivida por ela e seus pares.

Talvez o desejo de Lila fosse motivado pela vontade de ter as atenções dos homens voltadas para si e, assim, poder sair da casa do pai. Per-

cebemos isso diante do último período do conto. Para Lila, “[...] ninguém é mais feliz do que ela, longe da casa paterna, ainda mais com tanto gavião em cima” (VIANA, 1993, p. 23). Ou seja, a felicidade estaria associada a fatores complementares: livrar-se da repressão da casa paterna e ver-se rodeada por homens que a desejassem.

Por outro lado, podemos pensar que a vontade de ser miss tenha nascido como um desejo de romper com o paradigma de servilismo que recobria as relações entre mulheres e homens, herança da mãe. Ou seja, o título de miss representaria o quê Lila havia desejado, contrariando um horizonte de expectativas limitado e extremamente impositivo.

### Considerações finais

A literatura, através de uma linguagem selecionada e arquitetada conscientemente, movimentava-se por diversos temas. Por meio dela, conseguimos reconhecer situações vividas pelos personagens que dialogam com a realidade na qual estamos inseridos, nos desafiando a refletir e a nos conhecermos enquanto atuantes no mundo. Para Williams (1979, p. 211), “a literatura é com frequência uma articulação e, com efeito, uma nova formação que se estende além de seus próprios modos”. Viana foi um escritor que dominava a técnica do gênero e organizava a narrativa de modo satisfatório. *O meio do mundo* (1993) é ambientado em questões familiares conflitantes e desnorteadoras.

Em muitas narrativas de Viana, o corpo envelhecido e cheio de marcas, aparece como metáfora das angústias ou das repressões sofridas pelas personagens, repressões motivadas por um sistema opressor que delimita a mulher a um espaço de subserviência. Em alguns contos do sergipano, um recorte possível que se pode fazer diz respeito aos dentes, levando-nos a perceber situações de violência, de repressão ou mesmo de pobreza aliadas a contextos em que eles não são saudáveis, sugerindo-nos uma relação complementar e diretamente proporcional entre tais aspectos.

Diante do que foi exposto, pudemos propor que a degradação da dentição de personagens como Lila, protagonista de “Miss Brasil”, aliada a casos de convivência em contextos violentos, serve como indicativo de

um caminho interpretativo que nos leva à degradação do próprio Ser enquanto ente ficcional.

## Referências

BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Trad. Fernando Scheibe. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2021.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do folclore brasileiro**. 8. ed. rev. atual. e ilustr. São Paulo: Global editora, 2000.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Col. André Barbault et al. Coord. Carlos Sussekind. Trad. Vera da Costa e Silva et al. Rio de Janeiro: José Olympio, 1988.

CORREIA, Paulo André de Carvalho. **Ritos de passagem**: a experiência erótica e o menino-narrador na ficção de Antônio Carlos Viana. 2010. 128f. Dissertação (Mestrado em Literatura e Diversidade Cultural). Universidade Estadual de Feira de Santana. Feira de Santana-BA, 2010.

CROZARA, Marília Simari. **Antonio Carlos Viana e as escritas do erotismo em Aberto está o inferno**. 2016. 133f. Dissertação (Mestrado em Letras). Instituto de Letras e Linguística, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia-MG, 2016.

FONSECA, Cristiane Mirtes. **O narrador em Antonio Carlos Viana**: uma contradição. 2013. 72 f. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade Federal de Alagoas-UFAL, Maceió-AL, 2013.

FONSECA, Maria Oscilene de Souza. **Da sexualidade à loucura – aspectos repulsivos em Cine privé, de Antonio Carlos Viana**. 2015. 115f. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade Federal de Sergipe – UFS, São Cristóvão-SE, 2015.

GAUER, Gabriel Chittó; GAUER, Ruth. M. Chittó. **A fenomenologia da violência**. Curitiba: Juruá, 1999.

GINZBURG, Jaime. **Literatura, violência e melancolia**. Campinas, São Paulo: Autores Associados, 2012.

LIMA, Raquel Pereira de. **As tessituras da violência na ficção de Dalton Trevisan e Antonio Carlos Viana**. 2014. 135 f. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade Federal de Sergipe-UFS, São Cristóvão-SE, 2014.

OLIVEIRA, Amael. O monstro materno: representações da família no conto Herança de Antonio Carlos Viana. **Interdisciplinar**: Revista de Estudos em Língua e Literatura. São Cristóvão, v. 8, Ano IV, p. 69-80, jan-jun, 2009. Disponível em: <https://seer.ufs.br/index.php/interdisciplinar/article/view/1185/1023>. Acesso em: 29 ago. 2021.



PELEGRINI, Tânia. As vozes da violência na cultura brasileira contemporânea. **Crítica marxista**, Campinas, v. 21, p. 132–153, 2005. Disponível em: [https://www.ifch.unicamp.br/criticamarxista/arquivos\\_biblioteca/artigo124critica21-A-pelegrini.pdf](https://www.ifch.unicamp.br/criticamarxista/arquivos_biblioteca/artigo124critica21-A-pelegrini.pdf). Acesso em: 26 ago. 2021.

SAFFIOTI, Heleieth Iara Bongiovani. **Gênero, patriarcado, violência**. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2011.

SILVA, Gisélia Mendes da. **Representações do corpo estranho na ficção de Antonio Carlos Viana**. 2011. 99 f. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade Federal de Sergipe–UFS, São Cristóvão–SE, 2011.

SZKLO, Gilda Salém. A violência em “Feliz Ano Novo”. **Tempo brasileiro**, n. 58, 1979, p. 93–107.

VIANA, Antonio Carlos. **Aberto está o inferno**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

VIANA, Antonio Carlos. **O meio do mundo e outros contos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

VIANA, Antonio Carlos. **O meio do mundo**. Garibaldi/RS: Libra&Libra, 1993.

WILLIAMS, Raymond. **Marxismo e Literatura**. Trad. Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

XAVIER, Elódia. **Que corpo é esse?** O corpo no imaginário feminino. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2021.

ZILBERMAN, Regina. Apresentação. In: VIANA, A. C. **O meio do mundo**. Garibaldi/RS: Libra&Libra, 1993. p. 9.



## **Parte III**

### **Literatura e contextos históricos**



## **TRANSGRESSÃO FEMININA EM A MÃE DA MÃE DE SUA MÃE E SUAS FILHAS**

**Elane da Silva Plácido**

### **Introdução**

*A mãe da mãe da sua mãe e suas filhas* é um livro de ficção, escrito pela goiana Maria José Silveira [1947], publicado pela editora Globo no Brasil, no ano de 2002. O romance contemporâneo de Silveira faz uma revisitação do passado brasileiro a partir da visão feminina, colocando a mulher como protagonista da sua própria história, nesse contexto, é utilizada a genealogia familiar de mulheres para abordar os diversos momentos históricos nos quais as personagens viveram e assim denunciar algumas mazelas que foram desmontadas no processo de miscigenação do Brasil.

Embora o livro tenha uma sequência cronológica histórica, a narradora focaliza os espaços sociais onde as personagens se deslocam constantemente até o final da obra. Esse processo de diáspora implica em resistência, pois as mulheres muitas vezes para sobreviverem, acabam transitando por vários territórios do Brasil. Assim, nesse contexto cronológico surge a personagem emblemática Maria Taiaôba [1605–1671], que mesmo pertencendo a um momento em que não era permitido a mulher autonomia, a personagem acaba transgredindo normas da sociedade do século XVII.

Desse modo, Maria Taiaôba representa uma mulher que descentraliza normas tradicionais dentro da narrativa. Apesar da personagem adotar atitudes que a diferencia de outras mulheres que se comportavam de forma diferente, esta viúva se destaca por não compartilhar dos mesmos pensamentos dos seus contemporâneos, pois estava à frente do seu tempo, dentro do contexto em que vivia, buscava melhores condições de vida em territórios distintos.

Com a inserção desse comportamento da personagem, o romance tenta mostrar dinamicamente, como foi o desdobramento da sociedade brasileira desde o achamento do Brasil até a nossa contemporaneidade. É importante ressaltar que a obra teve sua reedição em 2019, sendo acrescentada mais uma personagem ao romance.

No aspecto histórico, o livro de Maria José Silveira foi colocado pela pesquisadora de romances femininos Eurídice Figueiredo como uma obra que carrega a situação social e política do Brasil, como afirma a estudiosa: “A concepção da história de Maria José Silveira está ancorada em sua visão política que prioriza as minorias, em especial, as mulheres, em suas lutas, derrotas e sucessos.” (FIGUEIREDO, 2020, p. 135).

Este artigo tem como objetivo destacar a partir do texto literário como a personagem feminina consegue com seu teor subversivo desconstruir valores patriarcais e hegemônicos impostos a mulher na época. Assim para Lúcia Osana Zolin: “o teor subversivo é uma das principais características da literatura brasileira contemporânea de autoria feminina” (2021, p. 33).

Nesse sentido, cremos que a obra da escritora apesar de desenvolver um contexto histórico que problematiza os principais acontecimentos do Brasil e denuncia certas ações opressoras, oferece uma compreensão do feminino como pertencente a esse contexto de modo que muitas conseguem transgredir os espaços que eram restritos aos homens.

Relativo à recepção crítica da escritora, é importante apontar que suas narrativas por estarem inseridas em um contexto da literatura de autoria feminina, estão focadas nos principais acontecimentos sociais, políticos e culturais que centralizam a mulher dentro dessas ações até mesmo colocando-as com direito de fala e resistência a certas opressões, conforme o pesquisador Carlos Magno Gomes: “vale ressaltar que, em alguns romances, as protagonistas não têm uma realização social completa mesmo assim, a identidade transgressora fica registrada como um marco de resistência da mulher” (2008, p. 97).

Por outro lado, a crítica literária Eurídice Figueiredo (2020, p. 97) destaca que a escrita feminina já é uma transgressão quando afirma que: “ao ler e interpretar livros de autoras brasileiras, meu itinerário metodológico propõe análises de um imaginário, considerando que as escritoras fabu-

lam, se reinventam e, sobretudo, transgridem a ordem vigente porque escrever já é uma forma de transgressão”

Pode-se afirmar que a verossimilhança entre os fatos narrados e a sua relação com o período histórico vivido pelas personagens estão bem alinhados no livro, pois Silveira adota uma narradora que promete não ocultar certos sofrimentos acontecidos na história dessas mulheres, o que facilita no deslocamento de vários movimentos seja ele temporal ou espacial na narrativa.

Sobre essa questão Zolin afirma que: “o ato de deslocar-se funciona, também como estratégia de subjetivação das personagens, sinalizando sua capacidade de autonomia, de agência ou de repúdio ao conformismo em face de situações disfóricas” (2021, p. 24–25). O deslocamento da personagem Maria Taiaôba no romance de Silveira é caracterizado principalmente pela sua autonomia e por transcender normas sociais.

A narradora assume não apenas uma forma narrativa para organização da história, mas estabelece uma revisão e revisitação histórica ao recuperar e transcrever novamente os principais contextos passados no Brasil. Nesse sentido, cabe-nos perguntar por que a escritora trabalha a revisão de aspectos históricos para inserir as mulheres como protagonistas na história do Brasil? A resposta, nós podemos encontrar na crítica feminista, o posicionamento da escritora é centrado na política o que não é distante do diálogo feito pela narradora no romance. Essa experiência é observada na própria biografia de Maria José Silveira, foi exilada por questões políticas e pela luta contra a ditadura militar no Brasil, isso justifica a opinião política como forma de resistência na obra.

O artigo tem como objetivo analisar como acontece a transgressão feminina da personagem Maria Taiaôba e abordar de que modo o texto literário trabalha ações que desconstroem as tradições do patriarcado. Enfim, a literatura contemporânea de autoria feminina tem conquistado seu lugar dentro do contexto literário não só nacional, mas internacional e a crítica feminista analisa as obras produzidas por escritoras femininas como forma de abordar um melhor entendimento dos estudos femininos.

## O Perfil Transgressor de Maria Taiaôba

A presença de Maria Taiaôba no início do século XVII, é apresentada pela narradora como uma mulher expressiva que tem autonomia e que é insubmissa por não obedecer às normas, viúva por duas vezes, mãe, depois de um tempo avó, é representada com o perfil de uma mulher forte e transgressora. A história desta personagem se desenvolve quando existia os engenhos de açúcar no Pernambuco e no momento histórico construído por conflitos que constituíram o fim das invasões holandesas no Brasil.

No século XVII, imaginava-se que a mulher era submissa, dona do lar, obediente ao marido, porém, o romance *A mãe da mãe da sua mãe e suas filhas* expõe uma personagem que é desobediente as visões de submissão à mulher, nesse sentido é apresentada como uma mulher de liderança e poder, como observado nessa citação [...] mas era ela quem saía para negociar o açúcar com os holandeses da Companhia das Índias Orientais, e era quem tomava todas as decisões (SILVEIRA, 2002, p. 97).

Ao assumir o engenho após a morte do esposo, ela consegue ter prestígio e poder pois “[...] em pouco tempo tinha conseguido maiores lucros do que velhos negociantes de açúcar que se julgavam espertos demais (SILVEIRA, 2002, p. 97). Constata-se na personagem certa autonomia, esse é um dos perfis de Maria Taiaôba, no romance é possível identificar esse perfil quando a narradora diz: “herdou a mente estratégica do pai e sua tendência inata e até inconsciente de admirar e buscar o desconhecido”. (SILVEIRA, 2002, p. 78), ou em outro momento, quando a protagonista ainda adolescente é apresentada como uma mulher forte, competente e empoderada com o direito de gerir sua própria vida:

Dona de si, ela sabia que tudo lhe era possível e, de pergunta em pergunta, achou a casa de um mestre aonde só iam rapazes para aprender português, latim, aritmética, mas cuja esposa, essa sim, ensinava as moças a ler, escrever, contar e cozer (SILVEIRA, 2002, p. 78).

A personagem com atitudes assume lugares que eram reservados ao gênero masculino quando transpõe os muros da casa e enfraquece o po-



der hegemônico. Elódia Xavier (1998, p. 64) caracteriza esse posicionamento como uma postura antipatriarcal: “com sua postura antipatriarcal, o feminismo se ocupa em demolir a hegemonia de um gênero sobre o outro”

Mesmo vivendo em um período patriarcalista, a personagem transgride quando revela sua autonomia, estratégia e ações que a ajudaram a sobreviver e enfrentar a exclusão do masculino que colocava a mulher em uma situação inferior, contudo, nesta narrativa a personagem além de ser protagonista, possui seu lugar de fala, tem voz e vez na narrativa.

Apesar de diversas obras, que se passam no momento colonial do Brasil, abordarem a mulher como submissa ao marido, observa que essa questão já está sendo desconstruída, pois algumas mulheres fogem do contexto que a aprisiona. Nesse sentido, Zolin (2021, p. 14) afirma que: “As personagens, não raro, são construídas de modo a promover a desconstrução da suposta naturalidade das práticas de dominação masculina e da resignação feminina”

Essa desconstrução é observada na personagem quando procura ter uma vida livre sem está vinculada com normas, possui uma identidade líquida, pois vive a sua liberdade como fosse uma filosofia presente em sua vida que caracteriza uma realização pessoal, autônoma e certa resistência social. Pode-se dizer que esse modo de vida transcende a pensamentos modernos em relação a mulher, essa questão é exposta em dois momentos da narração: “Sem se importar com os costumes que nunca foram os seus, Maria não usava trajes de viúva” (SILVEIRA, 2002, p. 84); ou em um outro momento da narrativa “Maria Taiaôba nunca teve religião nem quem lhe reprimisse ou impusesse muitas regras. Ao lado da Velha e sob a proteção do pai, aprendeu a viver de maneira diferente, mais livre que o habitual, acreditando em si mesma e em seus instintos”. (SILVEIRA, 2002, p.106-107).

Nesses dois contextos, percebe-se que a personagem desregula regras e não as segue, na primeira citação o narrador aborda que Maria Taiaôba não segue costumes, não teve religião nem quem a reprimisse e impusesse alguma regra, isso mostra o perfil de mulher transgressora. Para Gomes (2008, p. 92): “o lugar para a identidade de gênero transgressora é o fora do lugar da tradição”, isso é bem claro na narrativa, pois a personagem se opõe aos valores sociais desconstruindo assim tradições.

A identidade transgressora de Maria Taiaôba é revelada quando tenta sair dos espaços a ela impostos, esse posicionamento é observado por Mary Del Priore (2004, p. 479), quando aborda que “As mulheres tentam uma verdadeira saída para fora dos seus espaços e papéis. Para esta transgressão é preciso uma vontade de fuga, um sofrimento, a recusa de um futuro insuportável, uma convicção, um espírito de descoberta ou missão.”

O deslocamento vivido pela personagem quando se muda de Pernambuco para a Bahia é um exemplo dessa recusa que é abordado pela historiadora Priore, muitas mulheres transgrediram a partir do momento em que não aceitaram mais viver no contexto de sofrimento, assim o deslocamento pela fuga é uma descoberta que implica o fortalecimento do perfil transgressor de Maria Taiaôba. Essa diáspora se deu devido a guerra e a filha:

Fez como muitos já tinham feito durante aqueles anos: enterrou todos os utensílios do açúcar, colocou nos baús os pertences mais necessários, escolheu os escravos mais leais, alforriou os outros que não estavam na guerra e partiu para a Bahia (SILVEIRA, 2002, p. 103).

No texto literário, as questões históricas vividas pela personagem nos ajudam a entender que, a mulher também teve que usar de sua praticidade para sobreviver, desta forma isso irá caracterizar sua busca por objetivos e um espaço de resistência que começou desde que assumiu o engenho ao ficar viúva. Conforme a citação:

Maria, viúva, era agora a única responsável pelo engenho. [...] Com a guerra e a invasão, muitas mulheres tinham assumido papéis que antes eram restritos aos homens, mas nem todas tinham a inteligência e o tino de Maria, nem todas tinham sua graça de mulher bonita, nem todas tinham seu frescor de viúva jovem (SILVEIRA, 2002, p. 97).

O enfrentamento de normas pela personagem revela uma imposição ao imposto, assim essa ruptura com aspectos sociais implica a “contestação do patriarcado” (XAVIER, 1999, p. 16), observado em muitos roman-

ces de autoria feminina atualmente. As imposições pelo patriarcado não impediram que algumas mulheres desobedecessem regras impostas, por essa questão foram caracterizadas como subversivas com isso sofriam preconceitos e seus comportamentos eram discriminados, desse modo, Maria Colassanti (2016, p. 329) afirma que: “[...] Se nos homens a transgressão é estimulada e louvada pela sociedade [...] nas mulheres ela é execrada”.

Assim, a mulher que transgredia regras, era considerada muitas vezes “sem moral ou sem valor” uma passagem da narrativa revela essa visão social, principalmente se a mulher fosse mãe e solteira, ela sofria muitos preconceitos: “[...] a cidade, porém, o respeito que tinham por ela certamente vinha muito mais da sua riqueza, vamos ser francos, do que do reconhecimento do seu valor” (SILVEIRA, 2002, p. 97).

Contudo, a personagem resiste a todas discriminações por ter um comportamento diferente, Judith Butler afirma que: “o sujeito é constituído através da força da exclusão e abjeção, uma força que produz um exterior constitutivo” (BUTLER, 2001, p. 155). A partir dessa exclusão social principalmente pelo fato de Maria ser mulher, mãe, solteira e transgressora, o texto de Silveira impõe uma intersecção, essas diferenças que excluem a mulher ativa a abjeção. Contudo, quando a personagem desregula e rompe com certas disciplinas, tornando-se insubmissa, ela consegue se tornar empoderada. Para a narradora:

[...] talvez ela fosse, naquela época em Salvador, uma das mulheres mais instruídas. Tinha dinheiro suficiente para viver bem e sem trabalhar, se quisesse, deixando os escravos trabalhar para ela, mas seu espírito independente e dinâmico fez com que tomasse para si a administração da taberna. Seu jeito inteligente e livre fascinava muitos homens (SILVEIRA, 2002, p. 107).

É pela força da exclusão que Maria Taiaôba vai se constituindo na narração como uma mulher de autonomia, garra e coragem. Da forma que é apresentada observamos o fato de ser livre, como destaca-se na narração: “Podia ser de fato uma visão inquietante ver passar pelas ruas

as três mulheres independentes e livres [...] As pessoas olhavam, comentavam, às vezes as seguiam até a praia” (SILVEIRA, 2002, p. 107-108).

Pela fala do narrador percebe-se o incômodo de alguns sujeitos em observar toda a liberdade das mulheres. Priore (2004, p. 43) diz que: “Os desvios da norma, porém, não eram tão incomuns numa sociedade colonial”, isso justifica os preconceitos contra certos desvios sociais, pois o que é colocado como padrão deve ser seguido, e aqueles que não o seguiam acabavam sendo desconsiderados.

Butler (2014, p. 264) destaca que: “a norma é uma medida e um meio de produzir um padrão comum.” A norma é a base de comparação, é um modelo a ser imitado, assim, o que está fora desse modelo não tem respeito social. Esses indivíduos que não possuem certa influência, acabam sendo discriminados por exercer ações que não seguem a princípios e, por isso são denominados de transgressores.

Nota-se em outro momento o descumprimento de padrões sociais na personagem é quando ela desregula novamente regras observadas pela forma que o narrador destaca a sua sensualidade: “Maria Taiaôba era uma mulher especial. Natural e livre, como sempre foi, se alguém falasse à sua sensualidade, e se ela assim quisesse, podia deixar que as coisas seguissem até algum lugar no bosque, mas não além”. (SILVEIRA, 2002, p. 98).

Por ter o pensamento aberto a essas questões, casado duas vezes e ficado viúva, não pretendia por causa da filha casar novamente, mas quando queria se relacionar com alguém não colocava empecilhos. Desse modo, a personagem não se importava com aceitações ou recusas ao seu jeito de viver como observado na citação: “E, embora não pensasse mais em se casar, não tinha problema nem vacilações quando lhe dava vontade de dividir seu leito com os homens que a atraíam” (SILVEIRA, 2002, p. 107).

Esse comportamento transgressor de ter uma liberdade sexual na época era reprimido pela sociedade. Porém de acordo com Priore (2004, p. 411):

Nos tempos coloniais, nem todas as mulheres se submeteram facilmente às tentativas de enquadramento e normatização de seus comportamentos. Muitas delas transformaram, em seu benefício, práticas e discursos de controle de suas vidas.

Maria Taiaôba foi uma dessas mulheres transgressoras que não se enquadrou a seguir normas, dessa forma, a sociedade, “Voltava-se, na maioria de casos, contra a mulher, tida como responsável pelo não-cumprimento do ideal” (PRIORE, 2004, p. 444). Além disso: “qualquer mulher que não correspondia à norma ideal era uma “rameira” em potencial” (PRIORE, 2004, p. 445).

Foram muitos os preconceitos contra as mulheres que tinham iniciativas desviantes, essa característica da personagem em análise foi observada durante toda sua vida, assim, uma outra norma que é desregulada pela personagem é quando ela decide viver com um homem mais jovem: “Maria vivia então com um jovem baiano, filho de brasileiros, de mente aberta e sorriso grande, muito mais novo do que ela” (SILVEIRA, 2002, p. 112).

Diante de todas essas transgressões confirma-se o que Priore (2004, p. 392) destaca:

Mulheres que tomassem iniciativas que contrariassem as normas, que tivessem um nível de instrução mais elevado ou que ganhassem seu próprio sustento eram percebidas como desviantes, como uma ameaça aos arranjos sociais e à hierarquia dos gêneros de sua época.

A forma de viver da personagem foi muito contestada, porém, através da narração percebe-se que a personagem nunca se importou com certas regras, mesmo sendo viúva, mãe, mulher, solteira e sem reprimir sua sexualidade, ela consegue sempre desregular normas. Considerando esses rompimentos, identifica-se na análise que esta é uma característica trabalhada pela escritora como afirma Figueiredo (2020, p. 138):

A narrativa vai-se tecendo assim, sem moralismo, mulheres casam e se separam, mulheres têm filhos sem se casar; há similaridades e discrepâncias de comportamento cada personagem tem uma história de vida, com bons e maus momentos.

Por fim, a desregulação de normas é uma característica presente em outras personagens do romance, além de abordar o contexto histórico

do Brasil quando caracteriza que as mulheres também participaram do processo de construção deste país tanto quanto os homens.

## Considerações finais

As personagens do romance do livro *“A mãe da mãe da sua mãe e suas filhas”* são todas protagonistas da sua própria história e diante do contexto histórico do Brasil verifica-se todos os perfis de mulheres: submissas, guerreiras, insubmissas, fracas, empoderadas, como pontua Figueiredo *“as personagens de Maria José Silveira variam, ora se mostram emocionalmente frágeis e instáveis, ora são guerreiras, rejeitando a sociedade injusta em que vivem, ora demonstram boa adaptabilidade a fim de ascender socialmente”* (2020, p. 141)

Esses tipos de mulheres observadas durante o percurso do descobrimento que adentram no Brasil colonial, imperial, passando pela República e chegando até os dias atuais e são identificados como fator primordial para compreender a mulher e seu processo de avanço de acordo com cada fase abordada na obra.

Para Zolin (2021, p. 38) *“com elas, também vão avançando as representações femininas que as escritoras brasileiras contemporâneas engendram, ajudando a construir e a solidificar novos valores, cada vez mais distantes dos binarismos hierarquizados de gênero”*. Através desses romances escritos por autoras femininas *“se consolida no Brasil uma tradição literária de autoria feminina”* (FIGUEIREDO, 2020, p. 354).

Principalmente quando ressalta dentro da história do Brasil o posicionamento da mulher, que no contexto da guerra de Pernambuco, consegue dirigir o engenho de açúcar sozinha ou logo que se desloca do Estado do Pernambuco para a Bahia e mantém suas ideias de vida se opondo a seguir regras.

A desregulação de Maria Taiaôba desestrutura tradições e princípios sociais aos quais reprimiram muitas mulheres a seguirem sua liberdade. Entretanto, essa desconstrução de normas assistidas pela personagem é vista como forma de romper a tradição de que a mulher deve ser submissa e seguir um normativo para ser aceita socialmente.

## Referências

- BUTLER, Judith. **Regulações de Gênero**. In: Cadernos pagu (42), janeiro–junho de 2014.
- BUTLER, Judith. **Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do “sexo”**. In LOURO, Guacira Lopes. **O corpo educado**. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.
- COLASSANTI, Marina. Por que nos pergunta se existimos. IN: RODRIGUES, C.; BORGES, L.; RAMOS, T. (Org.). **Problemas de gênero**. Rio de Janeiro: Funarte, 2016.
- FIGUEIREDO, Eurídice. **Por uma crítica feminista**. Porto Alegre, RS: Zouk, 2020.
- GOMES, Carlos Magno. O lugar da Identidade gênero na literatura brasileira. **Leitura**. Maceió, n. A1. p. 7B–97, JAN./JUN. 2008.
- PRIORE, Mary Del (org.); **História das mulheres no Brasil**. Carla Bassanezi (coord. de textos). 7. ed. – São Paulo: Contexto, 2004.
- SILVEIRA, Maria José. **A mãe da mãe da sua mãe e suas filhas**. São Paulo: Globo, 2002.
- XAVIER, Elódia. **Declínio do patriarcado: a família no imaginário feminino**. Rio de Janeiro: Record; Rosa dos Tempos, 1998.
- XAVIER, Elódia. Para além do cânone. In: RAMALHO, Cristina (org.), **Literatura e feminismos propostas teóricas e reflexões críticas**. Rio de Janeiro: Elo, 1999.
- ZOLIN, Lúcia Osana. Elas escrevem sobre o quê?: temáticas do romance brasileiro contemporâneo de autoria feminina. **Interdisciplinar**, São Cristóvão, UFS, v. 35, jan–jun, p. 13–40, 2021. Disponível em: <https://seer.ufs.br/index.php/interdisciplinar/issue/view/1076>. Acesso em: 20 Jul. 2021.

# HUMILHAÇÃO SOCIAL E IDENTIDADE EM LUANDINO VIEIRA E FERRÉZ

Daniela Cristina Magalhães de Jesus

## Introdução

No presente artigo propomos uma leitura analítica dos personagens das obras *Capão Pecado* do escritor brasileiro Ferréz e *A Vida Verdadeira de Domingos Xavier* do angolano Luandino Vieira. Em nossa análise, discutiremos o fenômeno da humilhação social à luz da teoria do psicólogo José Moura Gonçalves Filho, baseado em sua obra “Humilhação Social: um problema político em Psicologia” (1998). Segundo o autor, a humilhação social está ligada à dominação, atinge alguém só depois de haver ancestralmente atingido sua família ou raça, sua casa ou bairro, seu grupo ou classe. Essa humilhação a que são expostos os personagens contribui para a construção da identidade, pois traz à tona a realidade das camadas marginalizadas e dá voz aos excluídos. Cujas identidade se processa na interação social, e se constitui a partir das relações sociais conforme teorizado por Ciampa (2003).

## A humilhação social como problema político

Para Gonçalves Filho (1998), a humilhação social se manifesta como um problema político, está ligada a um sentimento de angústia que se comunica com o passado e com o futuro “a humilhação vale como uma modalidade de angústia e, nesta medida, “assume internamente – como um impulso mórbido – o corpo, o gesto, a imaginação e a voz do humilhado.” (FILHO, 1998, p.14).

Esse sentimento irrompe o sujeito humano, quando este, ao longo de sua vida, recebeu inúmeras mensagens públicas de rebaixamento, mas essas mensagens são dirigidas ao indivíduo e ao seu grupo social. A humilhação social não acontece no isolamento, há sempre uma comuni-



dade em jogo, envolve princípios de historicidade, é efeito de como uma comunidade se organiza. A dominação também é um fator que pode ser reconhecido no fenômeno da humilhação social e está ligada ao poder. De acordo com Gonçalves Filho (1998) a dominação compõe o ambiente e organiza os dominados abaixo, envergonhados e subordinados e os dominadores acima, sobranceiros e comandantes. Para o autor a dominação é fenômeno político por excelência. A exemplo dessa humilhação, tem-se o seguinte trecho de *A Vida Verdadeira de Domingos Xavier*, no qual a polícia detém o poder absoluto sobre os corpos dos moradores do musseque:

E nove horas da noite eram já lua cheia sobre a sanzala a pratear as rápidas águas do Kwanza entre os morros, quando o ruído da carrinha junto das cubatas apertou o coração das mães e companheiras. A carrinha azul era inimiga, sempre que vinha, alguém ia amarrado e espancado na carroçaria até a vila. Depois, pronto! Não voltava mais ou voltava todo cheio de pancadas. (VIEIRA, 2003, p. 26).

As humilhações sofridas pelos personagens são decorrentes da situação social a que pertencem, é dessa forma, resultado da desigualdade e de ações políticas. Para Borges Filho (1998), apresenta-se como um fenômeno ligado à dominação que causa o rebaixamento, o qual possui vários autores e várias vítimas. Não existe somente um protagonista ou somente uma vítima. Não há humilhado no isolamento, ele está sempre ligado a um opressor e um oprimido, apresenta-se como sofrimento ancestral e repetido e se concentra no tempo. É um sentimento revivido que está no intervalo entre o passado e o presente, na junção entre o agora e antes

Humilhação social é sofrimento longamente aturado e ruminado. É sofrimento ancestral e repetido. Um sofrimento que, no caso brasileiro e várias gerações atrás, começou por golpes de espoliação e servidão que caíram pesados sobre nativos e africanos, depois sobre imigrantes baixo- assalariados. Alcançou roceiros, mineiros ou operários, também uma multidão de pequenos servidores, subempregados e desempregados.

(...) A violência que machuca o humilhado nunca é meramente a dor de um indivíduo, porque a dor é nele a dor velha, já dividida entre ele e seus irmãos de destino. (FILHO, 1998, p. 6– 7).

O que se verifica no trecho de *Capão Pecado*, no qual crianças pobres sofrem humilhações ao serem obrigadas pela mãe a pedir comida nas casas de alto padrão: “pedia comida nas casas “(...), eram toques tímidos e humilhações, o pão era pedido de porta a porta, e o orgulho dos pequenos também era perdido de porta a porta” (FERRÉZ, 2016, p.33).

Se a humilhação social é um fenômeno político, pode-se afirmar que é também um fenômeno social, pois estes são decorrentes de relações sociais de poder, das relações inseparáveis entre sujeito e sociedade. Nessas relações de desigualdade, o capitalismo funciona como veículo motor de exclusão social.

### Entre o passado e o presente: o legado da humilhação social

De acordo com Sérgio Buarque de Holanda, em sua obra *Raízes do Brasil* (1995), os problemas da sociedade brasileira têm suas origens na história colonial. Se voltarmos ao passado é possível compreender como nas bases históricas foram criadas leis e ações políticas voltadas para total exclusão do negro em nossa sociedade. Aos negros foram destinadas as piores condições de moradia, saneamento básico, infraestrutura e direitos básicos, estes são vítimas da violência e exclusão social, são a maioria nas “favelas” no Brasil e habitam os musseques em Angola.

Segundo Barros “a construção fictícia de raças, que no íntimo de uma abstração real guiada pela valorização do capital, sustentou e deu legitimidade pelo discurso de “verdade” a um modo de sociabilidade exploradora e predatória que atende pelo nome de capitalismo” (BARROS, 2019, p. 26).

Para justificar a exploração econômica e a escravidão em África, o ocidente reorganizou e inventou um oriente que necessitava ser “civilizado”. De acordo com Said,

O orientalismo pode ser discutido e analisado como instituição organizada para negociar com o oriente– negociar com ele fazendo

declarações a seu respeito, autorizando opiniões sobre ele, descrevendo-o colonizando-o, governando-o (...) para dominar, reestruturar e ter autoridade sobre o oriente. (SAID, 1996, p. 15).

Essa “invenção” que legou ao oriente a condição de seres “incivilizados” e até “desumanizados” está atrelada e incorporada na sociedade até os dias de hoje e dão base para a discriminação e exclusão social de seus descendentes.

Dessa forma, a humilhação social vivida pelos negros no Brasil e em África, são fruto do colonialismo que atingiu e continua atingindo a população negra escravizada e seus descendentes. De acordo com o Gonçalves Filho

Humilhação social é fenômeno de tempo longo. E é fenômeno ligado à dominação. Humilhação social é o rebaixamento que atinge alguém só depois de haver ancestralmente atingido sua família ou raça, sua casa ou bairro, seu grupo ou classe, às vezes uma nação ou povos inteiros. (FILHO, 1998, p.1).

Pode-se verificar essa humilhação no seguinte trecho de *Capão Pecado*:

Rael começou a comer e, pensativo, chegou à conclusão de que, no serviço de sua mãe, ela não deveria passar de uma dona Maria qualquer; aquela que cozinha bem, que trata os filhos dos outros bem, mas dificilmente teria seu nome lembrado pela família que tanto explora seus serviços. E, num futuro certo e predeterminado, aqueles garotinhos que ela ajudava a criar e alimentar seriam grandes empresários como o pai, e com certeza os netos daquela simples dona Maria seriam seus empregados mal assalariados e condenados a uma vida medíocre. (FERRÉZ, 2016, p. 80).

Gonçalves Filho (1998) afirma que a humilhação social é sem dúvida um fenômeno histórico, é crônica e longamente sofrida pelos pobres e seus ancestrais, indica a exclusão de uma classe inteira. Nota-se que a violência, o descaso e a privação são comuns aos moradores de Capão Redondo:

A pobreza aqui é passada de pai para filho, assim como a necessidade de trabalhar dia e noite para comprar um pão, um saco de arroz, um saco de feijão. Mas é com amor e com carinho que criamos nossos filhos, sem nos darmos conta do local, dos amigos incertos e das coisas que injetam aqui – armas e drogas. (FERRÉZ, 2016, p. 151).

Para Gonçalves Filho (1998) o humilhado conhece cinco sentimentos que são: ambientes expulsivos, no qual o humilhado não é bem-vindo; a amargura e fruição dos bens públicos; a invisibilidade; não possuir direitos e a vigilância.

A exemplo do sentimento de ambientes expulsivos, está a humilhação sofrida por um homem negro no transporte coletivo em a *Vida verdadeira de Domingos Xavier*:

O operário, pedreiro ou caiador, trazia o fato coberto de nódoas de cal e os seus pés se escondiam nuns velhos quedes. Assim, como estava, o cobrador achava que ele não podia viajar. Duas senhoras brancas concordavam, acrescentando que qualquer dia nenhuma pessoa descente podia andar nos maxibombos por causa do cheiro dos negros. Dois rapazes diziam ao cobrador:

–Deixe lá ir o tipo. O gajo vai no lugar dele, ali no fundo. (VIEIRA, 2003, p.43).

Esse sentimento também é vivido pelo jovem Zito na delegacia, ao ser humilhado por um oficial:

Ao olhar para Zito: O contínuo fardado, sentado na secretária, olha para ele, menino do musseque, roto e sujo, coçando pé descalço no pé descalço.

(...)

Levantando os olhos, olhar superior, ajeitando o colarinho da farda, o contínuo olha o miúdo e torna a dizer, indiferente:

–Já te disse: Esse sô Xico conheço bem. Saiu com o protocolo, foi distribuir as cartas. Vai embora! (VIEIRA, 2003, p. 13).

Em *Capão Pecado*, verifica-se o mesmo quando Rael se sente mal por ir ao centro pegar dinheiro a pedido de sua mãe “entregou o dinheiro para sua mãe, correu para o tanque, lavou o rosto como forma de desabafo, como se estivesse se lavando dos olhares daquelas pessoas hipócritas.” (FERRÉZ, 2016, p. 19).

Não tendo escolha, Rael tomou um banho rápido, se arrumou e foi para o bairro da Liberdade. [...] Ele tinha nojo daqueles rostos voltados pra cima, parecia que todos eles eram melhores do que os outros. Seu pai, se estivesse com ele, com certeza já teria dito: esquentá não, filho, eles pensam que tem o rei na barriga, mas não passam dessa vida sem os bicho comê eles também. Os mesmos bicho que come nós come esses filho da puta; lá embaixo, fio, é que se descobre que todo mundo é igual.

(FERRÉZ, 2016, p. 34–35).

Essa experiência violenta nesses ambientes é fruto de um passado de exclusão e segregação que negou a determinados grupos sociais o direito à cidade. De acordo com Clóvis Moura, “criam-se estereótipos e racionalizações que justificam medidas de barragem dos grupos ou classes que estão nos estratos superiores ou deliberantes da sociedade” (MOURA, 1998, p. 118).

Como retratado por Romero em “As cidades massificadas” (2004), nos bairros de elite, a classe alta assumia um papel excludente e sempre preocupado com a segregação social, não havia espaço para outros segmentos sociais, que eram logo percebidos e discriminados. Assim, essa elite se organizava estabelecendo “o que era preciso ter, o que era preciso dizer, o que era preciso pensar– e sempre preocupado com o aparecimento de um intruso, de pessoas, segundo uma expressão reveladora, que não são “como a gente” – Eram os bairros da elite da sociedade normalizada.” (ROMERO, 2004, p. 388).

Aos moradores da Capão Redondo e do musseque são negados, além do direito à cidade, o direito à cidadania e à humanidade. Experimentam com isso, o sentimento de amargura e fruição dos bens públicos. Conforme se observa nos trechos das obras.

*Em Capão Pecado:*

Zeca buscou a cerveja e continuou bebendo, mas de repente se lembrou de uma reportagem que tinha lido naquela manhã, a matéria dizia que São Paulo era uma das cidades mais badaladas do mundo, uma das únicas que funcionavam vinte e quatro horas por dia, na matéria se destacavam casas noturnas, restaurantes e todos os tipos e comida que eram encontradas nas noites. Zeca comparou tudo aquilo o que os playboys curtiam e o que ele tinha ali na sua frente, resolveu parar de pensar nisso (...). (FERRÉZ, 2000, p.36).

O Estado e os serviços públicos não estão à disposição de quem mora na periferia “Capão Redondo é pobreza, injustiça, ruas de terra, esgoto a céu aberto, crianças descalças, distritos lotados, veículos do IML subindo e descendo pra lá é pra cá, tensão e cheiro de maconha o tempo todo” (FERRÉZ, 2016, p. 159).

Em *A vida verdadeira de Domingos Xavier*, observa-se a mesma precariedade dos serviços públicos destinados aos moradores do musseque:

Um regato de água escura e porca saía pela senzala, carregando consigo os detritos diários dos habitantes (...). Um pouco afastadas havia duas cubatas, sem telhado, improvisadas sentidas com barris que à noite eram despejadas por dois moradores em turnos. (...). Lá em cima, no topo dos morros frescos, viviam, em camaratas de alumínio, os operários brancos, e mais longe, em casas com belos jardins à volta, de relva cuidada, os empregados superiores da empresa.  
(...)

O acampamento ficava longe, fora do estaleiro, metido numa baixa, à esquerda da estrada, onde se alinhavam as cubatas iguais dos operários e trabalhadores negros da barragem. Um regato de água escura porca corria...Um pouco afastadas havia duas cubatas, sem telhado, improvisando sentidas com barris que à noite eram des-

pejadas por dois moradores em turnos. Ao sábado, o médico vinha nas corridas com seu carro ligeiro, passava uma rápida visita sanitária e saía depois. Lá em cima, no topo dos morros frescos, viviam, em camaratas de alumínio, os operários brancos, e mais longe, em casas com belos jardins a volta, de relva cuidada, os empregados superiores da empresa. Também não tinham assistência médica digna. (VIEIRA, 2003, p. 19– 20).

O sentimento de invisibilidade, teorizado por Gonçalves Filho (1998), pode ser observado no trecho a seguir. Após uma tempestade, os jornais noticiam somente os prejuízos materiais dos bairros da “cidade dos brancos” e ignoram completamente a tragédia vivenciada pelos moradores musseque:

Do menino afogado na lagoa da Pamelí ou da faísca que matou na criança refugiada embaixo da mulemba, ou das muitas cubatas que tinham caído nos musseques deixando seus moradores sem abrigo, ou sepultados em vida, nenhum jornal falou. Apenas o povo desses musseques soube e lamentou e chorou. (VIEIRA, 2003, P. 71).

Importante salientar que a invisibilidade a que os sujeitos são submetidos, desaparece, uma vez que estes estão em ambientes expulsivos. Nesses espaços o que há, é o sentimento de vigilância, os personagens de *A vida verdadeira, verdadeira de Domingos Xavier* são constantemente vigiados e presos pela polícia, como já citado neste artigo. O mesmo ocorre com o personagem Raulio em *Capão Pecado*, que é preso injustamente ao andar pelas ruas:

Estava voltando pra casa quando foi enquadrado pela polícia militar. Pediram seu documento e, enquanto averiguava se ele estava armado, conferiram sua documentação pelo rádio. Se Ráulio foi enquadrado, ficou preso durante uma semana, esperando a resposta que diria se ele havia cumprido o tempo certo de pena, pois havia a possibilidade de ele ter saído em razão de uma fuga. A resposta chegou, e ele foi finalmente liberado. (FERRÉZ, 2016, p. 44).

O Código Penal e o Código Civil no Brasil foram pensados de modo a manter os privilégios da elite e a punir os pobres. O mesmo se passa com as leis que foram moldadas de modo a sustentar o colonialismo em Angola. Nos trechos das obras a seguir, é notório o fato de que as leis não estão a favor de todos, cujos excluídos experimentam o sentimento de não possuir direitos:

*Em Capão Pecado:*

Dida estava caído em frente à sua casa: estava de costas, sem o par de tênis, e com uma enorme mancha de sangue nas costas.

(...)

Duas horas depois, a Tático Sul chegou ao local, cobriu o corpo com um lençol pedido a uma vizinha. Ficaram comendo carniça por mais de seis horas quando o IML chegou e foi logo retirando o corpo. O pessoal nem estranhou o fato de os legistas não terem examinado o corpo, todos ali já estavam acostumados com o descaso das autoridades. (FERRÉZ, 2016, p. 43).

Os policiais, exercendo todo seu treinamento acadêmico, o levaram para o Guaraci e, depois que atiraram em sua cabeça, o jogaram no rio. Venderam as armas para Turcão e fizeram uma churrascada no fim de semana com todas as famílias reunidas na casa do tenente. (FERRÉZ, 2016, p. 144).

*Em A vida verdadeira de Domingos Xavier:*

O fim de tarde daquele sábado foi assinalado por um caso que, muito repetido, ia se tornando banal para os moradores daquele musseque à volta da prisão do Posto e da outra, de muros altos, da polícia nova. Não era a primeira nem a segunda vez que uma mulher ou outra pessoa saía chorando alto ou em silêncio a sua dor. E, sem mais uma explicação, a grande porta de chapa se fechava na cara do infeliz, que saía gritando suador ou sua raiva pelos musseques. (VIEIRA, 2003, p. 93).



## A Construção da Identidade

A humilhação social, teorizada por Borges Filho (1998) acarreta dor a um grupo marginalizado ao longo do tempo, contudo, pode também fortalecer o processo da construção da identidade, já que este se reconhecerá enquanto grupo. Não pretendemos aqui afirmar que a humilhação social contribui beneficentemente para essa construção, mas sim, discutir como grupos humilhados socialmente se reconhecem identitariamente como excluídos.

Para Ciampa “a identidade pessoal não pode ser entendida como fenômeno meramente individual, mas acima de tudo relacional. Ela se constitui a partir de nossas relações sociais, definindo, consequentemente, nossa localização na sociedade.” (CIAMPA, 2003, p. 8). Para o autor a identidade é um processo de metamorfose cuja concretização se dá sempre como ação política (CIAMPA, 2003, p. 4). Essa metamorfose é sempre uma transformação do ser humano:

Digo metamorfose humana tanto (1) no sentido de transformações do ser humano, tal como no exemplo prosaico de nos referimos a alguém que vai deixando de ser criança ao se tornar adulto, como também (2) no sentido constitutivo de nossa formação como ser humano, ou seja, quando reconhecemos nossa condição de nascermos como um animal humanizável que, só através da progressiva socialização e individuação, ou seja, da interação com o outro, torna-se um ser humano. (CIAMPA, 2003, p. 3).

(...)

Não há como excluir qualquer indivíduo, ou qualquer coletividade, dessa luta pela dignidade da vida humana, como exigência ética. Quem exclui qualquer um dessa utopia, na verdade, nega-se como ser humano. Isto não significa dizer que não possam ou não devam existir lutas políticas específicas, principalmente em relação a grupos, à coletividades, ou até mesmo a grandes parcelas da humanidade (CIAMPA, 2003, p. 6).

Dessa forma, a identidade nas obras, é um ato de oposição à dominação, uma negação de um sujeito não passivo, que se reconhece como humilhado. Essa negação pode ocorrer individualmente ou na coletividade, mas é resultado de uma humilhação social do sujeito e de seu grupo. Essa identidade pode ser identificada nos trechos abaixo:

### **Em Capão Pecado**

Não temos muitas oportunidades por aqui, a não ser o tráfico, o roubo a banco, o futebol e o pagode; fora isso você tem que se sujeitar a ganhar um salário mínimo e esperar que alguma coisa boa aconteça. É aí que entram os movimentos alternativos: a leitura, o rap, que é um dos cinco elementos do hip hop, os projetos sociais que ajudam o povo da favela. (FERRÉZ, 2016, p. 163).

### *Em A vida verdadeira de Domingos Xavier*

Maria, ao procurar Domingos na casa de uma amiga “Se sentiu muito bem na cubata alheia, respirando a amizade sem fingimento desses seus amigos (...). Mas nem esse estar bom, essa quentura que dá a amizade, apegavam-lhe a tristeza do homem que gostava” (VIEIRA, 2003).

## **Considerações finais**

A humilhação social teorizada por Gonçalves Filho (1998) é um fenômeno resultante de fatores sócio-históricos que afetam um determinado grupo ou classe, é de ordem psicológica e política. Nessas relações de desigualdade o capitalismo funciona como veículo motor de exclusão social. Seus mecanismos são determinados por fatores econômicos relacionados à dominação e poder e pelas relações inseparáveis entre sujeito e sociedade.

A humilhação social vivida pelos negros no Brasil e em África, são fruto do colonialismo que atingiu e continua atingindo a população negra

escravizada e seus descendentes, segundo o historiador Sérgio Buarque de Holanda os problemas da sociedade brasileira têm suas origens na história colonial (HOLANDA, 1995).

O humilhado reconhece sua situação de impedimento para sua humanidade e enquanto cidadão nos cinco sentimentos vividos por ele, que são ambientes expulsivos; a amargura e fruição dos bens públicos; a invisibilidade; não possuir direitos e a vigilância, conforme teorizado por Gonçalves Filho (1998).

Contudo, os sujeitos, em atitude de negação e oposição à dominação, se reconhecem como humilhados. Essa humilhação, por sua vez, contribui para a construção da identidade que se constitui a partir das relações sociais, teorizadas por Ciampa (2003). No qual a identidade se faz por meio também da coletividade. Essa identidade traz à tona a realidade das camadas marginalizadas e dá voz aos excluídos.

## Referências

BARROS, Douglas Rodrigues. **Lugar de negro lugar de branco**. São Paulo: Editora HEDRA Ltda, 2019.

CIAMPA, Antonio da Costa. Políticas de identidade e identidades políticas. In: Dunker, C. L. I. PASSOS, M. C. (Orgs). **Uma psicologia que se interroga: ensaios**. São Paulo: Edicon, 2002.

CIAMPA, Antonio da Costa. A identidade social como metamorfose humana em busca de emancipação: articulando pensamento histórico e pensamento utópico. In: **XXIX Congresso Interamericano de Psicologia**, Lima, Peru. Anais do XXIX Congresso Interamericano de Psicologia, 2003.

FERRÉZ. **Capão Pecado**. São Paulo: Planeta, 2016.

GONÇALVES FILHO, José Moura. Humilhação Social: um problema político em Psicologia. In: **Revista Psicologia USP**. São Paulo, IPUSP, v. 9, n. 2, 1998, p. 11–67.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. São Paulo: Companhia das letras, 1995.

MOURA, Clóvis. **Sociologia do negro brasileiro**. São Paulo: Editora ática S.A, 1998.

ROMERO, José Luis. As cidades massificadas. In: **América Latina: as cidades e as ideias**. Trad. Bella Josef. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2004, p. 353– 421.

SAID, Eduard. **O oriente como invenção do ocidente**. Trad. Tomás Rosa Bueno. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

VIEIRA, Luandino. **A vida verdadeira de Domingos Xavier**. Lisboa: Editorial Caminho S.A, 2003.

## A CONDUÇÃO DA NARRATIVA EM *CRÔNICAS DA VIDA OPERÁRIA*

Danieli Tavares

### Introdução

*Crônicas da vida operária* (1978), de Roniwalter Jatobá, surge em contexto com uma preocupação enunciativa do autor: a de escrever para e sobre os operários. Sob esse valor, Jatobá acaba “inventando” um novo público na literatura brasileira da década de 1970, demonstra a força narrativa imbricada aos temas trabalho e trabalhador e nos apresenta o migrante (da Bahia ou de Minas Gerais) que se torna operário na cidade de São Paulo. Em contexto com o empenho temático nesta e noutras obras, Roniwalter Jatobá é considerado o pioneiro no Brasil a problematizar literariamente o proletariado urbano e rural (RUFFATO, 2009; SANTOS, 2009).

A leitura das obras jatobanianas ganhou notoriedade em 2009, a partir dos ensaios produzidos por Márcio Renato dos Santos e Luiz Ruffato, respectivamente intitulados *A mais perfeita tradução* e *Roniwalter Jatobá e a literatura proletária*. No campo acadêmico, Marques (2018), Medina (2014), Fanini e Santos (2013), dedicam-se aos temas trabalho e trabalhador, com ênfase nas interpretações críticas do trabalho e da subjetividade em *Crônicas da vida operária* (1978).

Ruffato (2009) reitera a nossa concepção de que a produção ficcional brasileira ao longo do tempo poucas vezes flagrou personagens exercendo algum tipo de atividade laborativa. O autor destaca a necessidade de ao menos uma dose de veracidade, colocando Roniwalter Jatobá no nicho dos escassos autores brasileiros conhecedores das mazelas da classe trabalhadora.

Como previu Tomachevski, é necessário perscrutar o processo literário organizado “em torno de dois momentos importantes: a escolha do tema e sua elaboração” (TOMACHEVSKI, 1976, p. 169). Assim como o tema (“aquilo de que se fala”), a narrativa (“os modos de se contar alguma coi-

sa”) é vital para a compreensão de uma obra narrativa de ficção e pode garantir ao texto o seu caráter específico.

No entanto, pelos limites impostos à construção desse artigo, abordaremos a condução da narrativa nos contos de *Crônicas da vida operária* (1978), com ênfase nos narradores, na focalização e na experiência.

### Narradores de *Crônicas da vida operária*

“Quem conta a história?” é a primeira questão levantada por Norman Friedman (2002), necessariamente definida para tratar do narrador. A tipologia do narrador de Friedman fornece elementos para responder a essa e às demais questões sistemáticas (é um narrador em primeira ou terceira pessoa?, de que posição ou ângulo em relação à história o narrador conta?, quais canais de informação o narrador utiliza para comunicar a história ao leitor?, a que distância ele coloca o leitor da história?) que nos auxiliam na leitura de *Crônicas da vida operária* (1978), de autoria de Roniwalter Jatobá.

A começar pelas orientações de Friedman (2002), os narradores de *Crônicas da vida operária* (1978) são homens, e todos narram em primeira pessoa, conforme exemplificamos no quadro abaixo:

Conto	Narrador	Foco-narrativo
“A mão esquerda”	Narrador-protagonista	1ª pessoa
“Alojamento”	Narrador-testemunha	1ª pessoa
“O pano vermelho”	Narrador-testemunha	1ª pessoa
“Trabalhadores”	Narrador-protagonista	1ª pessoa
“Nos olhos, gases e batatas”	Narrador-testemunha	1ª pessoa
“Duas margens”	Narrador-protagonista	1ª pessoa
“O trem, a estação... todos os dias”	Narrador-protagonista	1ª pessoa

Jatobá (1978), Org. TAVARES (2021)

Percebemos o equilíbrio entre narradores-protagonistas e narradores-testemunhas nos contos jatobanianos. No que diz respeito aos narradores-protagonistas, no conto “A mão esquerda”, o narrador oscila da

posição centro (de dentro da fábrica) com as mudanças de posição (dentro do ônibus, na rua, no trem, na casa). Assim como a posição (ou ângulo) do narrador se altera, os modos de comunicar com o leitor assumem diferentes canais, a exemplo de pensamentos, sentimentos e ações; na tentativa de colocar o leitor próximo da história. No conto “Trabalhadores”, o narrador se posiciona em diferentes ângulos e suscita no leitor, pela ansiedade e movimentação na trama narrativa, uma “sensação” de pressa. Neste conto, as ações do narrador–personagem estão mais latentes que pensamentos e sentimentos, e o leitor as acompanha com distanciamento. Em “Duas margens”, o narrador conta a história do centro e revela-se por pensamentos e demonstra sentimentos, colocando-se mais próximo ao leitor. “O trem, a estação... todos os dias”, conto que encerra *Crônicas da vida operária* (1978), organizado por subtítulos (alusivo às paragens da estação de trem), apresenta-nos um narrador–protagonista com posição fixa, cujo modo de narrar, mais descritivo e com sentimentos, permite a mudança do distanciamento do leitor em relação à história, ora distante, ora próximo (a depender do leitor).

O narrador–testemunha no conto “Alojamento” é um personagem vigilante do alojamento, o que lhe assegura o caráter “testemunha” na narrativa. Na posição da periferia, o narrador descreve a vigia noturna, alterando a proximidade do leitor com a história. Em “O pano vermelho”, vinte e cinco anos são contados pelo narrador–protagonista, em forma de um diário anual, com conquistas materiais, perdas familiares, anos de dedicação à fábrica, mudança de emprego. A forma próxima ao gênero diário contém relatos e descrições para além do “eu” narrador. “Nos olhos, gases e batatas...”, o narrador testemunha o medo próprio de tirar as batatas dos olhos para aliviar a dor sentida, provocada pelos gases de que tinha contato na fábrica.

O narrador é uma personagem que está incumbida de “num plano interno à própria narrativa, contar a história presente num texto narrativo” (FRANCO JR., 2003, p. 40). À medida que o narrador–protagonista ou o narrador–testemunha narra, somos transportados para as perspectivas desse narrador–personagem, as ações vão acontecendo e somos guiados pelos pensamentos e pelas indagações deste enquanto “migrante” que se tornou operário em São Paulo.

Nos contos, temos a focalização apresentada em uma visão com a personagem, pelo ponto de vista do narrador (protagonista ou testemunha). Norman Friedman (2002) explicita que o narrador-protagonista se encontra quase que inteiramente limitado a seus próprios pensamentos, sentimentos e percepções. De modo semelhante ao narrador-testemunha, ele é capaz de se servir tanto da cena quanto do sumário, e, assim, a distância entre história e leitor pode ser próxima, distante ou, ainda, mutável; como vimos brevemente há pouco.

O narrador-testemunha, embora participe da história como uma personagem secundária, consegue dar um passo adiante rumo à apresentação do narrado sem a mediação ostensiva de uma voz exterior. Trata-se de um “eu” que narra em primeira pessoa, mas já interno à narrativa, vivendo os acontecimentos descritos como personagem secundária que pode observar, desde dentro, os acontecimentos, e, portanto, dá-los ao leitor de modo mais direto, como observador.

Roniwalter Jatobá (1978), arriscamos, apela para os dois narradores, protagonista e testemunha, porque mais de querer buscar a verdade na ficção ou querer tornar o tema trabalho mais próximo do real, pretende aconselhar o leitor, torna-lo mais crítico sobre o seu fazer, trazer os problemas individuais e da coletividade para as perspectivas da leitura.

O “eu” como testemunha (narrador), cujo ângulo de visão pode ser chamado de periferia nômade, enquanto personagem secundária, pode conversar com outras personagens e, não raras vezes, pode inferir, lançar hipóteses, servir-se de informações, de coisas que viu ou ouviu. Nesse viés, o ângulo de visão não é limitado como parece ser à primeira vista, e o narrador-testemunha tanto sintetiza a narrativa, quanto a apresenta em cenas, conforme as vê (FRIEDMAN, 2002).

## A experiência do narrador

O narrador focalizado em primeira pessoa revela a experiência dele no enredo e os perigos relacionados ao percurso. E nisto podemos enfatizar que a experiência está vinculada tanto ao seguir um caminho quanto ao ser modificado por este mesmo caminho. Entretanto, em se tratando



de *Crônicas da vida operária* (1978), os perigos comunicam mais que recursos da trama narrativa, pois eles têm um senso prático, com conselhos utilitários para o leitor operário (ou não operário).

Por isso, a noção de experiência do narrador-protagonista e do narrador-testemunha, mais que simplesmente acumular conhecimentos durante um percurso, conduz-se à transformação e à modificação possibilitadas pelo atravessar, como algo utilitário ao leitor (a depender do leitor).

O senso prático, de que falava Walter Benjamin (2012), é uma das características de muitos narradores natos, assim como dos narradores de Roniwalter Jatobá. Nele, há um parentesco com a natureza da verdadeira narrativa, que traz consigo, de forma aberta ou latente, uma utilidade. Quando define o seu público, Roniwalter Jatobá trabalha a condução da narrativa com ênfase na experiência do narrador, consistindo por vezes em um ensinamento moral, numa sugestão prática, em um provérbio ou numa norma de vida.

Walter Benjamin considera a experiência tradicional (*Erfahrung*) ao mesmo tempo uma memória individual e coletiva. *Crônicas da vida operária* (1978) confirma-nos que o conteúdo de tal experiência, em cada conto, liga-se de forma prática entre os membros da comunidade de operários; pois “o narrador é um homem que sabe dar conselhos aos ouvintes.” (BENJAMIN, 2012, p. 216)

A experiência da vida, nas narrativas, é trabalhada pela voz e pelas mãos. O trabalho operário – assim como o trabalho artesanal que Benjamin associa à narrativa – deixa as marcas da mão do trabalhador no objeto trabalhado. Sendo assim, a experiência não está deslocada daquele que a diz ao se narrar algo, isto é, o narrador. Mas quando refletimos sobre a experiência, o “narrar” já não pertence à pessoa que narra. Quando conseguimos dispor em palavras aquilo que vivenciamos, tal experiência passa a pertencer à humanidade e à oralidade como propagação do contar. Não por acaso, a linguagem presente nos contos de Jatobá se aproxima da oralidade e dos signos do coletivo de trabalhadores.

Ainda no campo da experiência, o narrador dos contos que integram *Crônicas da vida operária* (1978) é aquele que aconselha os leitores, por meio do que podemos chamar de uma sabedoria prática. Mais que dar ex-

plicações sobre os acontecimentos aos seus leitores, o narrador os faz adentrar em suas próprias problemáticas. Nos contos “A mão esquerda”, “Alojamento”, “O pano vermelho”, “Trabalhadores”, “Nos olhos, gases e batatas”, “Duas margens”, “O trem, a estação... todos os dias”; “aconselhar é menos responder a uma pergunta do que fazer uma sugestão sobre a continuação de uma história que está se desenrolando.” (BENJAMIN, 2012, p. 216)

A troca de experiências entre narrador e leitor, assim como o aconselhamento, tem como necessidade verbalizar a situação que se espera poder aconselhar, ou seja, saber narrar e conduzir a história. Mesmo nos contos em que a tensão social não está latente, emerge o conflito entre expressar-se e a realidade circundante que oprime. O silêncio do narrador-testemunha, no conto “Nos olhos, gases e batatas”, exemplifica uma forma de resistir à conformação em maneiras de viver e estar no “mundo do trabalho”. Jatobá (1978), nesses trechos, autoriza a possibilidade de lirismo na crueldade.

Em *Crônicas da vida operária* (1978) existe uma simbiose entre fundo e forma; e a história do proletariado se constrói sem reducionismo, sem afetação. Para se comunicar com o leitor, Roniwalter Jatobá não empobrece a linguagem de seus narradores. Pelo contrário, a força de sua narrativa está construída em moldes tradicionais e modernos, nos quais a crueldade e a lamentação não se encontram dissociadas da poesia.

Nas palavras do jornalista e escritor Márcio Renato dos Santos (2009), “a ficção de Jatobá traduz, para o leitor, a sensação daqueles para quem viver é apenas sofrer” no sonho, na sorte e no “azar, que é ter nascido pobre em um país como o Brasil, onde poucos desfrutam [...] de um bem-estar que não é bem nem estar”. (SANTOS, 2009, p. 24)

Márcio Renato dos Santos (2009) e Luiz Ruffato (2009), em que pesem a natureza e os propósitos dos textos, concebem a intensa força narrativa no universo jatobiano em contexto com a inserção da figura do migrante transformado em proletário. Para tanto, a experiência do narrador é latente, como saber prático.

Nos trechos “No rumo de casa tateando pelas ruas, chegava, depois, o bálsamo da batata crua sobre os olhos sugando o gás, a verdura empretecendo” e “[...] a luz infiltrando da janela, desturva os olhos, agora já no

costume das vistas boas” (JATOBÁ, 1978, p. 56), do conto “Nos olhos, gases e batatas”, percebemos que a sabedoria recebida pelo narrador–testemunha pode modificar o seu próprio meio e mal-estar causado pelos gases da fábrica onde trabalhava. Walter Benjamin (2012) esclarece que podemos ter uma noção de como um saber prático pode ser transmitido através de uma narrativa em que pouco ou nada se explica.

Isto faz parte da *Erfahrung* enquanto narrativa, não para explicar seu conteúdo, mas como o ensinamento que se pretende transmitir com o ato de narrar. (BENJAMIN, 2012) E mais do que isso, um personagem diz ao narrador–testemunha que chegaria um dia em que ele (narrador) teria coragem e vontade de arrancar dos olhos “o gás, a batata fétida e crua e preta eu todo dia se pendurava aqui” (JATOBÁ, 1978, p. 56). A narrativa tem como valor o saber repassado coletivamente, as angústias do grupo de operários, e mais profundamente, a incorporação da coragem à vida.

Segundo Benjamin (2012), há três figuras que representam o transmitir e o receber: o marinheiro, o camponês e o artífice. Em *Crônicas da vida operária* (1978), percebemos a predominância do artífice, próximo inclusive a ideia de “migrante operário”, que tanto percorre terras distantes, como, por fim, se fixa em um lugar (São Paulo) para plantar ali seus frutos. Eles representam a distância temporal e espacial que fazem parte da narrativa e que são vinculadas à experiência na vida.

## Considerações finais

O que fica da leitura de *Crônicas da vida operária* (1978) é um saudável “desconfiômetro” com relação aos clichês e aos lugares–comuns de que estamos cada vez mais cercados. E a demonstração, por Roniwalter Jatobá, de que a Literatura é fonte inesgotável de saber e de prazer.

Talvez *O Cortiço* (1890), de Aluísio Azevedo, seja o primeiro experimento literário que visou apresentar esse estrato da população brasileira, ainda no século XIX. Outros dois romances são escassos herdeiros: *os Corumbas* (1933), de Amando Fontes, pioneiro sob muitos aspectos, inclusive pela abordagem de um tema urbano na literatura do Nordeste, e *O moleque Ricardo* (1935), primeiro romance narrado em terceira pessoa de José Lins do Rego.

Quase meio século depois, Roniwalter Jatobá amplia o tema apenas sugerido por Fontes (1933) e Lins do Rego (1935), e faz da exploração do operário – o migrante mineiro ou nordestino que fugiu da seca e da miséria para viver na periferia de São Paulo – o motivo condutor de suas obras, *Sabor de Química* (1977), *Crônicas da vida operária* (1978), *Trabalhadores do Brasil* (1998) e *Paragens* (2004).

Jatobá “projeta nas personagens a sua substância, deformada pela arte” (CANDIDO, 1992, p. 64) a partir de questões sociais e humanas estruturalmente bem construídas, de maneira crítica e engajada, sem, no entanto, cair no discurso panfletário e de pouca agudeza literária.

A lucidez do estilo pode ter sido uma alavanca para a publicação de uma das visões mais expressivas e honestas que a nossa literatura produziu do homem operário e da vida. E a crise da literatura, que aqui não nos foi possível abordar, ao fim e ao cabo, é também a crise do livro e do leitor, ambas provocadas por transformações profundas nos meios técnicos de produção cultural, que se traduzem também por reformulações nos seus modos de produção e consumo.

O empenho de criação e repetição (tema, cenário, personagem), colaborou para que os limites locais de uma literatura que o próprio Roniwalter Jatobá chamou de “popular” alcançasse algum impacto na identidade das literaturas nacionais, alterando, sensivelmente, a tendência da produção da década de 1970. Jatobá escolheu no repertório dos contos editados os que lhe parecia “mais adequados às competências e às expectativas dos leitores mais numerosos e menos letrados” (CHARTIER, 2015, p. 24), ao mesmo tempo em que deslocava para o centro da narrativa aqueles sujeitos destituídos de protagonismo e, em especial, de subjetividade autônoma.

A memória, o tempo e a percepção fundam os pilares da experiência do narrador, como utilidade, senso prático, senso crítico e possibilidade de profusão de saberes e sentidos. (BENJAMIN, 2012) Faz parte da noção de experiência o inacabamento essencial, que possibilita a experiência agir e aconselhar, de formas diferentes, em distintos contos, em distintos matizes na condução da narrativa.

Portanto, realidade e falar da realidade não podem ser encarados como completamente separados, mas como um dos meios de produção e

reprodução da vida. Benjamin (2012) e Chartier (2015) fortalecem a nossa confiança de que não há trabalho de autor sem preocupações metodológicas. A condução da narrativa nos contos que integram *Crônicas da vida operária* (1978) foi bem sucedida a ponto de conseguir alcançar a complexidade do real, mas de demonstrar também os desafios de se viver em um contexto no qual grande parte da população é excluída tanto da produção quanto da fruição da literatura.

## Referências

AZEVEDO, Aluísio. **O Cortiço**. São Paulo: Click Editora, 1997.

BENJAMIN, Walter. O Narrador: Considerações Sobre a Obra de Nikolai Leskov. In: **Obras escolhidas I**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012.

CANDIDO, Antonio. **Ficção e confissão**: ensaios sobre Graciliano Ramos. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

CHARTIER, Roger. Uma trajetória intelectual: livros, leituras, literaturas. In: ROCHA, João de Castro (Org.). **Roger Chartier – a força das representações**: história e ficção. 2 ed. Chapecó: Argos, 2015. p. 21–54.

FANINI, Angela Maria Rubel; SANTOS, Adriana Cabral dos. Trabalho artesanal e trabalho industrial como elementos de sociabilidade, subjetividade e tragédia em “A mão esquerda”, de Roniwalter Jatobá. **Estud. Lit. Bras. Contemp.** n. 42, p.197–208, 2013.

FRIEDMAN, Norman. O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico. Tradução Fábio Fonseca de Melo. **Revista USP**, São Paulo, n. 53, p. 166–182, mar./maí. 2002.

FRANCO JR., Arnaldo. Operadores de leitura da narrativa. In: BONNICI, Thomas e ZOLIN, Lúcia Osana. (Orgs.) **Teoria da Literatura, abordagens históricas e tendências contemporâneas**. Maringá: Editora da UEM, 2003, p. 33–56.

FONTES, Amando. **Os Corumbas**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1933.

JATOBÁ, Roniwalter. **Crônicas da vida operária**. São Paulo: Global Editora, 1978.

MARQUES, Guiosepphe Sandri. **Construções discursivas do trabalho em Crônicas da vida operária de Roniwalter Jatobá**. 2018. 102 f. Dissertação. (Mestrado em Tecnologia e Sociedade.) Programa de Pós-Graduação em Tecnologia. Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Paraná.

MEDINA, Ettore Dias. Família operária, memória e subjetividade em uma narrativa de Roniwalter Jatobá. Cadernos de campo. **Revista de Ciências Sociais**. n. 18, p. 131-145, 2014.

RUFFATO, Luiz. Roniwalter Jatobá e a literatura proletária. **Observatório da Imprensa**. Armazém literário, edição 544, jun. 2009. Disponível em: <http://observatoriodaimprensa.com.br/armazem-literario/roniwalter-jatoba-e-a-literatura-proletaria/>. Acesso em: 16 mai. 2021.

SANTOS, Marcio Renato dos. A mais perfeita tradução. **Jornal Rascunho**, edição 115, jan. 2009. Disponível em: <http://rascunho.com.br/a-mais-perfeita-traducao/>. Acesso em: 23 abr. 2021.

TOMACHEVSKI, Boris. Temática. In: EIKHEMBAUM, Boris. **Teoria da literatura – Formalistas russos**. Trad. Ana Mariza Ribeiro Filipouski et al. 2 ed. Porto Alegre: Globo, 1976, p.169-203.

## **OUTROS CANTOS, OUTROS SABERES: POR UMA CARTOGRAFIA DO SENSÍVEL E DA RESISTÊNCIA**

**Thais Rabelo de Souza**

A literatura enquanto rede móvel de significações e representação de mundos possíveis ainda é um dos poucos espaços contemporâneos que promovem a democracia da palavra, do corpo, das ideias e ações, uma vez que, ao embaralhar a própria ordenação de hierarquias e saberes instituídos sócio-historicamente através da movência de sentidos, da potência da metáfora e capacidade de agenciamentos de discursos e percepções de mundo múltiplos, pode promover sob a égide da própria dinâmica das transformações culturais e interpessoais, uma cartografia mais integrada. Não se trata apenas do sujeito representado como também da experiência, da memória, dos lugares por onde transita e fala aquele sujeito, enquanto partícipe não apenas de uma individualidade, mas também de uma comunidade de tradições, ritos, saberes e modos de dizer, ver e sentir que não se fecham em si mesmos, mas que se sobrepõem, se alternam e modificam a ordenação do que é particular e universal.

Essa abertura para as perspectivas históricas, sociais e culturais que sempre estiveram lado a lado da história oficialmente contada, mas relegadas a zonas de interdição ou esquecimento, dentro da perspectiva do fazer literário é um caminho que vem sendo desbravado de forma mais intensificada, um espaço de ocupação e pertencimento, no entanto, também de tensões e contradições. Este é um espaço ainda a ser mais democraticamente conquistado, conforme perspectiva de Dalcastagnè (2012), ao observar que a literatura brasileira é um território de contestações, agora com novas vozes, vozes “não-autorizadas” que querem também legitimar seu espaço de fala: “todo espaço é um espaço em disputa, seja ele inscrito no mapa social, ou constituído numa narrativa” (p.7). Muitas representações da realidade oferecida não representavam esses outros recortes, a não ser,

como a autora mesmo destaca em sua extensa pesquisa, em personagens secundários, estereotipados e sem acesso a voz.

Ao lançar outras perspectivas, Maria Valéria Rezende redefine assim, a partir de seus personagens, no romance **Outros Cantos** (2016), um lugar de fala e espacialização dos afetos, da potência da cultura e dos saberes marginalizados, em meio ao processo de exploração do trabalho, dentro do sistema mundo moderno. Nos oferece a cosmovisão de mundo em uma comunidade, cartografia do pertencimento e da resistência, não enquanto o fora de lugar, ou idealismo ingênuo, mas o da potência do seu conhecimento, da consciência do trabalho árduo, da sabedoria entranhada aos costumes que se misturam ora entre gente ora paisagem. Ser comunidade é mais do que ser partilha apenas da experiência humana, habitar a terra, o povoado, dentro de uma consciência de partilha e trocas, é uma tentativa de integração sempre reflexiva.

Para direcionar tais reflexões agenciadas pelo texto literário, serão mobilizados os pressupostos teóricos de Grosfoguel (2008) sobre os lugares epistêmicos e os saberes subalternizados, e o estabelecimento de um “pensamento de fronteira”, além de uma descolonização da epistemologia do sistema-mundo. Além disso, as perspectivas geográficas enquanto materialidades sociais, culturais, históricas, dentre outras, e suas formas de constituições de violências epistêmicas, sua prolongação e apagamento da relação entre lugares e pessoas, discutidas por Roland Walter (2013) e Arturo Escobar (2005), bem como da importância da narrativa enquanto direito a fundamentação da história de um povo, Bhabha (2013); Mata (2013), e da perspectiva da história oral dos povos marginalizados, Cusi-canqui (2006), o que promoveria uma política da escrita, Rancière (2017), neste sentido, agenciada a partir dessas vozes no tecido literário.

O que se propõe enquanto uma cartografia da resistência em **Outros Cantos**, é a reflexão sobre a ocupação de um lugar no mapa literário das representações, uma forma de ação, de inscrição do lugar/voz, como também uma forma de permanência e visibilidade. Mais do que um território possível, o que se tem é a negociação de uma resistência, dos personagens que continuam mantendo viva suas tradições e conhecimentos, mesmo diante das adversidades, até dos que decidem partir, mas se sentem



deslocados, desterritorializados não somente do seu lugar geográfico de origem, mas de tudo o que ele significa e agencia enquanto parte de sua história no mundo. O que se traz para a problematização, não são apenas os lugares ainda invisíveis dentro da nossa vasta geografia cultural e de suas gentes, como também o processo imposto de apagamento – (no sentido do saber popular e de suas práticas culturais ainda serem vistas como folclóricas e não como saberes fundacionais), ou do embotamento dessa memória cultural/social/histórica/geográfica/afetiva, por força de um sistema excludente que, infelizmente, ainda controla, em muitas instâncias, quem pode ou não ser lembrado, fazer e ser parte da história, veicular seus discursos e modos de percepção.

A personagem Maria é a narradora, aquela que conduz o leitor por entre os caminhos do povoado Olhos d'água, localizado em algum lugar perdido do sertão. Quando decide ir para transformar em ação um projeto de alfabetização de jovens e adultos, coloca sua decisão com uma forma de exílio também, uma vez que poucos eram os que queriam ir para lugares tão afastados. Maria é uma andarilha, a que opta pelo não fixamento, pois se sente uma estranha em todos os lugares, no entanto, o período que passa dentro dessa comunidade muda sua visão de pertencimento. Pertencer é mais do que se fixar territorialmente em algum espaço, é agenciar um repertório de afetos, símbolos, pessoas, paisagens e objetos que se materializam e fundam seus espaços na prática da memória.

O romance é alternado entre passado e presente e as reflexões da personagem acontecem, enquanto viaja dentro de um ônibus. Seu primeiro olhar daquele de fora é o de que aquele lugar carece de muita coisa, parece um vazio, esquecido do mundo. Ao chegar ao povoado, Maria sobrepõem as experiências de outras viagens, como as do deserto da Argélia e do México, os sons que já conhecia, para não se sentir tão estrangeira em seu próprio país: “Eu havia escolhido voltar à minha terra, pensava, e ela me respondia com uma estranheza tão maior que todas as outras terras que eu havia percorrido” (REZENDE, 2016, p.13). Os cheiros do sertão bem como os de suas paisagens funcionam como evocação dessa lembrança primeira, revolvendo as lembranças da narradora Maria, agora 40 anos depois, já idosa. Os lugares são também formas de narrativa, dizem das

práticas, modos e concepções das pessoas na constituição do sentido e da história, no povoado dos Olhos d'água, Maria encontra o sentimento de pertença: “eles me ofereciam suas histórias, [...] e eu aprendia o que era pertencer, de fato, a um povo” (REZENDE, 2016, p.32).

Apesar de no início, Maria percorrer o caminho de suas lembranças, dos lugares por onde passou, como pontes de entendimento e comparação, as reflexões que a narradora faz diante daquela vivência, em pouco tempo, acabam se tornando o que Segato (2013) vai propor enquanto uma “escuta etnográfica”, o caminho para se descolonizar as práticas disciplinares, a hierarquização de saberes construídos. Maria passa a refletir sobre o povoado, não mais a partir de sua perspectiva, o outro no decorrer da narrativa se torna o detentor das perguntas e respostas da sua própria condição de sujeito e do seu lugar. Os sistemas internos das comunidades têm suas próprias regras de funcionamento, o modo que encontraram para conduzir suas existências. Enquanto comunidade possuem uma história “em comum”, modos de organização política, social e cultural que funcionam como a argamassa das ações diárias, dos ritos e festas que singularizam o modo de pertencer ao coletivo, ainda que diante de conflitos internos não resolvidos. Para viver nesse “mundo ao rés das raízes, do qual eu nada sabia”, declara a personagem, esta precisaria se tornar comum ao espaço e suas pessoas, se integrar a rotina: “Aquelas tarefas eu também tinha de aprender a cumprir” (REZENDE, 2016, p.21).

**Outros Cantos**, nome que dá título ao romance, é um convite a dispersão e reflexão, canto supõe um ângulo formado pelo encontro de suas superfícies, já relativo ao espaço um lugar afastado, pouco frequentado, por outro lado, dentro da polissemia dos significados, pode ser também coro ou capela, sons melódiosos múltiplos humanos ou não, assim, canto pode ser qualquer lugar concreto, imaginável ou audível em que se possa fundar uma (re)existência. Arturo Escobar (2005) reflete que o lugar, enquanto experiência de uma localidade, mesmo que nunca fixo, continua sendo importante para grande parte das pessoas. Quando consegue-se apagar as relações afetivas ou imaginadas/lembradas sobre determinado lugar, o que se proporciona é o enfraquecimento da nossa própria “compreensão da cultura, do conhecimento, da natureza e da economia” (ESCOBAR, 2005, p.63).

Dessa forma, o autor propõe uma reconstrução e reconcepção do mundo a partir de uma perspectiva de práticas baseadas no lugar. Os lugares dentro dos projetos globais precisam também ser reinterpretados e reformulados, pois ao mesmo tempo em que são pertencimento, são também fronteira, transição, e, ainda assim, podem acolher o sentimento de enraizamento, enfatiza Escobar (2005).

Povoados como os de Olhos d'água, ainda são uma realidade em nosso território geográfico, são lugares marcados pelo silenciamento, exploração do trabalho, falta de políticas públicas, dentre outras fraturas, consequências da globalização e da colonialidade do poder. Eles têm sido marginalizados porque estão circunscritos ao domínio de grupos de poder, que negam e interditam a historicidade, a legitimação e a cultura, bem como as constituições políticas e identitárias diversas, com a pretensão de uniformizar ou tornar transparentes as diferenças produzidas entre tantos choques. Dentro do sistema-mundo colonial ou pós colonial sempre existiram outros sistemas-mundos que precisam ser ouvidos e sair da zona de invisibilidade, de indizibilidade em que foram colocados. Por isso, essa contestação tem sido um esforço constante daqueles que foram situados como margem, para que avancem e possam expandir sua episteme cultural também.

Arturo Escobar alerta que o grande problema de se agenciar os conhecimentos e os modelos locais é o perigo de reinscrevê-los novamente dentro de formas de conhecimento hierárquicos. Pois, nos modelos locais, o mundo natural está, em alguma instância, integrado ao mundo social, de maneira que os seres vivos e não-vivos são vistos enquanto relação/pluralização. Ressalta também que, apesar do conhecimento local constituir sua prática em termos de “significados-uso”, estão localizados em um limiar, não se reduzindo as práticas modernas do transnacionalismo, nem tampouco a um enraizamento ingênuo. O grande entrave da globalização, neste sentido, é colocar as formas de resistência do lugar e suas maneiras de integração com a natureza, e aqui, Escobar (2005) se baseia nas teorias desenvolvidas pelas geógrafas Julie Ghaham e Catherine Gibson, enquanto oposição, subordinação ou complementação ao capitalismo, e “nunca como fontes de uma diferença econômica significativa” (p.68).

O pensamento de fronteira, a partir da perspectiva dos saberes subalternizados, discutida por Grosfoguel (2008), pautado nas discussões do que Mignolo (2000) chama de “pensamento crítico de fronteira”, seria uma resposta “aos fundamentalismos, sejam eles hegemônicos ou marginais” (p.117). Ao partir de suas cosmologias e epistemologias próprias, sendo um saber situado entre o tradicional e o moderno, “é uma resposta transmoderna descolonial do subalterno perante a modernidade eurocêntrica” (GROSGOUEL, 2008, p.138). Entende-se a diversidade como abertura e não enquanto respostas prontas e tangíveis para toda questão subalterna. Esses saberes marginalizados são formas de resistência que pressupõem a intersecção de várias verdades e saberes, pois toda e qualquer descrições de ideias partem de premissas singulares e específicas, de uma realidade recortada, e, portanto, não universal, apenas imposta como tal.

O que Grosfoguel (2008), propõe para descolonização de conceitos é uma “epistemologia descolonial que assuma abertamente uma geopolítica e uma corpo-política do conhecimento descoloniais como pontos de partida para uma crítica radical” (p.121). Porque as formas de colonialidade do poder continuam, a divisão do trabalho em centro e periferia, por exemplo, onde o trabalho coercivo é feito por pessoas situadas na periferia ainda são práticas recorrentes. No romance analisado, apesar do povoado ser denominado Olhos d’água, a única fonte de água potável tinha um dono, e era cercada pelos capangas, o mesmo dono que explorava também a mão de obra das feitorias do tecido e das redes, trabalho pago com pequenas rações de água e mais alguma coisa que desse para trocar por comida.

O dono, como era chamado pelas pessoas do povoado, tinha a escritura da única mina d’água perene, e era o mesmo homem dono do caminhão e do fio, “sem o qual os preciosos teares nada valiam” (REZENDE, 2016, p.33). A perpetuação da exploração do trabalho escravo, o domínio pela coerção física e simbólica, ainda continuava. Aos homens do povoado era dado o trabalho do processo de tingimento dos fios, às mulheres o do tear, era delas também a tarefa de buscar água. O grande feito do sistema-mundo colonial/moderno, como define Grosfoguel (2008), foi o

de cindir a ligação entre o sujeito da enunciação e o seu “lugar epistêmico étnico-racial/sexual/de gênero”, assim, o que foi gerado é o mito sobre um conhecimento “universal Verdadeiro que encobre, isto é, que oculta não só aquele que fala como também o lugar epistêmico geopolítico e corpo-político das estruturas de poder/conhecimento colonial, a partir do qual o sujeito se pronuncia” (p.119). Por isso, aquelas pessoas do povoado: “Eram-lhes gratos, [...]. Como se fosse deus. Era mais temível e forte porque invisível.” (REZENDE, 2016, p.34)

As problematizações em torno do pós e da colonialidade trazem a possibilidade da discussão de um tempo disjuntivo, em constante trânsito, onde histórias do aqui e do acolá acontecem ao mesmo tempo em que outras estão sendo obliteradas. Esse tempo de significação, refletido por Homi Bhabha (2013), é o tempo “no qual as diferenças não podem ser negadas ou totalizadas porque “ocupam de algum modo o mesmo espaço”” (p.284). A cultura seria esse lugar enunciativo que convoca para sua cena outros espaços narrativos, não se concentrando apenas na função e intenção de seus sujeitos/objetos, mas nas suas múltiplas significações. O direito à narração remodela a relação com o passado, tornando-se este uma constante negociação, desta forma, o sujeito tem a possibilidade do direito a linguagem bem como de sua própria representação política, conforme Bhabha (2013). É também a outorgação de um espaço/ser, o direito à cidadania, conforme lembra Inocência Mata (2013), já que a imposição das hierarquias do conhecimento dito global, ignora também o desenvolvimento humano.

A língua dos colonizados, segundo Mata (2013), ainda é vista como folclórica, de um saber imaginário, baseado em mitos, sem comprovação, assim, a imposição da língua oficial do país “a língua da política, da administração, da escolarização” acaba prolongando as ideologias coloniais, colocando à margem da vida do país, as pessoas que não comungam desse saber. É importante que tais ações sejam baseadas em uma política que respeite e promova a pluralidade dos direitos, conforme analisa a autora, já que as comunidades se realizam na sua diferença, de participar da língua convencional, mas também de formas de aberturas que legitimem sua(s) línguas, o que promoveria o “questionamento, discussão e enfrentamento com o poder” (MATA, 2013, p.118).

Walter (2013), observa que “Ter uma identidade significa ter uma história inscrita na terra” (p.145), por isso, a importância de narrar está ligada diretamente ao fundamento do indivíduo/comunidade. No entanto, o lugar de fala desse indivíduo ainda é um lugar obliterado, ou de alcance limitado pelo próprio sistema-mundo. O sujeito do terceiro mundo, conforme Spivak (2010) argumenta, não é visto como alguém consciente que pode se “representar”, desta maneira, tornar o sujeito vocálico é um território ainda mais complicado. Ao atribuir o lugar de fala por parte de quem investiga, reafirma que o compromisso do investigador não é se eximir da representação, nem falar por eles, mas o de: “aprender a falar ao sujeito historicamente emudecido” (p.114).

Spivak (2010) faz uma importante ressalva sobre esse lugar de subalternidade, no que diz respeito ao sujeito feminino. Dentro dessa estrutura imperialista, esse grupo ainda se encontra em maior obscuridade, no sentido de fala e história, já que em várias instâncias sofre não apenas as consequências da violência sistêmica como também simbólica, assim, conforme a autora, como representá-la e instaurar um espaço de voz, tornar-se duplamente obscuro e fraturado.

Maria é aquela que agencia as outras vozes na narrativa, no entanto, destaco que outra voz feminina consegue instaurar seu espaço próprio dentro da estrutura do mundo-comunitário. Fátima, mãe de duas crianças pequenas, será uma espécie de Mestra para Maria enquanto durar sua estadia no povoado. Mais do que isso, o que interessa na constituição desta personagem, é o quanto ela desordena o discurso dominante sobre o lugar da mulher, ao assumir uma função que era destinada aos homens, ela era a única mulher que remexia a caldeira de tintas, “entre os homens mudos”, e não ocupava a função do tear. Maria observa que Fátima ocupa: “Um lugar fora de lugar, como o dela” (REZENDE, 2016, p.24). Temos duas formas distintas de percepção e representação do mundo através das figuras de Fátima e Maria, dois modos políticos de agenciamento da experiência de ser, dizer e ver que estão diretamente ligados ao espaço que habitam e, que, todavia, acabam sendo circunscritos de maneira mais e menos intensa, no espaço do privado.

Ainda que Maria tenha viajado pelo mundo, aquela que narra as experiências dos outros, isso inclui dos lugares que visitou também, será o discurso de Fátima, visto como particular porque ligado ao local, que irá agenciar o desnudamento da própria geopolítica do conhecimento, não apenas do mundo racional humano, como o da natureza também, seus modos internos de autorregulação e sobrevivência. O sertão representado, apesar de ser o de 30 anos atrás, de muitas ausências e lugares de fala, se coloca também como um espaço fronteiriço, uma vez que, oficialmente, dentro da perspectiva do comunitário, apesar de existir uma ordem de ocupação dos fazeres, todavia, ninguém é impedido de adentrar outras ocupações, desde que consiga realizá-la. É a partir da sua Mestra Sertaneja, que Maria encontra “ofício e família naquele canto escondido. [...] Pelas mãos de Fátima cheguei ali de verdade” (REZENDE, 2016, p.24).

Silvia Cusicanqui (2006), enfatiza que para a construção do potencial epistemológico e teórico da história oral, o que importa é compreender como as sociedades de cultura oral pensam e interpretam sua própria experiência histórica. Experiência esta instaurada numa fratura, uma temporalidade que se impõe como cronológica, e que descarta a temporalidade mítica das culturas orais. Apesar de localizar o cerne de sua discussão dentro do lócus indígena, estende também esses questionamentos, a qualquer povo “subalternizado”. A autora reforça que a inclusão destes povos nas sociedades se torna apenas uma farsa, no sentido de que não se promove formas e espaços de participação ativa e política que gerem voz e retorno, estes grupos acabam sendo projetados como símbolos ou sociedades de culturas e práticas apartadas.

Assim, não se faz uma prática descolonizadora, apenas a discussão teórica de um caminho. Estes espaços fraturados pelo agenciamento da colonização, deveriam ser os espaços da crítica e formas de aprender, espaços que Cusicanqui (2006) chama de percepções profundas sobre a ordem colonial. Segundo a autora, a visão do mito enquanto espaço de conhecimento do “pensamento selvagem” deve ser superado, assim como os modelos imaginários fabricados e distorcidos sobre tal realidade: “A história oral neste contexto é por isso muito mais que uma metodologia “participativa” ou de “ação” [...] é um exercício coletivo de desaliena-

ção, tanto para o investigador como para seu interlocutor”<sup>1</sup> (CUSICANQUI, 2006, p.20, tradução nossa)

Em sua interlocução diária, Maria irá superar os limites hierárquicos estabelecidos em parte por sua formação, ninguém ali precisava de um salvador, pelo contrário, aprendia: “a cada dia, muito mais e indispensáveis saberes para a teimosa vida nos mais hostis cantos do mundo do que as letras que eu viera trazer-lhes, úteis apenas em mínimas ilhas de privilégio desigualmente espalhadas no globo terrestre” (REZENDE, 2016, p.28). Neste sentido, a personagem Maria agencia o exercício de abertura e reflexão sobre o escutar e falar, proposto por Spivak (2010), porque ainda somos produtos desses sistemas de pensamento, que aparentemente concedem um lugar de escolha ao sujeito, mas que o encurralam dentro de instâncias de ação e ocupações da lógica global.

Ainda que pautada pelo ensejo da alfabetização crítica, Maria enfrentava os resquícios de uma formação pautada no silenciamento e opressão, enraizadas pelo discurso colonial, que cristalizou os saberes eurocêntricos como única forma de ascensão econômica, educacional, política, cultural etc., e aos outros saberes instituiu o caráter do discurso religioso como justificativa para as mazelas em que se encontravam: “Minhas tentativas de conscientizá-los, como propunha o mestre educador, porém, esbarravam sempre na doutrina que lhes tinham destilados por séculos, “A vida é assim é mesmo, o que Deus fez a gente tem de aceitar” (REZENDE, 2016, p.143).

O mestre educador que a personagem Maria nomeia, é sugerido não pelo nome, mas por toda uma filosofia da educação emancipatória e libertária, dos sujeitos enquanto protagonistas do saber. Esse processo emancipatório em Freire (1989) é aquele que comunga a experiência humana dentro do espaço em que se vive, e suas formas de constituição da paisagem/natureza com o agenciamento do saber. Não interessa significar o mundo conhecido pela imposição, mas a descoberta do seu próprio mundo, bem

1 “La historia oral en este contexto es por eso mucho más que una metodología “participativa” o de “acción” [...] es un ejercicio colectivo de desalienación, tanto para el investigador como para su interlocutor.” (CUSICANQUI, 2006, p.20)



mais fértil e concreto. O povo já tem na palavra sua semente, semeada no modo de conceber a vida, do trabalho, das relações pessoais dentro da ligação com a natureza. A leitura da palavra não deve ser dissociada da leitura da “palavramundo”, a significação vem da existência particular e comunitária, das representações de sua própria realidade.

Roland Walter (2013), ressalta que o lugar enquanto espaço de luta e sua relação com a identidade, bem como a relação histórica entre sujeitos e seu ambiente, é um eixo ainda pouco explorado, e que: “A demarcação do espaço (com seus lugares) resulta tanto de medições e mapeamentos cartográficos quanto do sistema semiótico de linguagem e suas imagens articuladas” (p.140). É essa demarcação cartográfica afetiva que move a construção não apenas da localização de um espaço em **Outros Cantos**, mas o da própria condição para que lugares e sujeitos se constituam, sobretudo, na forma como esses lugares resistem a passagem do tempo e da ação humana, mas também das pessoas que lutam pela perpetuação de suas memórias vinculadas ao local, a geografia: “surge enquanto espaço mnemônico de sensações e visões enraizadas em histórias individuais e coletivas, espaço este que situa o indivíduo dentro de uma comunidade no processo histórico” (WALTER, 2013, p.144).

Os lugares são eles mesmos tessitura de histórias, um palimpsesto que oscila entre a preservação e o esquecimento, suas mudanças retornam ou denunciam seu próprio caos acometido. “A natureza como registro da história/experiência/decadência humana” (WALTER, 2013, p.142), mas também como refeitura da sua própria história ao ser parte da história humana, se inscrevendo e constituindo sua própria memória, suas formas de ação como resistência. Quando Maria já exaurida de tantos desmandos que observa dentro das relações de poder externas instituídas no povoado, fica sem paciência para esperar o tempo das chuvas, será Fátima que lhe ensinará, mais uma vez, a lição que a natureza ali oferece para o homem em sua vida ordinária: “Então aprenda que aqui o que mais se carece é de paciência, saber esperar. A gente vive esperando, a noite, o dia, a chuva, o rio correr de novo, [...] tudo coisa que custa a chegar” (REZENDE, 2016, p.123).

Viver em comunidade é aceitar também que há uma ordem das ocupações coletivas que se sobrepõem a própria natureza da indivi-

dualidade, há uma divisão tanto simbólica quanto real de quem pode e como pode ocupar um modo de dizer, ser e agir. Esta ligação comunitária é uma forma de ocupação do sensível, que segundo Jacques Rancière, em sua constituição de uma “partilha do sensível” (2009), se move em conjunto com a escrita, promovendo desta maneira, uma “política da escrita” (2017). Esta é política justamente por ser uma forma de ação intimamente ligada aos corpos que a constituem, a mão que traça/fala os signos e os joga ao mundo está conectada a outras mãos, que sentem, dizem e veem o mundo também de uma determinada forma. Uma partilha do sensível é também um modo de especulação do ser em seus desdobramentos particulares/exclusivos e sociais/comunitários.

A literatura é um modo de discurso que agencia outros discursos dentro de um modo particular comunitário, o que não se fecha em regra e nem exceção, como reafirma Rancière (2017). A grande questão para a qual sempre voltamos, conforme o autor, é a capacidade humana de gerar discursos, e do que eles promovem, fazem circular ou não, dividir ou agregar. As cosmovisões e pensamentos comunitários representados a partir do texto literário oportunizam mais do que vivências possíveis, como também a reflexão em torno da própria cisão do conhecimento, das práticas e dos saberes negligenciados, interditados ou invisibilizados pelas práticas da colonialidade do poder.

Maria se inquieta como “Era tudo natural para Fátima” (REZENDE, 2016, p.132), porque em suas andanças ainda não tinha refletido sobre esta integração com a natureza, aquilo que Walter (2013) vai denominar como uma mudança de atitude, “uma ética biótica”. Ocupar esses espaços, lembranças e natureza seria uma das formas de ocupação do sensível tal qual Rancière (2017) nos alerta, desordenar o conhecido para gerar outros caminhos, sem se esquecer que o discurso sempre divide ou redivide a própria palavra e os corpos envolvidos nessa ocupação, não há como desvencilhar-se de seus paradoxos, disjunções e fraturas.

## Referências

- BHABHA, Homi k. O pós-colonial e o pós-moderno- a questão da agência. In: BHABHA, Homi k. **O Local da Cultura**. 2 ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.
- CUSICANQUI, Silvia. El potencial Epistemológico y Teórico de la historia oral: de la lógica instrumental a la descolonización de la historia. Voces Recobradas: **Revista de Historia Oral**. n.21, p. 12-23, jun, 2006.
- DALCASTAGNÈ, Regina. **Literatura Brasileira Contemporânea**: um território contestado. Vinhedo: Editora Horizonte, 2012.
- ESCOBAR, Arturo. O lugar da natureza e a natureza do lugar: globalização ou pós-desenvolvimento?. In: LANDER, Edgardo. **A colonialidade do saber**: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino americanas. Edgardo Lander (org). Colección Sur Sur, CLACSO, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina. setembro 2005.
- FREIRE, Paulo. **A importância do ato de ler**: em três artigos que se completam. São Paulo: Cortez, 1989.
- GROSFUGUEL, Ramon. Para descolonizar os estudos de economia política e os estudos pós-coloniais: Transmodernidade, pensamento de fronteira e colonialidade global. **Revista Crítica de Ciências Sociais** (online), p. 115-147, mar, 2008.
- MATA, Inocência. Da língua própria como instrumento do exercício da cidadania: a implementação dos direitos cívicos no pós-guerra. In: MATA, Inocência. **A literatura Africana e a crítica pós-colonial: reconversões**. Manaus: Edições UEA, 2013.
- RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**: estética e política. São Paulo: Editora 34, 2009.
- RANCIÈRE, Jacques. **Políticas da Escrita**. São Paulo: Editora 34, 2017.
- REZENDE, Maria Valéria. **Outros Cantos**. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2016.
- SEGATO, Rita. Género y Colonialidad: del patriarcado comunitario de baja intensidad al patriarcado colonial moderno de alta intensidad. In: SEGATO, Rita. **La crítica de la colonialidad en ocho ensayos y una antropología por demanda**. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Prometeos Libros, 2013.
- SPIVAK, Gayatri. **Pode o Subalterno falar?**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- WALTER, Roland. Entre gritos, silêncios e visões: pós-colonialismo, ecologia e literatura brasileira. In: **Revista de Literatura Comparada**, Rio de Janeiro, v.1, n.21, p.137-168, 2013.

## O TIPO SOCIAL CONTRABANDISTA NO CONTO DE ALDYR GARCIA SCHLEE

Tiago Goulart Collares

Ressignificar a vida, o ser humano e o espaço são apenas algumas das inúmeras possibilidades proporcionadas pela ficção. Nas mãos criativas dos escritores a ideia adquire forma, personagens ganham vida e um mundo ideal é possível de ser construído. Uma linha divisória, que geograficamente separa dois países, passa a uni-las e gaúchos e *gauchos*, brasileiros e uruguaios, formam uma terra só.

Assim concebe a fronteira o escritor Aldyr Garcia Schlee, nem brasileiro, nem uruguaio, mas um pouco dos dois. Nascido em Jaguarão, pouco menos de cinco quilômetros da cidade uruguaia de Ríó Branco, em 22 de novembro de 1934, o autor subverte os tratados e os limites políticos estabelecidos pela Ponte Internacional Barão de Mauá, consolidando-a como uma zona de união e de confluência de culturas na sua obra literária.

Para ele, nenhuma barreira foi capaz de separar o que a própria geografia pampiana tratou de unir, neste caso, o Rio Grande do Sul e a República Oriental do Uruguai: “Eu tenho dito e repetido demais que o que acontece sobre a linha divisória, é próprio de uma terra só; e aqui, em nossa comarca, há só uma gente, seja do lado de cá, seja do lado de lá” (SCHLEE, 2014, p. 26).

Segundo o autor, a fronteira é o espaço de todos e de ninguém, dividido e unificado “um dia, pelo rio; pela ponte sobre o rio; pela ferrovia sobre a ponte” (SCHLEE, 2014, p. 26). Acima de tudo, “um lugar de encontro não de desencontro, um lugar a partir do qual se torna possível a relação com o outro” (SCHLEE, 2014, p. 26).

Quando alude ao termo comarca, Schlee resgata o conceito elaborado por Ángel Rama. O intelectual uruguaio considera como parte integrante de uma comarca toda e qualquer “área onde há homogeneidade de elementos naturais, étnicos e culturais que convergem em formas

similares de criação artística” (AGUIAR, F.; VASCONCELOS, S., 2001, p.13). Sendo assim, as aproximações existentes entre o Rio Grande do Sul, o Uruguai e parte da Argentina configurariam o que ele chamou de “comarca pampiana”.

Se, por um lado, as comarcas culturais estabelecidas em território latino- americano subvertem e até mesmo ultrapassam as fronteiras nacionais, tal qual o exemplo Rio Grande do Sul/Uruguai/Argentina, por outro, enfrentam resistência nos campos teóricos e político. Para que seja mantida a coesão proposta por Rama é preciso “reconhecer nelas [comarcas] elementos por si só tão poderosos para as fazer sobreviver, conferindo-lhes uma unidade característica, neste século e meio de vida independente, dividida, da América Latina” (AGUIAR, F.; VASCONCELOS, S., 2001, p. 64).

Para sustentar essa hipótese teórica que alude à imbricação de culturas, Léa Masina utiliza o conceito de transculturação narrativa, também elaborado por Ángel Rama. De acordo com o uruguaio, a transculturação narrativa resulta do aproveitamento do legado estrangeiro e suscita uma resposta positiva a partir do entrelaçamento de diferentes manifestações culturais. Trata-se, portanto, do “resultado de um diálogo resistente, áspero, crítico e reivindicatório, que possibilita assimilações e confrontos, rejeições e amálgamas” (MASINA, 1994, p. 70). O caráter transversal do conceito elaborado por Rama e repercutido na análise de Masina permite-nos a compreensão das peculiaridades do contrabando na história e na cultura sul-rio-grandense. Muito além do crime, reforça Masina, o contrabando “registra trocas, aproveitamento de ideias, de tipos, de imaginários de um país para outro, de uma língua para outra, de uma literatura para outra” (MASINA, 1974, p. 75). Ainda são poucos os escritores que abordaram o tema na literatura sul-rio-grandense e brasileira, dentre eles, destaca-se Aldyr Garcia Schlee. E é nesse contexto que pretendemos compartilhar algumas reflexões sobre um dos seus contos de contrabando. Antes disso, julgamos necessário uma breve apresentação da fortuna crítica sobre o autor, que embora reconhecido no Rio Grande do Sul e no Uruguai, ainda precisa ser mais difundido e pesquisado no restante do Brasil.

## Aldyr Garcia Schlee: um escritor doblechapa

O escritor gaúcho Aldyr Garcia Schlee inseriu-se nas letras sul-rio-grandenses somente nos anos 1980, após uma atuação consolidada em outras áreas do conhecimento. O terceiro lugar no *I Prêmio Bienal Nestlé de Literatura Brasileira* garantiu a publicação da obra de estreia do autor, *Contos de sempre* (1983), apresentando-o ao mercado editorial sulino. Na segunda edição do prêmio, conquistou o primeiro lugar com outro livro de contos *Uma terra só* (1984) e, algum tempo depois, publicou *Linha divisória* (1988).

Esse conjunto de narrativas curtas resumem a visão de mundo do escritor destacando o espaço, o intercâmbio de culturas e os tipos sociais presentes na fronteira. “Os meus personagens são os rejeitados da sorte”, argumentou Schlee em uma entrevista ao jornal Zero Hora. Como são os contrabandistas, que subvertem limites físicos e imposições legais não mais em busca de dinheiro ou para fazer fortuna, mas para garantir o sustento das suas famílias.

Em *El día en que el Papa fue a Melo* (1991), quarto livro de contos do autor, Schlee despertou a expectativa e o imaginário dos moradores da cidade fronteiriça em torno da visita do Pontífice. Publicado originalmente em espanhol, pela editora uruguaia Banda Oriental, a obra registra um mosaico de personagens periféricos, como o suposto contrabandista do “Conto IV”, Fidencio Oberón, e a luta pela subsistência no cotidiano miserável da fronteira.

A paixão pelo futebol, outrora ilustrada em desenho, recebe acabamento literário com a publicação de *Cuentos de fútbol* (1995), também pela editora uruguaia Banda Oriental. Considerado um terreno fértil para a manifestação dos sentimentos humanos e, por conseguinte, para a ficção, o esporte cativou Schlee e Faraco, outro importante contista gaúcho, conforme observou Luís Augusto Fischer “os dois, além de manterem uma produção quase apenas no reino do conto e serem tradutores de espanhol, frequentam o tema que é raro na ficção brasileira, sendo, no entanto, uma superpresença na vida real: o futebol” (FISCHER, 2004, p. 122).

A proximidade (geográfica e afetiva) com o Prata, bem como o contato cotidiano com a língua espanhola auxiliam o autor nas traduções de

dois clássicos da literatura latino-americana: *Facundo*: civilização e barbárie no pampa argentino, de Domingos Faustino Sarmiento (1996) e *Dom Segundo Sombra* (2012), de Ricardo Güiraldes, além de uma antologia de textos de Eduardo Acevedo Díaz, *Pátria uruguaia* (1997), e uma coletânea composta por 22 contistas uruguaios, *Para sempre Uruguai* (1991), em parceria com Sergio Faraco.

Em parceria com o Instituto Estadual do Livro (IEL), traduziu do português para o espanhol autores como João Simões Lopes Neto – *La Salamanca del jarau* (1991) – e Cyro Martins – *Campo afuera* (2000), contribuindo para a circulação da literatura sul-rio-grandense em países de língua hispânica. Do primeiro, também é responsável por uma edição crítica de *Contos gauchescos* e *Lendas do Sul* (2006) e pela publicação de um box comemorativo em homenagem ao centenário do referido livro, em 2010, contendo as obras *Vocabulário de João Simões Lopes Neto* (2010), *Lembranças de João Simões Lopes Neto* (2010) e *Os contos & lendas de João Simões Lopes Neto* (2010a), todas editadas pelo selo Fructos do Paiz, do próprio autor.

Nos anos 2000, Schlee publicou, até então, o único romance da sua carreira, *Don Frutos* (2010) no qual retrata, em 512 páginas, os últimos dias de vida do primeiro presidente constitucional da República Oriental do Uruguai, José Fructuoso Rivera, na cidade fronteiriça de Jaguarão, e que ganhou uma segunda edição revisada em 2016. Nesse período, lançou mais cinco livros *Contos de verdades* (2000), *Os limites do impossível – contos gardelianos* (2009), *Contos da vida difícil* (2013), *Memórias de o que já não será* (2014) e *Fitas de cinema* (2015), mais a antologia *Os 20 melhores contos de Aldyr Garcia Schlee* (2014), destacando-se entre os escritores sul-rio-grandenses da época “por se revelar partidário da perspectiva sem fronteiras” (ZILBERMAN, 1992, p. 120).

Agraciado em cinco oportunidades com o Prêmio Açorianos, uma vez com o Prêmio Fato Literário (2010) e, mais recentemente com a Ordem do Mérito Cultural do Brasil (2015), outorgada pelo Ministério da Cultura, Schlee consolidou-se como um dos principais autores do Rio Grande do Sul na contemporaneidade, estabelecendo, no conjunto da sua obra ficcional, o “confronto entre o passado heroico e um presente desprovido de magia”

(CHAVES, 1999, p. 78). O autor faleceu em 15 de novembro de 2018, mas seu legado permanece vivo para essa e novas gerações de leitores e leitoras.

## O Nossa Senhora Aparecida: o contrabando na contística de Schlee

A dicotomia apontada anteriormente por Chaves pode ser observada no conto “O Nossa Senhora Aparecida”, publicado no livro de estreia de Schlee, *Contos de sempre*. A narrativa inicia com um diálogo breve e à primeira vista enigmático, o único de toda a história “– Como é mesmo seu nome? – Florentino, sim senhor, criado às ordens!...” (SCHLEE, 1983, p. 107) cessado abruptamente pela descrição física e do cotidiano da respectiva personagem pelo narrador:

Todos os músculos desenhados em relevo no corpo escuro, pele queimada de solações ou mulato de cabelo liso – pelo duro, pelo menos – talvez indiático, aquele Florentino, sim senhor, homem de trazer areia lá das pontas do rio, rio acima, rio abaixo, num carregar e descarregar de tanto sacrifício que só se vendo, para dar valor aos tantos e tantos metros cúbicos vendidos por tão pouco, ali mesmo, na beira do cais (SCHLEE, 1983, p. 107).

Na perspectiva do narrador, Florentino leva uma vida simples e laboriosa, forjada no trabalho e na fé, estampada na casa com os tijolos à mostra e corroída pelo salitre e no barco Nossa Senhora Aparecida, título do conto, “escrito nos esses virados, com tinta preta sobre o zarcão; barquinho de se botar vela, como os dos pescadores, mas principalmente de descer o rio para ir buscar areia nas pontas, lá perto da lagoa, empurrado a taquara” (SCHLEE, 1983, p. 108). A fé e a religião, aliás, são temas bastante recorrentes na obra do escritor. São muitos os exemplos em *Contos de sempre* de passagens e alusões bíblicas na construção das histórias, como nos contos “Verdina”, “Como uma parábola” e “Segredo segredo”.

Ambientado no limite do Brasil com o Uruguai, entre as cidades de Jaguarão e Ríó Branco, “O Nossa Senhora Aparecida” apresenta outra perspec-



tiva sobre a fronteira – concebendo-a não apenas como espaço de disputa, mas também de convergência entre brasileiros e uruguaios, que compartilhavam o mesmo rio, a mesma ponte e a mesma condição social paupérrima. O conto é breve, sem divisões e, assim como nos textos de outros contistas sul-rio-grandenses, como Simões Lopes Neto e Roque Callage, promove uma suspensão na ação narrativa, destacando o dia a dia da personagem, o deslocamento e os carregamentos de areia, do lado de lá para o lado de cá:

No entardecer, só o corpo de Florentino, um risco muito fino e comprido luzindo de pé sobre a água, lá longe, na dobrada, como se embaixo dele não houvesse barco, quase todo no fundo de tanto carregio; a água mansinha, sereninha, lisa lisinha, só aos ploques, ploques, na proa, sem espuma, em calma mesmo de fim de tarde; e a vara também sem buliço de barulho ou respingo, penetrando fundo, lá no fundo, para empurrar a carga de areia e o barco e o homem em cima. Hora de voltar para a casa, de tardezinha: do lado de lá da ponte, aquele solaço todo desaparecendo encarnado; descarregar areia e voltar para o barco para ir tocando, por baixo da ponte, bem por onde tinha ido o sol. De madrugada, cedo, meio no escuro ainda, a pegada, de novo, outra vez no rumo do sol – que mal-e-mal estava para nascer (SCHLEE, 1983, p. 108).

A paisagem, um dos pilares da ficção regionalista sul-rio-grandense, perde força na estrutura narrativa proposta Schlee, cujo o foco principal são as ações da personagem. Diferentemente dos contos de contrabando de outros escritores sul-rio-grandenses, o conto schleeano alude aos tempos modernos, ilustrado pelo marco que une o lado brasileiro do uruguio, a Ponte Internacional Barão de Mauá, construída nos anos 1930.

Modernidade, todavia, ainda insuficiente para contornar a subversão aos acordos diplomáticos, aos documentos oficiais, a lei e a ordem, representada pelo contrabando. Elemento central do conto, a prática clandestina estabelece uma ruptura na trajetória, até então, linear de Florentino. Embora o início tenha sido hesitante, a personagem consolida-se no ramo do contrabando:

Quando vieram pedir a Florentino para passar cachaça no caíco, de contrabando, ele não gostou da ideia. Disse um bueno de quem precisa pensar, pôs o cigarro atrás da orelha, coçou a cabeça, mas não teve jeito de dizer não. Foi ali mesmo, no portal da casa: o homem da venda apresentou-lhe um estranho, que propôs o negócio, na base dos 300 mil-réis por travessia, uns três barris de vez, a cem cada um (SCHLEE, 1983, p. 108-109).

O contraste social entre a personagem e o atravessador é evidente. Conforme atesta o narrador schleeano, o segundo “tinha auto e parece que morava em casa bonita, recém construída lá para os lados do cinema. Dava 100 mil réis por barril: sabe-se lá se não ganhava mais até, porque recebia em pesos” (SCHLEE, 1983, p. 110). Mais do que isso: reafirma uma relação pautada pelo capital e pela exploração do homem pelo homem, consolidada pelo contrabando moderno. Os trechos anteriores aludem, ainda, para a evolução da prática clandestina, já que, o gênero destacado pelo texto de Schlee (bebida) ainda faz parte da rota de contrabando da zona fronteiriça entre Jaguarão e Ríó Branco na atualidade. A ineficiência administrativa, a burocracia, a pobreza extrema e a crise econômica são elencadas pelo historiador Eric Hobsbawm como motivos relevantes para o surgimento do fenômeno que classificou como banditismo social. Um dos mais preponderantes para a ocorrência do mesmo é o espaço, neste caso, a fluidez da zona de fronteira:

As condições ideais para o banditismo são aquelas em que os homens que exercem a autoridade são cidadãos naturais do lugarejo, operando em complexas situações locais, e em que uma viagem de alguns poucos quilômetros pode colocar o bandido além da jurisdição ou mesmo do conhecimento de um conjunto de autoridades e no território de outras, que não se importam com o que acontece no exterior (HOBSBAWM, 1976, p. 15).

Movido pela necessidade, Florentino procura justificativas para desistir, mas a relação de dependência estabelecida com o dono da mercearia

ria suprime da personagem o direito a escolha, afinal, “tinha medo de que o homem do buteco não lhe vendesse mais fiado” (SCHLEE, 1983, p. 109). Sentimento, aliás, que reafirma a dimensão humana da personagem de Schlee, forjada na contramão do gaúcho romanceado pela historiografia sul-rio-grandense: “Tinha muito medo de passar cachaça, e ainda muito mais falta de coragem de botar os barris no fundo do barco, por baixo da areia” (SCHLEE, 1983, p. 109).

Na linha tênue entre a obediência e a transgressão, Florentino consulta a companheira, que o incentiva a seguir em frente na nova empreitada: “Ela achou que não tinha mal nenhum: tanta gente ganhava dinheiro passando coisa! Decerto era serviço garantido, sem perigo, ele que desse um jeito, assim se arrumavam um pouco na vida, as crianças estavam crescendo...” (SCHLEE, 1983, p. 109). O contrabando instaura um embate ético no cotidiano da personagem, o conflito do conto schleeano. Mesmo com o aval da esposa, a personagem perde o sono, questiona a própria sina, mas cede diante da possibilidade de proporcionar uma vida digna para a sua família com “o dinheiro garantido do contrabando”:

Havia os que passavam o contrabando de cachaça por cima da ponte mesmo, no ir e vir, em sacos-de-água-quente, daqueles de borracha, por baixo da roupa. Diziam que o gosto da borracha pegava, forte, mesmo que na caña levada em câmaras de ar, nos pneumáticos cheios. Cachaça com gosto de borracha... A castelhanada preferia fazer negócio com os barris cheios, pagando até o transporte (SCHLEE, 1983, p. 110).

Nas primeiras travessias Florentino “tremia até, fazendo força na taquara, dentro do barco vazio. E pensando nos barris de cachaça” (SCHLEE, 1983, p. 110). Um aprendiz, se comparado às personagens Jango Jorge, Amancio Silva, Fidêncio Lopes e Tio Joca, experientes contrabandistas destacados em outros contos sul-rio-grandenses sobre o tema. Por isso, preocupa-se com os riscos e com as consequências de uma suposta apreensão pela guarda aduaneira, conforme registra o narrador: “o homem não dissera o que aconteceria se pegassem a cachaça. Quem pa-

gava o prejuízo? Quem é que prestava conta aos castelhanos? Quem é que ia explicar tudo na aduana? E quem é que ia pagar, ia pagar o serviço dele? E se o prendessem?” (SCHLEE, 1983, p. 111).

Captura, essa, que não acontece, concluindo, com êxito, a empreitada e entregando-se, definitivamente, ao ofício do contrabando: “Quatro cargas de areia grossa davam mais ou menos uns duzentos mil reis... Eram dois barris... Doze barris por dia, um conto e duzentos... Um conto...” (SCHLEE, 1983, p. 112). Do conto “Contrabandista”, de Simões Lopes Neto, pioneiro sobre a temática do contrabando ao conto “O Nossa Senhora Aparecida”, de Aldyr Garcia Schlee, observa-se uma gradativa transformação no tipo social contrabandista, que perde o caráter trágico/heroico e torna-se mais humano. Se os campos político e jurídico discutem a criminalização e o combate ao contrabando, outros campos de investigação, como a literatura, atentam para outros aspectos inerentes à prática, como o intercâmbio cultural estabelecido nesse processo. “No caso específico das literaturas do Cone Sul, sobretudo argentina, brasileira e uruguaia, o contrabando, por suas peculiaridades de prática ora interdita, ora consentida ou até mesmo estimulada, constitui um dos elementos que possibilitam aproximações e confrontos” (MASINA, 1994, p.63).

Embora os rios, as pontes, as aduanas, todos esses marcos divisórios naturais ou estabelecidos pelo homem e, sobretudo, a língua ressaltem a diferença e reafirmem a autonomia dos territórios rio-grandense e rio-pratenses, aspectos geográficos, como o pampa; alimentares, como a predileção pela carne vermelha e o chimarrão; climáticos, tendo em comum a umidade e o frio; e culturais, pela articulação musical e literária, aproximam comarcas e sustentam novas indagações de cunho identitário. Seriam o Rio Grande do Sul, o Uruguai e a Argentina, uma terra só, conforme imaginou Aldyr Garcia Schlee?

## Referências

AGUIAR, Flávio; VASCONCELOS, Sandra Guardini (Org.). Ángel Rama: literatura e cultura na América Latina. São Paulo: EDUSP, 2001

AZAMBUJA, Darcy. **No galpão**. Porto Alegre: Movimento, 1995.

CALLAGE, Roque. **Uma época do Rio Grande**: antologia/Roque Callage. Porto Alegre, 1998.

FISCHER, Luís Augusto. **Literatura gaúcha**: história, formação e atualidade. Porto Alegre: Leitura XXI, 2004.

FISCHER, Luís Augusto. Saber-se da fronteira. **Revista Vox**, Porto Alegre, n. 7, p. 8-9, 2014.

HOBBSAWM, Eric. **Bandidos**. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1976.

LOPES NETO, João Simões. **Contos gauchescos e Lendas do sul** – ed. anotada por Luís Augusto Fischer. 2 ed. Porto Alegre: L&PM, 2013.

MASINA, Léa. **Percursos da leitura**. Porto Alegre: IEL/Movimento, 1994.

SCHLEE, Aldyr Garcia. **Contos de sempre**. São Paulo: LR editores Ltda, 1983.

SCHLEE, Aldyr Garcia. **Uma terra só**. São Paulo: Melhoramentos, 1984.

SCHLEE, Aldyr Garcia. **Linha divisória**. São Paulo: Melhoramentos, 1988.

SCHLEE, Aldyr Garcia. Linguagem da fronteira. **Revista Vox**, Porto Alegre, n° 7, p.26, 2014.

ZILBERMAN, Regina. **A literatura no Rio Grande do Sul**. 3. ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1992.

## DUAS ESTREIAS

### Tânia Cristina Souza Borges

A atual pesquisa que desenvolvo no doutoramento é uma investigação sobre a representação da pobreza em algumas narrativas contemporâneas, de modo a refletir como os procedimentos formais empregados pelos autores configuram as tensões e problematizações sociais dadas pela matéria narrada. Dentro deste contexto, apresento essas *duas estreias* de coletâneas de contos, de autores estreantes no gênero, a saber, *Reza de mãe* (2016), de Allan da Rosa, e *O sol na cabeça* (2018), de Geovani Martins, buscando rastrear na pesquisa as rupturas e continuidades que essas narrativas imprimem em relação com a tradição literária nacional.

Embora essas duas estreias sejam muito recentes, este trabalho as compreende como contemporâneas na reestruturação produtiva do capitalismo que, a partir dos anos 1970, afeta profundamente as práticas sociais do trabalho com o neoliberalismo. O sistema neoliberal, por meio da aceleração do movimento do capital, *grosso modo*, intensificou a integração econômica mundial, com a notável expansão do comércio internacional, pautado em dois fundamentais aspectos: a) revolução no sistema de produção, com os avanços tecnológicos, com destaque para a robotização, que acarretaram tanto o aumento da produção e produtividade quanto a drástica redução da mão-de-obra empregada; e b) precarização do trabalho, através da desregulamentação das relações de trabalho, do desmonte dos direitos e garantias trabalhistas e da nova reorganização das relações entre capital e trabalho, empregadores e empregados pela chamada *uberização*. Esta revolução neoliberal nas relações sociais e de produção provocou uma enorme redução dos custos das mercadorias, com brutal acúmulo e concentração de capitais por um lado e por outro provocou a também brutal desestabilização e desarranjo da vida das famílias e pessoas, notadamente das periféricas.

Neste contexto mais amplo no qual as narrativas selecionadas estão inseridas, a prosa de Allan da Rosa e de Geovani Martins se aproximam por representarem com procedimentos realistas a vida de moradores periféricos nas cidades brasileiras que ditam o tom do ser urbano no Brasil, sem desconsiderar a singularidade tanto do estilo literário de cada autor quanto das questões histórico-sociais paulistana e carioca. Assim, essas produções literárias contemporâneas denunciam, ainda que a contrapelo, a secular fratura social brasileira, a saber: a exclusão brutal de uma parcela significativa da população nacional, a “ralé”<sup>1</sup> estrutural brasileira. A provocativa designação atribuída por Jessé de Souza a essa classe social, ainda que com ressalvas críticas, denuncia a precariedade da vida no capitalismo contemporâneo à moda brasileira.

Marcadas por uma forte identificação do narrador com as personagens representadas, o que elimina a distância paternalista entre o ponto de vista narrativo e a matéria narrada, processo de difícil superação dentro da tradição literária brasileira, as estreias tanto de Allan da Rosa quanto de Geovani Martins criam uma sintaxe própria com muitos elementos da fala periférica urbana das regiões retratadas. A falta de estrutura das moradias, as péssimas condições de sobrevivência no mundo do trabalho, o esforço imenso das mulheres na criação dos filhos, quase sempre sem participação dos pais, e a presença da figura de agentes armados da violência do Estado são temas comuns a essas duas estreias, que têm o feito de atribuir dignidade às personagens retratadas. É por meio de suas alegrias, medos, desejos, revoltas e aflições que os autores fazem ainda da literatura um importante instrumento de conhecimento, de denúncia social e de experimentação estética.

*Reza de mãe* é o livro de estreia de contos do paulistano Allan da Rosa, publicado pela Editora Nós em 2016. O autor, no entanto, tem uma vasta experiência literária. Allan é autor do livro de poemas *Vão* (2005), da

---

1 A “ralé” estrutural brasileira “é a classe, que compõe cerca de 1/3 da população brasileira, que está abaixo dos princípios de dignidade e expressivismo, condenada a ser, portanto, apenas ‘corpo’ mal pago e explorado, e por conta disso é objetivamente desprezada e não reconhecida por todas as outras classes que compõem nossa sociedade”. (SOUZA, 2009, p.137).

peça teatral *Da cabula*, lançada em 2006 e vencedora do Prêmio Ruth de Souza, dos livros infanto-juvenis *Zagaia* (2007) e *Zumbi assombra quem?* (2017), além do ensaio *Pedagoginga, Autonomia e Mocambagem* (2013), onde reflete sobre cultura negra e educação popular, entre outras obras. Foi criador de seu próprio selo editorial, as Edições Toró, em 2005, que atuou no mercado por cerca de sete anos e publicou cerca de vinte títulos de trabalhos autorais de escritores negros e negras da periferia de São Paulo. Participante ativo dos movimentos de cultura na periferia, fortemente representado nos saraus do Binho e da Cooperifa<sup>2</sup>, idealizou também o que intitulou de **I Encontro da Literatura Periférica na ocasião do lançamento de Vão, seu livro de poemas.**

A representação da subjetividade dos sujeitos negros e periféricos talvez seja um traço unificador da produção de Rosa, marcada também pela presença da cultura ancestral de matriz africana. *Reza de mãe* é um conjunto de catorze contos distribuídos ao longo de 92 páginas. O espaço periférico da cidade de São Paulo é cenário comum a todas as narrativas, com referências geográficas por vezes partilhadas entre as personagens, como Avenida Cuscuzeiro, Jardim Maxixe e Sabão da Terra. A prosa de Allan da Rosa se destaca pelo refinado tratamento da linguagem literária, capaz de revelar as mazelas enfrentadas pelas personagens retratadas por meio de um olhar construído por dentro da vida cotidiana representada, nas moradias precárias, nos longos trajetos do transporte público, na escola, no campo de futebol de várzea, na sala de tortura policial.

A diversidade da representação de pontos de vista narrativos, com articulações de gênero e de raça com o determinante econômico de classe, configura uma narrativa que, ao tentar dar conta da complexidade da vida social, de saída fragmentada, apresenta inovações na forma de narrar a pobreza. Em conjunto, a qualidade dos contos é bastante irregular e formalmente ainda obedecem a uma estrutura tradicional – com apresentação, complicação, clímax e desfecho –, com exceção de “Pode

2 O Sarau da Cooperifa (Cooperativa Cultural da Periferia) e o Sarau do Binho são movimentos culturais realizados em São Paulo com o intuito de propagar a literatura, com destaque para poesia, e outras linguagens artísticas da e na periferia paulistana.



ligar o chuveiro?” e o excepcional “Jogo da velha”, que radicaliza a estrutura da narrativa e imprime propriamente uma novidade na forma de narrar a trajetória de uma personagem desvalida. Nos contos “Reza de mãe”, “Três cocorinhas”, “Costas lanhadas” e “O iludido”, Rosa tem o mérito de estruturar de modo autêntico a matéria narrada, com notável domínio da linguagem, e retratar as mazelas da brutal desigualdade social – recorrente em narrativas contemporâneas sobre a pobreza que têm como público leitor parte da escassa classe média –, imprimindo fortes traços autorais. No mundo despedaçado em que vivem suas muitas personagens, não há nenhum horizonte, ainda, a ser vislumbrado, mas há luta diária pela sobrevivência, desejos, rezas, revoltas e muitas resistências.

Uma marcada resistência é o lugar do negro na esfera da subalternidade. É bastante recorrente na atual produção artística nacional a comparação entre a condição de escravo e a condição marginalizada dos negros na contemporaneidade, de modo a denunciar uma questão ainda não resolvida na sociedade brasileira, a marginalização do sujeito negro e periférico. No entanto, se os corpos negros seguem sendo os mais violentados, a aproximação entre o capitão do mato e o policial militar nos remete à institucionalização social da violência, em situações histórico-sociais determinadas, regime escravocrata e democracia neoliberal. Rosa, no conto “Costas lanhadas”, narra a cena de um escravizado sendo chicoteado anos antes do 13 de maio de 1888, mas é na narrativa com matéria contemporânea que a violência institucional à qual o corpo negro está submetido alcança uma realização forte.

O conto “O iludido” acompanha o percurso de algumas horas da brevidade de Caçú e da derradeira agonia de Valagume, após três noites de refinada tortura física em alguma cela da Polícia Militar. Valagume, sob o sadismo institucionalizado na prática da corporação, foi mutilado, queimado com cigarros, “currado, bostado, depilado, unha arrancada, dois narizes e cinco olhos na cara de tanta porrada” (DA ROSA, 2016, p. 22). Caçú, personagem central da narrativa, acompanha o suplício do irmão e aguarda sua vez, já que firmaram “um trato medonho com a lei: Caçú só iria pro rebento depois que Valagume tombasse de vez” (2016, p. 21). Já no primeiro parágrafo, a linguagem crua e sagaz do narrador busca representar o tormento no qual as personagens estão aprisionadas:

Duro ver o irmão mais velho em espasmo de sangue, no chão, tremendo os músculos da cara. Mero pacote inchado, ali quem dividiu o beliche contigo. Um fio de respiração, retorcido, travado, indicando que ainda tá do lado de cá da fronteira com a morte. Isso é ainda pior do que saber que o próximo é tu. (DA ROSA, 2016, p. 21).

Essa cena descritiva na abertura do conto, a tortura partilhada pelos dois irmãos, será seguida por uma ampliação do cenário social. Dessa forma, a tortura como “lei” vai ganhando contorno durante esse efeito de suspensão da ação, até a morte iminente de Caçú. Por meio de uma narração em terceira pessoa muito próxima da personagem representada, a voz narrativa retrata o trabalho de Caçú no tráfico ao rememorar a morte do colega de Tonho, motoboy que “adorava orégano” e que “tomou aço na nuca quando ia entregar uma meia calabresa” (DA ROSA, 2016, p. 22), tornando-se assim um dos executados em represália ao assassinato de um policial militar – PM – no Jardim Maxixe, periferia da cidade. É possível estabelecer um paralelo entre o episódio ficcional, em que Tonho e “outros 15 [...] comeram fogo naquela madrugada” (2016, p.22), e o fato verídico da chacina de Osasco, ocorrida em 13 de agosto de 2015, na qual 18 pessoas foram mortas e outras feridas em um intervalo de duas horas, por retaliação à morte, dias antes, de um PM e um guarda-civil<sup>3</sup>.

É por meio da relação fraternal, ainda na primeira noite de tortura, que Valagume em um discurso direto duro e terno enuncia o mote do

3 No livro *República das milícias*, o jornalista e cientista social Bruno Paes Manso recompõe a história de violência do Rio de Janeiro nas últimas décadas, com destaque para formação e propagação das milícias, fenômeno tipicamente carioca que surgiu dentro do aparelho do Estado. Essa relação entre legalidade e ilegalidade é objeto de investigação de Manso, que em suas constatações afirma: “O problema do desvio e do comércio ilegal de munições da polícia reapareceu nas investigações do assassinato da vereadora Marielle Franco e do motorista Anderson Gomes. Oito das nove munições encontradas no local do crime eram procedentes de um lote comprado pela Polícia Federal, em 2006, da Companhia Brasileira de Cartuchos (cbc). A Polícia Civil e o Ministério Público identificaram que essas munições tinham aparecido também em pelo menos dezessete ocorrências desde 2013, em casos de disputas entre traficantes, milicianos e em atividades policiais. Munição do mesmo lote tinha aparecido, ainda, numa chacina de dezessete pessoas ocorrida em 2015 em Osasco e Barueri, na Grande São Paulo, com participação de policiais.” (MANSO, 2020, p. 116).

enredo “- *Meu irmãozinho Caçú, presta atenção: nosso boletim de ocorrência a gente traz na pele e no CEP*” (DA ROSA, 2016, p. 21). Dado que a ilegalidade do tráfico faz parte da ordem e que a instituição repressora não apenas tem sua existência referendada por ele, como partilha, desde armas, até padrões de conduta como a violência institucionalizada. Não há mocinho nem bandido, culpado ou inocente entre as personagens da trama.

O mote do enredo se desenvolve a partir da barganha da mística do corpo fechado, proposta que Caçú faz ao coronel na tentativa de escapar da morte. A despeito da fantasia mística, e de coronel e Caçú terem a mesma cor de pele e CEP de origem, o personagem é morto pelo braço armado do Estado, em um só golpe. Em “O iludido”, o narrador deixa escancarado que o regime de administração do sistema é estruturado pela ilegalidade, uma vez que a tortura e a morte de Valagume e Caçú são clandestinas e ilegais, embora socialmente aceitas. Acontecem na esfera privada do sistema repressivo do Estado e são ampliadas por meio da reprodução e repercussão favorável dos meios de comunicação de massa comerciais dos confrontos sociais, como assinala o narrador: “- *Lincha, resolve na peixeira, nem gasta munição com esses trastes*” (DA ROSA, 2016, p.21).

Na ampla perspectiva de personagens apresentadas, em que os trabalhadores do tráfico de drogas são uma parcela menor, Allan da Rosa configura personagens que, em situações de precariedade econômica, são obrigadas a “alugar a alma” em trabalhos apartados de qualquer experiência humana, o que resulta em “marasmo e sangria” (DA ROSA, 2016, p.57). O trabalho em Rosa também é uma tortura, e condenados a “comer o pão com o suor do próprio rosto”, em alusão à passagem bíblica do Gênesis (Gn. 3,19), as personagens de *Reza de mãe*, entre um pedaço ou outro de vida, tecem suas subjetividades. A violência também marcará a vida das personagens de *O sol na cabeça*, embora a perspectiva juvenil das personagens representadas amenize a opressão.

*O sol na cabeça* é o livro de estreia do carioca Geovani Martins e foi lançado em 2018 pela Companhia das Letras. Essa é a primeira publicação autoral de Martins, que antes havia publicado e participado das edições da revista *Setor X* (2011), laboratório de produção editorial realizado na comunidade da Rocinha, Mangueiros e Complexo do Alemão, bairros

periféricos do Rio de Janeiro. *O sol na cabeça* mobilizou uma forte campanha de lançamento editorial, teve uma tiragem inicial de dez mil exemplares e seus direitos autorais foram vendidos para editoras de outros nove países, além de contrato para adaptação cinematográfica, e deve virar filme sob a direção de Karim Aïnouz. O livro é sem dúvida um sucesso comercial. Desde agosto de 2018, ano de estreia do livro, Geovani Martins publica crônicas semanais no jornal carioca *O Globo*.

O livro é composto por 13 contos distribuídos ao longo de 110 páginas, e quase todos têm como espaço a cidade do Rio de Janeiro, com ênfase na tensão entre o morro e o asfalto. A maioria das histórias narradas são protagonizadas por crianças e jovens moradores de favelas cariocas, e todos os pontos de vista dos narradores se identificam com o sexo masculino. Escritas tanto em primeira quanto em terceira pessoa, e no geral estruturadas na forma clássica do conto, as narrativas têm o mérito de explorar diferentes níveis de coloquialismo, com destaque para a diversidade de registros linguísticos das personagens, uma vez que o ritmo e o vocabulário da prosa apresentam as especificidades da personagem representada em cada conto.

Esse refino no tratamento da linguagem literária é especialmente significativo nas narrativas em primeira pessoa, em fluxo de monólogo, com emprego de gírias e em uma tessitura que apaga as diferenças entre registro falado e o escrito, com destaque para os contos “Rolézin”, “A história do periquito e do macaco” e “Espiral”, a meu ver o conto de maior força da coletânea. São muitas as violências que cerceiam a vida das personagens representadas, sejam as figuradas tanto pelos agentes do Estado como pelo poder paralelo, por parte dos soldados do tráfico ou milicianos, ou pela falta de estrutura das moradias, pela falência da escola pública e pelas precárias vagas no mundo do trabalho. A criminalização das drogas, em especial da maconha, é outro tema recorrente na coletânea, abordada sem caráter doutrinário, embora sem muito espaço para as contradições engendradas por essa política. Embora os temas propostos nas narrativas apresentem forte traço realista, pelos recursos literários e pelas situações narradas, há espaço para ultrapassar a mera realidade observável, como no conto “O mistério da vila”, que tematiza o imaginá-

rio da religião de matriz africana a partir da curiosidade de três crianças. No entanto, o traço característico da estreia de Martins é dar forma, sem inovações formais propriamente, ressaltar-se, a uma matéria sem dúvida bastante escorregadia: os desejos, medos, anseios e limitações dos jovens moradores da periferia carioca em um período específico.

O conto “Espiral” narra em primeira pessoa a experiência de ser um favelado da Zona Sul do Rio de Janeiro que, ao atravessar o “abismo”, é visto socialmente como alguém que ele não é. A reação de ameaça dos moradores do asfalto diante de sua presença nos espaços públicos da cidade vai se tornando mais frequente com o passar do tempo, assim como a percepção da personagem sobre a impossibilidade de ser reconhecido tal como é, para além das projeções sobre seu estereótipo. Em meio à solidão, ao ódio e à humilhação, a personagem mergulha em uma espiral ao tentar se aproximar de seu outro de classe, fortemente marcada pelo racismo e sempre girando em torno de uma estrutura social intransponível:

Começou muito cedo. Eu não entendia. Quando passei a voltar sozinho da escola, percebo esses movimentos. Primeiro com os moleques do colégio particular que ficava na esquina da rua da minha escola, eles tremiam quando meu bonde passava. [...] ou quando uma velha segurava a bolsa e atravessava a rua pra não topar comigo. Tinha vezes, naquela época, que eu gostava dessa sensação. Mas, como já disse, eu não entendia nada do que estava acontecendo. (MARTINS, 2018, p.17).

Essa percepção de criança vai se concretizando na adolescência, quando a reação de ameaça dos moradores do asfalto diante de sua presença nos espaços públicos da cidade vai se tornando mais frequente. Assim, visto sistematicamente pelo seu outro de classe como motivo de ameaça, o narrador-personagem reage de modo cada vez mais consciente devolvendo essa projeção de intimidação, ao perseguir o que chama de “vítimas”, sem nunca, no entanto, violar qualquer propriedade ou partir para o confronto corporal de fato. O estereótipo da personagem em nenhum momento é descrito na narrativa, que tematiza de modo original

a descoberta de ser uma inquietante presença por ser negro e pobre na Zona Sul carioca.

É grande o sofrimento desse jovem sem nome diante da violência da descoberta da negritude. No mundo racializado onde transita, o imaginário social o desumaniza e reduz sua identidade ao significante da cor de sua pele. Se ao menos fosse pobre e branco, poderia mascarar sua origem social, mas o negro é percebido por onde passa. Diante da identificação aprisionante que lhe atribuem, de ser um corpo ameaçador, o narrador-personagem adere ao significante em que o outro o colocou e vai até as últimas consequências, “já que eles não parariam” (MARTINS, 2018, p. 19). Apesar da diversidade dos olhares que identificam o personagem como objeto de violência e expiação social, o narrador ressalta que “algo sempre os unia, como se fossem todos da mesma família, tentando proteger um patrimônio comum” (2018, p. 19).

O choque traumático de se ver reduzido a um marginal ou bandido, no entanto, não imobiliza a personagem, que, após a longa introdução dessas questões constitutivas, segue o desenvolvimento e, principalmente, o clímax e o desfecho em cenas onde predomina a ação. Como as reações negativas diante da presença de seu corpo não cessam, essa obsessão em devolver ao outro sua projeção vai, nas palavras do narrador, “ganhando forma de pesquisa, estudo sobre relações humanas” (MARTINS, 2018, p. 19). Como as vítimas das perseguições são variadas e vivem num mundo desconhecido pelo narrador, ele decide concentrar sua experiência em um único indivíduo, o Mário.

O Mário foi escolhido, depois de um difícil processo, por levantar os braços como se rendendo a um assalto ao trombar com o protagonista em uma esquina tarde da noite. O morador de favela é uma ameaça automática no espaço público urbano. Diante da humilhação, diz para Mário ficar tranquilo e ir embora, o que não o impede de sentir “mais uma vez aquele ódio primeiro, descontrolado, aquele que enche os olhos d’água” (MARTINS, 2018, p. 20). Na narrativa, Mário é simbolicamente o representante da branquitude da sociedade brasileira: reside em um bairro privilegiado, mora perto do trabalho, tem uma esposa, duas filhas pequenas, e sua vida, observada em um piquenique no Jardim Botânico, nas palavras

do narrador, seria “um verdadeiro comercial de margarina, com exceção da babá, que os seguia toda de branco” (2018, p. 21). Esse lugar de vantagem estrutural que a branquitude permite a alguns sujeitos dentro de uma sociedade racializada, principalmente no que diz respeito ao acesso a recursos materiais e simbólicos, se ancora na subalternização das subjetividades não brancas, representadas na estrutura social brasileira por negros, mestiços e indígenas.

A defesa deste lugar de privilégio é ostentada no confronto final entre o narrador-personagem de “Espiral” e Mário por meio de uma arma de fogo, à qual o narrador precisaria recorrer, “se quisesse continuar jogando esse jogo” (MARTINS, 2018, p. 22). No entanto, se a revolta da personagem em relação ao olhar desumanizador do outro é um gesto de resistência na construção de sua subjetividade, o revide individual tampouco desestrutura uma sociedade que, em nome da guerra às drogas, cerceia, rouba, espanca e violenta os corpos desses jovens sujeitos negros e periféricos, que nas narrativas de Geovani Martins muitas vezes só querem curtir uma praia com os amigos, fumar um baseado, ter um emprego decente, ser respeitados e valorizados como pessoas.

Na literatura que se propõe a retratar as mazelas da brutal desigualdade social e no mundo despedaçado em que vivem suas muitas personagens dessas duas estreias, não há nenhum horizonte, ainda que distante, a ser vislumbrado. Nesse sentido, intui-se que a continuidade do processo de composição estruturado nos procedimentos realistas, que ainda configura as produções literárias atuais, como modo de apreensão da realidade, tem enraizamento histórico nas formas literárias, e sua manutenção pode significar o reflexo do processo social mais amplo: a falta de perspectiva da emancipação secular dos de baixo. Nesse sentido, na esteira de Roberto Schwarz na apresentação da publicação de ensaios intitulada *Os pobres na literatura brasileira*, torna-se relevante a proposição: “num sentido que não está suficientemente examinado, a situação da literatura diante da pobreza é uma questão estética radical.” (SCHWARZ, 1983).

## Referências

CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira** (momentos decisivos). 7. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1993, 2 v.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Bahia: Editora Edufba, 2008.

OLIVEIRA, Francisco de. **Crítica da razão dualista**. O ornitorrinco. São Paulo: Boitempo, 2003.

MANSO, Bruno Paes. **A República das Milícias**: Dos esquadrões da morte a Era Bolsonaro. São Paulo: Todavia, 2020.

MARTINS, Geovani. **O sol na cabeça**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

SCHWARZ, Roberto. (Org.). **Os pobres na literatura brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

SOUZA, Jessé. **A ralé brasileira**: quem é e como vive. Col. André Grillo et al. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2009.

ROSA, Allan da. **Reza de mãe**. São Paulo: Editora Nós, 2016.



## CONSIDERAÇÕES À FIGURA DO NARRADOR EM *O ARROZ DE PALMA*

**Marli Lobo Silva**

### Apresentação

Nos estudos sobre narrativas literárias, a maneira como se estabelece o diálogo na leitura do texto tem sido amplamente discutida por teóricos e estudiosos, que cada vez mais se empenham em elaborar uma tipologia que reúna condições de explicar a figuração do narrador na estrutura verbal do texto literário.

O interesse nesta figuração resulta da dinâmica discursiva que se estabelece no interior da construção ficcional, que concentra em si uma manifestação de diálogos entre textos e, no percurso dos processos inventivos apresentados ao leitor, como elementos de construção na trama literária. Estes elementos implicam a projeção de discussões teóricas voltadas para a complexidade do discurso narrativo e os aspectos a ele inerentes.

Tais aspectos serão abordados a partir da categoria voz e seus desdobramentos: tempo de narração, níveis narrativos e funções do narrador teorizados por Gérard Genette. O primeiro trata das relações entre narração e história; o segundo, de todo acontecimento contado por uma narrativa em um nível diegético superior àquele em que se situa o ato narrativo produto dessa narrativa; e o terceiro, situa o narrador, suas funções e como essas funções concorrem para formar a diegese.

No presente estudo, cabe dizer que pensar o papel do narrador consiste em abrir possibilidades para se questionarem, nesta categoria, suas funções e como estas concorrem para criar na representação da figura do narrador – elemento fundamental da diegese – um registro teórico de possíveis verdades ao leitor no que tange às funções que este narrador assume no processo narrativo.

Dessa forma, este estudo justifica-se pela necessidade de melhor compreendermos a instância narrativa, definida como a articulação entre os elementos desdobrados na categoria voz. Seu estudo permite compreendermos melhor as relações entre o narrador e a história no interior da narrativa, levando em conta que Genette parte da ideia de que todo texto deixa transparecer os vestígios da narração. Neste sentido, aplicar o método de Genette ao exame da narração azevediana oportuniza apreendermos de modo preciso como se organiza a narrativa estudada.

### Aporte teórico

Segundo Genette (1995), o narrador é uma entidade fictícia criada pelo autor para ser o emissor do discurso, sendo, pois, aquele que dá voz e que enuncia o texto. Como um ser virtual, sua existência se restringe ao texto, cabendo, então, ao leitor realizar o desdobramento da imagem deste.

Tais desdobramentos abrem caminhos para que a projeção estabelecida pelo narrador seja norteadada pela perspectiva dialógica em que se instaura o discurso narrativo. Uma vez que o narrador é responsável pela enunciação, possibilitando tornar a narrativa verossímil, a escolha deste por parte do autor pode desempenhar um papel fundamental na receptividade da obra. Todavia, convém ressaltar que o narrador é um elemento da situação narrativa, portanto, fictício, não devendo ser confundido com o autor. “Um autor pode usar o discurso de um outro para seus fins [...] Nesse caso, esse discurso, conforme a tarefa, deve ser sentido como o de um outro” (BAKHTIN, 2010, p. 216).

Segundo Reis (2013), o narrador que enuncia uma narrativa “[...] comunica informações e configura um universo que por ele é dado a conhecer. Esse universo é a história ou universo diegético” (REIS, 2013, p. 255). Nesse tocante, independente da forma como se apresenta, o discurso ficcional se faz pela exposição de um acontecimento ou vários. No caso da narrativa ficcional, é o que traz ao leitor um conjunto de acontecimentos nos quais se envolvem os personagens, os fatos e o modo como a história é contada; consiste, pois, num modo de colocar a história em movimento.

Na obra em estudo, os acontecimentos narrados referem-se à migração da família ao Brasil; ao episódio do arroz, elemento fantástico que define todo o encadeamento da narrativa; às questões culturais que marcam a presença desta família portuguesa no Brasil; à liderança da personagem Palma, mulher forte, eloquente e que contribuiu diretamente na formação da personalidade de Antonio, personagem central da narrativa.

Neste encadeamento narrativo, partimos do estudo genetteano de que todo texto narrativo deixa transparecer os vestígios da narração, por isso faz-se necessário descrever as diferentes maneiras pelas quais a narrativa pode dar forma a uma história – em que ordem são contados os fatos, e de que ponto de vista. Por outro lado, pretende-se examinar as diferentes maneiras pelas quais uma narrativa pode representar o ato que a produz. Esse ato é a narração.

No que concerne à categoria voz, portanto, objeto deste estudo, Genette trata das relações que dizem respeito à maneira como a narração se encontra implicada na narrativa, relações estas chamadas pelo teórico de instancia narrativa. Segundo este autor, a instancia narrativa são os fatos e acontecimentos que têm lugar na narrativa e se põem em circulação, isto é, aquilo que é trazido ao contexto da obra, “[...] e essa instancia não permanece necessariamente idêntica e invariável ao longo de uma mesma obra narrativa (GENETTE, 1995, p. 213).

No romance **O arroz de Palma** (2019), os acontecimentos ali contidos evidenciam uma complexidade dessa situação narrativa, visto ser a obra uma narração ficcional em que as incidências do narrador, ou mesmo um outro, que direta ou indiretamente participa da atividade narrativa. Aqui o narrador-personagem, Antonio, conta os acontecimentos no primeiro momento da narração sempre sob o ponto de vista de sua tia Palma, que com “[...] sua experiência, conhecimento do mundo, das pessoas, da vida”, configura o outro, desse ato de narrar (ADORNO, 1980, p. 272).

Em seu estudo sobre o narrador (1936), Walter Benjamin afirma “[...] o narrador retira o que ele conta da experiência: de sua própria experiência ou da relatada por outros. E incorpora, por sua vez, as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes” (BENJAMIN, 2012, p. 217). **O arroz de Palma**

se constitui de dois planos narrativos, cuja experiência na arte de narrar de Palma confere ao narrador Antonio a reificação do discurso.

## Desenvolvimento

Na obra em estudo, a instância narrativa se configura em dois momentos: no primeiro, todo o desenrolar da obra é contado pelo narrador Antonio, um senhor de 88 anos, que conta os fatos anterior ao seu nascimento, a partir do ponto de vista da sua tia Palma, quando esta conta as histórias do casamento dos pais de Antonio em Viana do Castelo, Norte de Portugal e a difícil decisão de migrarem para o Brasil em busca de novas oportunidades. “Meu nome é Antonio. O filho mais velho de José Custódio e Maria Romana. Meus pais nasceram em Viana do Castelo, Norte de Portugal. E lá se casaram, em 11 de julho de 1908, debaixo de abençoada chuva de arroz” (AZEVEDO, 2019, p. 15).

O segundo momento ele narra após seu nascimento, e já a partir de suas próprias impressões, não narra uma história pessoal, mas sim de toda família. “Eu aqui na fazenda. Eu aqui na cozinha, quatro e pouco da manhã. Isabel ainda dorme, o sol ainda demora. Eu aqui, um velho de 88 anos. Para os mais novos, o Avô Eterno, o que não teve começo nem terá fim” (AZEVEDO, 2019, p. 9).

Em suas reminiscências, Antonio reflete sobre a vida e a sua vida, os acontecimentos familiares, a ausência de uns, a presença de outros, a finitude para os que se vão, e vida nova aos que virão. Nesse processo digressivo, de súbito suas lembranças tomam outras direções, nesse mosaico de recordações em que cada ato narrativo vai compondo outras situações narrativas. A este respeito, Genette, esclarece que

Uma situação narrativa, como qualquer outra, é um conjunto complexo no qual a análise, ou simplesmente a descrição, só pode distinguir retalhando-o um tecido de relações estreitas, entre o ato narrativo, os seus protagonistas, as suas determinações espaço-temporais, a sua relação com as outras situações narrativas implicadas na mesma narrativa (GENETTE, 1995, p. 214).

No retalhamento da obra, cujas relações descrevem a situação narrativa, tem-se na complexidade de **O arroz de Palma**, dois momentos distintos em que seu protagonista, ao relatar acontecimentos anteriores a seu nascimento, o faz a partir das impressões da tia, cuja função é a de uma narradora passiva ou em segundo plano, mas que tem sua importância na atividade narrativa.

Sendo a narrativa contada *in média res*, é através das memórias que o personagem ata as pontas da história de suas vivências e experiências ao longo de toda uma vida. As determinações espaciotemporais que atravessam a narrativa determinam os fatos, mas sob que condições e circunstâncias esses fatos determinam a situação narrativa? No processo de significação da narrativa. Pois, na obra, esse tempo é situado, uma vez que o narrador informa quando ocorreu a migração da família, os fatos que desencadearam tais decisões, entre outros.

De acordo com Genette, “[...] uma história pode ser contada sem precisar o lugar onde sucede, e se esse lugar está mais ou menos afastado do lugar onde a conto [...], pois devo, necessariamente, contá-la num tempo do presente, do passado ou do futuro” (GENETTE, 1995, p. 215). Observa-se como as determinações temporais são mais importantes que as determinações espaciais. Na obra de Azevedo, esse tempo é situado, pois o leitor é informado quando ocorreu a migração da família ao Brasil, o que motivou essa decisão e por que o Brasil era tão atrativo ao fluxo migratório<sup>1</sup>.

O marco temporal da obra é 1908, quando ocorre o casamento dos pais de Antonio, tendo sido os noivos recepcionados por uma “torrencial chuva de arroz, [...] eram punhados e mais punhados. Chuva branca que não parava” (AZEVEDO, 2019, p. 15). O arroz é o fio condutor da narrativa, um presente ofertado por Palma, ao irmão recém-casado José Custódio, que o rejeita com veemência. Entretanto este presente envolto em mistério e encantamento torna-se o elemento fundamental que, nos cem anos que

---

1 Dois acontecimentos propiciaram a vinda dessa família para o Brasil: o empobrecimento da região do Minho, Norte de Portugal, e a oferta de emprego nas prósperas fazendas de café e na extração da cana de açúcar. Na primeira metade do século XX (1901 a 1930), o fluxo migratório atingiu seu auge, ultrapassando uma média anual de 25 mil.

se seguem, irá definir a construção dessa família cujos dramas, conflitos e esperanças estão irremediavelmente ligados a este presente de casamento.

Outro acontecimento que perpassa a narrativa refere-se à imigração desta família, em que fatores como a pobreza determinaram a saída de seu país de origem, e o Brasil naquele momento tornava-se atrativo para eles “[...] falam do Brasil, das terras férteis à espera de quem arregace as mangas. Falam do novo século XX. O século do progresso e das oportunidades” (AZEVEDO, 2019, p. 31). Em 12 de julho de 1909, os três embarcaram para o Rio de Janeiro, onde trabalharam por algum tempo e, posteriormente, fixaram-se em definitivo no interior, trabalhando na fazenda de café Santo Antonio da União, cujo proprietário era o senhor Avelino Alves Machado.

Tal como enfatiza Genette, o elemento temporal se mostra relevante na narrativa. Permite compreendermos melhor a narrativa no presente, sem desconsiderar a narração no passado, onde ambos se fragmentam, para inserirem-se entre os diversos momentos da história. Do ponto de vista da posição temporal, Genette apresenta quatro tipos de narração<sup>2</sup>. **O arroz de Palma** caracteriza-se por ser uma narração ulterior, por não estabelecer a distância temporal que se separa do momento da história, ou seja, é uma narrativa pretérita e que não separa a distância temporal da história.

Para o estudioso, “[...] a narração ulterior vive do paradoxo de possuir ao mesmo tempo uma situação temporal – em relação à história passada – e uma essência intemporal, já que sem duração própria” (GENETTE, 1995, p. 222). Ou seja, a duração da narrativa é determinada pelos fatos e o tempo para ocorrer o objeto da narração, na imigração da família, as mudanças sociais e culturais do Brasil e o arroz, símbolo de fertilidade. As reminiscências de Antonio se entremeiam nos diferentes momentos de sua vida:

Eu aqui, de avental branco picando o tempero verde. Preparo o almoço de família. Terei forças? 88: dois infinitos verticais. É boa idade, será uma bela festa. Tenho prática. Tia Palma me ensinou a cozinhar, eu era jovem. Por onde andaré Tia Palma? Às vezes, fica

2 O segundo tipo é a narração anterior; o terceiro, a narração simultânea, e o quarto, a narração intercalada.

tempo sem aparecer. Às vezes, vejo-a perambulando pela casa com mamãe e papai [...] chegam com diferentes idades [...] falo com meus queridos já distantes no tempo e no espaço. Às vezes sinto medo, assobio no escuro. De repente luz. Cinema! [...] Sigo em frente. Para o hoje – que eu amo! – e depois para aonde o nariz aponta e a vista alcança e para mais além, aonde só a esperança vai. Sou passado, presente, e futuro – três pessoas distintas reunidas numa só, [...] confio em você, que agora me faz companhia e me lê os pensamentos (AZEVEDO, 2019, p. 9).

O aqui e o agora da narrativa uniu-se à narração, em diferentes momentos em que o narrador rememora suas vivências e experiências, uma distância diluída pelo tempo no espaço, cujas relações são estabelecidas pelo nível narrativo dos acontecimentos narrados por Antonio e que permitem respondermos melhor à pergunta com relação a quem fala na narrativa. Genette define os quatro tipos fundamentais do estatuto de narrador, ao mesmo tempo pelo seu nível narrativo (extra ou intradieético) e pela sua relação à história (hetero ou homodieético).

O romance **O arroz de Palma** configura-se pelo tipo intradieético – homodieético, uma vez que a obra é narrada em primeira pessoa. Antonio, narrador–personagem, narra a história da qual ele mesmo faz parte, embora, atipicamente. O primeiro momento da narração se dá a partir das evidências do que a tia fala, do que ele ouviu dela; no segundo, são as impressões de Antonio sobre tudo o que acontece naquele clã. Ao resolver preparar um grande almoço pra reunir toda a família, comemorar seu aniversário e a celebração dos 100 anos do casamento de seus pais, Antonio diz: “[...] preciso me concentrar. É essencial. Por quê? Ora, que pergunta! Família é prato difícil de preparar. São muitos ingredientes. Reunir todos é um problema” (AZEVEDO, 2019, p. 11).

Como elemento fundamental da narrativa, este narrador abre possibilidades para, neste papel, questionar suas funções e como estas concorrem para criar nesta figura um registro de possíveis verdades no leitor. No que tange as funções que assume no romance, este narrador é um interlocutor entre a história e o leitor, já que o leitor conhece, se familiariza

com a narrativa a partir das impressões do narrador. É responsável por transmitir essas impressões e até por abrir possibilidades para que o próprio leitor crie outras impressões, além das que o narrador apresenta na narrativa.

O narrador coloca o universo ficcional diante dos olhos do leitor, que nada sabe da história senão pela ótica do narrador, cuja missão, além de transmitir a própria perspectiva, oferece ao leitor a possibilidade de criar óticas próprias, isto é, desenvolver outros pontos de vista. Neste sentido, Genette considera que o papel do narrador vai muito além da narração, isto é, contar a história, mas que seu discurso pode assumir outras funções a serem distribuídas em diversos aspectos da narrativa com os quais se relacionam.

A primeira função é a narrativa, função esta básica, pois está relacionada à própria história; nenhum narrador pode se furtar a ela. Se não há narrador, não há narrativa, ou seja, não há como contar uma história. A segunda função é a de regência, está ligada à narrativa propriamente dita, pois assume um discurso metalinguístico – mais propriamente (meta) narrativo – o narrador faz isso para mostrar a organização interna da narrativa, as inter-relações entre elas etc. Em uma passagem da obra – capítulo intitulado Nuno e Rosário – Antonio e Isabel conversam sobre que nomes irão dar ao filho quando nascer.

Prefere menino ou menina?

Tenho mesmo que responder? Então vou pelo nome. Quero um filho Nuno.

Nuno?! Por que Nuno! De onde você tirou essa ideia?

Histórias de Tia Palma. [...] ela que me apresentou a ele. Dom Nuno Álvares Pereira, condestável de Portugal. Um gênio. Estrategista militar. Melhor que Napoleão, melhor que Wellington. [...] Em 14 de agosto de 1835 venceu a batalha de Aljubarrota à frente de um pequeno exército de 6 mil homens contra as 30 mil tropas de castelã. O rei D. João I o considerava seu amigo mais fiel. Afinal, foi ele que o tinha colocado no trono e salvado e salvado a independência de Portugal (AZEVEDO, 2019, p. 148).



Sob esse aspecto, quando o narrador menciona o nome “Nuno”, para homenagear o filho, ele ressalta as qualidades e feitos heroicos de uma figura histórica, ele se refere a uma outra linguagem, fala de um outro código dentro de um código, ampliando o diálogo interartístico com outras formas artísticas e outros signos – a metalinguagem.

A função de comunicação, relaciona-se a própria situação narrativa de que são protagonistas o narrador e o narratário. O narrador dirige-se diretamente, de modo evidente, ao narratário. Há uma passagem no romance que ilustra bem essa relação entre esses dois elementos da situação narrativa. “Confio em você, que agora me faz companhia e me lê os pensamentos. [...] e você? É, você mesmo, que me lê os pensamentos e veio aqui me fazer companhia. Como saiu no álbum de retratos?” (AZEVEDO, 2019, p. 11).

Na função testemunhal, o narrador volta-se para si mesmo, mostrando como participa da história, que relação ele mantém com essa história, que pode ser moral, intelectual e afetiva, e que pode assumir a forma de um simples testemunho. Em um trecho da narrativa, Antonio teve um encontro amoroso com a cunhada, posteriormente durante uma reunião familiar desencadeia uma discussão entre Antonio e sua irmã Leonor, por causa do arroz.

Eu era a única sobrinha mulher, o arroz tinha que ser meu!  
Impressionante. Os anos passam e você não muda Leonor. O veneno é o mesmo.

O que é que está acontecendo?

Isabel mal consegue terminar a pergunta. Leonor passa por ela, em fúria. Volta com Nicolau e Joaquim. Em questão de segundos, o caos está instalado. Todos gritam com todos. Ninguém ouve ninguém. Insultos acusações descabidas. [...]

Em questão de segundos, levanto a cadeira e, insano, parto justo para cima do irmão que me é o mais próximo e querido. O grito da mulher me detém.

Antonio, não!!!

Amália se põe diante de mim, me impede o gesto. Congelo. – os braços erguidos. Em questão de segundos, ficamos na sala apenas

eu e ela. Em questão de segundo, o novo e inesperado encontro. Em questão de segundos, o olhar e as lágrimas de Amália me transmitem o pensamento: “Em nome de tudo o que aconteceu, por favor, Antonio, abaixe essa cadeira”. E eu abaixo.

Aí, surpresa maior, diante de todos, e com amor que desconcerta, Amália me passa a mão pelos cabelos, me beija demorado a testa. –Não dê ouvidos, Antonio. É tudo briga boba de irmão. Você merece a felicidade que tem. Eu sei que merece.

Agora, sim, a família é pega de surpresa. Amália volta em seguida para o lado do marido, ali é o seu lugar. Todos a acompanham com os olhos intrigados [...] como explicar tanto afeto? [...] quem terá a petulância de insinuar algo? Quem ousará interpretar o afago ostensivo, o beijo em público? (AZEVEDO, 2019, p. 242–243).

Podemos observar nessa passagem do texto que diante do caos tem-se um empasse, cujos olhares ali se deixam entrever, manifestar-se ante o acontecimento emblemático e ao mesmo tempo ambíguo presenciado por todos. A iminência de algo vir à tona deixou Antonio aflito, pois eram muitos olhares interrogando o ato de Amália. O narrador, em desvantagem, desqualificado, procura desesperadamente ao leitor um pacto de silêncio, pois somente os dois sabem o que ocorreu entre eles. No momento em que “Amália beija-lhe a testa”, o narrador está mais preocupado com a avaliação do leitor do que com a própria relação dele com a narrativa. Quando ele interpele “só você leitor”, a relação dele é de cumplicidade testemunhal.

Já a função ideológica ocorre quando as intervenções do narrador na história assumem a forma de um comentário que interrompe a narração para introduzir na narrativa um saber ou um conhecimento externo a ela. É uma função extranarrativa. Isto porque os comentários ou opiniões do narrador não se sobrepõem enquanto definição de um saber sistematizado.

Em *O arroz de Palma*, essas intervenções ocorrem quando o narrador caracteriza os tipos de família. Há famílias doces. Outras, meio amargas. Outras, apimentadíssimas. Há também as que não tem gosto de nada [...] que você suporta só para manter a linha [...] receita de família não se copia, se inventa. (AZEVEDO, 2019, p. 12:13). A partir de suas reminiscências

Antonio faz um retrospecto de tudo que viveu e essas vivências interveem de forma direta e indireta na maneira como o conceito de família se apresenta para o narrador, cujo comentário e explicação se justifica por parte do narrador em um movimento exterior à história.

## Considerações finais

Ao trazer para a análise do discurso narrativo o estudo das relações entre narrativa e história e entre narrativa e narração, Gérard Genette define a importância da análise textual no discurso narrativo literário levando em consideração que a perspectiva ao narrar, manifesta as diferentes maneiras de uma narrativa dar forma a uma história.

A obra analisada figura como um clássico da literatura contemporânea. Uma escrita marcada por lirismo e delicadeza, que emociona e comove, mas, ao mesmo tempo, surpreende ao transitar por diferentes possibilidades interpretativas.

Dentre essas possibilidades, o narrador, elemento fundamental da narrativa, é teorizado a partir das muitas funções que desempenha na obra, oportunizando um elo de possíveis verdades ao leitor. Verdades estas atravessadas pelas memórias de um narrador que testemunha em primeira pessoa fatos e acontecimentos que marcaram as vivências e experiências de uma família envolta por conflitos desencadeados especialmente pelo arroz de Palma. Trata-se de histórias que se entrecruzam, nas quais um enunciado narrativo dá sequência a um conjunto de acontecimentos, a serem definidos pelo narrador.

*Leitmotiv* nesta família há gerações, “Este arroz – plantado na terra, caído do céu como o maná do deserto e colhido da pedra – é símbolo de fertilidade e eterno amor” (AZEVEDO, 2019, p. 17). Configura-se, deste modo, uma história iniciada em Viana do Castelo, Portugal em 1908, quando Palma oferece o arroz como presente de casamento ao irmão José Custódio. Tal atitude gera muitas desavenças entre ambos, desencadeando brigas e reconciliações em família.

## Referências

ADORNO, Theodor W. Posição do narrador no romance contemporâneo. Textos escolhidos In: BENJAMIN, Walter et al. **Textos escolhidos**. São Paulo, abril, 1980, p. 272–3. (Os Pensadores).

AZEVEDO, Francisco. **O arroz de Palma**. 22. ed. Rio de Janeiro/São Paulo. Record. 2019.

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoievski**. 5. ed. rev. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

BENJAMIN, Walter. **O narrador**: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. Ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 2010.

GENETTE, Gérard. **Discurso da narrativa**. 3. ed. Trad. Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega, 1995.

REIS, Carlos. **O conhecimento da literatura**: introdução aos estudos literários. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina. **Dicionário de Teoria da Narrativa**. São Paulo: Ática, 1988.

## OS CONTOS DE *PAPÉIS AVULSOS* PUBLICADOS EM JORNAL NA DÉCADA DE 1870<sup>1</sup>

Luiza Helena Damiani Aguiar

### Introdução

Os jornais escolhidos por Machado de Assis para a publicação inicial dos textos de *Papéis avulsos* possuem algumas semelhanças entre si. O *Jornal das famílias* (1863–1878), por exemplo, era mensal e tinha como temas principais a moda e a literatura, visando a um público majoritariamente feminino para os padrões da época. Era basicamente essa a proposta de *A estação* (surgido em 1872, mas que adotou esse nome e esse projeto somente a partir de 1879 e permaneceu em atividade até 1904) (TEIXEIRA, 2010), publicado quinzenalmente. Também quinzenalmente saíram as quatro edições do efêmero *A epocha* (1875–1876<sup>2</sup>), jornal de foco mais literário e artístico. Já a *Gazeta de notícias* (1875–1942<sup>3</sup>) e *O cruzeiro* (1878–1883) eram jornais diários de notícias destinados ao público geral.

- 1 Este texto é resultado da pesquisa de mestrado intitulada “Machado de Assis em jornal e livro: diferentes suportes e sentidos dos três contos de Papéis Avulsos publicados antes de Memórias Póstumas de Brás Cubas”, com bolsa pela CNPq.
- 2 A folha teve uma curta duração de quatro números, com início no dia 14/11/1875. Embora o último número não conste no acervo da Hemeroteca Digital, é possível inferir que ele teria sido publicado no primeiro dia de 1876, já que esse foi o procedimento seguido para a segunda edição (01/12/1875). Por esse motivo, adotou-se a notação de 1875–1876.
- 3 Segundo Sílvia Maria Azevedo, Adriana Dusilek e Daniela Mantarro Callipo na obra *Machado de Assis: Crítica Literária e Textos Diversos*, a *Gazeta de Notícias* deixou de ser publicada em 1942. No entanto, há edições do periódico disponíveis na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional até 1956. Há, ainda, um verbete de Carlos Eduardo Leal para a Fundação Getúlio Vargas que menciona a atuação do jornal durante a ditadura militar. Analisando brevemente os números de 1942 a 1945, nota-se que, ao longo de boa parte de 1942, Wladimir Bernardes e Bastos Tigre são os diretores da folha. Em setembro de 1942, Bastos Tigre sai de cena, mas Wladimir Bernardes permanece na direção até 28 de fevereiro de 1945, quando a diagramação do jornal é reformulada e Fioravanti di Piero e C.A. Lúcio Bittencourt assumem o comando do periódico.

Se nos outros três jornais as colaborações de Machado de Assis foram publicadas ao lado das demais matérias, n’*O cruzeiro* e na *Gazeta* seus textos apareciam na seção específica destinada ao “folhetim”.

Dos doze textos reunidos em *Papéis avulsos*, apenas três foram publicados antes de 1880, ano da divulgação inicial de *Memórias póstumas de Brás Cubas* não em livro, mas na *Revista brasileira*: “A chinela turca” (*A epocha*, 1875), “Uma visita de Alcebiades” (*Jornal das famílias*, 1876) e “Na arca” (*O cruzeiro*, 1878). As similaridades desses contos, porém, não se restringem a essa especificidade do momento da publicação primeira. Atribuídos respectivamente aos pseudônimos de Manassés, Victor de Paula e Eleazar, são os únicos contos da obra que não receberam inicialmente a assinatura do próprio Machado. Além disso, enquanto os outros nove escritos do livro estão agrupados em dois jornais, os três contos em questão tiveram tratamentos distintos.

O presente texto pretende, portanto, discorrer brevemente sobre as alterações efetuadas por Machado em cada um dos contos aqui especificados nas suas versões em periódico e em livro, tendo em vista tanto as diferenças textuais quanto os sentidos que os jornais e o volume possam ter emprestado às narrativas, tomando o conceito de ambiência discursiva como base principal. Ao analisar as mudanças que Machado promoveu em cada conto, será possível compreender também os sentidos que cada meio de publicação emprestou para as narrativas e os motivos que levaram o Bruxo do Cosme Velho a escolher cada uma das folhas em específico para estamparem “A chinela turca”, “Uma visita de Alcebiades” e “Na arca”.

## A chinela turca

Publicado inicialmente em 14 de novembro de 1875, “A chinela turca” é o primeiro escrito de *Papéis avulsos* a vir a público. A narrativa centra-se na história do bacharel Duarte, que, ansioso para ir a um baile encontrar com sua amada de cabelos louros e olhos azuis, Cecília, vê-se retido em casa depois da inesperada e inoportuna visita do enfadonho major Lopo Alves. Este, que padecia de “achaque literários” e então compusera uma peça em sete quadros e cento e oitenta páginas, decide pedir ao bacharel a avaliação de tal material.

O texto foi publicado inicialmente no pequeno jornal *A epocha*, fundado por Joaquim Nabuco. O veículo não passou de uma folha efêmera, com duração de quatro números; apresentava o subtítulo “Fantasias, Romances, Letras, Theatros, Bellas-artes”, e tinha por objetivo principal tratar da vida artística do Rio de Janeiro.

A trama construída por Lopo Alves, em sua peça, é recheada de excessos e reviravoltas, revelando-se muito similar a um melodrama. Ao descrevê-la, o narrador comenta o caráter rocambolésco da trama:

O mais eram os lances, os caracteres, as *ficelles* e até o estilo dos mais acabados tipos do romantismo desgrenhado. Lopo Alves cuidava pôr por obra uma invenção, quando não fazia mais do que alinhavar as suas reminiscências. Noutra ocasião, a obra seria um bom passatempo. Havia logo no primeiro quadro, espécie de prólogo, uma criança roubada à família, um envenenamento, dois embuçados, a ponta de um punhal e quantidade de adjetivos não menos afiados que o punhal. No segundo quadro dava-se conta da morte de um dos embuçados, que devia ressuscitar no terceiro, para ser preso no quinto, e matar o tirano do sétimo. Além da morte aparente do embuçado, havia no segundo quadro o rapto da menina, já então moça de dezessete anos, um monólogo que parecia durar igual prazo, e o roubo de um testamento. (ASSIS, 1882, pp. 111–112)

Ao longo da trama, Duarte, incomodado com o “mau livro” e com a impossibilidade cada vez mais evidente de ir ao baile encontrar Cecília, adormece e sonha com um enredo em que ele é basicamente o protagonista de um melodrama: teoricamente intimado pelo roubo de uma chinela turca muito valiosa, o bacharel descobre, com o desenrolar da história, que se trata de um conluio para que ele se case e cometa suicídio em favor de uma bela jovem para a qual deixará seus bens como herança. Ao escapar de seus perseguidores com o auxílio de um tenente do exército disfarçado de padre, Duarte percebe-se em casa ouvindo o fim da peça do major.

O desfecho difere nas duas versões do conto. Em *A epocha*, ainda muito próximo do período em que Machado foi mais atuante como crítico

literário, Duarte opta por evitar a leitura de melodramas dali em diante: “Livre do pesadelo, Duarte despediu-se do major jurando a si próprio nunca mais assistir à leitura de melodramas, sejam ou não obras de major. É a moralidade do conto” (ASSIS, 1875, p. 6). Machado parece centrar seu desfecho numa crítica direta ao gênero que o desagradava.

Já em *Papéis avulsos*, o comentário final tem tom muito mais irônico. Duarte reflete sobre o episódio e, consigo mesmo, diz:

– Ninfa, doce amiga, fantasia inquieta e fértil, tu me salvaste de uma ruim peça com um sonho original, substituíste-me o tédio por um pesadelo: foi um bom negócio. Um bom negócio e uma grave lição: provaste-me que muitas vezes o melhor drama está no espectador e não no palco. (ASSIS, 1882, p. 125)

Em conformidade com essa nova perspectiva, aquilo que se encontra narrado em “A chinela turca” espelha muito das crenças que o autor tinha em relação ao teatro como um todo, que parecem contribuir também com as estruturas adotadas nas construções de sua própria dramaturgia. Em linhas gerais, o autor rejeitava excessos que avultavam, sobretudo, em melodramas (no campo do trágico) e em farsas (no campo do cômico)<sup>4</sup>. O autor dava grande importância para a função civilizadora tanto do jornal quanto do teatro. Assim sendo, apresentava uma opinião desfavorável sobre peças que recaíssem em “ultrarromanticismos” ou “ultrarrealismos”, afastando-se de reviravoltas que tivessem o único objetivo de entreter o público.

O pesadelo de Duarte, no entanto, tem muitos dos elementos do exagero que estão presentes também no melodrama. Seu pesadelo é composto pelos mesmos elementos da “ruim peça” que ele ouvia dita-da pelo major. Além disso, no final escrito em *Papéis avulsos*, o papel do espectador na construção do sentido de uma obra literária ganha força.

4 A associação entre as visões sobre teatro expostas em “A chinela turca” e as opiniões de Machado sobre o tema são trabalhadas de modo mais detido em AGUILAR, Luiza Helena Damiani. O teatro em Machado de Assis: suas peças, suas críticas e sua prosa. Em tese. Belo Horizonte, v. 24, n. 2, maio-ago 2018, pp. 141-156.



No momento em que faz essa alteração do parágrafo final do conto, Machado parece reproduzir um procedimento em que mina as certezas e amplia a quantidade de interpretações possíveis, procedimento esse que já adotara em outras produções, entre as quais estão algumas irmãs em *Papéis avulsos*. “Uma visita de Alcebiades”, por exemplo, tem sua estrutura transformada de um relato oral tranquilo para uma carta desesperada, processo que modifica também algumas das sensações que o receptor poderia ter ao fim da leitura da primeira versão.

Se na primeira versão de “A chinela turca” a crítica ao melodrama fica explícita em seu parágrafo final, em *Papéis avulsos* há grande ironia no modo como Duarte parece ver no sonho um espetáculo tão ou mais intrigante do que a peça de Lopo Alves, muito embora os elementos que constroem tanto seu pesadelo quanto o melodrama do major sejam, aparentemente, muito próximos.

Ao finalizar a narrativa indicando que “muitas vezes o melhor drama está no espectador e não no palco”, Machado insere “A chinela turca” na tradição familiar instaurada por *Papéis Avulsos* da qual alguns de seus irmãos ficcionais, como “O segredo do bonzo”, já fazem parte. John Gledson comenta, a respeito da nota que Machado compõe, ao final do livro, sobre a narrativa protagonizada pelo bacharel Duarte:

O que não diz é que nem o último parágrafo do conto nem a ideia que exprime [...] estavam presentes na versão de 1875. Parece-me que foram acrescentados justamente para fazer com que “A Chinela Turca” se adequasse melhor ao ambiente do livro, sendo bastante semelhante a outras frases, de outras histórias [...]. (GLEDSON, 2011, p. 12)

Sendo assim, se quando originalmente publicado o conto parecia ter um caráter quase educativo ao gosto do público, afastando o protagonista do melodrama por um aparente horror ao pesadelo que teve, na segunda versão há uma aproximação maior com os outros contos do livro, com fortes traços de ironia e uma associação da visão de Duarte com o avultado prestígio que a aparência recebe ao longo das tramas de *Papéis avulsos*. Machado

parece enfatizar a ideia de um gosto que não é essencial e imutável, mas sim variável a partir da recepção que os leitores possam fazer de um texto.

Machado retrabalha o papel do leitor de “A chinela turca”, na medida em que altera o final da primeira para a segunda versão. A partir do momento em que a conclusão do conto em *Papéis avulsos* é mais sutil, velada e irônica, o leitor precisa preencher um número maior de lacunas no momento da leitura.

Comparando-se as duas versões do parágrafo derradeiro do conto, o leitor que se deparou com a narrativa de Duarte no jornal *A epocha* precisou preencher uma quantidade menor de lacunas no momento da leitura quando em comparação com a versão de *Papéis avulsos*. Sendo assim, o texto apresentado no periódico é mais “fechado”, enquanto o da coletânea é mais “aberto”. Quando publicado na folha quinzenal, o escrito mostra-se mais adaptado ao seu meio de circulação, mais rápido e menos duradouro, cujas lacunas devem ser preenchidas de modo mais ágil, mais maleáveis ao cotidiano do leitor, exposto ao longo das outras seções do periódico.

Por fim, cumpre notar que o sonho envolve e enlaça Duarte em sua trama, façanha que a peça do major se revela incapaz de conquistar. Machado acreditava que qualquer “iniciativa em arte dramática não se limita ao estreito círculo do tablado, vai além da rampa, vai ao povo” (2015, p. 1010). Nesse caso, uma peça incapaz de alcançar o público de maneira adequada, servindo, com sorte, como “bom passatempo”, receberia daquele Machado censor do Conservatório Dramático mais um parecer de aprovação amarga<sup>5</sup>, por ser incapaz de superar um bom sonho.

## Uma visita de Alcebiades

A trajetória de publicação de “Uma visita de Alcebiades” é a mais curiosa dentre as de todos os contos publicados em *Papéis avulsos*. Im-

5 A censura do Conservatório Dramático regulava quais peças poderiam ser representadas no país. Só era permitido, porém, barrar textos a partir de critérios morais, regra que muito frustrava Machado no período em que atuou como censor, já que o Bruxo do Cosme Velho gostaria de recusar certas obras por critérios literários.

presso pela primeira vez no *Jornal das famílias* em 1876, o conto teve ainda uma segunda versão em jornal na *Gazeta de notícias* no início de 1882. O texto estampado neste periódico mostra-se muito próximo da versão que sairia em livro dez meses depois. Quando comparadas as variantes da coletânea e do *Jornal das famílias*, porém, as alterações são estruturais, fazendo de “Uma visita de Alcebíades” a narrativa de *Papéis avulsos* que mais sofreu transformações de sua primeira versão para aquela publicada em suporte livresco. Essas mudanças são responsáveis pelo comentário que Machado faz na Nota F da obra: “Esse escrito teve um primeiro texto, que reformei totalmente mais tarde, não aproveitando mais do que a ideia. O primeiro foi dado como um pseudônimo e passou despercebido” (ASSIS, 1882, p. 300).

Embora Machado aproveite mais do que somente a ideia para compor o conto em sua segunda variante, a afirmação de que ele o reformou totalmente é precisa. No *Jornal das famílias*, o texto aproxima-se mais das narrativas que eram, de fato, publicadas pelo próprio Machado naquele jornal e que ajudaram a compor seus dois primeiros livros de contos, *Contos fluminenses* (1870) e *Histórias da meia-noite* (1873). Trata-se de um relato anedótico, contado para atender aos pedidos de moças que frequentavam o mesmo evento. O desembargador Alvares afirma que não contará “uma anedota mentirosa, dessas que os redatores de folhinhas aumentam para regalo dos fregueses. Vou referir o que me aconteceu sabido passado” (ASSIS, 1876, p. 305). Em contrapartida, o conto publicado em *Papéis avulsos* ganha o formato de uma carta escrita por um desembargador designado como “X” para o chefe de polícia, seu amigo de infância, relatando algo que recém-ocorrera.

Essa alteração estrutural é a principal responsável pelas mudanças que ocorrem ao longo de todo o conto. A orientação da narrativa muda por completo, já que, no *Jornal das famílias*, Alvares conta sua aventura com Alcebíades já distante em uma semana do acontecimento, e o faz em tom mais leve e jocoso, como seria natural em uma “anedota” contada durante uma reunião de convivas na noite de Natal. Já a carta do desembargador X traz consigo o susto vivido pelos acontecimentos das últimas horas e a urgência do assunto, já que o corpo continua presente em sua residên-

cia. Para ele, essa segunda morte do ateniense provoca “profundo abalo”, reação bem distinta daquela que demonstra ter o narrador da primeira versão do conto, que não aparenta qualquer comoção: “Quando lhe pus a mão no peito, vi que estava diante de um cadáver. Que havia de fazer? Mandeí-o para o necrotério” (ASSIS, 1876, p. 308).

Outra diferença aparece na relação de cada um dos protagonistas com o espiritismo. Para Alvares, embora manifeste de início uma espécie de ceticismo em relação a todos os sistemas, ele revela posteriormente sua predileção pelo estudo fervoroso do kardecismo:

Não sei se sabem que sou um tanto espiritista. Não se riam; sou até muito. Posso dizer que vivi, como, durmo, passeio, converso, bebo café e espero morrer na fé de Allan Kardec. Convencido de que todos os sistemas são puras niilidades, adotei o mais jovial de todos. (ASSIS, 1876, p. 306)

Já X apresenta postura menos próxima da doutrina, e, embora acredite que ela trará bons frutos no futuro, não parece dedicar-se a ela com tanto carinho e seriedade:

Sou espiritista desde alguns meses. Convencido de que todos os sistemas são puras niilidades, resolvi adotar o mais recreativo deles. Tempo virá em que este não seja só recreativo, mas também útil à solução dos problemas históricos; é mais sumário evocar o espírito dos mortos, do que gastar as forças críticas, e gastá-las em pura perda, porque não há raciocínio nem documento que nos explique melhor a intenção de um ato do que o próprio autor do ato. (ASSIS, 1882, p. 260)

Essa diferença pode estar na raiz da reação que cada um deles apresenta com a chegada de Alcebiades à sua casa, em carne e osso. Alvares surpreende-se momentaneamente, mas logo é capaz de interagir e aceitar o acontecimento como natural. Em contrapartida, X sofre grande abalo com o ocorrido, demorando para esboçar qualquer interação com o

ateniense, que percebe o mal-estar do protagonista e procura acalmá-lo. Para Alvares, assim, a naturalidade do evento seria muito mais clara do que para X, que se espanta com a presença de Alcebiades e com o passo que havia dado na “carreira do espiritismo” (ASSIS, 1882, p. 262).

As diferenças entre as duas versões do texto são, sem dúvida, as mais drásticas dentre as narrativas que compõem *Papéis avulsos*, tal como já destacado. Para além de resultarem em diferenças estruturais muito claras, as alterações têm em vista a produção de efeitos de sentido distintos. Adequadas aos seus respectivos protocolos de leitura, as duas variantes do conto corroboram a ideia de que Machado de Assis refletia sobre os meios de publicação em que seus textos seriam impressos e sobre como esse dado poderia carregar consigo até mesmo diferentes modos de escrita.

Nessa chave de leitura, podemos associar as mudanças do texto não só a uma possível “maturidade” autoral machadiana, justificada pela passagem dos anos entre 1876 e 1882, mas também ao público que teria acesso ao texto. *O Jornal das famílias* era uma folha mensal de moda e literatura lida majoritariamente por mulheres que acompanhavam os contos de Machado havia alguns anos, desde 1864. Assim sendo, além de aproximá-las do texto, Machado procura escrever algo muito mais próximo das narrativas que publicara ali anteriormente e que compuseram seus dois primeiros livros de contos.

Já em *Papéis avulsos*, a carta adquire um tom irônico de seriedade e desespero, sendo enviada para um chefe de polícia, que é convidado a vir retirar um corpo recém-falecido. Somando-se a isso todos os elementos constituintes da obra, que trata de temas próximos à loucura em diferentes momentos, observa-se que o questionamento muda de figura, e a dúvida recai sobre a sanidade de X, que pode ter tido uma alucinação com o grego que tanto admirava.

## Na arca

O conto “Na arca” foi publicado pela primeira vez no jornal *O cruzeiro* em maio de 1878. Seu subtítulo, mantido na versão de *Papéis avulsos* (1882), é “três capítulos inéditos do *Gênesis*”. Na introdução ao texto, im-

pressa no periódico e suprimida posteriormente na variante publicada em livro, o narrador afirma que se trata de uma Trad. escritos bíblicos apócrifos inéditos encontrados em Jerusalém. Além disso, quem assina o conto *n’O cruzeiro* é Eleazar, um dos pseudônimos bíblicos de Machado<sup>6</sup>.

Justamente por se tratar de um escrito cujo texto base é a Bíblia – e que, em sua primeira publicação, foi definido pelo próprio autor como Trad. um texto do *Gênesis* –, Machado procura brincar menos com alguns elementos da narrativa com o objetivo de manter uma relação direta com o texto original, embora empreste muito de seu estilo ao conto, tornando-o genuinamente seu e não um trecho do livro sagrado. “Cada palavra em ‘Na arca’ é paródia, escrita em um estilo que imita outro e zomba dele; nesse caso, o estilo da Bíblia”, como bem afirmam John Gledson e Lúcia Granja ao escreverem sua introdução para as “Notas semanais” de Machado (2008, p. 19, grifo dos autores). Assim sendo, o conto precisa manter sempre uma associação direta com o original para que o leitor, ao deparar-se com ele, perceba a paródia e, a partir daí, possa tirar dela o efeito humorístico pretendido.

É por meio das personagens, porém, que Machado foge dos traços bíblicos e aplica com mais liberdade alguns elementos de seu estilo. Sem, Jafé, Cam e até mesmo o Noé de Machado são “transpostos de modelos anteriores, que o escritor reconstitui indiretamente, por documentação [...], sobre as quais a imaginação trabalha” (CANDIDO, 1974, p. 71). Sua visão de dois dos filhos de Noé, Sem e Jafé, acaba por criar personagens planas, caricatas e cômicas, cuja característica dominante repousa na ambição desmedida que os leva a uma batalha sangrenta e sem sentido. Elas foram construídas tendo por base alguma característica específica e podem ser resumidas nela. Personagens planas são comumente utilizadas em literatura como recurso para provocar o riso (CANDIDO, 1974), já que são facilmente memoráveis e pouco complexas. Em vista disso, a opção por personagens planas em uma paródia não só é natural como, no caso do texto em questão, ajuda a dirimir a seriedade que uma referência à Bíblia poderia trazer à obra.

---

6 Os pseudônimos bíblicos de Machado foram, além de Eleazar, Manassés e Job.

Mais interessante ainda é observar as personagens à luz de dois fatores: a guerra russo-turca de 1877 a 1878, em consonância com a divisão de terras entre os três herdeiros no décimo capítulo do *Gênesis*; e o que acontece com os filhos de Noé no nono capítulo do primeiro livro do Pentateuco, que seria posterior aos acontecimentos do conto.

Em primeiro lugar, Noé, desapontado com seus filhos, queixa-se de que “26. — ‘Eles ainda não possuem a terra e já estão brigando por causa dos limites. O que será quando vierem a Turquia e a Rússia?’” (ASSIS, 1882, p. 138). Levando-se em consideração que, na partilha de terras como relatada na Bíblia, Jafé ocupa uma região mais próxima ao leste europeu e Sem dirige-se à Ásia, as duas personagens poderiam ser interpretadas como alegóricas, representantes desses dois países e de sua guerra por disputa de território. Curiosamente, essas duas nações que se encontravam em guerra possuem terras nos dois continentes, ou seja, ambos são países euroasiáticos. Noé – e, conseqüentemente, o episódio relatado no conto – também apresentaria um caráter profético ao mencionar a guerra, algo que aparece com frequência na Bíblia: o conflito que ocorre entre Sem e Jafé por terras repetir-se-ia nos anos vindouros com a Rússia e a Turquia. Dessa forma, a fala de Noé aproxima o leitor de uma profecia com caráter bíblico, ainda que parodístico.

Paralelamente a isso, Cam, que no texto das Escrituras fica com territórios correspondentes ao sul do Monte Ararate, mais próximos do norte da África, e que é amaldiçoado por seu pai por vê-lo nu e posteriormente cometer a indiscrição de partilhar o fato com seus irmãos, aparenta ser, no conto machadiano, o mais sensato dos três descendentes, e também o menos ambicioso.

Dos três contos publicados ao longo da década de 1870, “Na arca” é o que menos sofreu alterações em sua estrutura principal. Suas mudanças são pontuais e, majoritariamente, relativas à pontuação e ao léxico. Ao contrário de seus dois irmãos mais velhos, não há grandes diferenças entre o conteúdo em si das duas versões do conto. Em contrapartida, a exclusão da introdução que se fazia presente no periódico é responsável por uma substancial mudança em termos das interpretações que o conto possa suscitar.

“Um capuchinho de Jerusalém remeteu-me pelo último pacote um preciosíssimo manuscrito: nada menos que três capítulos do *Gênesis*” (ASSIS, 1878, p. 1), afirma Eleazar já ao início do texto. Se a frase inicial é capaz de conferir um efeito ainda maior de veracidade ao texto, Machado prossegue dando mais detalhes sobre como foram descobertos esses capítulos no parágrafo seguinte: “O manuscrito foi achado nos alicerces da casa de Caifás. Está muito amarelo e roído em partes, mas felizmente só três ou quatro letras desapareceram de todo, e ainda assim supre-as o sentido” (1878, p. 1).

Eleazar é o escolhido para a tradução do texto em virtude de sua “curiosidade” em relação ao assunto, muito embora o capuchinho fosse capaz de fazê-lo. O tradutor toma a decisão de publicá-lo, apesar do pedido de que fosse enviado de volta a Jerusalém ainda inédito. A partir daí, afirma que produzirá uma memória de seiscentas páginas para provar que o texto é um complemento do livro sagrado (indicando, aos leitores da folha, o local exato dos três novos capítulos) e não uma interpolação, como quer crer o capuchinho.

Ao finalizar essa breve introdução, constituída de cinco parágrafos, o “autor” comenta as dificuldades da tradução, explicando que foi necessário fazer adaptações para que o texto ficasse o mais próximo possível do original. Logo em seguida, Eleazar assegura que “em toda a tradução, conservei a simplicidade bíblica” (1878, p. 1). Observa-se, conseqüentemente, que ele, como tradutor do texto, procurou respeitar aquilo que seria o “estilo literário” bíblico.

A introdução do conto, portanto, é uma grande brincadeira com o conceito de autenticidade textual. Ao inserir um “trecho inédito” na Bíblia e afirmar veementemente que se trata de um manuscrito perdido do original, Machado torna, ao mesmo tempo, sua “tradução” mais verídica e o livro sagrado mais ficcional. “Na arca” é verossímil no universo em que se encaixa, mas sem perder o tom literário de sátira.

A introdução parece também o anúncio de um grande furo jornalístico: embora o capuchinho peça ineditismo, Eleazar conta ao leitor que “não p[ô]de resistir à tentação de a publicar, e o f[az] sem remorso, porque um achado desta ordem não tolera larga obscuridade” (1878, p. 1). Quando



Eleazar propõe que escreverá uma tese de seiscentas páginas para comprovar que os três capítulos não se tratam de mera interpolação, ele parece, por meio de uma *blague*, querer convencer aquele leitor de jornal, acostumado a ler notícias e fatos reais, de que o texto publicado no folheto do jornal não é apenas literário.

Já entre seus irmãos em *Papéis avulsos*, o conto aclimata-se, e o sentido de furo jornalístico se perde. Na mesma família já podemos nos deparar com outras paródias, entre elas “O segredo do bonzo” que, assim como “Na arca”, vem classificado como capítulo inédito de uma obra já existente – ambos os escritos possuem subtítulos que os classificam diretamente como “capítulos inéditos”.

Assim sendo, embora as alterações na estrutura básica do conto sejam diminutas e pouco interfiram em sua análise intrínseca, a supressão da introdução, inclusive das notas que Machado dedica a alguns dos contos de *Papéis avulsos* nas páginas finais da obra, é fator importante para que os sentidos do conto se adequem aos protocolos de leitura nos quais cada versão está inserida. Embora algumas edições mais recentes da obra tragam o preâmbulo como um dos paratextos, como a publicada pela Penguin-Companhia com prefácio de John Gledson e notas de Hélio de Seixas Guimarães, a publicação desse introito em livro não estava nos planos do autor. O conto, quando no livro, não precisaria de uma introdução que o classificasse como Trad. texto sagrado, já que os irmãos que o acompanhavam representariam outro tipo de contexto e ambiência para “Na arca”.

## Referências

ASSIS, Machado de. **Papéis avulsos**. Rio de Janeiro: Lombaerts & Cia, 1882.

ASSIS, Machado de. A chinela turca. **A epocha**, Rio de Janeiro, n. 01, pp. 3–6, 14 nov. 1875.

ASSIS, Machado de. Uma visita de Alcibíades. **Jornal das famílias**, Rio de Janeiro, n. 10, pp.–305–308, out. 1876.

ASSIS, Machado de. Na arca. **O cruzeiro**, Rio de Janeiro, n. 133, p.1, 14 maio 1878.

ASSIS, Machado de. Ideias sobre o teatro. In: LEITE, Aluizio; CECÍLIO, Ana Lima; JAHN, Heloisa; LACERDA, Rodrigo (orgs.). **Obra completa de Machado de Assis**. 3.ed. São Paulo, Nova Aguilar, vol. III, 2015, pp. 1010– 1017.

CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. In: CANDIDO, Antonio; GOMES, Paulo Emílio Sales; PRADO, Décio de Almeida; ROSENFELD, Anatol. **Personagem de ficção**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1974, pp. 51–80.

GLEDSON, John. Papéis avulsos: um livro brasileiro? In: ASSIS, Machado de. **Papéis avulsos**. Edição digital. São Paulo: Penguin–Companhia das Letras, 2011.

GLEDSON, John; GRANJA, Lúcia. Introdução. In: ASSIS, Machado de. **Notas semanais**. Campinas–SP: Editora Unicamp, 2008, pp. 13–85.

TEIXEIRA, Ivan. **O altar & o trono**. Cotia, SP: Ateliê Editorial/ Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2010.

## REPRESENTAÇÕES MACHADIANAS: UM ESTUDO SOBRE O CONTO *A IGREJA DO DIABO*

**Augusto Vilemar Lima dos Santos**

**Oton Magno Santana dos Santos**

### Considerações iniciais

A ênfase deste trabalho está na análise do conto a “A Igreja do diabo” (1884) de Machado de Assis. Buscamos responder algumas questões que envolveram texto, leitor e representações ao realizarmos uma investigação com suporte bibliográfico. Sobre o referido conto, acreditamos haver uma possibilidade de associação com a teoria das representações utilizada por Chartier (1988). Por isso, esta pesquisa se tornou eficiente para nós podermos ampliar os estudos neste vislumbrante e enigmático texto machadiano.

A proposta apresenta como as representações sugeridas no conto foram importantes para dar existência a uma percepção da realidade aos personagens no conto. Segundo Roger Chartier (1988):

As representações do mundo social assim construídas, embora aspirem à universalidade de um diagnóstico fundado na razão, são sempre determinadas pelos interesses de grupo que as forjam. Daí, para cada caso, o necessário relacionamento dos discursos proferidos com a posição de quem os utiliza (CHARTIER, 1988, p. 17).

Quando no conto as representações aparecem para criar discursos universais, elas são feitas de modo proposital, pois são fundadas em argumentos que operem sobre o conceito de verdade. Mas, essa razão é condicionada por Deus e o Diabo que visam poder ao estimular sugestões que tendem controlar seus seguidores sem que saibam disso.

Ademais, este trabalho também tem como suporte os conceitos de Michel de Certeau (2014) que auxiliou em compreender o conto ao utilizar a definição entre as estratégias narrativas e táticas leituras frente as representações e práticas sociais sugeridas pelo texto. Pois, no conto uma Igreja é fundada pelo Diabo com o intuito de propagar sua ideologia e seduzir os personagens a partir de um único mandamento: a arte de negar tudo. Sem muitas dificuldades, gradualmente ele vai adquirindo para si os fiéis devotos da religião cristã.

A narrativa acontece de modo que os líderes de suas respectivas religiões vão sugerindo suas representações e os seus seguidores as praticam sem sequer questionar sobre elas. As práticas sociais, inferem a condução do comportamento moral, em que os personagens não são responsáveis perante as escolhas que fazem para si, já que elas estão à mercê das concorrências que as instituições de cada entidade lhes sugeriram.

A representação é uma análise cujo objetivo é universalizar as estruturas ou determinados fenômenos presentes em certo momento histórico: A Igreja, o Estado ou os costumes, por exemplo. O que sugerimos é como compreender a narrativa do conto ao apresentar como objeto, um conceito de representação que orientou os seguidores das instituições em suas práticas e reproduções de discursos que “auxiliaram” a interpretar aquilo que eles entendem como “realidade” no texto.

Diante disso, o aspecto tomado pelas representações se constrói quando criou uma relação específica com a verdade, ou de certa forma pelas suas construções narrativas que pretendem ser a releitura de uma perspectiva apresentada pelo narrador. Por isso, o próprio texto também se refere a uma realidade situada fora e antes do texto literário ao trazer interseções bíblicas e reinterpreta-las à sua maneira.

## Entrando na igreja

Em *Histórias sem data* (1884) um livro que foi a reunião de dezoito contos de Machado de Assis, o autor faz uma abordagem revolucionária a todo o processo historiográfico. Por provocar o leitor, o escritor se prontifica a desmaterializar suas histórias do tempo e a unificá-la a uma pers-

pectiva atemporal, fazendo que seus leitores se despreocuparem com o tempo histórico. Por isso, ele nos leva a pensar que havia algo naqueles contos mais importante que a data propriamente. Em “A Igreja do Diabo” a narrativa se torna perspicaz ao alegorizar Deus e o Diabo para retratar um possível embate entre essas duas divindades.

Então, esta ruptura já começa a afrontar o próprio leitor que procura saber quando o texto foi escrito, pois, o objetivo não é com a verdade histórica e sua aprovação. Mas sim, dar ênfase a um evento que pode ter acontecido, como não sabemos a data, não podemos provar que não ocorreu. Claro, que isto se trata de uma das estratégias narrativas e articulações do escritor para nos colocar a mercê da representação da ficção e fisgar nossa atenção para outra perspectiva, a literária.

Pensando nisso, é que abrimos margem para abordar diversas temáticas com a literatura e se tratando de observar o leitor, ele é imaginado pelo autor como aquele que possui a obrigação de desvendar seu texto e ter uma compreensão correta. Por isso, ele cria “labirintos” de modo a usa-los para fisgar o leitor através de suas narrativas. Por causa disso, podemos dizer que a compreensão da leitura é a maneira mais eficaz de constatar que o objetivo do autor foi alcançado. Afirma:

O leitor é o Outro em relação ao escritor, o Outro entendido como um lugar, não como um sujeito, apesar de ser possível supor nesse lugar um sujeito. Dirige-se não a alguém, mas a um lugar. O escritor imaginariamente pode supor aí um destinatário, um espelho que lhe devolva a sua imagem pretendida, o que seria uma ilusão (BRANDÃO, 2011, p.17-18).

Quando o leitor se apropria do conto, o texto lhe é apresentado com uma indagação do Diabo, em que este personagem entende que a sua derrota ocorre pela falta de organização e isto o condicionou a perceber que não possuía uma Igreja como Deus. Diante disso, o mesmo vai até Deus informá-lo de sua nova proposta religiosa e daí passam a surgir os embates religiosos. A crítica sobre a nossa sociedade ocorre em quase todos os momentos, pois, quando o Diabo vem até o mundo real, o mesmo vem

para desconstruir um discurso que os personagens têm sobre o mesmo. Então, foi preciso que articulasse um novo discurso carregado de ideologias reformadoras, mais atraentes, mais elaboradas e mais convincentes.

Enquanto ao espaço que Deus e o Diabo conversam, ele é sinalizado como o “céu” sendo algo reimaginado da cultura cristã em forma literária. Através do narrador, percebemos que o Diabo faz seu primeiro deboche e nos ajuda a repensar qual a sua ideia sobre o local sagrado cristão: “Não tarda muito que o céu fique semelhante a uma casa vazia, por causa do preço, que é alto. Vou edificar uma hospedaria barata; em duas palavras, vou fundar uma igreja” (MACHADO DE ASSIS, 1884, p. 14).

O narrador nos apresenta o espaço divino como uma hospedaria neste universo. Com isso, podemos perceber as possíveis maneiras de recepção dos leitores que estão sendo confrontadas, já que nós temos uma relação com a Igreja que nunca foi apresentada como hospedaria no mundo real. Assim sendo, não seria radical considerar que o próprio escritor sabia da possibilidade que a Igreja cristã tem como influência em nossa cultura ocidental, dando um aspecto de ironia na própria fala do Diabo.

Mais adiante, o que é revelado aos leitores, é a ausência de desconfiança por parte da sociedade e a aceitação sem sequer questionar do modelo de Igreja sugerido pelo Diabo. A proposta de Igreja é formada apenas por um mandamento, sendo a arte de negar tudo: “[...] enquanto as outras religiões se combatem e se dividem, a minha igreja será única; não acharei diante de mim, nem Maomé, nem Lutero. Há muitos modos de afirmar; há só um de negar tudo” (MACHADO DE ASSIS, 2005, p. 13).

Enquanto a Igreja cristã trazia consigo várias regras, era bem mais fácil seguir as orientações do Diabo, que eram apenas voltadas para negar tudo aquilo que foi ensinado pela Igreja cristã e agora era representado por outros valores. Além disso, neste trecho também há várias interseções bíblicas revelando que o nosso escritor leu a bíblia: “Escritores são, antes de tudo, leitores, e como tais, buscam-se uns nos outros, no espaço conselar da literatura e se leem e se escrevem” (BRANDÃO, 2011, p. 17).

A partir disso, com a criação da “nova” Igreja, começam a surgir fortes laços entre a Igreja do Diabo e os personagens. Pois, elas passam a praticar e aceitar todos os pecados cristãos, e isso perdurará durante quase toda a

narrativa. Então Deus defende que o Diabo é mais semelhante aos homens que ele, já que a Igreja do Diabo é resultado de grande sucesso e devoção, ela consegue tomar para si quase que todos os fiéis da igreja de Deus.

Os personagens passam a praticar tudo aquilo que era contrário aos mandamentos criados pela Igreja de Deus, sem sequer questionar todas as barbaridades. Portanto, a ideia de Igreja cristã passa a ser questionada pelo Diabo, quando compreende que tudo que lhe faltava era a ausência de uma instituição que pudesse lhe ajudar na organização de suas ideologias terríveis.

Segundo Chartier (1988, p. 137): “O que equivale a dizer simultaneamente, que as práticas contrastantes devem ser entendidas como concorrências, que as suas “diferenças são organizadas pelas estratégias” de distinção ou de imitação e que os empregos diversos dos mesmos bens culturais se enraízam nas disposições do *habitus*<sup>1</sup> de cada grupo.” Estas submissões ocorrem de maneira voluntária, sem que os personagens possam reconhecer que estão sendo subordinados de uma representação que lhes guiam a todo custo, fazendo-os praticar o que seus exploradores desejam.

Pensemos quando no conto em que a Igreja foi fundada pelo Diabo seduz os fiéis a partir de um único mandamento. Gradativamente ele vai adquirindo para si os fiéis devotos da religião de Deus. Esta institucionalização deu espaço para haver mais embates entre as representações sugeridas pelos líderes de cada Igreja, enquanto o interesse era controlar as práticas e visão de mundo dos personagens daquele universo e o mais assustador é que elas vão seguindo sem sequer questionar sobre elas.

É evidente que Deus e o Diabo selecionam suas estratégias a partir de um lugar próprio, como uma base a gerir suas relações com mais segurança, de um lugar onde fique longe dos alvos e das ameaças de outros grupos. Podemos dizer que essa base é a Igreja no conto, sendo

---

1 Um sistema de disposições duráveis e transponíveis que, integrando todas as experiências passadas, funciona a cada momento como uma matriz de percepções, de apreciações e de ações – e torna possível a realização de tarefas infinitamente diferenciadas, graças às transferências analógicas de esquemas (BOURDIEU, Pierre. *Sociologia / organizado por Renato Ortiz*. São Paulo: Ática, 1983. p. 65).

uma instituição que tem o objetivo de administrar toda a racionalização ideológica de interesse dos seres dominantes e maquiara suas verdadeiras intenções em um local estratégico e organizado. É por isso que o mais exato é reconhecer que essas estratégias se comprometem a um tipo específico de saber, determinando a tentativa de conquistar para si o lugar próprio.

Em outras palavras, é como constroem as instituições “neutras” que elas vão se consolidar quando fazem parte de uma organização para auxiliar no gerenciamento de ideologias e práticas. As estratégias são, portanto, maneiras inteligentes de se escolher o lugar de poder que pode influenciar no decorrer das ações. Semelhante aos movimentos pensados em um jogo de xadrez onde a conquista territorial e o ponto que a peça se encontra no tabuleiro podem decidir a vitória no jogo.

Nesse caso, as estratégias procuram pôr em execução por parte de uma atribuição analítica de um lugar próprio a cada elemento particular e organizacional a combinatória dos tipos movimentos específicos. De acordo De Certeau (1980, p. 96); “O ‘modelo’ para isso foi antes o militar que o científico.” No conto, parte do funcionamento social e técnico da cultura é moldado pelas duas verdades que tentam se impor a partir das instituições representadas.

Por meio dessas disputas, os dominadores selecionam uma estratégia que cabia apenas aos fiéis à opção das apropriações daquilo que lhes foram sugeridos por seus influenciadores. Desta maneira, a criticidade toma lugar para apresentar uma sociedade totalmente controlável, já que a única coisa que os fiéis poderiam fazer é seguir as verdades criadas pelas estruturas. Por isso, muito dificilmente conseguiriam compreender as representações que lhes eram sugeridas e deste modo, eram orientadas a realizar práticas sem sequer questioná-las.

Evidentemente, é como os discursos são auxiliados pelas instituições que permitiu construir a ideia de verdade. Isso deu espaço para permitir uma imposição ideológica com a finalidade de concretizar o interesse de terceiros que lutaram para impor seus interesses de vencer a disputa. A narração em “A Igreja do Diabo” é apresentada como uma proposta de leitura em terceira pessoa. O narrador preza pela onisciência e “aparentemente” se separa mentalmente do texto.



Mas, em determinados momentos emite juízos de valor e tece considerações a respeito das características dos personagens: “Em seguida, lembrou-se de ir ter com Deus para comunicar-lhe a ideia, e desafiá-lo; levantou os olhos, acesos de ódio, ásperos de vingança, e disse consigo: — Vamos, é tempo” (MACHADO DE ASSIS, 2005, p. 13).

Ao descrever as intenções do Diabo o narrador já nos destaca qual é a personalidade deste ser e quais serão as ações dele para com a nova igreja ao apresentar aspectos de sua natureza. Enquanto Deus, ao conversar com o Diabo sobre se ele reconhece o velho que estava sendo recebido ao céu, o narrador apresenta uma fala sublime de Deus: “Sabes o que ele fez? Perguntou o Senhor, com os olhos cheios de doçura” (MACHADO DE ASSIS, 2005, p.14). Segundo D’Onofrio (2014, p. 52) “[...] a técnica da intervenção do narrador é praticada por autores que têm pendores moralizantes, satíricos ou irônicos. Honoré de Balzac e Machado de Assis são mestres nesse tipo de focalização”.

Mas a maior presença do narrador se dá quando ele emite o seu juízo de valor e isto ocorre quando ele qualifica as multidões como “perversas” e “sãs”. Dessa forma, o narrador “onisciente” destaca algo que não preza por uma neutralidade narrativa: “As turbas corriam atrás dele entusiasmadas. O Diabo incutia-lhes, a grandes golpes de eloquência, toda a nova ordem de coisas, trocando a noção delas, fazendo amar as perversas e de testar as sãs” (MACHADO DE ASSIS, 2005, p 17).

Mediante o exposto, o conto machadiano “A Igreja do Diabo” é uma proposta de releitura do manuscrito beneditino, mediada por um narrador que é teoricamente neutro, mas, emite juízos de valor ao descrever os embates entre Deus e o Diabo na narrativa. Então percebemos que, embora a narrativa literária tenha tentado buscar a ideia de neutralidade, ela não foi contemplada já que não há história contada com neutralidade. Por isso, sobressaem-se as estratégias e táticas apresentadas aos leitores pelo texto e se encontram explícitas na narrativa e maquiadas pelo narrador na estrutura do conto.

Desse modo, tais problemáticas são claras ao constatar que o texto literário é contemplado por diversos saberes agregados sobre a cultura dos personagens. Tudo que ocorre é permitido pela falta de senso, ou

fascínio a quem lhes subjuga, demonstrando a fragilidade característica de nossa tradição em que os personagens são facilmente influenciados pela crença. Todo dispositivo que pretende controlar sempre prepara estratégias com o intuito de domesticar ou subverter. Não existe produção cultural que não considere elementos impostos pela tradição, pela autoridade, ou até mesmo pelo mercado.

Deus e o Diabo criaram embates a partir das representações para prescrever os comportamentos e induzirem o pensar, isto foi evidente: “Tudo o que dizes ou digas está dito e redito pelos moralistas do mundo” (MACHADO DE ASSIS, 2005, p 15). Essa passagem é uma evidência da facilidade que houve com que o Diabo adquiriu tantos fieis, seu discurso está bem mais próximo dos moralistas humanos, quando no fim estes tendem a serem mais aplaudidos por seus discursos.

Em outro momento, a representação do discurso que o Diabo tentou ensinar ficou compreensível ao apresentar a ideia de “vender” o próprio discurso:

A venalidade, disse o Diabo, era o exercício de um direito superior a todos os direitos. Se tu podes vender a tua casa, o teu boi, o teu sapato, o teu chapéu, coisas que são tuas por uma razão jurídica e legal, mas que, em todo caso, estão fora de ti, como é que não podes vender a tua opinião, o teu voto, a tua palavra, a tua fé, coisas que são mais do que tuas, porque são a tua própria consciência, isto é, tu mesmo? Negá-lo é cair no absurdo e no contraditório (MACHADO DE ASSIS, 2005, p. 17).

Esta passagem é a busca e legitimação letal da persuasão que o Diabo tentou ensinar os fiéis, criando formas de comercializar a palavra com interesses próprios. O que ele não esperava era cair na própria armadilha ao sugerir isto, pois não previu que a arte de negar tudo, saísse pela culatra. Visto que, o conto se encerra trazendo a hipótese que arte de negar tudo foi utilizada pelos personagens ao negarem até a própria religião do Diabo.

Sendo assim, os personagens passam a fazer as escondidas, suas antigas práticas cristãs e o Diabo se mostra ainda incapaz de compreender todas as armadilhas humanas, que acabaram passando-o para trás dando

um maior teor de ironia no conto. Ao considerar que eles passaram o Diabo e gênio das artimanhas para trás. Pois, quando ele descobre, fica estarelecido com tudo aquilo e não compreende o que havia acontecido, embora o discurso dele foi legitimador e parecesse que haver vencido, a natureza dos personagens deseja fazer aquilo que lhes foi proibido.

Logo, elas seguem a mostrar que existe na raça humana um espírito de contradição: “- Que queres, tu, meu pobre Diabo? As capas de algodão têm agora franjas de seda, como as de veludo tiveram franjas de algodão. Que queres tu? É a eterna contradição humana” (MACHADO DE ASSIS, 1884, p. 20). Segundo Rocha:

Na história da humanidade existiram autores cujos livros foram capazes de provocar diferentes tipos de revoluções específicas, no que diz respeito ao seu impacto sobre as pessoas. Essas revoluções foram estéticas, políticas, religiosas ou humanas. Se examinarmos as obras de Machado de Assis compreendemos que estamos nos deparando com um exemplo muito completo; estamos lidando com um autor que tinha uma compreensão muito clara não apenas da realidade de seu tempo e país, mas principalmente da natureza humana (2016, p. 297).

Consequentemente, por mais que fosse evidente a “vitória” do Diabo, o texto nos indica que apesar das representações, Deus ainda tinha uma maior compreensão da natureza de seus fiéis que passaram a subverter a moral e os costumes impostos pelo Diabo. Por isso, elas voltaram às suas antigas práticas e apesar de não conseguirem perceber as representações propostas, os fiéis subverteram por dentro contrariando minimamente as obrigações que lhes foram impostas.

Isso deu margem a compreender que apesar das representações que existiam de modo a moldá-los, eles ainda que por meio da contradição humana poderiam fazer uma escolha. Por fim, o conto nos auxilia em fazer perceber que as práticas estão sempre a serviço das representações e essas não estão apenas reduzidas à vontade dos que produziram seus discursos e normas.

## Considerações finais

Ponderamos sobre esta pesquisa como um trabalho que buscou uma possibilidade de dialogar através de vários caminhos e trazer consigo a ruptura das reflexões sobre as representações e modos de leitura inscritos na literatura brasileira. O principal problema nesta questão, é que a história contada no conto apresentou um jogo entre práticas sociais interferindo na condução do comportamento moral, onde os personagens não foram responsáveis perante as escolhas que fizeram para si, já que as suas escolhas estão à mercê das concorrências que as instituições lhes sugeriram.

De fato, o que ocorreu foi um embate institucional disputado por duas entidades que possibilitou uma compreensão do leitor ao insinuar: como seria se realmente o Diabo tivesse fundado uma Igreja? Dessa forma, a literatura age para orientar o leitor ao lhe dar uma pequena possibilidade de como teriam ocorrido as coisas se assim houvessem acontecido isto no mundo real. No conto existe a busca por poder entre as entidades, mas também há uma problemática atrelada aos indivíduos comuns apresentada ao destacar as suas dificuldades em diferenciar os graus de realidade diante das escolhas que tem, ou a tentativa em buscar um conceito de verdade, sem saberem reconhecer quais representações deveriam seguir.

Ademais, o nosso objetivo também foi auxiliar o leitor a pensar sobre como compreender a literatura, que narrou sobre um universo em que os personagens seguem determinadas representações sugeridas por um sistema de práticas e reproduções de discursos. E ao fazerem isso, puderam dar origem ao que podemos considerar como “realidade” para os personagens naquele universo. Por isso, fica evidente que há uma dificuldade em sabermos como separar as representações impostas.

Em resumo, as representações se deram para conseguir apresentar os personagens projetos “reformadores”, “inovações” e outras ferramentas que teriam como objetivo enxergar a realidade do modo “correto” por quem foi imposta. Por isso, para os fiéis no conto, o maior desafio que elas possuíram foi: como definir o conceito de realidade? Por fim, fica evidente

é que estamos sempre seguindo alguma representação, para isso, o leitor deve compreender que não há apenas uma leitura capaz de representar o real como tal, mas, faz-lo entender a diferença entre as representações que lhes foram apresentadas.

## Referências

ASSIS, Joaquim Maria Machado. **Histórias Sem Data**. São Paulo: Ática, 2006.

BRANDÃO, Ruth Silviano. **Machado de Assis leitor: uma viagem à roda de livros**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

BETELLA, Gabriela Kvacek. **Narradores de Machado de Assis**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo / Nankin, 2007.

CHARTIER, Roger. **A História Cultural: Entre Práticas e Representações**. 2. ed. DIFEL 82 — Difusão Editorial, S.A. 1988.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**. Petrópolis, RJ: Vozes 2014.

D' ONOFRIO, Salvatore. **Forma e sentido do texto literário**. São Paulo: Ática, 2014.

ROCHA, João Cezar Castro de. **Machado de Assis: Lido e Relido**. 1. ed. São Paulo, Editora da Unicamp, 2016.

# BILOCAÇÃO EM SILVIANO SANTIAGO<sup>1</sup>

Luís Matheus Brito Meneses

## Introdução

Algumas pistas no livro *Machado: romance* (2016), de Silviano Santiago, indicam a forma como o autor quer que leiamos. Na capa, lemos “romance” e, na quarta capa, lemos: “Depois de *Em liberdade* e *Viagem ao México*, Silviano Santiago recria as últimas e dolorosas passagens da vida de Machado de Assis” (SANTIAGO, 2016, sem página). Essa triangulação é mais ou menos óbvia, uma vez que os três livros se dedicam à parte da biografia de escritores — respectivamente, Graciliano Ramos, Antonin Artaud e, é claro, Machado de Assis.

Esse recorte na obra ficcional de Silviano Santiago pode corresponder a uma estratégia da obra crítica. Por exemplo, em *Fisiologia da Composição* (2020), um trecho entre parênteses ilumina o triângulo (*Em Liberdade* (publicado originalmente em 1981), *Viagem ao México* (publicado originalmente em 1995) e *Machado*): “(evito biografia por ser vocábulo semanticamente carregado, opto por neologismo, grafia-de-vida, de valor neutro)” (SANTIAGO, 2020, p. 14). A expressão “grafia-de-vida” substitui então aquele termo, “biografia”, e se transforma numa categoria do trabalho crítico.

A grafia-de-vida não tem interesse em totalidade, logo não fala do nascimento à morte. A grafia-de-vida é uma estratégia crítica que ricocheteia no trabalho ficcional, matizando obras com eventos da vida de outros escritores. Essa aproximação entre crítica e ficção em Silviano Santiago não é artificial. Melhor dizendo, ganha contornos próprios em cada texto. No caso da obra artística, podemos ler salvaguardando o estatuto genérico. Mas também podemos, uma hora, rasurá-lo: em

---

1 Este trabalho teve apoio do Proap/PPGL.

vez de ler *Machado* tão-somente como *romance*, podemos lê-lo como *crítica*.

O narrador de *Machado*, assim como outros narradores de Silviano Santiago, prefere o recorte: está circunscrito entre 1905 e 1908. Aliás, o começo em *Machado* importa, já que as primeiras linhas do livro nos colocam diante de um objeto determinante para a escrita, a correspondência de Machado de Assis. Ele nos diz:

Compro o quinto volume da correspondência de Machado de Assis na manhã do dia 24 de junho de 2015. Datas-limite definem e recobrem o material anotado com competência por especialistas e publicado pela Academia Brasileira de Letras: 1905–1908. (SANTIAGO, 2016, p. 13).

Aos poucos, o narrador de *Machado* nos insere num redemoinho. O relato em primeira pessoa abre espaço para uma série de digressões, que, no fim do quarto capítulo, “23 de fevereiro de 1906, dez horas da manhã”, ganham uma camada: a defesa de um método para o trabalho ficcional. Esse método pode corresponder à estratégia machadiana e, ao mesmo tempo, ricocheteia em si mesmo — na obra santiagouana.

Todo romancista passa por um processo gradativo de amadurecimento semelhante àquele por que passa o ator ou a atriz ao encarnar um papel no palco. [...] Atuar e escrever são atos de simpatia. No sentido etimológico, ‘eu sinto com’. Comunhão passageira e definitiva de sentimentos. (SANTIAGO, 2016, p. 153–154).

Santiago quer produzir pensamento no romance e, para isso, transforma-o num objeto híbrido. Porque narrar talvez não seja suficiente. Estamos diante então de um objeto que, uma hora, contraria o próprio estatuto genérico e produz esta bifurcação: é ficção e é crítica, ou melhor, está em dois lugares ao mesmo tempo.

## Bilocação: ficção e crítica

O cruzamento entre obra crítica e obra ficcional de Silviano Santiago já foi explorado na tese de doutorado de Roberto Carlos Ribeiro, *Duplo estilete* (2008). O trabalho, é claro, não engloba o caso de *Machado*, que foi publicado em 2016, e diferentemente de Ribeiro, não vemos nem projetamos uma estabilidade formal para a obra santiagouana.

A estabilidade fica evidente no modo como Ribeiro justapõe ficção com crítica. Apesar de afirmar que “a ficção opera uma abertura de campos literários para a crítica-ensaística do autor” (RIBEIRO, 2008, p. 15), as fronteiras na tese continuam intactas, como se fossem rígidas. No geral, Ribeiro lê a ficção com a crítica e vice-versa. Mas ele, sem dúvida, oferece um roteiro a este trabalho.

Preferimos ler a ficção, às vezes, como crítica. Preferimos ver os textos de Santiago ocupando dois lugares distintos ao mesmo tempo, pois, para ele, não há crítica sem invenção, não há invenção sem crítica. Não há *Machado: romance* sem intervenção crítica. Por isso que concordamos com as considerações de Derrida a respeito de crítica e literatura:

Qual seria o limite rigoroso entre elas? A “boa” crítica literária, a única que vale a pena, implica um ato, uma assinatura ou uma contra-assinatura literária, uma experiência inventiva da linguagem, na língua, uma inscrição do ato de leitura no campo do texto lido. (2014, p. 78).

Um texto ficcional que assimila uma leitura crítica não é algo novo, mas a forma como esses objetos híbridos vêm à tona obviamente se diferencia. Para Derrida, por exemplo, uma pergunta comum a esses objetos é a seguinte: “O que é literatura?” — isso em alguma medida produz um “retorno à instituição literária” (2014, p. 59). Essa pergunta parece transversal para o projeto literário de Santiago, especialmente para a triangulação (*Em Liberdade, Viagem ao México e Machado*). O objeto de estudo deste trabalho, *Machado*, pode repetir a pergunta: o que é literatura? E Silviano Santiago deixa uma série de pistas no livro, até porque, falando da grafia-de-vida do principal escritor brasileiro, reflete sobre o ato ficcional a cada página. No capítulo “23 de fevereiro de 1906, dez horas da manhã”, lemos:



A invenção de personagens autênticos e verossímeis tem sua formação entre corpo e linguagem, simbiose esta que se evidencia na personificação não tão gratuita de si mesmo e do outro (qualquer que seja ele). (SANTIAGO, 2016, p. 153).

Livros que atingem esse grau de hibridismo, para Ricardo Piglia (2017), transformam-se em “máquinas de interpretação”. O escritor argentino, que assume a crítica literária como uma possibilidade de autobiografia, fala de “máquinas de interpretação” quando se lembra dos conjuntos de livros argentinos que, misturando ensaio, panfleto, ficção, teoria, relato de viagem e autobiografia, implicam um modo de ler e conseqüentemente criam um tipo de leitor. Para Piglia, “A literatura produz leitores, os grandes textos são os que fazem mudar o modo de ler.” (2017, p. 17, tradução nossa)<sup>2</sup>.

Não seria *Machado* uma máquina de interpretação a respeito da grafia-de-vida de Machado de Assis? É o salto que Santiago nos oferece quando se esforça para fundar um método ficcional que, falando de si mesmo, apropria-se de outra linguagem artística: o teatro. A leitura de *Machado* então pode implicar outra pergunta: “Toda ‘literatura’ não é fundamentalmente teatro?” (ZUMTHOR, 2018, p. 19).

## Modos de ler

Seguindo o rastro de Piglia — para quem grandes textos criam modos de ler —, podemos fazer mais um salto e extrair uma reflexão a partir do trabalho crítico de Silviano Santiago. Em “O entre-lugar do discurso latino-americano”, lemos o seguinte: “Falar, escrever, significa: falar contra, escrever contra.” (SANTIAGO, 2019, p. 18). Nesse trecho, há uma lacuna, já que não vemos a leitura como uma forma negativa — e ler contra, nesse caso, é rejeitar as marcas do conflito entre civilizado e bárbaro em alguma medida. Porque Santiago fala que a principal contribuição da América Latina, para a cultura ocidental, é a “destruição sistemática dos conceitos de unidade e de pureza” (2019, p. 17).

---

2 No original: “La literatura produce lectores, los grandes textos son los que hacen cambiar el modo de ler.”

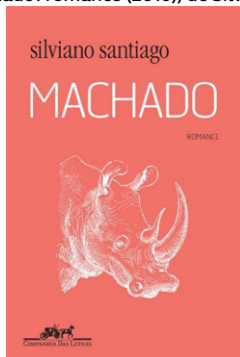
Para reivindicar o híbrido na obra santiaguiana, podemos inclusive ler contra o estatuto genérico e, uma hora, ler *Machado: ensaios* em vez de *Machado: romance*. É uma possibilidade para o nível de liberdade que a obra nos oferece: ler *contra* o próprio autor.

Ir de encontro à vontade do autor é, para Blanchot (2011), uma forma de tornar a obra, de fato, uma obra. Sem mediações. Porque o embate entre autor e leitor também produz sentido. Blanchot diz:

[...] toda a literatura em que a consideração do escritor parece desempenhar um papel tão grande implica um ataque contra ele que o anula para entregar a obra a si mesma, à sua presença anônima, à afirmação violenta, impessoal, que ela é.” (2011, p. 210).

No entanto, *Machado* não pode existir sem o subtítulo remático. A obra se torna obra quando temos consciência de que estamos diante de um objeto ficcional. Para Genette (2009), a junção de título temático com subtítulo remático produz uma função descritiva do texto — parafraseando Genette, é um livro sobre Machado de Assis e é um romance. É ficção, sobretudo uma ficção que abre margem para a construção de pensamento crítico num livro que não apaga os indícios de hibridismo, mas chama a atenção para o *romance* desde a capa. Vejamos:

Capa de *Machado: romance* (2016), de Silvano Santiago<sup>3</sup>



3 Fonte: <https://www.companhiadasletras.com.br/detalhe.php?codigo=14233&>. Acesso em 29 de ago.2021.

Modos de ler se revelam não só na crítica e na ficção, mas também na poesia de Silviano Santiago. Isso está expresso no último poema de *Crescendo durante a guerra numa província ultramarina*, publicado originalmente em 1978 — mesmo ano da primeira publicação de *Uma literatura nos trópicos*, cujo primeiro ensaio é “O entre-lugar do discurso latino-americano”.

Os versos de “Esses textos”, título do poema, deram nome inclusive à tese de Roberto Carlos Ribeiro — o “Duplo estilete” está nas últimas estrofes: “O duplo estilete/ do texto e da leitura,/ do autor e do leitor.” (SANTIAGO, 1988, p. 125). Interessa-nos, entretanto, as primeiras estrofes do poema, por meio das quais temos acesso ao pensamento santiagouiano:

“O texto primeiro existe  
só, como ponto.  
Se transforma depois em linha  
com sua própria força  
de deslocação,  
sua velocidade própria.

“Depois,  
o leitor institui  
outra linha, lendo.  
O leitor constitui  
um feixe de linhas cruzadas  
organizando os textos.

“No percurso do texto  
e no trânsito da leitura,  
as linhas se chocam,  
se repudiam, se perdem,  
correm paralelas  
e podem se amar.  
Depois, saber fazer  
retorná-las a ponto.

“(Mas o que importa é o leitor.  
Você.)” (SANTIAGO, 1988, p. 123).

Mais uma vez, o ricochete: o poema “Esses textos”, fechando o livro *Crescendo durante a guerra numa província ultramarina*, exige uma reflexão a respeito do ato de leitura não só desse livro, mas também de toda a obra de Santiago — crítica e ficcional. Para ele, o leitor importa, bem como para Blanchot, que diz: “A leitura do poema é o próprio poema, que se afirma obra na leitura [...]” (2011, p. 215).

### Considerações finais

Neste trabalho, defendemos a hipótese de que, para Silviano Santiago, o trabalho crítico e o trabalho ficcional se contaminam e, quando embaralhamos os modos de ler, este pode ocupar o lugar daquele. O contrário — a crítica como ficção — também é uma possibilidade para os textos santiaguianos.

Em *Fisiologia da Composição*, que é conjunto de ensaios a respeito da grafia-de-vida de Graciliano Ramos e de Machado de Assis, acompanhamos um gesto crítico que só pode ser fruto de um ato de invenção — ou assinatura, ou contra-assinatura, como diz Derrida (2014): Santiago faz uma leitura crítica do livro *Em liberdade* assumindo a terceira pessoa. Ou seja, ele lê a si mesmo como se fosse *outro*:

[...] o autor de *Em liberdade* afirma que a principal originalidade do ato de hospedar sua obra está no admirável potencial de reprodutibilidade — no potencial hoteleiro — que o estilo de Graciliano Ramos comporta (2020, p. 19).

Para falar desse gesto de invenção, é preciso lembrar que *Em liberdade*, de Silviano Santiago, é um diário íntimo de Graciliano Ramos. Aquele autor se apropria do estilo literário deste para suplementar a obra. Nas palavras de Silviano Santiago: “*Em liberdade* (1981) é um romance hospedado por seu autor nas *Memórias do cárcere* (1953).” (2020, p. 17).

Mesmo no trabalho crítico, a invenção importa para a obra santia-guiana — importa a ponto do autor se transformar em objeto para si mes-mo. Isso, acreditamos, é um ato ficcional por excelência.

## Referências

BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário**. 1. ed. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

DERRIDA, Jacques. **Essa estranha instituição chamada literatura**: uma entrevista com Jacques Derrida. 1. ed. Trad. Marileide Dias Esqueda. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

GENETTE, Gérard. **Paratextos editoriais**. 1. ed. Trad. Álvaro Faleiros. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

PIGLIA, Ricardo. **Crítica y ficción**. 2. ed. Buenos Aires: Debolsillo, 2017.

RIBEIRO, Roberto Carlos. **Duplo estilete**: crítica e ficção em Silviano Santiago. 2009. 216 f. Tese. (Doutorado em Letras) Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

SANTIAGO, Silviano. **Em Liberdade**: uma ficção de Silviano Santiago. 3. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

SANTIAGO, Silviano. **Crescendo durante a guerra numa província ultramarina**. 1. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988.

SANTIAGO, Silviano. **Viagem ao México**. 1. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

SANTIAGO, Silviano. **Machado**: romance. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

SANTIAGO, Silviano. **Uma literatura nos trópicos**. 1. ed. Recife: Editora Cepe, 2019.

SANTIAGO, Silviano. **Fisiologia da Composição**. 1. ed. Recife: Editora Cepe, 2020.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção e leitura**. 1. ed. Trad. Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Ubu Editora, 2018.

## DEBATE ÉTICO EM *TODOS OS FILHOS DA DITADURA ROMANCE*

Matheus Oliveira Carvalho

Lígia Guimarães Telles

### Considerações iniciais

Este estudo toma como corpus o livro *Todos os Filhos da Ditadura Romance* (2011), de Judith Grossmann, considerando o debate ético que o atravessa. Assim, o esforço interpretativo que desenvolvemos levanta a hipótese de que foi mediante o processo de inserção de dois romances até então inéditos da personagem central (David) no mercado editorial que a autora propôs o referido debate, abrindo espaço para que o leitor possa analisar as relações tecidas entre editores e escritores, muitas vezes marcadas por condutas antiéticas que levam ao plágio e ao roubo de inéditos.

Para desenvolver esta análise, procuramos dividir o texto em dois blocos: no primeiro, traçaremos uma espécie de genealogia, na qual refletiremos sobre o processo de reelaboração da memória executado pela personagem, permeado por sentimentos de ódio e ressentimento. No segundo momento, analisaremos a mudança de perspectiva de David para enfrentar o plágio e a sua decisão de escrever um romance a partir do qual acredita ter resolvido a problemática de que foi vítima. Finalmente, promoveremos uma discussão acerca do papel público da literatura no enfrentamento das questões éticas.

### Genealogia da indignação

Apesar do título, *Todos os Filhos da Ditadura Romance* não elege como explícito o tema da Ditadura Militar. Entretanto, mais interessante do que a impressão heteróclita gerada por ele, é o fato de o romance construir sua trama sob os ares e efeitos desse período histórico, dentro

do que a autora chama de “Anos Sombrios”. Os ares não fazem menção a datas ou marcações temporais, mas indicam metaforicamente o ambiente em que se instalam: “Denmark’s a prison” (“A Dinamarca é uma prisão”), epígrafe do livro, tomada do *Hamlet* de Shakespeare, no qual evidencia uma possível imagem da Dinamarca amordaçada pela corrupção, parece situar, analogamente no romance, a imagem do Brasil naquele momento. O Brasil, assim como a Dinamarca de Hamlet, é uma prisão. Mesmo que vogando à deriva entre o poder e o contrapoder, mergulhados no mundo do trabalho, a mensagem que perpassa o texto é a de que os filhos da ditadura precisam arriscar-se “a perder o bonde da história para mantê-lo em movimento” (GROSSMANN, 2011, p. 3), pois é caro a quem fica poder contar a história dos efeitos por que passou.

Postas essas questões, verifica-se que a cadeia é o espaço onde David encontra-se alojado e inicia a sua atividade de recriar o passado. É dela de onde parte o processo de o protagonista rever posicionamentos tomados e atitudes sofridas. Ao contrário do que para muitos romancistas significou, como Graciliano Ramos, a experiência carcerária para David não parece ser de todo traumática, pois para ele “uma cela é uma cela, como o mundo o é, com bons calabouços” (GROSSMANN, 2011, p. 13). Todavia, as designações atribuídas ao local onde a personagem se encontra não podem ser encaradas despidas de sentido irônico e crítico. A carga de sentido metonimicamente se estende à situação de “prisão” em que muitos brasileiros estão, independentemente de estarem presos em celas. O silêncio e a censura, impostos aos que estavam fora das cadeias, também figuraram prisões.

Mas como definir esse ato de recordar pelo qual *Todos os Filhos da Ditadura Romance* se encontra perpassado? David precisa encarar o desafio de manter o “bonde da história em movimento” valendo-se da arte da escrita. A tarefa de escrever o romance torna-o testemunha de um tempo que, apesar da lembrança lastimosa, não pode ser apagado da memória. Ainda assim, repetir determinado acontecimento sem esquecê-lo pode, como afirma Nietzsche (1983), trazer-nos de volta à humanidade; ou, da perspectiva de Ribeiro (2008), sem esquecer também não é possível humanizar o outro. O romance de Grossmann reconhece o teor de humani-

zação que há no investimento da memória, pois induz a personagem a escrever sobre as próprias experiências, refletindo sobre o contexto e, nesse ínterim, sobre a sua relação com o outro.

Contudo, a tarefa de rememorar, como toda e qualquer atitude memorialista, passa por interdições. O indivíduo não consegue recordar com exatidão os acontecimentos vividos no passado; ao relembrar os fatos pretéritos, a memória reelabora-os, de modo que o que faz vir à tona são frações da vida real, resgatadas por aquilo que interessa à demanda do presente. Logo, o processo de recondução do passado, que se combina com o ato de perlaborá-lo (FREUD, 1994, p. 13), faz com que a memória dê outros contornos às fatias recuperadas, recombina-as com outros elementos. Para tanto, conta com o auxílio da linguagem. Do simples ato de rememorar, lembrar-se de algo ganha “estatuto de invenção: mais do que recuperar o que foi, lembrar é recriar o passado, elaborar dele uma imagem – atualizá-lo no presente da ficção” (RIBEIRO, 2008, p. 19).

O ato de presentificar o passado, retomá-lo na ficção, não se confunde com atitude saudosista. Gagnebin (2006) afirma que o interesse de voltar ao passado e de reelaborá-lo mantém a consciência humana viva. Para tanto, a pensadora reúne três ações, lembrar-esquecer-escrever, enquanto partes desse processo de retorno ao passado, que culmina em sua reelaboração linguística. A lembrança, enquanto condição indispensável desse conjunto, é a maneira que encontramos de não relembrar as catástrofes do passado e de não repeti-las; o esquecimento, como parte do processo mnemônico, diz mais sobre a impossibilidade de tudo o ser humano conseguir registrar ou arquivar; e escrever, sendo o meio por excelência de preservação da memória, forja-se como atividade capaz de armazenar o passado, transformando-o em linguagem. Ao ultrapassar a condição de queixa e recalque, não interessa a Gagnebin rever o passado enquadrando-o em pré-julgamentos. Interessa-lhe, pelo contrário, pensar no modo como ele se torna presente, produzindo “instrumentos esclarecedores do presente”, com a finalidade de recompor o que chama de “lembrar ativo” (GAGNEBIN, 2006, p. 140) como parte do esforço de compreensão, tanto de si quanto do outro. Inclinado ao processo de reelaboração da memória, o romance que ora focalizamos é assim duplamente



um relato das memórias da personagem, no qual se deixam transparecer os sentimentos de ódio e ressentimento com a descoberta do plágio de dois romances seus, até então inéditos, e a tentativa de recompor, por meio da escrita, sua subjetividade altamente ferida.

Representando uma “genealogia da indignação”, o capítulo III – “A injúria” – destaca a narrativa por meio da qual David relata o processo do crime (o plágio) de que foi vítima. Após concluir a escrita dos romances *Claro* e *Quotidianus*, que considerou serem “a grande epítome de minha obra” (GROSSMANN, 2011, p. 103), David resolve publicá-los e escolhe a editora do senhor Nigri para fazê-lo, a mesma na qual Roger, outro escritor, haveria de publicar seu romance. Ao tomar conhecimento da publicação de *Noir*, romance de Roger, David identifica elementos temáticos que convergem com os dos seus:

o que indicia não é o tema, mas o tratamento deste, a combinação dos elementos que, matematicamente, em tão pequeno espaço, a editora, eu, ele, não poderiam vir a recombinar-se da mesma forma, carreando informação genética, o próprio Dna do meu texto para o dele. (GROSSMANN, 2011, P. 107)

Não se conformando com o que lhe aconteceu, David tenta encontrar uma justificativa da parte do editor. É nesse contexto que se narra sumariamente a troca de correspondências entre David e o senhor Nigri acerca do ocorrido. Apresentando David a justificativa ao editor de que “não havia sido facultado a Flaubert remexer na gaveta de Balzac e de Stendhal e que ele tivera de esperar aquele tempo todo para ser Flaubert, o mesmo se aplicando a Proust, que fora obrigado a esperar por todos eles” (GROSSMANN, 2011, p. 107), como forma de mostrar que a conduta ética desses consagrados escritores fora mantida, uma vez que eles se tornaram grandes escritores sem precisar usurpar ou roubar o material inédito do outro, o senhor Nigri restringiu-se a responder textualmente que não havia compreendido toda aquela explicação. A despeito de a devolutiva do editor esboçar certo descaso à indignação do escritor, este desiste de confrontá-lo, posto que “ele não iria incriminar o seu locomo-

tivo” (p.107), e passa a contatar o advogado para instaurar um processo judicial. Durante a conversa com o Doutor Alberico, David surpreende-se com o fato de o advogado conhecer Roger e não querer prejudicá-lo no âmbito judicial. Descartando o prosseguimento da conversa e do processo com esse advogado, David decide arquivar os romances em um museu, entregando-os à confiança do Doutor Salvador, acrescido de um dossiê explicativo sobre a decisão e as justificativas para a abertura dos originais para consulta pública em data distante.

No decorrer do romance, ocorre uma continuada busca da personagem por reparação, necessidade que fazia equivaler a “um processo às claras, de falar e de ser ouvido” (GROSSMANN, 2011, p. 112), mesmo que a decisão de arquivar os originais tenha sido uma maneira de encontrar alívio diante da situação. Movido por esse desejo interno, a personagem ainda consulta outros advogados, entre os quais o Doutor Gandolfo, que, ao se fazer ciente do nome do editor Nigri, solicita-lhe um parecer formal vindo de um doutor em Letras, para fundamentar o processo. A atitude do advogado, contudo, não é bem recebida por David, uma vez que notou claramente em sua postura o medo de enfrentar o referido editor, com seu poder e sua influência na sociedade.

Acontece, no entanto, que outro romance de David, *Nascimento*, cuja trama esboça claramente o tema do plágio, escrito para angariar uma premiação literária e também “para com ele arrancar a página, ou apagá-la, do que me sucedera com os dois originais anteriores na casa do senhor Nigri” (GROSSMANN, 2011, p. 133), é plagiado por outro escritor, Bertoldo, coincidentemente próximo a Roger:

Dois dias depois, entrei numa livraria e peguei no livro de Bertoldo. Pois bem, o capítulo 21 de *Nascimento* era o núcleo de concepção, a célula geradora do livro de Bertoldo, os elementos deste capítulo exatamente combinados no livro dele como o meu, além da presença de outros elementos polinizados em *Nascimento*, já a partir dele, no dele, do título, da quarta capa, do primeiro capítulo, da parte final, naturalmente no seu estilo esborniado, o oposto do meu. A tematização do plágio em *Nascimento* trouxera um novo

plágio. Fora aquele momento em que um indivíduo, numa determinada situação, diante da notícia de um roubo – de inédito, é roubo! – mal se contém e exclama: boa ideia! (GROSSMANN, 2011, p. 160, 161)

Ter tomado conhecimento do plágio, operado desta vez por Bertoldo, fez com que David novamente voltasse a pensar na instauração de um processo judicial. Antes de movê-lo, porém, resolve entrar em contato com o senhor Ladeira, para cuja editora – por sinal a mesma que publicou a romance *A encantação*, de Bertoldo –, destinou os originais de *Nascimento*. Solicitou-lhe David leitura do capítulo 21 de *Nascimento*, o embrião que, em sua concepção, gerou o romance de Bertoldo, para que o editor tomasse conhecimento do ocorrido. Diante dessa troca de correspondências, instalou-se uma estranha comunicação: o senhor Ladeira omitiu-se a ler o capítulo solicitado, não atendia aos inúmeros telefonemas de David nem respondia às cartas a ele endereçadas. Ocupou-se apenas em devolver os originais a David, sem apresentar-lhe uma justificativa plausível.

É curioso observar a maneira como Grossmann problematiza a inserção da obra de arte no mercado literário, no contexto dos Anos Sombrios. Desse modo, pode-se perceber como a autora tentou representar o corrompido círculo de poder que envolve a cena literária, trespassado pelos inúmeros apadrinhamentos e pelos malabarismos infinitos para se conseguir obras inéditas que movimentem financeiramente esse mercado, sobretudo as editoras, a partir do relato de seu narrador-personagem. Nessa seara, também não ficam imunes à perspectiva crítica da autora a postura dos advogados, totalmente imersos nas trocas comerciais e favorecidos em alguma medida pelo silêncio conivente que instituem.

Mas, para além desses aspectos que o texto percorre, reside uma questão nuclear, de caráter político, que merece ser grifada. Trata-se, na verdade, da postura ética que se espera do editor diante dos originais depositados por qualquer escritor em uma editora. Tal perspectiva pressupõe o total sigilo acerca do conteúdo daquele material, do qual só têm conhecimento o autor e o editor interessado, até o momento em que ele

é publicado. Todavia, não havendo esse tratamento com os originais de David, conforme se percebeu no percurso narrativo do romance, automaticamente abre-se espaço para que também se pense no quanto pode ter havido de esvaziamento criativo naquele período, por parte de escritores, e os desdobramentos daí derivados.

### Mudança de perspectiva: do ódio à reparação pela via da escrita

Para operacionalizar a ação de combate ao plágio e denunciá-lo, observa-se que a ótica e os sentimentos do narrador se modificam. David reconhece que o ódio, advindo do plágio e dos desacertos com o mercado editorial, não deve se arrastar por muito tempo, até porque, de alguma forma, o ódio impulsionou uma ação que em parte foi por ele considerada justa: agredir fisicamente Bertoldo, fato esse que levou David a ser preso e, na cadeia, escrever sobre suas memórias vividas.

Percorrendo a malha discursiva do romance, identifica-se no narrador-personagem a habilidade de reconhecer que o ódio não deve sobrepular o dom da escrita, graça que lhe foi concedida e da qual advém a força tanto para superar o ressentimento quanto para reparar a injúria sofrida. Dessa forma, a arte da escrita representa, para David, o suporte que fornece a resposta mais cabal e vital aos seus infratores. Ao desistir do processo judicial, livra-se de ter ao lado do seu os nomes de Roger, Bertoldo e de todos os editores envolvidos. Assim, funcionando como um fórum no qual “podemos fazer funcionar o tribunal do nosso jeito, de onde poderá sair um julgamento e uma sentença”, a escrita passa a ser o veículo por excelência disposto a propagar a seguinte sentença, quase um esboço de uma conduta ética: “Nenhum, nenhum homem poderá ter acesso às gavetas de outro homem! Terá de esperar anos, séculos, como Flaubert esperou Balzac e Stendhal, e Proust por todos eles” (GROSSMANN, 2011, p. 123, 124).

Articulando-se esses elementos a uma visão mais ampliada do que pode ainda representar a escrita de David no romance em questão, desatacariamos a hipótese de que ela, quando posta em execução, configura-se como exercício ético da personagem, sobretudo em dois pontos. No primeiro, por evidenciar a potência da arte frente aos desarranjos éticos

circundantes; no segundo, por fazer valer o compromisso com o projeto de vida da personagem, amparado numa permanente construção, a partir da experiência vivida. Nota-se que, apesar dos desvãos que a vida lhe apresentou, David não abdica desse projeto, o que o faz inclusive engajar-se na luta por uma sociedade melhor. Destarte, sua escrita ganha esse contorno expressivo, porque se destina tanto a curá-lo – “escrever este livro é realizar operação oposta, muito mais acurada e da máxima precisão, despigmentar minha pele do pigmento que à minha revelia nela entrou” (GROSSMANN, 2011, p. 29) – quanto ao compromisso latente de ensinar ao outro, o que também se configuram como posturas éticas: “evidente é que não quis ensinar apenas aos ofensores, mas à cidade, ao mundo, a todos, pelo que este trabalho completa o meu gesto que pelo poder novamente poderia ser eliminado, cair no vazio” (GROSSMANN, 2011, p. 14).

Em estudo instigante, Herrera (2014) afirma ser *Todos os Filhos da Ditadura Romance* “um livro cujo estilo consiste em criar sistemas de argumentação, propondo-se a “colocar no mundo a alegria e não a tristeza, o concerto e não o desconcerto. A afirmação da vida e não a sua negação” (HERRERA, 2014, p. 19). Tanto é que, apesar de narrar os desvãos do viver em país tão assombroso, o romance não se enverga na direção da melancolia ou mesmo do ódio. Sai com a sensação de dever cumprido, na direção da esperança depositada na figura de Raphael, criança e neto de David. A par dessas considerações, o livro sintetiza basicamente:

como me tornei o homem que sou, que incluirá a história de minha formação, quando o meu destino se decidiu, mais a estranha história do meu casamento; em seguida, a da criação de minha obra, da qual este livro segue como a notícia mais autorizada e das ofensas que, com a velocidade dos golpes do destino, se abateram sobre mim e as terríveis sensações que acompanharam os seus lances inexoráveis...e como poderia declarar-me um homem feliz antes se não os conhecia?; depois, como Nêmesis, valendo-se de mim, guiou-me a fazer o que para mim se apresentava como o melhor a ser feito, livrando-me de empoçar-me nas malhas em que estavam enredados os meus ofensores (GROSSMANN, 2011, p. 45-46).

Ampliado em maior proporção, o desejo do narrador de rever o passado acrescenta à história do plágio suas outras realizações. Ao abarcá-las, Judith Grossmann apura ainda mais o olhar sobre as ações de sua personagem, refletindo sobre os caminhos por David traçados. Sem perder o foco crítico em nenhum momento, notamos que parece percorrer a atividade mnemônica do narrador a necessidade latente de autoavaliar a si e aos demais, exercício revestido positivamente durante o ato de escrever, cujo objetivo reside em aprender, reaprender e compreender. O diálogo com a obra de Nietzsche, *Ecce homo: como se chega a ser o que se é*, dá visibilidade a esse projeto que amplifica o desejo de rever o passado.

Para o filósofo da Basileia, chegar a ser o que se é impõe ao ser humano a missão de não duvidar daquilo que se é. Aceitando-se como criatura imperfeita, admite que os seus desacertos têm sentido e valor próprios e todos trabalham a serviço da construção do eu. Analogamente a David, Nietzsche percorre os labirintos de sua vida para avaliar a sua existência, em época em que se começa a questionar os valores de sua comunidade e a atestar o fracasso de todos eles. Sinônimo de radical coragem, *Ecce Homo* expõe os conflitos humanos em terra de valores instáveis e “apela para a afirmação da vida e a transvalorização dos valores” (HERRERA, 2014, p. 22). Radical coragem também é o romance de David, espécie de narrativa autobiográfica na qual rever a sua obra, a sua formação, os seus (des) acertos profissionais, afetivos para entrever o futuro que lhe espera. Similarmente a Nietzsche e a David, rever a obra enquanto sinal de compreensão de si e do outro, entendendo como se tornou a mulher que é, traduz-se como parte do projeto literário e profissional da própria Judith Grossmann. Vale a pena deixá-la expor a visão da problemática que motivou a criação do romance em questão:

como leitor, também compreendo que um escritor de renome ficou fascinado por aquele inédito. Não se plagia inédito, é apropriação indébita, tá bom? E foi numa editora de grande porte em São Paulo, mas o meu livro é inimitável. Suponhamos que, à vista de Clarior Romance, se tenha uma boa ideia, como na televisão, de escrever o romance “não Clarior”, capisce? E o pior é que aquela perversão

deste escritor medíocre levou ao exibicionismo, e o último texto conta sobre a inveja que ele tem rouba um manuscrito e imita, mas não o matou. Então eu fui a um advogado para impetrar uma ação judicial. Eu quero um tribunal. Eu quero ser ouvida. Eu desejo uma sentença (GROSSMANN, 2014, p. 374).

O depoimento de Judith Grossmann, proferido na Fundação Casa de Jorge Amado (Salvador, 1995), por ocasião do evento “Com a palavra o escritor”, agrega elementos que se espraiam na rede da escrita de *Todos os Filhos da Ditadura Romance*. Como se repara, o plágio é o centro da questão colocada pela escritora, ao lado de julgamentos que faz a respeito da postura antiética dos plagiadores, fato esse que a motivou a recorrer à justiça; não obtendo a resposta almejada no tempo que gostaria, recorre à literatura e à escrita para denunciar, de modo particular e sutilmente, a perfídia sofrida, nutrindo desejo de reparação.

Apesar de as vozes de David e de Grossmann se equipararem, não se trata aqui de colocar em operação um jogo no qual haja um espelho entre uma voz e outra. Pelo contrário, a via mais profícua seria a de propor uma leitura da ficção grossmanniana, considerando o entrecruzamento dialógico dos seus textos, sejam depoimentos, sejam textos críticos, sejam textos ficcionais. Essa postura nos levaria a superar o ensejo de querermos, como leitores, explicar a ficção por meio de dados factuais “apresentados em depoimentos, ou de rastrear nestes motivos ou frações textuais de caráter nitidamente ficcional”. (TELLES, 2011, p. 137). Ainda assim, mesmo que haja forte aderência do texto à biografia da autora, não se pode lê-lo rastreando fatos e indícios da autoria ou do período histórico em que a autora viveu, “sem considerar a dimensão ‘verídica, seu escopo inventivo” (RIBEIRO, 2008, p. 15); no espaço ficcional, convivem camadas afetivas, éticas, políticas e ideológicas articuladas, a tal ponto que um necessário equilíbrio entre registro documental e imaginação torna-se indispensável.

Por outro lado, as questões biográficas que afloram dessas narrativas permitem que esses sujeitos-autores nelas se inscrevam, “convergindo para o espaço literário ou ficcional o trançado de questões que perpassam as demais produções dessas personalidades” (HOISEL, 2019, p.

43). No caso de Judith Grossmann, é imperioso compreender como essas questões biográficas pavimentam os percursos da relação dialógica entre os seus campos de atuação, isto é, o de professor, o de teórico-crítico e ficcionista. Assim, a leitura que se realiza dos seus textos buscará entender os variados perfis dessa autora como manifestações discursivas das quais emergirão coordenadas teóricas e projetos criativos capazes de contribuir significativamente para os estudos literários e culturais. Em se tratando da atuação de Grossmann como ficcionista, é cabível a sinalização de que em *Todos os Filhos da Ditadura Romance* há forte provocação de um debate ético na sociedade brasileira contemporânea, dada a sua emergência e urgência.

A escrita desse romance descortina os vínculos secretos e sutis entre linguagem e poder, especialmente o poder da linguagem literária a forjar jogos de força e de reparação. Não por acaso, o diálogo estabelecido com o *Hamlet*, de Shakespeare, desde a epígrafe do livro (“A Dinamarca é uma prisão”), mostra paralelamente os vínculos entre Hamlet e David, especialmente no enfrentamento político que ambos precisam encarar para purgar a sua comunidade das mazelas sofridas. Se Hamlet utiliza o florete envenenado para vingar-se do tio, David vale-se da caneta enquanto arma contra os plagiadores. O enfrentamento da problemática do plágio através da escrita requer posicionamento ativo e ainda nos faz indagar, tomando de empréstimo a pergunta de Oliveira e Barberena (2017, p. 1): do que a literatura é capaz diante da crise ética?

Desse modo, o debate ético proposto em *Todos os Filhos da Ditadura Romance* não se distancia das agendas de debates contemporâneos acerca da relação entre literatura e ética, segundo as quais “a literatura demanda um olhar para fora, além de si, fazendo perceber as divisões e as posições sociais, em meio às quais ela se estabelece” (OLIVEIRA & BARBERENA, 2017, p. 3). Se assim encararmos a dimensão ética na contemporaneidade, vemo-la esboçada no romance de Grossmann, para a qual a literatura funciona como potente chave de reflexão a fornecer os respaldos indispensáveis à conscientização crítica, na medida em que seu trabalho com a linguagem permite que se pensem ações afirmativas de combate à falência ética, sem se esquivar do teor crítico que a alimenta.



## Considerações finais

A literatura brasileira pós-1985 intensificou o impulso que tende a despertar uma consciência crítica nos leitores acerca do golpe militar de 1964, como um “elemento ativo na transmissão da memória para que não se apague aquilo que afetou a vida das pessoas” (FIGUEIREDO, 2017, p. 46). Ao construir seus enredos, os romancistas utilizaram estratégias variadas que se reportaram à memória do período mencionado, tentando lidar, de algum modo, e sem perder o foco crítico, com os tamanhos agravos gerados no campo social. Nesse sentido, a escrita literária, enquanto linguagem, “liberta o aspecto mudo da experiência, redime-a de seu imediatismo ou de seu esquecimento e a transforma no comunicável” (SARLO, 2007, p. 24-25).

*Todos os Filhos da Ditadura Romance* elege, como fio condutor da narrativa, o plágio como um dos problemas no contexto da ditadura militar na vida dos brasileiros. Conduzida por David, narrador-personagem, a trama aborda o processo em que ele decide, ainda encarcerado, escrever um romance contando sua vida, em cujo relato, atravessado pelo ódio e ressentimento, trava-se uma discussão sobre a inserção da obra literária no mercado editorial, dirigindo seu foco para as condutas antiéticas de editores e escritores que resultam no plágio e no roubo de inéditos. No entanto, percebe-se que esses sentimentos aos poucos se esvaem, dando lugar à esperança da personagem de uma sociedade melhor. O motivo para que houvesse essa mudança é, segundo dissertamos, o crédito conferido à escrita, potência transformadora, capaz de curar o protagonista da injúria sofrida. Pela escrita de David, emergem pautas de um urgente debate ético para as quais a literatura fornece importantes *insights* que visam, de um lado, refletir sobre o seu papel público no enfrentamento de questões antiéticas e, do outro, tornar-se elemento ativo de reelaboração da memória, predisposto a não esquecer terríveis mazelas; algo que muito se aproxima das pautas discutidas pela escritora Judith Grossmann, cujas atuações nos campos da docência, da ficção e da ensaística edificaram um projeto ético que, se lido dialogicamente, deságuam na visão da escrita literária como peça-chave para a construção de um mundo mais consciente e eticamente possível.

## Referências

- FIGUEIREDO, Eurídice. **A literatura como arquivo da ditadura brasileira**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2017.
- FREUD, Sigmund. Recordar, repetir, elaborar. **Jornal de psicanálise** – Sociedade Brasileira de Psicanálise. São Paulo, v. 27, n. 51, 1994.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar escrever esquecer**. São Paulo: Ed 34, 2006.
- GROSSMANN, Judith. **Todos os Filhos da Ditadura Romance**. Salvador: EDUFBA, 2011.
- GROSSMANN, Judith. Com a palavra o escritor: depoimento. In: HERRERA, Antonia; HOISEL, Evelina; TELLES, Lígia (orgs). **Rotas, Trânsitos, Migrações: ensaios de literatura e cultura**. Salvador: EDUFBA, 2017. p. 351– 382.
- HERRERA, Antonia. A inventiva literária de Judith Grossmann em Todos os Filhos da Ditadura Romance. In: HOISEL, Evelina; TELLES, Lígia (orgs.) **Visitações à obra literária de Judith Grossmann**. Salvador: EDUFBA, 2014. p. 15–29.
- HOISEL, Evelina. **Teoria, crítica e criação – o escritor e seus múltiplos**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019.
- NIETZSCHE, Friedrich. **Ecce homo**. Trad. Antonio Carlos Braga. São Paulo: Ed. Escala, 2013.
- NIETZSCHE, Friedrich. **Obras incompletas**. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Abril Cultural, 1983.
- OLIVEIRA, Rejane Pivetta de; BARBERENA, Ricardo Araújo. Literatura e ética: notas para um diálogo que não se acaba. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, n. 51, p. 11–21, 2017.
- RIBEIRO, Gustavo Silveira. **Abertura entre nuvens – uma interpretação de Infância, de Graciliano Ramos**. 2008. 132f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.
- SARLO, Beatriz. **Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva**. Trad. Rosa Freire d’ Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: EDUFMG, 2007.
- TELLES, Lígia Guimarães. **O périplo de Judith Grossmann**. Salvador: EDUFBA, 2011.

## CONSTRUÇÃO IDENTITÁRIA AFRO-BRASILEIRA E INDÍGENA EM *DO OUTRO LADO TEM SEGREDOS DE ANA MARIA MACHADO*

Jailma Sirino Santana

### Introdução

Buscando observar como as formações de identidade no Brasil podem ser abordadas em uma narrativa voltada ao público infanto-juvenil, propomos inicialmente investigar em uma biblioteca municipal de uma cidade do interior de Sergipe quais livros com esse seguimento literário estariam disponíveis na biblioteca e quais deles contemplariam reflexões sobre identidades étnicas brasileiras. Após uma avaliação em todas as seções, pôde ser encontrada uma edição do conto *Do outro lado tem segredos* (2003) da autora Ana Maria Machado, um notável nome da literatura infanto-juvenil brasileira. A edição faz parte do projeto *Literatura em Minha Casa* que consiste em distribuir gratuitamente clássicos da literatura – prosa, poesia, teatro – em escolas públicas para que os alunos tenham acesso a esse tipo de leitura. A obra foi lida e a pesquisa realizada na própria biblioteca em respeito às restrições implicadas pelo município em relação da manutenção dos livros naquele local.

A narrativa tem como personagem central Bino, um menino de pele preta, morador de uma vila de pescadores do Espírito Santo. O protagonista demonstra desde o início da narrativa, levantar questionamentos sobre seu povo e aparenta tentar construir um caminho para o reencontro com suas raízes étnicas. Ao avançar na leitura da narrativa, pudemos compreender que além de Bino, alguns outros personagens se aproximam dessa percepção identitária. Por esse motivo, os personagens Tião e Maria também recebem um recorte para este ensaio, pois notamos que ambos podem estar presentes na narrativa, não apenas para serem colaborado-

res no percurso do personagem Bino, como também para carregar alguns reflexos conscientes de fatores históricos que permeiam a formação da identidade do sujeito no Brasil.

Estando os objetivos traçados e as personagens apresentadas, se faz necessário orientar nesse momento como se segue esta pesquisa. Primeiramente apresentamos o enredo da obra, descrevendo Bino e estabelecendo informações relevantes sobre a narrativa. Em seguida trouxemos o recorte sobre o personagem Tião, refletindo principalmente acerca da ideia de democracia racial. Logo após analisamos a consciência da miscigenação contida na personagem Maria. Por último, o ensaio propõe uma interpretação de sentenças metafóricas que, possivelmente, remetem a um discurso de representatividade e resistência. Todos esses elementos são apoiados em estudiosos das Ciências Sociais, mais precisamente Ventura (1991), Fernandes (2007), Freyre (2006) e Cunha (2012), que apresentam o Brasil desde o processo de colonização, até a suposta libertação das pessoas afrodescendentes. Elementos esses que contribuíram para a formação da nossa identidade como povo.

### ***Do outro lado tem segredos: identidade e literatura infanto juvenil***

Dedicado ao público infanto-juvenil, o conto *do outro lado tem segredos* (2003) da autora Ana Maria Machado nos apresenta o menino Bino, percorrendo um caminho para encontrar a sua identidade afrodescendente. A narrativa compreende 60 páginas e tem como ambiente o litoral do estado do Espírito Santo, em uma comunidade onde a pesca pode ser vista como a principal atividade econômica. O avô e o pai do protagonista são pescadores e Bino certamente herdará tal ofício, como a autora faz notar “(...) Bino também ia sair para o mar numa canoa quando crescesse um pouco mais (...) Era só ficar um pouquinho mais velho e lá ia ser um dia mar afora. Coisa de homem grande.” (MACHADO, 2003, p.9). O menino e seu melhor amigo Dílson dividem o tempo entre identificar os cardumes, auxiliar a salgar os peixes e devanear o que pode existir depois da linha do horizonte, do outro lado do mar:

O outro lado, Dílson. O lado onde o mar encontra o céu. Bem para lá de onde jogam a rede. Será que tem pedra de nuvem, praia de sol, praia de sol, arrecife de lua? Como é o outro lado do mar? Se a gente jogar a rede bem longe traz o quê? (MACHADO, 2003, p. 21).

Desde esse princípio da narrativa, notamos uma grande curiosidade do menino sobre o que pode estar do outro lado. Sob o olhar analítico desta pesquisa, conseguimos notar que a autora começa a deixar indícios de que o interesse de Bino se relaciona com o continente africano. Tendo em vista que, traçando uma linha reta do estado do Espírito Santo em direção ao oceano, a primeira terra firme encontrada são os países costeiros da África. Além disso, ao seguir a trama, observamos alguns outros personagens apresentados como auxiliares do menino nesse processo de reconhecimento e contato com suas raízes africanas, ao passo que ajudam a sanar alguns de seus questionamentos: avó de Bino, o pescador Mané Faustino e Tião – irmão de Bino. Todos esses personagens têm em suas falas um discurso aproximado de alguns fatores históricos sobre as circunstâncias da escravidão e da resistência do povo africano.

Bino tem o primeiro contato com elementos característicos com o que há do outro lado do oceano por meio de sua vó que, segundo ele, costuma falar e cantar em uma língua diferente, menciona Luanda e Angola enquanto fala sobre a leitura de búzios e características pertencentes àquele povo. Tais características citadas pela avó, ativam profundamente a curiosidade do neto. Em uma de suas andanças pela vila, Bino encontra Mané Faustino e em meio a um diálogo, ouve a descrição das condições das pessoas que moravam do outro lado, mas foram trazidas para o Brasil. O pescador afirma ter conhecido filhos e filhas da gente que veio de lá e que algumas dessas pessoas eram reis e rainhas. Para Mané Faustino lembrar pode ser doloroso, principalmente no que diz respeito a viagem dos cativos:

Coisa triste da viagem, do cativo, dos maus-tratos. Pai para um lado, filho para o outro, pancada, todo mundo amontoado no porão, preso em corrente, sem saber para onde ia, sem querer comer

para ver se morria de uma vez e acaba com aquele inferno... coisa triste... não é bom lembrar..." (MACHADO, 2003, p. 33).

Nesse ponto, notamos a pontualidade da autora no tratamento de um ponto sensível em relação às pessoas trazidas do continente africano como escravizadas para o Brasil. Essa postura expressa a possibilidade de abordar um assunto delicado, com argumentos históricos numa obra para o público infantil. Bino segue carregando seus questionamentos, dessa vez de uma forma ainda mais aguçada, por saber das pessoas que atravessaram o oceano e vieram para onde ele vive. Então em uma conversa com seu irmão Tião, – personagem que receberá uma maior atenção no decorrer da pesquisa – Bino recebe uma resposta concreta do que existe do outro lado do mar: a África. O irmão de Bino não reside na vila junto de sua família. Ele estuda e vive na cidade e acrescenta à narrativa falas que auxiliam a debulhar o reflexo da escravidão no país. Ao explicar para Bino quem povoa o território africano e como se deu o processo de resistência das pessoas escravizadas no Brasil, Tião pondera:

Primeiro acho que era de rei. Depois foi de cativo um tempão. Mas a história deles ainda não está pronta, ainda está toda hora saindo no jornal [...] fizeram um quilombo, reino de preto que não era mais cativo. Lutaram muitos e muitos anos para conseguir não ser cativo de novo. (MACHADO, 2003, p. 53 – 57).

Existe além uma outra personagem, denominada Maria, que também utiliza de um discurso que colabora com a identificação de Bino, porém carrega dois diferenciais: utiliza de uma linguagem imaginária paralela a de Bino e não só contribui para o encontro de dele com sua identidade, como do mesmo modo encontra a sua própria identidade, tendo em vista sua descendência indígena – que é abordada de forma menos abrangente que as questões africanas, porém ainda assim importante. Sendo assim, notamos que esse recorte merece um momento de análise própria, discutido um pouco mais à frente.

## Tião e democracia racial: reflexo na situação afro-brasileira no presente

Dentre os membros da família de Bino, Tião e a avó são os que recebem destaque e uma participação efetiva no objetivo do garoto – compreender o que há do outro lado do mar. Consequentemente, esse fator colabora também em sua identificação com a história do povo que veio de lá. Ao recortamos por um momento a narrativa e observarmos alguns elementos presentes nas falas de Tião, bem como as descrições de suas atividades fora da vila citadas por Bino, podemos notar que a autora requisita o personagem que carregue em si um retrato do que é herdado da resistência do povo escravizado, utilizando-se de uma linguagem implícita e, por vezes, até metafórica.

Para observarmos como se estabelece a relação do irmão de Bino com o lugar do negro em um Brasil pós abolição, se faz necessário apontar quais debates de caráter racial estão presentes na literatura, não apenas inseridas às obras, mas em tudo que ronda a busca por características literárias próprias brasileira, como aponta Ventura (1991):

A consciência abolicionista e o discurso etnológico foram o lugar privilegiado de incorporação do negro e do africano ao discurso cultural e político dos escritores brasileiros, divididos entre a emancipação do escravo e a demarcação de limites ao exercício da cidadania. Os estudos literários e folclóricos de Silvio Romero e os etnológicos de Nina Rodrigues revelam uma ambiguidade intrínseca, que resulta da tensão entre o engajamento ou a simpatia pela causa da abolição e a adoção de teorias sobre a inferioridade das raças não-brancas e das culturas não europeias. (VENTURA, 1991, p. 47).

Incongruentemente, ao passo em que se buscava legitimar o reconhecimento do negro como agente participador do desenvolvimento literário do país, ainda resistia o discurso pré-abolicionista de inferioridade de raça e o temor pela mestiçagem, principalmente entre os povos localizados no litoral do país:

A guerra de Canudos foi interpretada por Euclides da Cunha em *Os Sertões* (1902), que retomou o debate racial de Nina Rodrigues. Para Euclides, o conflito é o resultado do choque entre dois processos diferenciados de mestiçagem: a litorânea, de que resulta o mulato; e a sertaneja, marcada pelo predomínio da miscigenação entre brancos e indígenas. O mestiço do sertão teria vantagem sobre o mulato do litoral, devido ao isolamento histórico e a ausência de componentes africanos, tornando mais estável sua evolução racial e cultural [...] (VENTURA, 1991, p. 54 – 55).

Existe assim a possibilidade de elencarmos o pensamento de Ventura (1991) ao *corpus* aqui analisado ao recordarmos que a narrativa sobre Bino se localiza em um ponto do litoral Brasil. Podemos desse modo apontar em quais momentos os dois irmãos funcionam como um reflexo do resultado da reprodução de um discurso estruturado sobre superioridade de raça.

Tião nos é apresentado aos poucos, desde o primeiro capítulo da narrativa, primeiro pelo narrador e depois por Bino. Esse revela ter o desejo de um dia poder viver na cidade junto ao irmão e, assim como ele, avançar em seus estudos. Apesar de não demonstrar com exatidão o motivo de Tião ter saído da vila para estudar, a narrativa deixa transparecer que o rapaz obteve oportunidades distintas aos demais personagens, pois é o único que entrega a Bino a resposta concreta para seu questionamento inicial, apresentando ao garoto o continente africano por meio de um mapa, objeto até então desconhecido por Bino. O que torna relevante o recorte dessa parte da narrativa é o fato de que se é concedida ao irmão mais velho de Bino a chance de aprofundar seus conhecimentos por meio dos estudos fora da vila. A autora deixa claro a possibilidade de a mesma oportunidade não chegar às mãos de Bino, ao passo que aponta o futuro do menino como pescador. Podemos então considerar esse fator como a herança de uma suposta democracia racial ou igualdade efetiva entre as pessoas desse país.

A ideia de democracia racial no Brasil faz parte do esforço de maquiular a crença enraizada de superioridade de raça e desvia o debate



para um campo de conformidade ao invés de oferecer condições econômicas, sociais e culturais igualitárias entre pessoas negras, mestiças e bancas:

Esta [‘democracia racial’] ainda não existe, porém, e nunca existirá se os dados das investigações científicas não forem aceitos objetivamente e aproveitados de forma concreta na construção de uma sociedade multirracial cujos modelos ideais não estão [nem poderiam estar] no passado ou no presente, que dele flui e o reproduz em muitos aspectos. (FERNANDES, 2007, p. 40).

Desse modo, a altura temporal da narrativa, o Brasil já se encontrava multirracial, o que conseqüentemente aplica impacto nos aspectos socioeconômicos e culturais dos dois irmãos. O *corpus* nos oferece então um ponto de congruência com conceito de democracia racial apresentado por Fernandes (2007), pois a narrativa demonstra que não há a possibilidade de garantia de oportunidades iguais aos dois irmãos.

### Maria: consciência em seu processo de formação identitária

Para essa parte da análise é preciso que retomemos uma personagem ainda pouco explorada até aqui. Maria surge em meio a narrativa, não apenas para colaborar com a solução para os anseios de Bino, mas também para identificar-se com o resgate da identidade dela mesma. A autora revela aos poucos as características físicas da menina, mais especificamente quando é Bino que a descreve com os sentimentos que o garoto nutre sobre a personagem, e nos informa que ela é de origem indígena. O que distingue as duas crianças nesse retorno ao princípio da formação de identificação ancestral é o fato de que a Maria demonstra consciência de como se configuravam os aspectos culturais de seu povo.

Ao ser questionada por Bino sobre o que existe do outro lado do oceano, Maria fala sobre suas próprias raízes, citando o que sabe que já existiu do outro lado da montanha:

A pele toda desenhada e pintada com tintas de flores e frutas... e aquela porção de coisas bonitas em volta feitas de palha e de barro, de madeira e de pena, de ossos e de concha [...] dá vontade de que minha avó nunca tivesse saído de lá e eu ainda pudesse ser toda índia [...]. (MACHADO, 2003, p. 38).

Nessa fala, além de demonstrar afinidade com a cultura de seu povo, Maria parece ter também consciência da miscigenação exercida sobre ele e compreende que tal ato – suavizado pelo discurso moral, religioso e racista – foi realizado de forma impositiva e resultou na tomada e degradação de sua cultura, como confere Gilberto Freyre “(...) o vencedor entende de impor ao povo submetido a sua cultura moral inteira, maciça, sem transigência que suavize a imposição” (FREYRE, 2006, p. 174). Sob esse olhar, podemos compreender Maria como uma personagem consciente desse processo histórico apresentado pelo autor.

Existe outro momento em que Maria demonstra conhecer as condições que envolveram o extermínio – físico e cultural de seu povo: “(...) depois chegaram os homens que não eram índios. Eles foram perdendo as terras, a saúde, as belezas...” (MACHADO, 2003, p. 40). A fala de Maria, dessa vez, reforça o estudo de Cunha (2012), que aponta a ganância de expansão territorial e cultural como os principais motivos da redução de mais de milhões – não se sabe ao certo – a população indígena brasileira atual e alavancou a política de concentração populacional praticado por missionários e órgãos oficiais, resultando no alastramento de epidemias entre os povos indígenas.

Maria, dessa forma, representa o recorte da história da colonização no Brasil pela ótica do nativo, primeiro habitante e possuidor da identidade usurpada

### (Re)encontros e (re)afirmação da identidade

O desfecho da narrativa, carrega consigo discursos proferidos pelos personagens destacados neste ensaio, nos possibilitando enxergar uma proposta da autora por reforçar a necessidade de resistência e da busca

da identidade da criança negra e indígena. Dando passos em direção ao encerramento deste trabalho, destacamos algumas falas do personagem Bino com o intuito de reforçar e legitimar a intenção inicial desta pesquisa.

As festividades de São Benedito – santo negro e inspirador do nome de batismo de Bino – serviram como ambientação final para a narrativa. Nesse ponto, pudemos notar uma identificação além do nome do nome de Bino e do santo. O protagonista demonstra um pico de euforia que ultrapassa os momentos de felicidade sentidos a cada descoberta de uma nova informação sobre o que existia do lado de lá: “E iam ficar vendo a coroação do rei Congo, todo enfeitado, com roupas lindas (...) Rei Congo, rei lindo... Também era o único rei que Bino já tinha visto. Será que os reis do outro lado também eram assim?” (MACHADO, 2003, p. 37). Dessa forma, a história entrega o que seria um princípio de identificação ao apresentar um sincretismo entre São Benedito e comemorações de alguma religião de matriz africana enquanto mostra Bino reconhecer-se naquela manifestação cultural.

Bino então traz duas sentenças finais carregadas sentidos simbólico e de peso no que diz respeito ao apoio na resistência da criança negra. Primeiro, o menino conclui em um ato de inocência que a luta por igualdade racial não parece ser fruto de vitimização, mas sim o reflexo de anos de escravidão do povo que veio do lado de lá: “É só ter sido cativo e querer brigar para não ser nunca mais”. (MACHADO, 2003, p.58). Ao prosseguir, em sua última fala, Bino expressa de uma forma admirável sobre o dever de lutar por uma verdadeira igualdade racial. “(...) quanto mais reis, mais força tem Zumbi. Para nunca mais ser cativo, ia precisar de todo mundo e de todas as leituras – as dos livros e as das coisas” (MACHADO, 2003, p. 60). Esse discurso de Bino, demonstra o fruto de sua identificação com as figuras de pessoas negras a ele apresentados no decorrer da narrativa – São Benedito, Rei Congo, Zumbi – e sinaliza que a busca por igualdade e representatividade se faz necessária na formação do sujeito. Portanto, a literatura infanto-juvenil se faz colaboradora nesse processo.

## Considerações finais

*Do outro lado tem segredos (2003)* tem uma narrativa de linguagem simples, porém carregada de força discursiva no sentido político racial. A autora busca não apenas compreender a situação da criança negra e indígena no universo atual, como dá voz e apresenta uma busca própria de cada um, mostrando como pode ser tocado de uma forma sucinta um assunto tão complexo como a questão de identidade do Brasil.

O protagonista Bino tem seu percurso narrativo construído em torno da busca de identidade, por meio do encontro com suas raízes africanas, compreendendo os segredos contidos no outro lado do oceano. Tião traz a obra uma representação da tomada de consciência racial, auxiliando o irmão Bino a conhecer os percalços no caminho do sujeito afro-brasileiro e ao quebrar a ideia de igualdade efetiva e democracia racial nesse país. E por fim, Maria demonstra reconhecer sua posição identitária por reportar suas características culturais de forma natural e consciente, trazendo também para o texto uma ideia de resistência às imposições herdadas pelo processo de colonização no Brasil.

Dessa forma, temos condições de reconhecer que a obra *Do outro lado tem segredos* de Ana Maria Machado denota reflexos da construção identitária afro-brasileira e indígena, levando em consideração a construção das personagens Bino, Tião e Maria.

## Referências

CUNHA, Manuela Carneiro da. Introdução a uma história indígena. In: **História dos índios no Brasil**. 1. ed – São Paulo: Claro Enigma, 2012, p.8–25.

FERNANDES, Florestan. **O negro no mundo dos brancos**. São Paulo: Global, 2007.

FREYRE, Gilberto. **Casa-grande & Senzala**. São Paulo: Global, 2006.

MACHADO, Ana Maria. *Do outro lado tem segredos* In: **Literatura em minha casa**. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.

VENTURA, Roberto. **Estilo Tropical: História Cultural e Polêmicas Literárias no Brasil 1870–1914**. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

## ASPECTOS MEMORIALÍSTICOS NO ROMANCE *CAZUZA, DE VIRIATO CORRÊA*

Evandro Abreu Figueiredo Filho

### Introdução

O termo Memória nos remete àquilo que faz com que o sujeito tenha consciência da identidade tanto individual quanto coletiva; já a identidade conecta-se ao tempo. Conhecer a si mesmo (*self* humano), segundo Luckmann (1983), é “uma identidade diacrônica, histórica” que se constrói da “matéria do tempo”. Essa síntese entre o tempo e a identidade é realizada pela memória (ASSMANN, 2008). Para o autor, deve-se diferenciar três níveis de memória: nível neuromental ou interno, nível social e nível cultural; o primeiro se volta para a memória pessoal do indivíduo, o segundo para o processo comunicativo, a interação entre membros de uma sociedade, e o terceiro é uma espécie de memória coletiva, pois há a transmissão de uma identidade coletiva, isto é, cultural a um grupo de pessoas que, por sua vez, compartilha essa memória.

Ricoeur (2007), com relação à memória e em consonância com Aristóteles, atesta que a coisa lembrada é a primeira abordagem que aparece, ou seja, ele esclarece que a memória é do passado, está ligada diretamente a episódios que ocorreram há algum tempo. Ao seguir esse pensamento, tem-se uma oposição com o futuro das hipóteses e da espera e com o presente das percepções que impõe esta caracterização inicial; e é sob a tutela de uma linguagem dita comum que a distinção é realizada.

Até o início do século XX, pensava-se que as leis, ditas biológicas, regiam exclusivamente a memória, ou seja, os sujeitos eram os únicos que tinham a responsabilidade por recuperar o seu próprio passado; Maurice Halbwachs rompe com essa proposta, apresenta pesquisas sobre o que chamou de memória individual e memória coletiva e traz definições acerca da inclusão do fator social a esse estudo ao mostrar a relação profícua entre o individual e o coletivo.

Isso ocorre, pois a maioria das lembranças compõe a memória dos sujeitos, as suas reminiscências, é de propriedade deles e morrerá com eles, todavia o que é lembrado, muitas vezes, é compartilhado com outra pessoa, um amigo, um parente ou alguém que não precisa estar presente no momento em que o fato aconteceu, na família, no trabalho, no ambiente escolar, na cidade, no país ou em qualquer espaço. Sendo assim, tais reminiscências permanecem coletivas aos indivíduos e sempre são recordadas por outras pessoas, mesmo que sejam em situações em que eles estiveram sozinhos, pois, na verdade, nunca se está só.

Com relação à memória coletiva, proposta por Halbwachs, a memória é atribuída a uma entidade coletiva chamada sociedade ou grupo: “Lembramo-nos contanto que nos coloquemos no ponto de vista de um ou vários grupos e nos recoloquemos em uma ou várias correntes de pensamento” (HALBWACHS, 2006, p. 63). Nessa perspectiva, jamais a pessoa se lembra de alguma reminiscência sozinho, sempre precisará do auxílio de um grupo social e também quando o indivíduo não faz mais parte de um grupo, em que a lembrança se conservava, a memória dele acaba por desaparecer (RICOEUR, 2007).

À medida que uma reminiscência for repassada para uma pessoa ou vivida por ela e remeter-se a uma sociedade, comunidade, essa lembrança se torna patrimônio desta; as informações essenciais de tais lembranças são passadas de geração para geração, de pessoa para pessoa e acabam por constituir a oralidade de uma sociedade ou grupo. Nesse sentido, a memória coletiva faz uma idealização do passado e liga-se a um fato pontual, considerado relevante (HALBWACHS, 2006).

Já Von Simson (2006) esclarece que a memória coletiva é expressada nos lugares da memória, caracterizados por obras literárias, de arte, hinos oficiais, etc.; esses lugares servem para alicerçar o passado coletivo de uma sociedade. Os lugares e memória, na visão de Nora (1993), são sobras, isto é, locais onde se conservam uma consciência comemorativa numa história que insiste em chamá-la, já que ela a despreza. É o que constrói, estabelece, decreta, veste elementos de uma sociedade, de uma coletividade que quer, acima de tudo, a sua transformação e renovação.

Nessa abordagem, este artigo se preocupa em mostrar, na obra “Cazuza”, do escritor Viriato Corrêa, nascido em Pirapemas (MA), al-

guns elementos memorialísticos presentes no romance, como a cidade, a infância, que são deveras indispensáveis para o entendimento do livro. Nesse sentido, a personagem Cazuza faz o leitor refletir sobre os locais (o povoado, a vila e São Luís) onde ele viveu; a sua infância (brincadeiras, amizades e a escola); as crenças, costumes e a religião do maranhense, além de aspectos históricos, dentre outros assuntos. Destarte, o artigo está dividido em Introdução no capítulo 1; o enredo da obra “Cazuza” no capítulo 2; “A cidade e a Memória em Cazuza” no capítulo 3; no capítulo 4, este constructo abordará “A Infância e a Memória em Cazuza”; e, por fim, no capítulo 5, temos a conclusão.

### Um pouco de “Cazuza”, de Viriato Corrêa

A literatura maranhense sempre foi pródiga em divulgar escritores egrégios e de exímia qualidade em quaisquer tipologias textuais. Nesse cenário, não é porventura que o Maranhão recebeu o epíteto de Atenas Brasileira devido ao enorme arcabouço de letrados interessados em divulgar o seu conhecimento de mundo por meio das palavras, principalmente a partir do século XIX quando surgiu bastante interesse em espalhar a imagem do cenário brasileiro para o maranhense.

Durante o Romantismo, a literatura nacional começou a ter mais característica própria, a dar formato a si, com o objetivo de ser mais com a cara do povo local. No Maranhão, não foi diferente, os primeiros escritos românticos surgiram no começo do século XIX quando Odorico Mendes lançou “Hino à tarde”, em 1832, período que a economia maranhense estava a crescer cada vez mais. Foi nesta época em que surgiram três grandes grupos literários no estado: Grupo dos Maranhenses, Gonçalves Dias, Odorico Mendes, João Francisco Lisboa, Sotero dos Reis, Sousândre e Maria Firmina dos Reis; Grupo dos Emigrados, com Arthur Azevedo, Aluísio Azevedo e Raimundo Corrêa; e os Novos Atenienses, com Antônio Lobo, Fran Paxeco, Nascimento de Moraes, Viriato Corrêa, Humberto de Campos e Maranhão Sobrinho.

Segundo Ricardo Leão (2013), cada grupo tinha sua particularidade, mas o intuito principal era alavancar ainda mais a qualidade da produção

literária maranhense, alcançada com fervor, tendo ajuda da forte economia açucareira da época cuja queda, no fim do século XIX, não impediu o desenvolvimento literário. Na época, a imagem e a natureza da cidade, trazidas para a literatura, contribuíram para que a temática se perpetuasse independente da escola literária, pois cada uma agia de acordo com as suas singularidades. Nesse sentido, a memória foi utilizada para descrever arquétipos sociais e pessoais, ou seja, impressões acerca da individualidade e da sociedade.

Quando a memória de uma seqüência de acontecimentos não tem mais por suporte um grupo, aquele mesmo em que esteve engajada ou que dela suportou as conseqüências que lhe assistiu ou dela recebeu relato vivo dos primeiros atores e espectadores, quando ela se dispersa por entre alguns espíritos individuais, perdidos em novas sociedades para as quais esses fatos não interessam mais porque lhes são decididamente exteriores [...] (HALBWACHS, 2006, p.80).

Nesse ambiente, alguns escritores conseguiram trabalhar bem esse aspecto, como Viriato Corrêa ao publicar o seu romance memorialístico “Cazuza”. Lançado pela primeira vez em 1938, é um livro infantojuvenil que fala sobre um garoto residente em uma pequena cidade maranhense o qual tem realizado seu imenso desejo de frequentar o colégio. Apesar dessa conquista, Cazuza se decepciona com o ensino já que, como modo de controlar os alunos, ele é rígido e punitivo. Com o memorialismo, o narrador traz as suas impressões sobre sua vida e acerca de como as pessoas deveriam agir para ter uma nação melhor a partir de uma boa educação.

Pátria brasileira, meus meninos, continuou ardentemente, é tudo que se fez para que tivéssemos liberdade. É a Inconfidência Mineira, com Tiradentes morrendo na forca. É o martírio de Domingos José Martins e do Padre Roma, na revolução de 1817. É o trabalho de José Bonifácio e de Joaquim Ledo, na Independência. É o sacrifício de Frei Caneca e do padre Mororó, na Confederação do Equador. É o verbo de Patrocínio e Nabuco, na Abolição. É Sil-



va Jardim, Benjamim Constant e Deodoro, realizando a República (CORRÊA, 2008, p.186).

Nessas circunstâncias, existem traços pertinentes, a serem trabalhados na obra, que abordam perfeitamente a dimensão da educação e explicam como dar a devida importância aos aspectos de construção da imagem da cidade, além de mostrar como ainda eram as escolas em pleno Estado Novo, ao fazer um processo de memorialização histórica e crítica aos modelos tradicionais de educação. Assim utilizava-se um discurso sobre a perspectiva do autor/narrador, morador de Pirapemas, por meio de traços memorialísticos, como lembranças e reminiscências, para se debater assuntos relevantes de uma época da infância quando se descobriam experiências diferentes.

### A cidade e a memória em “Cazuza”

Os lugares de memória representam uma delimitação do espaço e têm como alicerce cada experiência vivenciada pelos sujeitos que ali viveram ou tiveram um contato mais próximo com esses locais; nessa perspectiva, os lugares permitem a esses indivíduos a reflexão, a vivência, o entretenimento e o labor. Assim, esses lugares de memória são locais que se estabelecem no plano material, simbólico e funcional, de maneira concomitante, em graus diversos; mesmo um lugar aparentemente material só irá se revestir de memória se estiver ligado a aspectos simbólicos (NORA, 1993).

Nessa abordagem, as cidades e seus locais são formados por paisagens simbólicas que chamam, clamam por narrativas memorialísticas; assim, a maneira como os sujeitos descodificam as suas experiências na localidade é o que produz sentido ao espaço concreto. Nesse cenário, diacronicamente, várias experiências, novas interpretações originam a memória coletiva e passam a fazer parte do arcabouço cultural do lugar, e isso é fator essencial para que as lembranças sejam enraizadas (PE-SAVENTO, 2007).

Nessa vertente, os aspectos memorialísticos da cidade são sinalizados por lembranças e histórias presentes nela; sendo assim, faz-se um

resgate de locais preestabelecidos que entendem uma totalidade. Tais locais oferecem uma carga simbólica que tem o poder de estimular afeto nos habitantes e representar suas narrativas, suas histórias. Dessa forma, enquanto as cidades estão a acumular memorações, surgem os lugares de memória, em que os moradores veem elementos indispensáveis do seu passado com um exacerbado valor de afetividade (GASTAL, 2002).

Já Calvino (2003) nos trouxe a sua percepção acerca das cidades como um elemento extremamente sensível, ao relacionar suas partes concretas, físicas aos componentes do homem e as experimentações vividas nelas; assim, a memória transforma-se em constituintes simbólicos a serem interpretados. Destarte, as memorações percebidas nesse lugar de memória, repletos de componentes de cultura, serão propagadas de geração para geração para se perpetuarem.

Nesse ambiente, a obra “Cazuza” nos brinda com passagens que vão ao encontro de tudo que foi falado acima. A personagem Cazuza, na infância, morou em três locais (o povoado, a vila e a capital) e duas cidades (Pirapemas – às margens do rio Itapecuru – e São Luís) e pôde vivenciar os aspectos de memória relativos a esses locais e cidades. Assim, percebe-se, no romance, que o menino interpreta as suas vivências na localidade ao produzir sentido no espaço físico; desse modo:

O povoado em que nasci era um dos lugarejos mais pequenos, mais pobres e mais humildes do mundo. Ficava à margem do Itapicuru, no Maranhão, no alto da ribanceira do rio. Uma ruazinha apenas, com vinte ou trinta casas, algumas palhoças espalhadas pelos arredores e nada mais. Nem igreja, nem farmácia, nem vigário. De civilização, a escola, apenas. A rua e os caminhos tinham mais bichos do que gente. Criava-se tudo à solta: as galinhas, os porcos, as cabras, os carneiros e os bois (CORRÊA, 2008, p. 17).

Nessa vertente, cada experiência feita do lugar por Cazuza se transforma em uma memória coletiva, pois, para Halbwachs (2006), faz uma idealização do passado e liga-se a um fato pontual, considerado relevante, e começa a fazer parte da cultura do local; nesse sentido, as lembran-

ças acabam por ser alicerçadas e passam a constituir significados cada vez mais fortes e marcantes das cidades em que o menino viveu e dos acontecimentos por ele vivenciados.

Na obra “Cazuza”, vários episódios, relativos à cidade e à memória, são narrados, como: as figuras do povoado, os moradores (tia Mariquinhas, vovó Candinha, Pinguinho, o velho Mirigido, o Pata-choca), os habitantes da vila (dona Janoca, dona Neném, Zezinho, o padre Zacarias, Custódio, o palhaço Estrigulino), os moradores de São Luís (Floriano, o Bicho brabo, Veloso, o professor João Cância, titia Calu, Jaime), além de histórias, brincadeiras e muitas peraltices. Com relação a essas histórias, a do velho Mirigido chama a atenção; dessa forma:

(...) Na sala mortuária, pesava, naquela ocasião, grande silêncio. Havia terminado uma reza. Homens e mulheres repousavam um instante para recomençar outros cantos. Não se ouvia um cochicho, nada. De repente, a Domingas Cabacinha soltou um grito horrível. Tinha visto o corpo do velho Mirigido mexer-se em cima da mesa. A sala tornou-se ruidosa. A Domingas contava em voz alta o que acabara de ver. O Mamede, o professor João Ricardo e o Lourenço Bacurau desmentiam-na. – Eu estava com os olhos pregados no corpo, quando o corpo se mexeu – insistia a moça, de olhos apavorados. – Não se mexeu. Não podia ter-se mexido! – bradava fortemente o velho João Ricardo com o tom de quem não gosta de ser contrariado. – Que barulho é este aqui? – rugiu subitamente o velho Mirigido, erguendo-se. E pulou da mesa abaixo. O que se passou não se descreve. Toda aquela gente rompeu porta afora, aos gritos, aos tombos, desvairada, varando o mato (...) (CORRÊA, 2008, p. 55).

Nessas circunstâncias, como mencionado acima, as memórias das cidades são marcadas por lembranças e suas histórias. Nesse ambiente, a narrativa da suposta morte do velho Mirigido oferece uma carga simbólica que tem o poder de afetividade nos habitantes do povoado em que o garoto Cazuza viveu, pois estimula os seus contos, as suas narrações, e isso faz com

que haja uma propagação dessas histórias, através da memória, passando de época a época, de geração para geração com o escopo de se eternizar.

## A infância e a memória em “Cazuza”

A infância é a fase mais importante de formação de um indivíduo, pois é quando a cognição começa a desenvolver-se, e isso contribui para a construção do conhecimento, do intelecto e do caráter de alguém. Nesse sentido, é indispensável salientar que todos devem e precisam colocar-se em vários tipos de experiências, durante esse período, com o objetivo de se formar como indivíduo e sujeito ativo em sua sociedade. Para tal, faz-se preciso passar por algumas etapas da vida, e uma delas – talvez a mais importante – é a fase escolar em que as crianças não apenas aprendem conteúdos disciplinares, mas também comportamentais, o que auxilia na interação delas com outras de sua idade.

Tudo isso é fortalecido ao longo dos anos quando a pessoa se relaciona com diferentes criações e perspectivas, desde esse período escolar, o que faz tornar-se mais propensa a adquirir diversos tipos de conhecimento e a ampliar o seu senso crítico. Nessa vertente, trabalhar esse tópico, por meio da memória e da infância, é algo presente no romance infantojuvenil “Cazuza”, escrito por Viriato Corrêa. Rememorar o passado é reconstruir a relação da pessoa com elementos daquele momento vivido, logo constrói-se um quadro artificial e abstrato, mas auxiliar no reconhecimento e no julgamento dos fatos exteriores.

Hoje é que compreendo o que se passou. O Antonico não me traiu. Não foi o patife, o canalha, o bandido que eu julguei. O que ele não pôde foi sair do circo. O brilho das luzes, os cavalos adornados, os trapézios, o urso, o macaco, as dançarinas, o palhaço, tudo, tudo o prendeu lá dentro e ele nem por um instante se lembrou de mim. Eu faria o mesmo. O mesmo fariam todos os meninos daquela idade (CORRÊA, 2008, p.109).

Nessa perspectiva, faz-se necessária a construção da criticidade e da idade do certo e do errado, a partir desse momento, para que se con-

siga formar um adulto ético, coerente e justo. É a partir daí que surgem sentimentos de que crescer e se tornar um adulto é algo natural e essencial para qualquer um, portanto é sempre importante passar por diversas situações a fim de se tirar delas aprendizados com o escopo de contribuir para o desenvolvimento da pessoa e para o seu convívio social.

— ANDAS TÃO SEM GOSTO, meu filhinho! Já perdeste o entusiasmo? disse-me, uma vez, minha mãe, quando me vestia para a escola (CORRÊA, 2008, p. 38).

[...]

Numa manhã, linda manhã em que as andorinhas brincavam no céu como garotinhos travessos, ele morreu. O povoado encheu-se. Foi criança, criança, como eu nunca vi tanta na minha vida. Não podia haver dia melhor para se brincar. Mas (surpresa para toda a gente!) nenhum de nós brincou. Nenhum de nós saiu, sequer, para o terreiro. Ficamos todos em derredor do cadáver, sossegadinhos, tristes, silenciosos. Quando queríamos falar uns aos outros, era baixinho, aos cochichos, como se temêssemos perturbar a majestade da dor que nos afligia. Tínhamos, pela primeira vez, compreendido a morte. Era a primeira vez que ela nos tocava de perto (CORRÊA, 2008, p. 37).

Nessa abordagem, Halbwachs (2006) afirmava que é a partir da infância que o indivíduo começa a formar traços pessoais para se distinguir dos outros já que os modos de ser e pensar começam a fixar-se nesse momento que é crucial para a formação e o desenvolvimento da conduta de qualquer ser humano. Percebe-se, assim, que Halbwachs analisa as primeiras infâncias como as primeiras percepções de mundo, são as interpretações iniciais de alguém surgidas durante esse momento, pois não mistura as imagens e os pensamentos de grupos ou pessoas, o que começa a acontecer em situações posteriores quando a criança começa a ter mais discernimento sobre os fatos exteriores, além de ter mais capacidade interpretativa.

Destarte, trabalhar a infância é ratificar a importância de se questionar a posição de todos frente à educação das crianças para que elas

creçam corretamente e se tornem adultos críticos e sujeitos de suas próprias histórias. Logo, percebe-se, no livro, que esse questionamento é muito presente por discorrer alguns aspectos bem didáticos acerca do que é certo e errado, inclusive ao utilizar elementos históricos.

- Mas eles são realmente superiores, replicou o menino. Vivem em palácio, têm riquezas, têm poder. E nós não temos nada, não somos nada.
- Pelo que você diz, valemos pela posição que ocupamos. Quanto mais alta a posição, mais vale uma pessoa. Não é assim?
- Eu não sei bem. Parece.
- Você está errado. As posições não dão virtudes a ninguém. Um rei, às vezes, tem mais baixos sentimentos do que o seu laçoi (CORRÊA, 2008, p.123 e 124).

Sendo assim, a reconstrução do passado, por meio da memória, se concretiza ao longo do tempo quando se determinam quadros coletivos não somente como algo histórico, mas pessoal. Nesse sentido, o modo de pensar e ser se fixa na memória e constitui a formação do caráter da pessoa, que começa a partir das primeiras impressões e sensações do exterior, logo de fatos e elementos construídos por sujeitos adultos através do mesmo processo de crescimento que a criança terá. É um ciclo sem fim de fatos e acontecimentos que se modificam e melhoram de acordo com a época, a sociedade e suas necessidades.

## Conclusão

A linguagem oral sempre foi o modo de guardar as tradições e os costumes de um povo para que fossem passados de geração a geração. No entanto, com a velocidade de aquisição de conhecimento e o seu avanço, apenas a oralidade não era suficiente para se guardar, com perfeição, todo o saber; por isso, a escrita, por meio da literatura, foi necessária a fim de imortalizar as informações de uma sociedade. Nesse ambiente, o romance “Cazuza” de Viriato Corrêa é exemplo da imortalização do conhecimento

e dos costumes de certo local, como Pirapemas, no interior do Maranhão, que soube trabalhar bem a questão da memória por meio da educação e de costumes de indivíduos de uma pequena cidade. Assim, percebe-se que a literatura é fonte de resgate de concepções sobre a história de todo um povo.

O enredo nos conta perfeitamente, por meio da visão de uma criança que ainda não tem tanta maturidade, apesar de perceber a importância dos acontecimentos, como as coisas se formam e as pessoas interagem entre si, o que contribui para o desenvolvimento ideológico e, consequentemente, cultural de um povo. O menino Cazuzo nos traz à tona a perspectiva de que o crescimento correto é importante durante a infância, pois as memórias, através das reminiscências, podem nos ajudar a ter uma visão e compreensão melhor sobre o mundo.

Nessa vertente, a construção memorialística nos traz o que deveras nos é essencial para entender cada vez melhor como ocorre o desenvolvimento das coisas do mundo: os costumes, as crenças, as religiões, a educação, as tradições; tudo isso traz uma celeuma importante para interpretar a sociedade em sua época e ao longo do tempo. Desse modo, a memória não traz apenas o que torna a pessoa o que ela é por si só, mas também a sua posição, onde ela mora, como ela interage e como é a coletividade, ou seja, é uma complexidade maior – do micro ao macro. Assim, o presente artigo conseguiu atingir seus objetivos e responder ao questionamento inicial ao abordar egrégios teóricos que explicam, com coerência, a questão da memória, ao tomar como base o romance “Cazuzo” de Viriato Corrêa.

Nesse sentido, ratifica-se os contributos e a necessidade de se ter feito esse constructo para explicitar como o estudo sobre a memória pode perpetrar uma análise sobre a identidade de um povo, pois a temática muito nos diz sobre o ponto de vista de um indivíduo e de sua gente. A mescla entre literatura e memória se faz pertinente devido a ser uma forma de conservar conhecimentos que outrora permaneciam com as pessoas apenas pela oralidade, mas corriam o risco de serem perdidos; a memória está sempre em eterna criação, é algo constante, ela sempre se modifica. Como a nossa mente não suporta tanta coisa guardada, a escrita foi uma das formas encontradas para que se pudesse retratar uma opinião de alguém sobre a sociedade e sua cultura.

Portanto, é necessário afirmar que o estudo sobre a memória não acaba com esta pesquisa, além disso, no romance “Cazuza” de Viriato Corrêa, há muito o que ser investigado de forma mais aprofundada. Assim, buscou-se aqui tratar alguns dos aspectos essenciais para exemplificar como as tradições se conservam por meio da memória a fim de se analisar a infância e a cidade, que estão intimamente ligadas, já que a memória individual parte do ponto de vista de que o indivíduo tem sobre a memória coletiva – a sociedade em seu local (a cidade) – que se modifica de acordo com as relações entre as pessoas.

## Referências

ASSMANN, Jan. *Communicative and cultural memory*. In: ERL, Astrid; NÜNNING, Ansgar (Ed.). **Cultural memory studies: an international and interdisciplinary handbook**. Berlin; New York: De Gruyter, 2008. p. 109–118.

CALVINO, Ítalo. **As cidades invisíveis**. São Paulo. Companhia das Letras, 2003.

CORRÊA, Viriato. **Cazuza**. 42. ed. São Paulo: Editora Nacional, 2008.

GASTAL, Susana. **Lugar de memória**: por uma nova aproximação teórica ao patrimônio local. São Paulo: Contexto, 2002.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Tradução Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.

LEÃO, Ricardo. **Os atenienses e a invenção do cânone ocidental**. 2 ed. São Luís: Geia, 2013.

LUCKMANN, Thomas. *Remarks on personal identity: inner, social and historical time*.

In: JACOBSON-WIDDING, Anita. **Identity: personal and socio-cultural**. *Atlantic Highlands: Humanities*, 1983. p. 67–91.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. **Projeto História**, São Paulo, n. 10, p. 7–28, dez. 1993. Disponível em: <http://www.pucsp.br/projetohistoria/downloads/revista/PHistoria10.pdf>. Acesso em: 20 set. 2019.

PESAVENTO. Cidades visíveis, cidades sensíveis, cidades imaginárias. **Revista Brasileira de História**. São Paulo, 2007.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Trad. Alain François, et al. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2007.



VON SIMSON, Olga Rodrigues de Moraes. Memória, cultura e poder na sociedade do esquecimento: o exemplo do centro de memória da Unicamp. **Revista Unicamp**, 2006. Disponível em: <http://www.lite.fe.unicamp.br/revista/vonsimson.html>. Acesso em: 26.set.2019

## O AUTORITARISMO NA LITERATURA A PARTIR DA LEITURA DE *A RESISTÊNCIA*, DE JULIÁN FUKS

José Ricardo Costa Miranda Filho

### Introdução

Definir um indivíduo, diante do que ele é e de suas ações, nos permite percorrer por uma longa jornada cheia de obstáculos. Cada um é predestinado a fazer o que lhe é devido como ser humano e como alguém perante suas obrigações. O que nos dá a dificuldade de saber até que ponto nós temos obrigações são as relações interpessoais e intersocial que se desenvolvem como o passar do tempo, afinidades que evoluem e resultam dependendo das ações tomadas. Logo, em termos culturais e sociais, como nos tornamos contemporâneos? E de quem o somos? São essas as perguntas que podemos nos apegar para estarmos à altura dos nossos êxitos.

Achar uma resposta que defina o que é contemporâneo é se apegar ao que está relacionado a este termo e a temporariedade das coisas. Ou seja, é definir em que ponto crucial nós deixamos certas coisas com um sentido arcaico para aprimorar o que já temos ou para conseguirmos algo novo, nunca visto, lido ou usado, mas algo que seja absolutamente diferente. É um tipo de ideia sobre distância entre tempo e a realidade, entre dissociação e anacronismo, entre sincronia e diacronia. Assim podemos apreender como a relação singular com o próprio tempo e perceber as diferenças entre o que singular e a pluralidade das coisas como meio de exteriorizar o presente.

No Brasil, há mais de 30 anos acabava uma longa ditadura. Na época, o que se discutia mais era a diferença entre cultura erudita e popular como meio de estabelecer ou tentar entender a divisão de classe no Brasil. Apesar disso, existia uma crescente necessidade de interação popular por meio da cultura e o que resultou disso foi o surgimento de uma nova classe (baixa) que se apareceu com mais frequência no cenário nacional

o qual, mesmo com o golpe de 64 e com a censura imposta em 68 com o A.I. 5, cresceu culturalmente com os artistas – alguns deles ainda universitários – e textos de caráter forte, de discurso e de luta. Esse processo de censura ocorreu como uma convergência que permite escolher quais conteúdos poderiam circular nos sistemas midiáticos da época, o que contribuía direta ou indiretamente na formação da fronteira entre o mercado consumidor e quem fazia produção artística – mídia que, em pleno século XXI, ainda consegue afetar de algum modo a subjetividade do outro.

Pensar no tempo em que se vive, distingui-lo e modificá-lo de algum modo é pensar em um processo de modernização, cuja relação com o que era moderno e modernidade se tentava saber para se compreender a produção artística brasileira da época. Entender como agiam os artistas da época é buscar um panorama sobre o que eles pensavam sobre a situação política e econômica em que o Brasil passava na época. Todos os empasses sofridos na época da ditadura foram sentidos em diversos setores sociais, além do artístico. Levar os fatos à tona e discuti-los foi se tornando cada vez mais difícil com a censura imposta que proibia algumas atividades políticas e artísticas. A ruptura de fronteiras sociopolíticas aconteceu com algum tipo de dificuldade, mas tentava-se ao menos exteriorizar o Brasil como um país exótico, mesmo que assolado pela fome.

Julián Miguel Barbero Fuks nasceu em São Paulo, em 1981, embora seus pais sejam argentinos (os dois se refugiaram no Brasil durante a Ditadura Militar na Argentina). Fuks tem uma sólida formação acadêmica para a escrita jornalística e literária: graduou-se em Jornalismo pela Universidade de São Paulo (USP), em 200, e depois fez Mestrado em Teoria Literária em 2009, também pela USP. Recebeu vários prêmios literários, sendo “A Resistência” indicada ao prêmio Jabuti em 2016.

Lançada em 2015, Fuks aborda em “A Resistência” a vida do narrador Sebastián que conta a sua relação com seu irmão mais novo dotado na Argentina e com seus pais que passam por momentos difíceis devido à militância contra a Ditadura Militar nesse país. Durante todo o romance, Sebastián mostra suas angústias e problemas discorrendo a temática sobre adoção, política e a vida em um país estrangeiro ao se refugiarem no Brasil.

A literatura brasileira passou por diversos moldes para ter o seu feitiço de hoje. Logo o que se pode ver no processo de construção literária e cultural consiste em ter modelos e características próprios, principalmente a partir dos anos 1900, quando o pós-romântico passa a dar espaço a uma literatura de cunho mais regional, algo mais nacional, longe das ideias das vanguardas europeias.

Por meio de fundamentação teórica de críticos acerca do tema aqui estudado, a pesquisa se faz necessária por apresentar e discutir o período obscuro que foi a Ditadura Militar por meio da análise da posição do narrador em “A Resistência”. Nesse sentido, é necessário realizar um estudo que se possa refletir, com teóricos importantes que dão o embasamento para se alcançar os objetivos da pesquisa, sobre a posição do narrador na construção desse romance, o que ajuda a compreender o processo de subjetividade presente na escrita como exemplo para se analisar os fatos da realidade durante o período da Ditadura Militar. Pretende-se neste artigo discutir sobre o autoritarismo na literatura por meio da obra “A Resistência”, de Julián Fuks; compreender a narratologia e, portanto, a posição do narrador na composição de sua identidade; analisar a questão do autoritarismo vivido no Brasil tendo como bases aspectos memorialísticos da obra.

Percebe-se, nesse sentido, que a presente pesquisa é relevante por contribuir com a crítica literária sobre a relação entre literatura e subjetividade, os desdobramentos da narrativa para abordar e interpretar a realidade ficcionalizada para verificar como ocorrem na literatura brasileira contemporânea esses desdobramentos para se discutir, por meio de memórias, o autoritarismo vivido no Brasil, como na Ditadura Militar de 1964.

### **O autoritarismo na literatura a partir da leitura de a resistência, de Julián Fuks**

Embora houvesse essa contradição, é assegurado fazer com que o Brasil acabasse com a ruptura entre o que era nacional e o que vinha das vanguardas europeias. Era um processo através do qual se tentava conseguir progresso no que se fazia no cenário cultural brasileiro. Definir-se como dentro desse processo era fazer com que se alavancasse o início

para o surgimento de uma potência não somente culturalmente, como também dentro do quadro socioeconômico.

Durante essa evolução literária, pode-se perceber que, a partir de 1922 com o Modernismo, a cultura e a literatura feita no Brasil passaram a ter caráter próprio e as antigas vanguardas europeias foram deixadas de lado, diferente da literatura feita entre os séculos XVII e XIX, quando a literatura estava muito atrelada as tendências que vinham da Europa, principalmente de Portugal.

É deste modo que se consegue abrir espaço para o novo. Na literatura, surgiu algo diferente a ser exposto, algo que fez o a produção literária conseguir um caráter mais próprio, ou seja, mais nacional, de luta contra tendências de fora e, além disso, de cunho crítico (em vários sentidos). A formação de uma nova sociedade tende à constituição de algo que desmitifica o que pode ser último para uma nova geração. É nesse sentido que podemos perceber uma literatura mais engajada a descobrir o novo e, deste modo, a nova estrutura literária torna-se mais “avançado”. Além disso, os novos meios de comunicação surgiram a ponto de ajudar na formação de uma nova classe leitora e, conseqüentemente, em novas classes sociais com características próprias em sua cultura.

As tendências que surgiam aos poucos fizeram do Brasil um país novo, com sua própria feição: com uma cultura mais nacional. Assim foi em “Macunaíma” que se tentou mostrar “como cada valor aceito na tradição acadêmica e oficial correspondia, na tradição popular, um valor que precisa adquirir estado de literatura” (CÂNDIDO, 2014, p. 127). Assim definir o que é contemporâneo é algo vago: o que hoje é novo, amanhã não pode ser mais.

O que se pode ver nesse sentindo são fortes mudanças artísticas que crescem nas obras literárias, diferentes para cada autor. Em “Macunaíma”, de Mário de Andrade, pode-se perceber que é forte uma descrição de identidade nacional e nesta obra são desenvolvidos “estereótipos desenvolvidos na sátira popular, atitudes em face do europeu”. Percebe-se uma forte ligação entre o ano em que o livro é publicado (1928) e o ano em que é lançado o filme (1969) por Joaquim Pedro de Andrade: a questão central é basicamente a mesma – a identidade do Brasil nas artes. Desde os pré-

-modernistas mais fortes, como Guimarães Rosa, Clarice Lispector e Jorge Amado, podemos perceber essa questão de identidade na literatura, o que se intensificou em uma tentativa de mostrar todo o potencial literário nacional, mas foi uma tentativa parada durante a ditadura militar, principalmente entre 1964 e 1974 quando houve forte censura, opressão e exílio.

Na literatura, surgiu algo diferente a ser exposto, algo que fez a produção literária conseguir um caráter mais próprio, ou seja, a ter um caráter mais nacional e de luta contra tendências de fora e, além disso, de cunho crítico (em vários sentidos). A formação de uma nova sociedade tende a constituição de algo que desmitifica o que pode ser último para uma nova geração. É nesse sentido que podemos perceber uma literatura mais engajada a descobrir o novo e, deste modo, a nova estrutura literária se torna mais “avançado”.

Entende-se que em toda a história de formação do Brasil enquanto nação foi possível averiguar uma forte tendência à separação de classes e, por isso, através de revoluções sociais e culturais, o que foi possível surgir um conjunto enorme de produção literária com diferentes aspectos, características, termos, etc. É deste modo que o Brasil foi amadurecendo em diversos sentidos e, logo, se tornou uma grande potência em vários sentidos e mais contemporâneo em relação ao que se vira séculos passados, ou seja, foi se tornando menos arcaico. Definir o que é contemporâneo é algo vago: o que hoje é novo amanhã não pode ser mais. É desta forma que as coisas mudam ao longo do tempo e, no Brasil, a partir da década de 1960, tentava-se mudar o cenário cultural e literário dentro de um processo autêntico e ideológico para formação de uma nação.

Alfredo Bosi (2006, p. 436) afirma que “o melhor da literatura feita nos anos de regime militar bateria, portanto, a rota da contra-ideologia, que arma o indivíduo em face do Estado autoritário e da mídia mentirosa”. Qualquer tipo de produção era censurado no Brasil com o início do A.I.5. Por exemplo, a novela “Roque santeiro” foi feita em 1975 e publicada em 1985; o romance de Ignácio Loyola “Zero” foi publicado originalmente na Itália; o “Poema Sujo”, de Ferreira Gullar, foi publicado no Brasil primeiramente em uma gravação feita por Vinícius de Moraes. Pode-se verificar que o ponto crucial de mudança na literatura brasileira foi com o Moder-

nismo na Semana de 22. O Brasil passou por um novo processo de identidade na literatura que foi se intensificando e se modificando até chegar à década de 1960 quando houve mudanças mais fortes na cultura em geral em busca de força para questão de ordem em termos sociais, econômicos e políticos. Daí começou-se a surgir pensamentos mais novos para a arte e a cultura (talvez até contemporâneos à época) e o Brasil foi se globalizando, processo que ocorreu em três dinâmicas: multiplicação dos processos de descentramento; democratização do acesso à cultura e ao saber; e um tipo de contestação – ideias contrárias ao moderno.

Como nos definir contemporâneos dentro desse processo? Passa talvez a ser uma questão de subjetividade. Além do mais, é contemporâneo alguém que está para além da moda atual ou alguém que consegue olhar além de si e do outro – uma alteridade útil a todos. Agambem afirmou que contemporaneidade “é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a esta e, ao mesmo tempo, dele toma distância” (AGAMBEM, 2009, p. 59). Exteriorizar o presente permite ver os tempos nas trevas, tirar dessas trevas o que ninguém mais pode ver, interpretar e/ou ensinar aos outros. A mudança no condicionamento socioeconômico, ideológico e cultural nos permite apreender melhor sobre o que está por vir em nossas relações interpessoais: o que hoje é fato, amanhã pode ser *arké*.

Nos dias de hoje, é notória a necessidade de se apegar a um novo tipo de postura em relação ao visto na prática de uma determinada cultura. A valorização da experiência é o que permite saber o comportamento cultural de uma sociedade em um dado período do tempo, ou seja, há certo tipo de convergência entre o pensamento de uma sociedade (a brasileira, por exemplo) do século corrente e a sociedade que viveu no século anterior. A formação cultural de uma dada sociedade é um procedimento que leva tempo de acordo com as necessidades coletivas e individuais. Assim, nota-se que a cultura apresenta um conjunto de elementos que delineiam o modo de pensar e agir de uma sociedade, seja em caráter mais amplo – a sociedade em si e seus costumes – e seja num caráter mais fechado – grupos sociais que agem de acordo com suas características.

O momento novo de uma arte ou de uma cultura começa a ocorrer quando surgem novas dúvidas e questionamentos sobre o que já ocorre em movi-

mentos artísticos. No Brasil, por exemplo, iniciou-se um processo de redescobrimto do país quando se questionaram o processo político que surgia na década de 60: passou-se por um processo de modernização, com mudanças na economia, com a construção de uma nova capital (Brasília), com a luta de classes, e outros pontos vistos que culminaram em aspectos típicos da época. Esses pontos podem nos ajudar a definir o que seria ser contemporâneo. Em 1968, com tamanha censura política no Brasil, começou-se a ter insatisfações que fizeram a sociedade agir de outro modo, não permitindo represália do governo. Logo ser contemporâneo é analisar e compreender seu tempo atual para se distanciar criticamente do *atraso* presente e, deste modo, os aspectos os valores humanos evoluíam dentro e fora do que é artístico.

O que se pode ver nesse sentido é um tipo de globalização em três dinâmicas: a multiplicação dos processos de descentramento; a democratização do acesso à cultura e ao saber; e um tipo de contestação (estética contrária ao moderno). Foi um momento em que se tentou procurar meios para que se elaborassem soluções através das quais se conseguissem reformas no modelo socioeconômico que permitisse a construção de um país sem impasses para o fim da desigualdade. A memória elencada por Fuks sobre essas questões moldam seu posicionamento político deixando marcas em sua memória.

Por meio desse ponto de vista, percebe-se que a distinção entre tipos de pensamento ocorre em virtude da mudança de comportamento, visto que a sociedade muda e, junto com ela, o ponto de vista coletivo. Logo é assim que a cultura se constrói e se reconstrói em um processo contínuo, cujo ápice é um tipo de pensamento novo na sociedade: um pensamento mais contemporâneo que se modifica ao passar das décadas, recomeçando o processo cultural. Nesse sentido, o que ocorre é uma ruptura de fronteira entre modos de pensar em diferentes épocas, assim surgem e se valorizam novos pensadores, logo as sociedades se desenvolvem.

A memória elencada por Fuks sobre as questões sociais moldam seu posicionamento político deixando marcas:

Meu irmão é adotado, mas não posso e não quero dizer que meu irmão é adotado. Se digo assim, se pronuncio essa frase que por



muito tempo cuidei de silenciar, reduzo meu irmão a uma condição categórica, a uma atribuição essencial: meu irmão é algo, e esse algo é o que tantos tentam enxergar nele, esse algo são as marcas que insistimos em procurar, contra a vontade, em seus traços, em seus gestos, em seus atos. Meu irmão é adotado, mas não quero reforçar o estigma que a palavra evoca, o estigma que é a própria palavra convertida em caráter. Não quero aprofundar sua cicatriz e, se não quero, não posso dizer cicatriz. (FUKS, 2015, p. 9)

Durante a narrativa, a memória foi utilizada para tentar remontar cada elemento importante que fizesse mostrar exemplos para distanciar cada vez menos a realidade da narrativa. Segundo Sarlo (2007, p. 20), “a memória foi o dever da Argentina posterior à ditadura militar e o é na maioria dos países da América Latina. O testemunho possibilitou a condenação do terrorismo de Estado”. É por meio desse ponto que se pode começar a falar sobre um novo molde social que inicia um tipo de avanço cultural devido aos questionamentos feitos ao que já estava imposto ao nosso modo de pensar e receber/dar as coisas. Com esse tipo de empecilho no Brasil, pode-se averiguar que havia uma necessidade de extrema mudança no cenário vivido nessa época, o qual permitiu que a cultura se direcionasse ao mercado, pois a sociedade de esquerda aumentou devido à massificação de movimentos culturais que possuíam uma formação de discurso e movimento. E o que o autor põe no romance é sua “sensibilidade estética para produzir essa prova, sem ultrapassar os limites do círculo mágico da forma” (ADORNO, 2012, p. 59).

É nesse sentido que podemos falar que o processo cultural brasileiro no século XX – quando o Brasil passara a ter um caráter mais nacional em sua cultura e literatura – começou a colocar-se um outro nível estético que, embora tivesse passado por uma censura a partir de 1964 com a promulgação do A.I.5, levou o país a ter perspectivas culturais e artísticas mais ligadas ao cenário nacional. Segundo Fuchs (2015, p. 79), “é preciso aprender a resistir. Nem ir, nem ficar, aprender a resistir. Penso nesses versos que meu pai não poderia ter pensando, versos inescritos na época, versos que lhe faltavam”. Questiona-se a resistência durante esse período:

Isto não é uma história. Isto é história.

Isto é história e, no entanto, quase tudo o que tenho a meu dispor é a memória, noções fugazes de dias tão remotos, impressões anteriores à consciência e à linguagem, resquícios indigentes que eu insisto em malversar em palavras.

[...]

Mas o que digo aqui é algo mais grave, não é um formalismo literário: falei do terror de perder meu irmão e sinto que o perco a cada frase. (FUKS, 2015, p. 23)

Fuks toca tanto no assunto de resistência por ser único ato possível naquele momento para que se pudesse ter esperança por democracia, já que ocorreram muitos exílios, fugas e mortes:

Sei que se tratava de um exílio, de uma fulga, de um ato imposto pela força, mas não será toda imigração forçada por algum desconforto, uma fulga em alguma medida, uma adaptação irredimível à terra que se habitava? Ou estarei, com estas ponderações insensatas, com estas indagações inoportunas, desvalorizando suas lutas, depreciando suas trajetórias, difamando a instituição do exílio que durante anos nos exige a maior gravidade? (FUKS, 2015, p. 34)

Esses acontecimentos podem ajudar a definir o que seria ser contemporâneo: houve, nesse período, o ponto culminante para o surgimento de mudanças no pensamento artístico brasileiro. Deste modo, com tamanha censura política, apareceram insatisfações que fizeram a sociedade agir de outro modo e não permitir represália do governo.

Armas embaixo da cama do meu pai, penso nessas armas, deixo que existam em minha consciência. [...] Agora penso nessas armas e não entendo a euforia que sinto, a vaidade que me acomete, como se a biografia do meu pai em mim se investisse: sou o filho orgulhoso de um guerrilheiro de esquerda e isso em parte me jus-

tífica, isso redime minha própria inércia, isso me insere precariamente numa linhagem de inconformistas. (FUKS, 2015, bp. 38).

Os novos movimentos de arte e cultura dependem das novas formas de pensar e agir da atualidade como modos de recepção diferentes de outrora. Essas diferenças de recepção e atuação artísticas são discutidas com relação singular ao próprio tempo. Modificam-se a natureza, as etapas e os limites do conhecimento humano devido às diferenças no olhar do indivíduo, na crítica cultural.

Não, não tem um epílogo a história política dos meus pais. Seu inconformismo tem contornos mais discretos e a um só tempo mais nítidos: sua militância sempre se manifestou no hábito de questionar, disputar, discutir. Agora que assim os vejo, sinto que não me diferencio, ou que neste momento não o desejo. Agora que a descrevo assim, sem a ficção que a enleve, a arma volta a perder qualquer fascínio. Estou com meus pais enquanto deixam o parque, deixo para trás o que não conheci. Que se limite a insubordinação ao ato reflexivo, tudo bem, à mesa da sala tomo um gole do chá que tanto revolvi. (FUKS, 2015, p. 109).

O narrador Sebastián tenta apresentar-se com pouco o que tem da memória para interpretar aquele momento:

No álbum de fotos, há uma foto da minha mãe ordenando o álbum de fotos. Curioso registro de uma memória a se montar, de uma existência longínqua a se converter em narrativa numa sequência artificiosa de imagens; curiosa noção de que haveria algo de memorável na própria constituição da memória. Meu irmão, aos três ou quatro anos de idade, se debruça sobre o álbum. Talvez comece a assumir o estranho hábito de se reconhecer na figura de outro, seja esse outro seu pai, sua mãe ou ele próprio. Talvez comece a aprender o estranho exercício de se intuir em identidades várias e se contar – exercício que tanto ele tentará evitar anos mais tarde.

Ao vê-los, me limito a pensar o óbvio: que este meu relato vem sendo construído há tempos pelos meus pais, que pouco me desvencilho de sua versão dos fatos. Ao vê-los, sinto que sou em parte um ser que eles moldaram para contá-los, que minha memória é feita de sua memória, e minha história haverá sempre de conter a sua história. (FUKS, 2015, p. 104).

Pode-se dizer, nesse sentido, que as memórias sobre os fatos e as resistências eram formas de contradizer e lutar contra um período opressor e a desigualdade social e política existente:

É absurda a cena que se passa no Parque da Água Branca, meu pai se alonga, e agora é minha mãe quem sinaliza uma concordância enfática: como alguém, à luz do dia, em pleno parque, sacaria da mochila uma granada? A essa passagem me parece faltar verossimilhança, meu pai diz, e por um instante eu não consigo conter minha revolta: Mas foi assim, vocês me contaram, desse caso eu acho que me lembro bem, por algum motivo ele ficou marcado para mim. Há muitas estranhezas na história de vocês, eu argumento, essa não seria a única. Algumas até tive que omitir porque nenhum leitor toleraria: como aceitar que tenham voltado à Argentina em pelo regime, clandestinos e vulneráveis, como aceitar que tenham se arriscado tanto para tentar adotar uma menina? Bom, pode ser, minha mãe contemporiza, que seja, a reunião no parque pode ter acontecido, meu pai aceta e concede: Aqueles eram mesmo anos inverossímeis. (FUKS, 2015, p. 136).

A produção do mercado nos traz coisas novas, e isto nos propõe novas formas de pensar e ver a sociedade que se modifica com o passar do tempo. Logo o que podemos verificar com tudo isso é o fato de que um enorme fluxo de pensamentos nos permite acelerar a ruptura entre fronteiras de conteúdo: o novo e o antigo. Nos dias atuais, a mídia contribui para este processo acontecer de forma mais provisória, mais permanente. A mídia influência na distribuição de pensamento, nos modos de manifestação artísticas.

Esse processo aborda sobre uma singularidade do próprio tempo: uma relação entre elementos temporais que estabelecem um modo de exteriorizar o presente com a finalidade de se chegar ao ápice do pensamento humano e este constitui o novo: é o ver nas trevas o que ninguém consegue ver. Nesse sentido, o romance “A Resistência” se tornou exemplo de como ficcionalizar o que é externo à literatura, ou seja, de abordar com qualidade fatos sociais e políticos de um período obscuro do Brasil.

## Conclusão

Podemos ver que o ser contemporâneo se desmistifica, reconstrói-se com o passar do tempo e com o debate ideológico. O que hoje é contemporâneo do passado, passa a ser arcaico para o futuro e deixa de ser novo. Esse processo aborda sobre uma singularidade do próprio tempo: uma relação entre elementos temporais que estabelecem um modo de exteriorizar o presente com a finalidade de se chegar ao ápice do pensamento humano e este constitui o novo: é o ver nas trevas o que ninguém consegue ver.

O Brasil, assim como outros países da América Latina, passou por uma forte repressão política por meio da Ditadura Militar (1964 – 1985), o que resultou em diversos problemas sociais e econômicos. Coube a cultura dessa época representar cada momento desse período a fim de não ser esquecido pelas gerações futuras.

Fica claro que algo se torna contemporâneo por meio de uma relação entre tempo, ideologia e simbolismo que se transformam por meio do surgimento e aperfeiçoamento de novos olhares sobre a arte e a literatura (ou a cultura em geral). É notório, portanto, que o pensamento parte do princípio de uma necessidade de reflexões sobre o conhecimento e o objeto a ser conhecido, ou seja, a noção sobre as coisas tende a desenvolver-se e a modificar-se com o passar do tempo.

Provavelmente, o que mais se pretende saber é que tipo de conhecimento se daria à determinado objeto ou à determinada imagem. Tenta-se saber se há mais algum conceito a ser retirado de tal reflexão. E é nesse ponto – nessa perspectiva – que percebemos que definir contemporâneo

vai além de uma simples reflexão sobre o conhecimento: é toda uma ruptura – que leva tempo – de conhecimentos interligados com a cultura, a sociedade e o indivíduo.

Coube ao presente artigo dar como exemplo o romance “A Resistência”, de Julián Fuks, para exemplificar como foi o autoritarismo durante a Ditadura no Brasil. Deste modo, pode-se dizer que os objetivos desta pesquisa foram atingidos, pois o narrador apresenta um caráter bem subjetivo em relação à temática do autoritarismo, logo a narrativa e a posição do narrador apresentam elementos suficientes que atendam ao que foi proposto, além da pesquisa bibliográfica ter auxiliado para a fundamentação teórica.

## Referências

ADORNO, Theodor W. **Notas de Literatura I**. São Paulo: Duas Cidades, Editora 34, 2012.

AGABEM, Giorgio. **O que é contemporâneo?** E outros ensaios. Tradução Vinícius Nicastro Honesko. 1ª reimpressão. Chapecó: Argos, 2009.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 43 ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

FUKS, Julián. **A Resistência**. 1.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

SARLO, Beatriz. **Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva**. Trad. Rosa Freire D’Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

SCHWARCZ, Roberto. **O pai de família e outros estudos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. **Ficção brasileira contemporânea**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

## A OBRA DISTÓPICA *NÃO VERÁS PAÍS NENHUM*, DE IGNÁCIO DE LOYOLA BRANDÃO

Pedro Caio Sousa Almeida

### Introdução

As narrativas ficcionais de cunho distópico possuem uma notável influência sobre o uso da memória enquanto controle do presente, que possui as ferramentas para modificar o passado, e conseqüentemente, controlar o futuro, esse é um dos temas que perpassa a obra de análise, *Não Verás País Nenhum*<sup>1</sup> (2008), de Ignácio de Loyola Brandão, noção que também vemos desenvolvido pelo autor George Orwell, em sua obra distópica intitulada *1984* (2009), sendo considerada um clássico de fundamental importância para o desenvolvimento desse tipo de narrativa. As distopias, como diz a pesquisadora Naiara Araújo (2018, p. 176), são narrativas especulativas em cenários futurísticos de uma determinada sociedade construída por um discurso advindo de um poder central, que manipula, cala e manuseia, pensada a partir de uma perspectiva negativa, no qual o cenário governamental tenha sido tomado por um pequeno grupo de sujeitos que governam despoticamente.

Nesse sentido, a hipótese é a de que com as novas propostas literárias advindas principalmente da contemporaneidade, como por exemplo a ideia da distopia como crítica social, noção desenvolvida pelo pesquisador Hilário, acredita-se que esse tipo de narrativa funciona como ferramenta de análise crítica da sociedade na qual vivemos, já que a distopia trata de uma sociedade no futuro, e nesse caso precisa partir de algum lugar do presente ou do passado. Por isso, a ideia é a de que um dos ramos da literatura memorialística é criada a partir de perspectivas que abran-

---

1 Por preferência didática, o título da obra ao ser citada pode ser abreviado para o termo NVPN.

gem situações de contextos opressivos, como por exemplo a ditadura que aconteceu no Brasil, em 1964, e por isso sua ligação representativa a partir da narrativa da obra de Brandão.

O objetivo principal é, portanto, o de apresentar exemplos que explicitem essa interligação entre a narrativa ficcional de Brandão que representa o mundo real através das diversas situações dadas, partindo do pressuposto que, mesmo a obra sendo de cunho “ficcional”, há uma ligação direta com fatos históricos do passado brasileiro, especificamente do período ditatorial, e por isso a literatura tem importante papel como referencial às pesquisas de cunho histórico, dada as devidas proporções da pesquisa histórica, mas considerando os relatos de testemunhas como importante documentação acerca do que se pesquisa no ramo histórico. Por isso a escolha da obra *Não Verás País Nenhum* (2008), que é de onde se dará as análises e relações aos contextos factuais, dando a devida importância à ideia tese.

Pensando no contexto da obra, tanto o protagonista de *NVPN*, Souza, quanto o de *1984*, Winston, sobrevivem conscientemente da sua situação neste ambiente distópico, a partir de suas memórias que os fazem lembrar um passado não condizente com o que é dado no presente, levando-os a ter uma percepção que se difere do resto da massa populacional do lugar em que vivem. Dessa forma, esses personagens-protagonistas são os que enfrentam o contexto opressivo pela oposição de ideias confrontadas com suas memórias, que é a única ferramenta capaz de iluminar a manipulação do discurso emitido pelos regimes que controlam toda a vivência, até mesmo a forma individual de cada um conduzi-la, para benefício próprio.

Para esses personagens das duas obras citadas, a memória funciona como um sanificador do local em que vivem, já que o sistema governamental busca constantemente distorcer a realidade do passado e do presente para se manterem sempre no poder. Esse sistema, na obra de análise, chama-se de “Esquema”, em que há uma exaltação de propagandas para o “avanço” e o “progresso”, ocultando as misérias e tragédias que rondam intensamente a vida nas dadas cidades. Por isso, pensando na manutenção do poder, é fundamental ter o controle, visto que aqueles “conhecimentos”



identificado pelos cidadãos comuns que os levam a fugir do *script*<sup>2</sup> sentenciado pelo sistema, devem ser automaticamente perseguidos.

Ao longo da narrativa de Brandão, vê-se que a história continua a ser alterada até que não haja vestígios suficientes para que se comprove algo sobre o passado, ou sobre o próprio presente. Aquele que se opuser a fim de “descobrir a farsa”, se for encontrado, será “corrigido” automaticamente, como se tem descrito: “São os fiscais. Que medo deles. Podem verificar se estamos circulando na área correta. Olhar em nossos olhos e nos declarar doentes. Perceber uma simples tremedeira e nos enviar ao Isolamento” (BRANDÃO, 2008, p. 43).

Pensando em como esses personagens rememoram situações do passado, Halbwachs (1990) considera que existem duas formas de memória, uma coletiva (oficial) e outra individual (particular). Pensando no contexto da obra, a coletiva é ditada por um pequeno grupo de indivíduos que estão no poder central e remontam o passado de um modo que lhes beneficie, colocando como único espectro verídico da história a “história oficial”. A memória individual, que ao ser confrontada com a coletiva parece atuar como força oposta, funciona como foco de resistência, que nos são demonstradas pelos protagonistas, Souza e Winston. Então, esse controle advindo do sistema parte primariamente da manipulação da memória e da comprovação daquilo que é dito pela alteração dos fatos, tanto recentes quanto históricos. É, então, difícil haver alguma reviravolta da população, já que todos acabam pensando da mesma maneira, e os poucos que tentam escapar do jogo manipulador, quando localizados são isolados e/ou exterminados.

Toda política totalitária, como diz Arendt (1989), “usa e abusa de seus próprios elementos ideológicos, até que se dilua quase que completamente com a sua base, inicialmente elaborada partindo da realidade e dos fatos” (p. 22). Isto significa dizer que os discursos que podem comprometer a base de alicerce do poder dominante, vai de maneira contrária aos elementos ideológicos que a estão sustentando, devendo ser, portanto,

---

2 O termo *script* aqui utilizado serve para representar os padrões sistematicamente montados e impostos pelo governo.

localizado e eliminado. Esse tipo de estratégia garante a continuação do plano totalitário, que serve para o cumprimento das vontades coletivas de um pequeno grupo, que diante da população podem ser tidos como individuais, já que não representam a maioria<sup>3</sup>.

Nesse sentido, a obra proposta se encaixa dentro do recorte da literatura memorialística, isto é, obras literárias que partem de um panorama que enfoca a memória e o testemunho. A literatura em si é um espaço de criação artística que contém o elemento ficcional e representativo, no qual a narrativa de períodos ditatoriais seja uma das maneiras de representar realidades passadas que um sujeito viveu naquele contexto específico do Brasil, e em que se pode alegar que a narrativa criada é uma criação artística do autor, considerando o modo como ele pensa, do seu olhar subjetivo. Sobre isso, Antônio Cândido (1989) diz que

(...) desejo comentar certos livros recentes produzidos por escritores mineiros, que podem ser qualificados de autobiografias poéticas e ficcionais, na medida em que, mesmo quando não acrescentam elementos imaginários à realidade, apresentam-na no todo ou em parte como se fosse produto da imaginação, graças a recursos expressivos próprios da ficção e da poesia, de maneira a efetuar uma alteração no seu objeto específico. (p. 51)

O valor da obra pode ser alcançado ao ter o respaldo de leitores que viveram na mesma época e também por leitores que vieram depois, mas já com algum suporte de documentos, podendo comparar determinadas condutas daquele contexto com a narrativa criada, dando um parecer de veracidade, e conseqüentemente, de prestígio para a obra, mesmo que dentro da clave literária-ficcional.

---

3 Cabe atentar que, ao colocar uma afirmação como essa, o sistema que veio antes da derrocada distópica na obra em análise provavelmente seria uma democracia representativa, pelo contexto apresentado do atual governo, demonstrando resquícios de uma democracia degradada. Portanto, justifica-se a colocação do pressuposto em que se considera a vontade individual sobre a coletiva.

Segundo o filósofo Paul Ricoeur, citado pelo historiador francês Jacques Le Goff (1990), sobre a ideia de história, diz que “A história é essencialmente equívoca [...] A história é na verdade o reino do inexato. Esta descoberta não é inútil; justifica o historiador. Justifica todas as incertezas. O método histórico só pode ser um método inexato” (RICOEUR, 1961, p. 226 apud LE GOFF, 1990, p. 21), e continua dizendo que “não há documento sem pergunta, nem pergunta sem projeto de explicação”, uma notação interessante que ressalta a natureza do método histórico e também a dos “documentos oficiais”, visto que as respostas dos documentos vêm da memória dos que estão respondendo, apesar de haverem dados físicos, ainda há um elemento orgânico que dificilmente é articulado e sistematizado.

## A memória e a lembrança

Um dos elementos presentes nas distopias é a dualidade, em que se percebe um precário processo de cooperação entre as partes para se chegar a algum tipo de memória unificada. O sociólogo Michael Pollak (1992), por exemplo, ao falar da memória coletiva que é advém de um grupo de pessoas, considera-a a partir de uma problemática: “como interpretar esse material?”, sendo esse material as memórias das pessoas, e o considerando a partir de diversos aspectos para se chegar a algo, como exemplo as subjetividades de cada indivíduo, e levando em conta que esse processo é “submetido a flutuações, transformações, mudanças constantes”? Nessa lógica, quando esse processo é perpassado por uma “intencionalidade subversiva”, ou seja, aquela que busca destruir ou omitir uma informação propositalmente, se agrava ainda mais essa problemática. Um exemplo para esse tipo de “intencionalidade subversiva” é descrito por Primo Levi em *Os afogados e os sobreviventes* (2004), quando um guarda do lado dos nazistas diz para o prisioneiro Levi:

Seja qual for o fim dessa guerra, a guerra contra vocês nós ganhamos; ninguém restará para dar testemunho, mas, mesmo que alguém escape, o mundo não lhe dará crédito”. Talvez haja suspeitas, discussões, investigações de historiadores, mas não haverá certe-

zas, porque destruiremos as provas juntas com vocês. E ainda que fiquem algumas provas e sobreviva alguém, as pessoas dirão que os fatos narrados são tão monstruosos que não merecem confiança: dirão que são exageros da propaganda aliada e acreditarão em nós, que negaremos tudo, e não em vocês. Nós é que ditaremos a história dos Lager (LEVI, 2004, p. 9).

Analiticamente, provavelmente esse relato de Levi, que advém de suas lembranças, tenha sido “submetido a flutuações, transformações”, como diz Pollak, mas quando esse tipo de discurso é respaldado, reforçado por outros discursos de uma mesma época, tratando de situações semelhantes, ganha-se então um alto teor de veracidade e prestígio, visto que há diversos relatos de sobreviventes do Holocausto, e negá-lo por falta de “documentos” por exemplo, seria calar e reprimir a história da humanidade desde a Antiguidade. Pollak ainda diz:

devemos lembrar também que na maioria das memórias existem marcos ou pontos relativamente invariantes, imutáveis. Todos os que já realizaram entrevistas de história de vida percebem que no decorrer de uma entrevista muito longa, em que a ordem cronológica não está sendo necessariamente obedecida, em que os entrevistados voltam várias vezes aos mesmos acontecimentos (POLLAK, 1992, p. 201).

Os marcos da memória, como diz o sociólogo, são pontos relativamente invariantes. Existem fatos que ficam grudados na memória de modo que, ao se relembra-los parecem ainda estar acontecendo na sua frente, como algo quase palpável. Dessa forma, usando o exemplo da “entrevista longa”, o autor nos mostra que é possível perceber esse traço através da situação de repetição que o entrevistado acaba recorrendo, de forma natural e compulsória. Então, quando se colhe informações desse tipo, é importante considerar a relevância desse material para a reconstituição dos fatos, principalmente pelo canal da memória dos que sobreviveram a certas situações.

As lembranças são um processo de rememoração, como o sociólogo francês Halbwachs (1990) diz: “A lembrança aparece pelo efeito de várias séries de pensamentos coletivos emaranhadas, e que não podemos atribuí-la exclusivamente a nenhuma dentre elas, nós supomos que ela seja independente” (HALBAWCHS, 1990, p. 52), ou seja, há algum grau de “coletividade” até mesmo na lembrança “individual”, seja algum familiar ou alguém próximo que, direta ou indiretamente auxiliam na lembrança, resultando na rememoração. Por isso Halbwachs, ao falar da reelaboração do passado, não se pauta em apenas uma memória individual, e explica que construímos as lembranças a partir da interação com a sociedade (p. 26). Portanto, a memória individual existe a partir de uma memória coletiva.

Na distopia, a memória seria o único “lugar seguro” de fuga possível para as personagens. Pensando nisso, se dependesse do “Esquema”, haveria algum meio para saber o que cada indivíduo da sociedade está pensando, para conseguir manipular a memória individual, e punir o indivíduo a fim de “colocá-lo nos trilhos” (ou tirá-lo deles). A rememoração pode dar a ideia de que, se algo já foi diferente no passado, é possível que seja diferente no futuro, o que suscita a esperança. Assim, uma das claves da recordação pode ser a esperança, e da percepção de que a terra não vive de igual forma à outros momentos, uma vez que o mundo sempre se altera, passando por mudanças de diversas ordens.

A narrativa de *Não Verás País Nenhum* (2008) segue uma rememoração construída pelo personagem Souza – que é um professor de história –, dado em algum tempo do presente, no qual ele conta fatos do passado, por momentos que já passou, mesclado a uma narrativa no presente, sobre o que está vivendo. A obra segue uma certa cronologia de fatos, mas que ocorre de forma bagunçada, visto que esse tipo de narrativa tenta representar a funcionalidade da memória humana – mais conhecido como “romance psicológico” – na qual mesmo que contemos alguma história, apesar da linearidade que se quer passar, a reconstrução a ser relatada surge de forma emaranhada e desigual. A título de exemplo, um dos trechos narra: “Quando eu dava aulas, os estudantes perguntavam sobre tais tempos.” (BRANDÃO, p. 24). Esse trecho demonstra uma rememoração do narrador-personagem, sobre algo vivido por ele. E também esse outro trecho:

Sou lúcido para saber que o controle total, rígido, dos meios de comunicação, aliado à Intensa Propaganda Oficial, IPO, amorteceu as mentes. De tal modo que esta emergência em que vivemos passou a ser considerada normal. A nossa memória é admirável, porque esse passado é recente. (BRANDÃO, 2008, p. 35).

Interessante perceber que, o próprio narrador fala da importância da memória para poder lembrar o passado. Com isso, ele utiliza o adjetivo “lúcido”, para afirmar que, em meio ao caos da cidade deteriorada, proporcionado pelo “Esquema”, ainda se possui algum tipo de sanidade mental, e também firmeza para dizer o que está dizendo. Ele cita justamente o controle dos meios de comunicação de massa, ferramenta fundamental para o controle do povo e, portanto, característica constantemente vista nas distopias. Na parte do trecho que diz “esse passado é recente”, o narrador se situa em um momento no presente, ou seja, se fala do passado a partir daquele momento, e essa lembrança pode ser colocada na ideia da memória coletiva, já que no relato o personagem se coloca junto a outros indivíduos que viveram com ele esse momento, quando diz “esta emergência em que vivemos”, dando, portanto, uma dimensão de um fato relatado vivido em coletividade.

## O relato e a denúncia em *Não Verás País Nenhum*

Em 1964, no Brasil, foi instaurado uma ditadura militar que calcou a liberdade do povo e degradou uma democracia recém instaurada. Foi durante este período que Brandão publicou a obra *Não Verás País Nenhum*, no ano de 1981, já ao final desse período ditatorial, e mesmo assim ainda teve sua obra censurada, visto a “ameaça” que esse tipo de obra poderia oferecer ao comando ditatorial da época, conforme se falou antes, sobre a manipulação e eliminação de ideias que vão contra o sistema, pois delatam a realidade dos fatos acontecidos.

Interessante observar a construção da obra *NVPN* porque possui uma base representativa a partir de documentos jornalísticos que o próprio autor Brandão relatou utilizar para construção de suas narrativas.

Contando com centenas de reportagens recortadas, criou sua narrativa baseado em dados da época, vivendo-a presencialmente. Neste trecho da obra, “Os anos que o Esquema me deve. Quanto rondei sem emprego, amaldiçoado pelo carimbo: APOSENTADO COMPULSÓRIO POR LEI DE SEGURANÇA. Agora, nem estou registrado” (BRANDÃO, 2008, p. 54), há um relato de que houveram períodos de indefinições, rodeados de decisões paradoxais, no qual a censura, a violência e o controle acontecem com certa intensidade, a ponto de Souza ser aposentado compulsoriamente, isto é, sem nenhum aviso prévio, sem explicação do motivo e sem a assinatura de qualquer documento por parte de quem é afastado, além de que não possuía a idade suficiente e o tempo de trabalho necessário para isso.

Um acontecimento como esse, por exemplo, possui um alto teor de veracidade, visto que é pautado através de documentos oficiais que foram resgatados dessa época alicerçados por múltiplos relatos. Então aquela ideia de “prestígio”, que já foi dita anteriormente, entra na categoria da “veracidade”, que mesmo com o grau de ficcionalidade que a obra literária possui, há relatos que podem ser comparados com a realidade e que apresentam semelhanças entre si. Para exemplificar, tem-se este documento:

O documento, oriundo da Divisão de Pessoal da Universidade Federal de Goiás (UFG), encaminhou ainda ao Centro de Estudos Brasileiros (CEB) uma cópia da Portaria nº 61, de 18 de abril de 1964, na qual já continha uma lista de nomes “que, segundo nota do Comando da Polícia Militar, deveriam ser imediatamente afastados dos cargos que exerciam na Universidade”. Dentre os nomes constava o da professora de História Política, Econômica e Social do Brasil, Amália Hermano Teixeira, que participava da reunião (MELO, 2019).

O documento em questão data do ano de 1964, exatamente o ano que houve o golpe militar no Brasil. Por coincidência o personagem Souza da obra também é professor de história, sendo constantemente questionado por alguns alunos “incômodos”, que por isso eram afastados das escolas, recaindo os questionamentos sob o personagem Souza.

A direção ouvia as gravações das aulas e me chamava. Para que eu informasse quem tinha me interrogado. Denunciasse [...] era sempre em minhas aulas que as perguntas intragáveis surgiam. A direção queria saber por quê. Que tipo de coisas eu andava dizendo fora das classes. Mandaram me seguir, plantonaram minha casa, grampearam meu telefone<sup>4</sup> (BRANDÃO, 2008, p. 24–25).

O medo transcorre à flor da pele, sempre em estado de alerta, temendo o próximo passo que irá dar para não acabar sendo flagrado. As pessoas nessa situação, para não serem denunciadas passavam a ceder ao Esquema, “Muitos se calaram”, e mesmo vendo o que acontecia com os professores colegas a direção dizia “‘Essa época de locupletação não existiu. Foi calúnia’, garantia a direção. ‘Fala-se muito, mas onde estão os documentos? Invenções, mitos.’”.

Um outro exemplo que pode ser dado se refere à situação dos cientistas na época. Na obra, Brandão durante a narrativa expõe suas denúncias, colocando situações intrigantes, do mesmo modo que os professores foram afastados, os cientistas também foram:

É o alerta, declaravam os cientistas. Os poucos cientistas que tinham sobrevivido e tentavam criar defesas. Cientistas. Categoria mínima, marginalizada. Numa fase quase pré-histórica, o povo era alheio aos seus avisos. Mais tarde, o Esquema percebeu a situação, manipulou jornais e televisão e fomentou a ironia. Foi quando se difundiu amplamente a expressão galhofeira ‘paranoia científica’. Qualquer ato era ‘paranoia científica’. Um cientista esclarecido, consciente, naquela época, equivalia a ser um judeu nos dias de nazismo. Pessoa perseguida, maldita, que se camuflava. (BRANDÃO, 2008, p. 34).

---

4 Esses estudantes considerados como “incômodos” provavelmente são uma referência ao movimento estudantil universitário que, por meio de atos de resistência, buscavam defender o direito dos alunos e dos professores, e por isso foram reprimidos pela polícia.



A narrativa de Brandão aborda características de uma distopia que exalta a radicalidade que, de fato, chega a além do que naturalmente foi, como um meio de denúncia e alerta para os interessados. Como diz Antônio Cândido (2000), “nada mais eficaz para chamar a atenção sobre uma verdade do que exagerá-la” (CANDIDO, 2000, p. 5), e a narrativa distópica procura potencializar, num futuro próximo, as forças do presente que estão vencendo, utilizando-se das bases do passado.

Como referência à citação anterior, o episódio é conhecido como “O Massacre de Manguinhos”, que mostra historicamente a cassação aos cientistas na época ditatorial, reportagem publicada por André Bernardo no jornal BBC:

O episódio entrou para a história da Ciência brasileira como “O Massacre de Manguinhos”. O termo foi cunhado pelo entomologista Herman Lent numa alusão ao bairro da Zona Norte do Rio onde fica o Pavilhão Mourisco, prédio-símbolo da Fiocruz, e eternizado como título de seu livro, lançado em 1978 e relançado em 2019. A capa da primeira edição, desenhada pelo arquiteto Oscar Niemeyer (1907–2012), exhibe a ilustração do Castelo Mourisco, com uma de suas torres desmoronando. Com a cassação dos dez cientistas, seus laboratórios foram fechados, suas pesquisas, interrompidas e suas equipes, desfeitas. ‘A ditadura militar teve um impacto terrível sobre o desenvolvimento científico brasileiro’, avalia a socióloga Wanda Hamilton, pesquisadora da Casa de Oswaldo Cruz (BERNARDO, 2020).

Ao ler um documento como esse, atentando para a época na qual a obra *NVPN* está contextualizada, vê-se que a noção dos “duros anos” está presente, que se passaram em território brasileiro. Algo que chama a atenção é que fatos dessa natureza não aconteceram apenas no Brasil, como também em diversos países do território latino-americano, como no Paraguai, Uruguai, Argentina, Chile, Peru, Bolívia, Guatemala, República Dominicana, e outros. Esse tipo de denúncia, dos que sofreram durante esses “anos de chumbo”, pode até parecer criação, mas ao se pesquisar e

aprofundar em estudos dessa época vai-se percebendo mais claramente os diversos acontecimento do mundo em que a narrativa ficcional se torna uma importante ferramenta para se pensar no uso da chave histórica, literária e, portanto, civilizacional.

### Considerações finais

A distopia é um forte propulsor da memória como ferramenta de poder, pois por ele se consegue conquistar o que se precisa alcançar para o domínio e manipulação de um povo. As manipulações, a busca da verdade através da lógica, tudo isso é patenteado pela memória coletiva, que se revela registrada em livros, artigos de jornais, áudios-relato e outros. A literatura, especialmente, contribui para o preenchimento, não só dos fatos históricos como também da nossa própria vida, porque aborda outros modos de se viver, pensar e interpretar a realidade.

O processo de validação da história depende da memória e do testemunho, relatada, questionada, lida por leitores atentos que se dispõem a debruçar sobre o tema, com a intenção de entender o que realmente aconteceu, procurando, pesquisando, realizando. Encontrar uma narrativa lógica pode ser difícil, mas é uma busca necessária, pois através de processos como esse que rememoramos os contextos anteriores a nós, e assim podemos entender as circunstâncias do mundo de hoje, apreendendo melhor sobre a nossa cidadania, a interpretar os sujeitos enquanto seres que se relacionam socialmente, politicamente, na busca do bem comum, por exemplo.

Autores como Ignácio de Loyola Brandão são daqueles que merecem ser “ouvidos” pois sabe-se dos tempos no qual viveram e se utilizam da literatura para dar um relato sobre determinado contexto. No caso de Brandão a cada leitura de suas obras distópicas, em paralelo com um estudo histórico sobre momentos passados de nossos tempos, percebemos mais intimamente as minúcias do que se passava. Pela obra literária, ao manejar as descrições do ambiente, dos sentimentos, das formas que o personagem pensa e lança, percebe-se os diálogos que dão novas percepções sobre as tensões vividas, dentre outras noções.

Nessa perspectiva, acredita-se que se tenha alcançado o que foi proposto expor, um entrelaçamento da importância da história com a memória, engajado pela literatura memorialística, especificamente pelo subgênero distopia, e nesse seguimento perpassar por algumas problemáticas que afligem esse tipo de pesquisa quando se pensa nesse debate. Sem memória, de fato, não há história que se mantenha, por isso a importância dos relatos. A voz que denuncia, que expõe, não pode ser cessada, já que é motivada por ele que se tem prosseguimento nas pesquisas, expondo o que de negativo já afetou as sociedades, e na busca de melhorias para garantir a dignidade no lugar em que se vive.

## Referências

- ARAÚJO, Naiara Sales. Ficção científica e distopia: considerações acerca da cidade e do corpo em *Umbral* (1977) e *Asilo nas torres* (1979). **Revista de letras e linguística afluyente**, Maranhão, v. 3, n. 7, p.172–183 jan./abr. 2018.
- ARENDT, Hannah. **Origens do totalitarismo**. Trad. Roberto Raposo. 1 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- BERNARDO, André. Quando a ditadura perseguiu cientistas e interrompeu pesquisas: os 50 anos do ‘Massacre de Manguinhos’. In. **Bbc news**. 13 abr. 2020. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-52198167>. Acesso em: 20 out. 2020.
- BRANDÃO, Ignácio de Loyola. **Não verás país nenhum**. São Paulo: Global, 2008.
- HALBAWCHS, Maurice. **A memória coletiva**. Trad. Laurent Léon Schaffter. São Paulo: EDITORA REVISTA DOS TRIBUNAIS LTDA, 1990.
- LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Trad. Bernardo Leitão [et al.] Campinas, SP: UNICAMP, 1990.
- LEVI, Primo. **Os afogados e os sobreviventes**. Trad. Luiz Sérgio Henriques. São Paulo: Paz e Terra, 2004.
- MELO, Carolina. **Ditadura militar na ufg: Vigilância, perseguição e expurgo**. *Jornal UFG*, 11 de jun. de 2019. Disponível em: <https://jornal.ufg.br/n/115177-ditadura-militar-na-ufg-vigilancia-perseguiacao-e-expurgo>. Acesso em: 27 out. 2020.
- POLLAK, Michael. Memória e identidade social. Trad. Monique Augras. In: **Estudos históricos**, Rio de Janeiro, vol. 5, nº 10, 1992, p. 200–212.

## O NARRADOR: DO TRADICIONAL AO CONTEMPORÂNEO

**Betânia Rita dos Anjos**

**Luciene Souza Santos**

### Introdução

O presente trabalho analisa o comportamento do narrador na sociedade contemporânea, buscando compreender as alterações do seu ofício no decorrer do tempo. Para tanto, refletiremos sobre o pensamento de Benjamin (1994), em “O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”. O pensador alemão refere-se ao narrador como mestre, sábio, que utiliza da vasta experiência, que é o acervo de toda a sua vida, para disseminar sabedoria. Nesse ensaio, Benjamin aborda diversos tópicos característicos da figura do narrador. O autor afirma que “a arte de narrar está em vias de extinção” (Benjamin 1994, p.197), no entanto, é importante considerar o contexto em que o texto foi escrito (em 1936, pós-guerra de trincheiras) assim, percebe-se que o autor “vive um tempo de devastação e desesperança, direcionando seu olhar e suas esperanças para o passado e incorrendo no risco de idealizá-lo” (GRÜNE EWALD, 2018, p. 01). Nesse cenário, nota-se que talvez a arte de narrar não estivesse em extinção, e sim, apenas em constante transformação, e nesse intervalo de tempo, o sentimento de nostalgia tenha se perpetuado causando, assim, a sensação de que a arte de narrar estivesse com seus dias contados.

Dessa forma, o objetivo deste trabalho é compreender como a figura do narrador contemporâneo tem se adequado para manter vivo o seu ofício, assim como refletir se nesse contexto em que a tecnologia é tão latente a sociedade contemporânea, ele consegue se adaptar a ponto de levar essa arte milenar até os seus ouvintes. Para isso, faremos um estudo contrastivo entre o narrador tradicional e o contemporâneo. Iniciaremos o estudo analisando a função do narrador tradicional, que intercambia as

experiências humanas, e em seguida, falaremos sobre o narrador contemporâneo, que se adapta e se veste das tecnologias para ganhar ouvintes e/ ou mais ainda para viver do seu ofício, como é o caso dos contadores profissionais.

A partir desse estudo contrastivo, refletiremos sobre a figura do narrador na sociedade atual e os desdobramentos enfrentados por eles para não perder a essência da arte de narrar, e ao mesmo tempo adequar-se ao contexto de pandemia onde a tecnologia foi grande aliada para manutenção e disseminação da arte de contar histórias.

### A arte de narrar: “a faculdade de intercambiar experiências”

Benjamin (1994, p.197) traz a arte de narrar como “faculdade de intercambiar experiências”, na qual remetemo-nos aos tempos que as histórias eram contadas em volta de uma fogueira, onde as pessoas se reuniam na porta de algum idoso a fim de ouvir histórias de vidas, ouvir também narrativas sobre situações e acontecimentos vivenciados pelos antepassados; lendas, contos, entre narrativas outras. O autor enfatiza que “a experiência que passa de pessoa para pessoa é a fonte que recorrem todos os narradores” (Benjamin, 1994, p. 198). De tal modo, o narrador nesse viés é constituído pelas histórias e experiências ouvidas de pessoas diversas. Sob esta ótica, iniciaremos a discussão ilustrando essa função do narrador: aquele que utiliza da arte de narrar a própria vida, das experiências e de seus saberes tradicionais para agregar e transmitir histórias carregadas de sabedorias. Esse perfil contribui para que o narrador configure, como bem cita Hampâtê Bâ (1982) ao fazer alusão aos velhos contadores da África, “uma biblioteca viva”.

Farias; Prieto (2011, p.19) faz referência ao contador de histórias como aquele que é o guardião da memória e aponta que as histórias narradas por eles são como “enciclopédia do saber coletivo das sociedades”. Assim, o portador da palavra, ao narrar, além de transmitir histórias também está trocando experiências e contribuindo para que tradições e a ancestralidade não se percam. Este narrador é visto como guardião, aquele que tem o poder de proteger e disseminar as histórias que servem como

alguém capaz de afagar, de acalantar o outro. É o que confirma Matos (2005. p. 01): “Os contadores são guardiões de tesouros feitos de palavras, que ensinam a compreender o mundo e a si mesmos. Eles semeiam sonhos e esperanças”. Nesse ínterim, o contador guarda consigo histórias que servem como conselhos, modos de vida e esperança no futuro vindouro. Sobre essa função do narrador, notemos:

[...] o narrador figura entre os mestres e os sábios. Ele sabe dar conselhos: não para alguns casos, como o provérbio, mas para muitos casos, como o sábio. Pois pode recorrer ao acervo de toda uma vida (uma vida que não inclui apenas a própria experiência, mas em grande parte a experiência alheia. O narrador assimila à sua substância mais íntima aquilo que sabe por ouvir dizer). Seu dom é poder contar sua vida; sua dignidade é contá-la inteira. O narrador é o homem que poderia deixar a luz tênue de sua narração consumir completamente a mecha de sua vida. Daí a atmosfera incomparável que circunda o narrador, em Leskov como em Hauff, em Poe como em Stenvenson. O narrador é a figura na qual o justo se encontra consigo mesmo. (BENJAMIN, 1994, p. 221)

O narrador é visto como alguém que se compromete com as histórias, sobretudo, porque as viveu e utiliza de suas vivências para espalhar sabedoria. Benjamin (1994, p.200) acredita que isso se dá através dos conselhos, pois quando este é “tecido na substância viva da existência tem um nome: sabedoria”, apesar de afirmar que os conselhos são antiquados em tempos que as experiências humanas não são mais compartilháveis. Ainda assim, na concepção do autor, fica subentendido que contar e ouvir histórias de vida é inspirador, é sobretudo, encorajador, pois a partir dessa escuta sensível os ouvintes desenvolvem sentimentos de pertencimentos que se alicerçam nas histórias guardadas na memória.

Ecléa Bósi (1979, p. 29) afirma que “a narração da própria vida é o testemunho mais eloquente dos modos que a pessoa tem de lembrar. É a sua memória”. Do mesmo modo, o narrador, quando desnuda suas vivências, traz para perto o ouvinte e as chances de o ouvinte guardar tal narrativa se torna maior:

Quanto maior a naturalidade com que o narrador renuncia às sutilezas psicológicas, mais facilmente a história se gravará na memória do ouvinte, mais completamente ela se assimilará à sua própria experiência e mais irresistivelmente ele cederá à inclinação de recontá-la um dia. (BENJAMIN, 1994, p. 204).

Deste modo, compreende-se a importância que Benjamin (1994) atribui ao intercâmbio das experiências: quem passa pela situação, aprende com ela, filtra as informações e torna-se a pessoa mais indicada para contar e mais que isso, aconselhar sobre o assunto. Nessa lógica, fica subentendido que as experiências capacitam os contadores, e que de acordo com Benjamin, são qualificados em dois grupos: aquele que viaja muito e tem muitas histórias a contar e aquele que embora tenha passado a vida em um único lugar, conheça as histórias e tradições de seus descendentes e tem muito a compartilhar. Ainda de acordo com o autor, tais grupos podem ser concretizados através de dois tipos arcaicos, que é o camponês sedentário e do marinheiro viajante”. No que concerne a esses tipos, em alguma medida se assemelha aos contadores citados por Hampâtê Bâ (1982): de um lado aborda sobre os velhos que tiveram muitas experiências, passaram por iniciação e conhecem muito do local que reside, sabe histórias dos antepassados e dão conselhos aos jovens, assim, “Um homem idoso encontra sempre outro mais velho ou mais sábio do que ele, a quem pudesse solicitar uma informação adicional ou uma opinião. (HAMPATÊ BA, 1982, p. 209). Do outro lado, fala do “estranho de passagem que contará histórias de terras distantes” (HAMPATÊ BA, 1982, p. 209).

Em se tratando das histórias tecidas pelos narradores, é importante salientar sobre sua riqueza, elas seriam apenas pontos esquecidos no passado caso não houvesse o narrador para dar-lhes vida, representá-las e propagá-las. Como bem trouxe (FARIAS; PRIETO, 2011, p.21) “É bom lembrar que, embora nenhum de nós vá viver para sempre, as histórias conseguem, pois enquanto restar uma única pessoa que saiba contá-las, elas não morrerão”. As narrativas ficam guardadas na memória daqueles que contam e daqueles que ouvem, e para que elas não fiquem guardadas apenas na memória é necessário que o narrador entre em cena e dis-

semine-as para que elas façam moradia nas memórias de outros tantos. Muitas das histórias que marcam determinado grupo são passadas de geração a geração através da memória daqueles que ouviram e vivenciaram dia após dia as histórias e ensinamentos. E essas histórias tecem o fio que chamamos de humanidade.

Neste contexto, consideremos que as sociedades se constituíram através das narrativas orais, dessa forma, exteriorizam suas tradições e identidade através das histórias. Zumthor em conformidade com estudos de Pierre Janet afirma:

Ninguém duvida que a capacidade de contar seja definidora do estatuto antropológico; de que as lembranças, os sonhos, os mitos as lendas, a história e tudo mais constituam, juntos, a maneira pela qual indivíduos e grupos tentam se situar no mundo. ZUMTHOR, 1997, p. 52).

A transmissão oral, incumbência principal do contador, permite-nos conhecer as manifestações, os processos de transformações, costumes, histórias, medicina alternativa e cultura de determinado povo. Esse tipo de narrador chamado de tradicional utiliza a voz para guiar o universo da herança ancestral ligando o passado ao presente. É o tipo de narrador presente nas aldeias, nas comunidades regidas pela tradição oral, são os idosos da África citados por Hampatê Bâ (1982) como guardiões da palavra, biblioteca humana; são os narradores que além de contar, aconselhavam, contavam para fazer vivas as tradições de um povo. E Benjamin nos faz refletir sobre a figura desse narrador: A arte de narrar como forma de compartilhar a experiência humana está mesmo em extinção considerando o contexto pandêmico atual?



## A arte de narrar: “o ressurgimento de uma profissão”<sup>1</sup>

Atualmente, são incontáveis os narradores que têm desenvolvido a arte de narrar para fins profissionais. Contam para plateias, em escolas, teatros, eventos particulares, creches, congressos, entre outros. Contam até na web e utilizam os aparatos tecnológicos como aliados na divulgação de suas histórias. Uma coisa é certa: a arte de narrar nunca esteve tão elevada, a prova disso é que cursos para contadores são muito requisitados. Cléo Busatto (2013) em seu livro “A arte de contar histórias no século XXI: Tradição e ciberespaço” destina um tópico do livro para falar desse contador contemporâneo e do “ressurgimento de uma nova profissão”

Eles chegam de todas as partes: Norte, Sul, Leste, Oeste. Vêm vestidos de vermelho, azul e amarelo, fitas coloridas penduradas pelo corpo; vêm com jeito de palhaço ou de princesa; outros vestidos de si próprio. Alguns trazem consigo instrumentos sonoros, músicos e cantores; alguns portam malas, bonecos, fantoches, panos chapéus, tapetes, bonés, caixas de fósforo, mímica, humor; outros nada trazem, apenas vão chegando, contando, cantando, deixando leitura, múltiplas leituras aos seus ouvintes hipnotizados. Eles estão por toda parte: escolas, bibliotecas, creches, asilos de idosos, abrigos de criança, de jovens, hospitais, feiras, congressos. Organizam-se em encontros, festivais, associações e rodas. Fundam espaços, ministram cursos, mantêm páginas na web, fórum de discussão virtual, e cobram muitas vezes, altos preços pela sua atuação. Eles são contadores de histórias do século XXII.

Nesse contexto é que notamos a figura do narrador na sociedade contemporânea, como mencionado por Busatto, eles contam por vários motivos e recorrem ao dom da narração oral para compartilhar histórias

---

1 Trecho retirado do tópico 1.2 do livro A arte de contar histórias no século XXI: Tradição e ciberespaço de Cléo Busatto (2013, p.25).

às pessoas que buscam por essa arte. Seja para animar, seja apenas para aqueles que buscam aprender a contar para se profissionalizar; e essa profissionalização do narrador tem causado confusão, uma vez que não se diferencia mais, em um espetáculo, a arte de narrar da teatralização das histórias. É um contador ou um ator? Já que há a encenação, um roteiro a ser seguido, as histórias prontas para serem contadas. O mesmo processo seguido pelo ator. De acordo com Busatto

O narrador contemporâneo agenda e se prepara para sua apresentação, ajusta-se ao espaço físico, muitas vezes usa um figurino que o caracteriza enquanto personagem-narrador aguarda o público entrar, e só então inicia o espetáculo, em alguns casos permeado por aparatos cênicos (BUSATTO, 2013, p. 30).

Matos (2005, p.02) aclara que a confusão surge “por ocasião dos festivais de contadores de histórias, nos quais se inscrevem também o ator que interpreta o texto literário de um autor, o artista que desenvolve a *performance* teatralizada de um conto de tradição oral, o contador de causos, o contador de piadas”. Busatto (2013) tem outra visão desse narrador atual, para a autora, mesmo que a narração oral tenha corrido o risco de se perder pelos caminhos do tempo, e tenha retornado nas últimas décadas do século XX de cara nova, agora os narradores contam as histórias com “*performances* elaboradas, técnicas e adotam critérios na seleção do seu repertório”. Busatto (2013, p. 29) ainda reitera:

O contador contemporâneo atua num regime de oralidade secundária, ou seja, encontra-se inserido no contexto de uma cultura letrada, se apropria da escrita, da impressão e das novas tecnologias. Surge em diferentes setores da sociedade atual movido pelo desejo de fazer de sua voz uma marca na sua comunidade e ávido por mergulhar nos segredos da narração. Carrega influências do seu tempo e dos meios de comunicação que o cerca: imprensa, escrita, rádio, TV, telefone, internet. Carrega para sua narração marcas de outras artes, como o teatro, a poesia, a declamação, a dança, a

mímica, o canto. Constrói a sua arte por meio da experiência que traz da sua história pessoal, ou dos cursos que se proliferaram nos últimos anos. (BUSATTO, 2013, p. 29).

Embora pareça contraditório, quando comparado ao narrador tradicional defendido por Benjamin (1994), compreender o narrador nesse panorama citado por Busatto (2013) é considerar que os tempos mudam, que os narradores precisaram se adaptar ao meio para continuar exercendo sua arte, e mais que isso, continuar disseminando a narração oral. É sabido que com o passar do tempo, os costumes se alteram, e para não correr o risco de ficar fora de cena são necessárias adaptações, inovações e métodos que façam com que as pessoas se interessem pela arte. Talvez essa tenha sido a solução encontrada pelos narradores atuais para continuarem encantando com as histórias que fazem bem a muitas pessoas. No entanto, a adaptação aos meios contemporâneos pode causar banalização e até mesmo uma ruptura na arte de narrar defendida pelos tradicionais e que cativou gerações.

A arte de narrar adaptada a profissão, nos extremos, pode até ser vista como algo negativo, sobre isso, Busatto (2013, p.31) se posiciona afirmando que “ao situar a narração oral como profissão e não como arte corre-se o risco de perder a sua característica de ser uma prática, por meio da qual se tenta recuperar o tempo circular e mítico”. Logo, há controvérsias sobre a profissionalização da arte de narrar, ainda mais em tempos pandêmicos como o atual em que os artistas precisaram se inovar para continuarem cativando as pessoas e garantirem o sustento. Nesse panorama de incertezas há um dilema: já que o narrador atual precisa se adaptar ao meio ao qual está inserido a fim de proporcionar interesse nos ouvintes, como não utilizar os aparatos tecnológicos, e deixar de atuar como ator? Ou mais, como continuar transmitindo a arte de narrar defendida por Benjamin (1994) se os tempos mudaram?

No âmbito mais geral das comunicações orais entram em jogo a narração como arte versus os espaços da voz tomados pela técnica. Antônio Candido (2002), aponta uma nova definição da comunicação oral amparada pela evolução dessa técnica, não necessariamente para fins profis-

sionais, mas para que a literatura continue desempenhando o seu papel, “mais recentemente ocorreu o *bloom* das modalidades ligadas à comunicação pela imagem e à redefinição da comunicação oral, propiciada pela técnica” (CANDIDO, 2002, p. 80–81). Logo, nesta linha, a tecnologia ao invés de devastar, proporciona novos redimensionamentos dos espaços da narrativa na vida cotidiana. Assim, os narradores contemporâneos profissionais ou não conseguem trazer a essência da arte de narrar utilizando os aparatos tecnológicos como aliados na divulgação das histórias e experiências fazendo com que as pessoas encontrem esperança em tempos de angústia devido à pandemia da COVID-19.

### Considerações finais

A partir da leitura do texto de Benjamin e dos outros autores citados, pude compreender e refletir sobre a importância do narrador para a nossa sociedade, do quanto eles são necessários para a humanidade e de como usam a narração para aguçar a sensibilidade das pessoas. Compreendi ainda o quanto eles aproximam gerações contando histórias e como ensinam por meio da oralidade.

Nesse contexto de pandemia, por exemplo, as narrativas foram capazes de curar angústias, levar alegria e restaurar a crença por dias melhores. Por meio das telas, os contadores de histórias se conectaram com os seus ouvintes e criaram pontes com a ancestralidade, além de se reinventar para sobreviver aos novos tempos.

Após essas reflexões, compreendi que o narrador contemporâneo se adequou a nova realidade; ele se utilizou dos ensinamentos e histórias adquiridos pelos narradores tradicionais e as disseminou com muita capilaridade junto às novas gerações, sobretudo porque acreditaram na importância da arte de narrar e a perpetuaram. Esses narradores fizeram dessa arte o seu ofício, e com ela sobrevivem levam ancestralidade e literatura por onde passam.

Os narradores que intercambiam experiências, defendidos por Benjamin (1994) estão mais vivos que nunca e mesmo sendo chamados de narradores tradicionais se adaptaram aos meios tecnológicos, assim como

os narradores contemporâneos que envoltos em suas performances cênicas foram muito requisitados em tempos como os atuais. Esses narradores trouxeram em suas histórias a força e a esperança dos nossos ancestrais, as quais nos agarramos para suportar o peso de viver em tempo de tantas desesperanças. Assim, resta-nos não permitir que o narrador entre para história da extinção como temia Benjamin, pois a humanidade precisa da arte, já que ela “permite esse trânsito compreensível pelos significados fundamentais da vida humana” (MACHADO, 2015, p. 45).

## Referências

BENJAMIN, Walter. **O narrador**: considerações sobre a obra de Nikolai Lescov. In: Obras escolhidas. 6. ed. Vol I. São Paulo: Brasiliense.

BOSI, Ecléa. Memória–sonho e memória–trabalho. In: **Memória e Sociedade**: lembranças de Velhos. 4. ed., São Paulo: T.A. Queiroz: Editora da Universidade de São Paulo, 1979.

BUSATTO, Cléo. **A arte de contar histórias no século XXI**: tradição e ciberespaço. – 4. ed. – Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.

CANDIDO, Antonio. A literatura e a formação do homem. In: **Textos de Intervenção**. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2002.

FARIAS, Carlos. Contar histórias é alimentar a humanidade da humanidade. In: PRIETO; Benita. **Contadores de histórias**: um exercício para muitas vozes. Rio de Janeiro: Prieto Produções Artísticas, 2011.p.(19)– (24).

GRÜNE EWALD, Felipe. Memória e narrativa: Walter Benjamin, nostalgia e memória. **Revista eletrônica de crítica e teoria de literaturas Dossiê**: oralidade, memória e escrita PPG–LET–UFRGS – Porto Alegre – Vol. 04 N. 02 – jul/dez 2008.

HAMPATÉ BÂ Amadou. 1982. A tradição viva. In: **Unesco**. História geral da África. Metodologia e pré-história da África. v.1. Brasília. Unesco, MEC, UFSCar, 2010. p.167–212

MATOS, Gislayne Avelar. **A palavra do contador de histórias**: sua dimensão educativa na contemporaneidade. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

MAHADO, Regina. **A arte da palavra e da escuta**. 1. ed. São Paulo: Editora Revira-volta, 2015.

ZUMTHOR, Paul. **Introdução à poesia oral**. São Paulo: Hucitec, 1997.

GRÜNE EWALD, Felipe. Memória e narrativa: Walter Benjamin, nostalgia e memória. **Revista eletrônica de crítica e teoria de literaturas Dossiê**: oralidade, memória e escrita PPG–LET–UFRGS – Porto Alegre – Vol. 04 N. 02 – jul/dez 2008.

## A VISIBILIDADE NARRATIVA EM A CAÇADA, DE LYGIA FAGUNDES TELLES

Mariluz Marçolla Ferreira Avrechack

### O gênero conto e a visibilidade narrativa – uma apresentação

O gênero narrativo conto se difere de outros por uma particularidade em sua elaboração: o alcance de efeitos expressivos com o mínimo de meios. O conto possui a qualidade de arrebatá-lo leitor em poucas páginas. Alguns autores dedicaram-se integralmente a impulsionar esse gênero narrativo, e, um importante expoente para o desenvolvimento de teorias sobre a produção de narrativas curtas foi o norte-americano Edgar Allan Poe, no século XIX. Poe, além de crítico literário era também escritor e produziu narrativas breves e ressoantes que alteraram a maneira de se compreender o conto.

O também escritor e crítico literário argentino Julio Cortázar revela, em sua obra *Valise de Cronópio*, que não só a extensão define uma obra como pertencente ao gênero conto, mas a capacidade de cativar a atenção, como percebe-se no conceito: “Um conto é uma verdadeira máquina literária de criar interesse”. (CORTÁZAR, 2008, p. 122). Toda máquina é um dispositivo que se utiliza de energia e trabalho para atingir um objetivo predeterminado, sendo assim, uma máquina literária seria um modelo de escrita ficcional idealizado e desenvolvido de modo a gerar um efeito já planejado: o interesse do leitor.

Essa máquina literária de criar interesse era tão clara para Edgar Allan Poe que o crítico chegou a elaborar, em 1846, o ensaio *A filosofia da composição*. Nesse trabalho, afirmou ser imprescindível que a leitura ocorra “de uma só assentada”, de modo a se atingir certa “unidade de efeito” que é causada por um estado de excitação ou de exaltação da alma. Esse estado que a obra pode provocar no leitor só é conseguido por meio de uma leitura atenta, a qual não se pode alcançar em um gênero extenso (POE, 2011).

Foram destacadas, de maneira introdutória, as postulações de Edgar Allan Poe acerca do conto pois o crítico exerceu papel decisivo para instituir a concepção moderna desse gênero narrativo, além disso, suas obras servem de inspiração para autores que também estimularam a produção de contos ao redor do mundo. Dentre eles, uma escritora, especificamente, chama atenção: a brasileira Lygia Fagundes Telles. Nascida em São Paulo, em 1923, Telles é considerada uma das maiores contistas do país, além de ser premiada internacionalmente.

Com mais de vinte obras publicadas – sendo a maioria delas, livros de contos –, Telles já é avalizada pela crítica. Em 1970, a autora lançou o livro de contos *Antes do baile verde*, produção que lhe rendeu o Prêmio Internacional Feminino para Estrangeiros, em 1973, na França (ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS, 2016). Posteriormente, a escritora lançou diversas obras, as quais também foram amplamente premiadas. A autora ocupa a cadeira 16 da Academia Brasileira de Letras e possui três prêmios Jabuti (1965, 1974, 2001), além do Prêmio Camões (2005). Em 2016, foi indicada pela União Brasileira de Escritores ao Prêmio Nobel de Literatura.

Dentre as principais obras de contos de Lygia Fagundes Telles, estão: *Antes do baile verde* (1970), *Seminário dos Ratos* (1977), *Venha ver o pôr do sol e outros contos* (1987) e *A estrutura da bolha de sabão* (1991). A escritora também produziu romances consagrados como *Ciranda de Pedra* (1954) e *As Meninas* (1973).

A autora expõe elementos-chave em suas obras, tais como conflitos familiares, inquietações, incertezas e perturbações humanas, manifestados tanto pelo discurso do narrador quanto pelos diálogos entre os personagens. O conto “A caçada” foi escrito em 1965 e fora publicado na coletânea de contos *Antes do baile verde* (1970). A narrativa apresenta enredo provocativo e constitui-se como uma verdadeira máquina literária de criar interesse, destarte, com o intuito de gerar maior contextualização diante do problema, da hipótese e dos objetivos da pesquisa, será apresentado a seguir, brevemente, o enredo da obra *corpus* da investigação.

O conto “A caçada” é iniciado com a personagem de um homem em uma loja de antiguidades, e, sabe-se pela fala da segunda personagem – a dona da loja –, que não é a primeira vez que esse homem se interessa por

uma tapeçaria que se encontra nos fundos da loja. O homem nota diferenças na peça e aponta no diálogo com a senhora que a tapeçaria está mais nítida e até questiona se a mulher teria passado algo no tecido. Aos poucos, vai assinalando as diferenças que observa na imagem estampada.

A senhora, pela fala do narrador, conta sobre como adquiriu o objeto, enquanto o homem permanece perplexo diante das mudanças que percebe. O leitor é levado a compreender que apenas o homem nota tais mudanças na tapeçaria. O narrador descreve a imagem da tapeçaria de maneira minuciosa, e, desse modo, o leitor passaria a visualizá-la diante de seus olhos.

Conforme decorre a narrativa, o homem questiona a si mesmo para saber de onde se originam suas lembranças tão claras a respeito da cena estampada que observa, e indaga se ele mesmo teria sido o pintor que elaborou a imagem, ou o artesão que a teceu, ou, até mesmo, se seria o caçador da cena registrada. Tais dúvidas presentes no texto ficcional fortificam ainda mais a visibilidade da imagem da tapeçaria para o leitor observador. Dessa forma, urge questionar: como o discurso do narrador instala o diálogo entre as personagens, cuja descrição das diferenças constrói a visibilidade da tapeçaria na mente do leitor e a significação do conto?

Diante desse problema, a hipótese que se instaura é a de que a visibilidade da imagem da tapeçaria é construída a partir da linguagem textual elaborada pela autora, visto que o discurso descreve e mostra o objeto central do conto, além de atuar como mecanismo gerador da visibilidade da narrativa, pois narra o objeto e mostra-o ao leitor observador.

Por meio de procedimentos específicos, o conto elaborado por Lygia Fagundes Telles atinge a “unidade de efeito” a qual postula Edgar Allan Poe. E, diante dos efeitos visuais que a diegese suscita, a pesquisa objetiva analisar as representações do narrador e da personagem do homem no conto “A caçada” (1965), observando a constituição poética enquanto instrumento desencadeador da visibilidade da imagem narrada. A abordagem da investigação é qualitativa e descritiva, seguindo o método hipotético-dedutivo. A seguir, serão apresentados os teóricos eleitos para fundamentar a investigação.



## Aportes teóricos

Para embasar a análise sobre a questão da imagem visível, nos debruçaremos sobre as conceituações presentes no livro *Diante da imagem* (2013), do filósofo contemporâneo Georges Didi-Huberman. Nessa obra, Didi-Huberman aborda a questão da imagem e dos dilemas do visível. O ensaio “A imagem” (1985) e o livro *O mundo codificado: por uma filosofia do design e da comunicação* (2007), ambos de autoria do filósofo checo-brasileiro Vilém Flusser, revelam-se significativos para a pesquisa, no que se refere ao entendimento do conceito de imagem.

Traremos à discussão as postulações de Italo Calvino, presentes no ensaio “Visibilidade”, que se encontra na obra *Seis propostas para o próximo milênio*, publicada em 1985. Calvino aborda a questão da imagem visível criada até o alcance da expressão verbal, por meio de exercícios imaginativos – noção basilar para a nossa pesquisa.

Após a apresentação dos aportes teóricos, será dado início a análise e discussão da obra “A caçada”, à luz das conceituações de tais teóricos.

## Do conceito de visibilidade narrativa

O filósofo e historiador da arte francês Georges Didi-Huberman desenvolve amplas pesquisas a respeito da imagem. Em sua obra *Diante da imagem*, postula primariamente acerca de pinturas e esculturas, afirmando que diversas obras possuem emergências representacionais, que pouco a pouco tornam-se visíveis, pois passam “a emitir elementos discretos de significação visível — elementos discerníveis enquanto signos.” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 20). O historiador da arte compreende o signo como qualquer coisa que os olhos podem ver, pois o signo se mantém na superfície do que se olha.

Se tal explanação for transposta para a literatura, depreende-se que um elemento narrado na superfície do texto pode se tornar visível aos olhos do leitor, ao possuir emergência representacional na narrativa. No conto “A caçada”, a tapeçaria é representada de forma que o leitor é convidado a olhar para esse objeto até que a imagem estampada se manifeste visivelmente diante de seus olhos.

A visibilidade, que consiste na relação da imagem com quem a olha, se faz presente então, na narrativa de Lygia Fagundes Telles, pois a tapeçaria – objeto central do conto – passa a ter significação visível. O leitor a vê tal como a personagem protagonista sugere: mais nítida e com as cores mais vivas. Pode-se interpretar, segundo Didi-Huberman (2013), que a imagem olhada pelo leitor busca representar-se visivelmente, por meio de definições verbais que a linguagem textual proporciona. Ao ler o conto, o leitor vê a tapeçaria com seus olhos, mediante a construção textual elaborada pela autora.

Na esteira do que assinala Didi-Huberman, o teórico checo-brasileiro Vilém Flusser, que também possui amplo estudo sobre a imagem, explica em seu ensaio “A imagem” (1985, p.13) que “imagens são superfícies que pretendem representar algo. [...] O significado da imagem encontra-se na superfície e pode ser captada por um golpe de vista.” Flusser define ainda, na obra ***O mundo codificado: por uma filosofia do design e da comunicação*** (2007), que as imagens sempre possuem um emissor que busca um receptor. Entende-se que, na literatura, as imagens criadas a partir da superfície do texto elaborado pelo emissor – o escritor –, buscam sempre um receptor – o leitor.

Dessa forma, o leitor cria imagens a partir do que lê, e essa imagem baseia-se em sua subjetividade, sua existência e imaginação (FLUSSER, 2007). Portanto, a imagem nunca se manifestará da mesma maneira para cada leitor, pois é a partir de sua subjetividade que o leitor constrói imagens únicas do que lhe é apresentado em uma narrativa, seja a imagem do espaço, do personagem ou de um objeto. A visibilidade da imagem da tapeçaria na narrativa de Lygia Fagundes Telles ocorre, portanto, de maneira subjetiva e inerente a cada leitor.

Na obra *Seis propostas para o próximo milênio* (1985), o crítico literário e escritor Italo Calvino revela alguns conceitos intrínsecos para a literatura. Dentre esses conceitos está o de “Visibilidade”, o qual encontra-se no ensaio de mesmo nome. As reflexões de Calvino sobre visibilidade narrativa tratam da questão da imagem viva que o artista desenvolve no ato de criação ficcional e que o leitor absorve durante a leitura da narrativa.

Tais postulações desencadeiam diversas possibilidades no estudo da imagem e da imaginação, isto porque conceitua que há dois tipos de processos imaginativos, “o que parte da palavra para chegar à imagem visiva e o que parte da imagem visiva para chegar à expressão verbal”. Interessa-nos aqui o primeiro processo, o qual ocorre comumente na literatura, pois, ao ler qualquer texto, diante dos olhos do leitor se desdobra a cena lida, tal como uma projeção cinematográfica, como um “cinema mental” exibido em nossa tela interior. A imaginação visiva é, portanto, uma fantasia individual que compõe os lugares físicos, as personagens e as cenas que se passam aos olhos do leitor (CALVINO, 1990).

A imagem visiva surge primeiramente na mente do escritor e esse deve deixar que tal imagem guie sua imaginação, e, a partir do momento em que é iniciada a escrita, a palavra passa a guiar a narrativa. Assim, a imaginação visiva que havia se iniciado na mente do escritor, passa a perseguir a palavra escrita. A palavra pode ser transmitida à mais pessoas, e dessa forma, uma narrativa é disseminada. Cada leitor imaginará visivelmente o que está narrado por palavras e que foi inicialmente imaginado pelo escritor – tal como um ciclo visual e subjetivo de imaginação-imagem literária. À vista disso, percebe-se que as postulações de Flusser envolvem esse processo, no que se refere à imagem gerada a partir da subjetividade.

Enxergar a visibilidade de uma narrativa é viável mesmo que de olhos fechados. A imaginação projeta as imagens a partir do que está narrado em palavras escritas em uma folha de papel. Entende-se, então, que a partir da visibilidade é possível pensar por imagens. A formação da parte visual da imaginação pode ocorrer de algumas formas, como se observa no trecho:

Digamos que diversos elementos concorrem para formar a parte visual da imaginação literária: a observação direta do mundo real, a transfiguração fantasmática e onírica, o mundo figurativo transmitido pela cultura em seus vários níveis, e um processo de abstração, condensação e interiorização da experiência sensível, de importância decisiva tanto na visualização quanto na verbalização do pensamento. (CALVINO, 1990, p. 110).

É possível para o leitor de narrativas desenvolver, em grau elevado, a parte visível de sua imaginação ao pensar por imagens, pois, ao ler uma composição poética, o leitor de obras literárias é capaz de pensar imageticamente, e assim, recriar os elementos representados nas narrativas.

A visibilidade narrativa é uma capacidade passível de desenvolvimento, pois desde a infância a mente humana trabalha a visibilidade das imagens de forma orgânica e, quando o indivíduo se torna capaz de ver através da linguagem textual empregada por um artista em textos ficcionais, é certo que o processo de visibilidade das imagens se potencializa ainda mais. Gottfried Boehm (2015, p. 26) afirma que a partir da imaginação pictórica, “as imagens nos colocam em um estado de infância, e nos lembram como nós, crianças, aprendemos simultaneamente a ver e a fabricar imagens.” Observa-se, portanto, que a visibilidade narrativa é uma capacidade humana que se fortifica, tornando-se mais nítida à medida que o leitor se debruça em obras literárias.

A partir da explanação sobre o conceito e expressão da visibilidade em textos ficcionais, foi possível compreender como a imaginação torna uma imagem visível aos olhos do leitor, que passa a ler uma história como se desenrolasse uma projeção cinematográfica diante de seus olhos.

As informações fornecidas pelo narrador e os diálogos das personagens são formas de o leitor visualizar imageticamente o que se sugere na obra. Com isso, cabe analisar tanto o narrador do conto “A caçada” quanto a personagem protagonista, a fim de perceber como narrador e personagem são construídos para atuar na superfície do texto como geradores de imagem na obra de Lygia Fagundes Telles.

### **A visibilidade no narrador e na personagem protagonista de “A caçada”**

Lygia Fagundes Telles construiu uma “máquina literária de criar interesse” em “A caçada”, uma vez que o conto oferece ao leitor um misto de sensações, em especial, o despertar da percepção visual.

Para que seja possível ao leitor desta investigação compreender o processo da visibilidade narrativa que ocorre na obra de Telles, serão

transcritos alguns trechos do conto para promover a elucidação desse recurso. Desse modo, segue o trecho no qual o narrador sugere descritivamente a tapeçaria, no início do conto:

Era uma caçada. No primeiro plano, estava o caçador de arco rete-sado, apontando para a touceira espessa. Num plano mais profundo, o segundo caçador espreitava por entre as árvores do bosque, mas esta era apenas uma vaga silhueta cujo rosto se reduzira a um esmaecido contorno. Poderoso, absoluto era o primeiro caçador, a barba violenta como um bolo de serpentes, os músculos tensos, à espera de que a caça levantasse para desferir-lhe a seta. [...] Vagou o olhar pela tapeçaria que tinha a cor esverdeada de um céu de tempestade. Envenenando o tom verde-musgo do tecido, destacavam-se manchas de um negro violáceo e que pareciam escorrer da folhagem, deslizar pelas botas do caçador e espalhar-se no chão como um líquido maligno. A touceira na qual a caça estava escondida também tinha as mesmas manchas e que tanto podiam fazer parte do desenho como ser simples efeito do tempo devorando o pano. (TELLES, 2018, p. 65).

Conforme as postulações de Calvino (1990), é inerente que o leitor do trecho tenha imaginado a tapeçaria e iniciado o processo de criação imagética do objeto, conforme a representação feita por palavras. Assim, a partir do discurso do narrador, a tapeçaria torna-se visível diante dos olhos de quem lê, devido a riqueza de detalhes e a revelação de cada componente da imagem, além das posições que cada elemento ocupa na peça. Aliado a isso, são apresentados aspectos físicos desses componentes, como a barba e a musculatura tensa do caçador.

O diálogo inicial da personagem do homem com a senhora dona da loja de antiguidades, também contribui para a visibilidade narrativa. Ao encarar o objeto, o narrador evidencia que aspectos como palidez e perplexidade podem ser percebidas pelo leitor no semblante do homem, quando esse nota diferenças no objeto e assinala sua nitidez no diálogo:

- Parece que hoje está mais nítida...
- Nítida? – repetiu a velha, pondo os óculos. Deslizou a mão pela superfície puída. – Nítida como?
- As cores estão mais vivas. A senhora passou alguma coisa nela? (TELLES, 2018, p. 64).

A imagem da tapeçaria passa a se construir na mente do leitor que visualiza junto com a personagem do homem o objeto que, mesmo puído, passa a ter sua cena exposta com mais vividez. Em outro momento do diálogo, o homem afirma:

- Parece que hoje está mais próximo – disse o homem em voz baixa. – É como se..., Mas não está diferente? [...] – Ontem não se podia ver se ele tinha ou não disparado a seta... (TELLES, 2018, p. 65–6).

Aos poucos vai se percebendo que a superfície do texto aponta sua emergência representacional, e, a linguagem empregada pela autora possibilita que a imagem do objeto se torne visível, tal como uma projeção cinematográfica na mente do leitor. As representações assinaladas pelo narrador operam como maiores contribuições para a construção da imagem:

Quase sentia nas narinas o perfume dos eucaliptos [...] Percorrera aquela mesma vereda, aspirava aquele mesmo vapor que baixava denso do céu verde... [...] O caçador de barba encaracolada parecia sorrir perversamente embuçado. Teria sido esse caçador? Ou o companheiro lá adiante, o homem sem cara espiando por entre as árvores? Uma personagem de tapeçaria? Mas qual? Fixou a touceira onde a caça estava escondida. Só folhas, só silêncio e folhas empastadas na sombra. Mas detrás das folhas, através das manchas pressentia o vulto arquejante da caça. (TELLES, 2018, p. 66).

A partir de tal descrição, o leitor pode ver a imagem de um campo aberto no qual há eucaliptos e um caminho apertado percorrido pelos componentes da cena, além do céu possuir tons verdes. Vê-se o aspecto físico do caçador,

vê-se que há outro caçador que não se consegue captar o rosto, apenas o corpo por detrás das árvores. É visível também um tufo espesso no qual a caça se esconde próximo a folhas não tão nítidas, confundidas com machas no tecido. A projeção mental desses elementos que são lançados ao leitor é inevitável.

No momento em que a personagem do homem se questiona se ele próprio era o pintor da tela que depois fora tecida por um artesão e se tornara tapeçaria, o narrador revela: “Pintara o quadro original e por isso *podia reproduzir, de olhos fechados, toda a cena nas suas minúcias*: o contorno das árvores, o céu sombrio, o caçador de barba esgrouvinhada, só músculos e nervos apontando para a touceira.” (TELLES, 2018, p. 66-7, grifo nosso). Tal passagem é fulcral para evidenciar a visibilidade se cumprindo no conto. Ao se distanciar da tapeçaria, a personagem ainda a visualiza claramente diante de seus olhos, mesmo que fechados, enquanto o leitor também é capaz de ter a imagem da tapeçaria visível em seus olhos, conforme lhe é representada por palavras.

Ao fim do conto, o leitor tem a visualização do objeto tomando o espaço da loja de antiguidades, pelas palavras do narrador: “Imensa, real só a tapeçaria a se alastrar sorrateiramente pelo chão, pelo teto, engolindo tudo com suas manchas esverdeadas.” (TELLES, 2018, p. 68).

Após a explanação de trechos da narrativa que revelam a visibilidade da imagem da tapeçaria no conto “A caçada”, percebe-se que Lygia Fagundes Telles trabalhou de maneira minuciosa tanto os diálogos dos personagens quanto as informações fornecidas pelo narrador. Houve clara seleção e adequação das palavras escritas na superfície do texto – tal como aponta Georges Didi-Huberman –, contribuindo assim para o efeito visual da imagem projetada na mente do leitor.

Ademais, o processo imaginativo que parte da palavra para chegar à imagem visiva, o qual Italo Calvino postula, revela-se como um procedimento possível no conto “A caçada”.

## Considerações finais

A produção de imagens pela leitura de narrativas decorre de um processo subjetivo, portanto, mesmo que diferentes leitores tenham contato

com o conto “A caçada” e percebam visivelmente a imagem da tapeçaria sugerida, cada leitor – ao ler exatamente as mesmas palavras escritas – projetará de forma distinta a imagem do objeto descrito a partir da linguagem textual.

Assim, conforme percebe-se em Didi-Huberman, certas imagens se apresentam visivelmente de maneira urgente. A tapeçaria no conto de Telles possui a urgência a que Didi-Huberman se refere, pois, se esse objeto não se fizer ser olhado, o conto não produzirá sua totalidade de efeitos. O que se lê na superfície do texto escrito manifesta-se em imagem produtora de efeitos. Calvino (1990, p. 112) assinala que “o conto pode ser também interpretado como uma parábola sobre a literatura, sobre a diversidade inconciliável entre expressão linguística e experiência sensível”. Assim, a linguagem textual, ao criar imagens por meio de palavras, busca dizer o indizível. E, as imagens criadas na mente do leitor traduzem a experiência subjetiva que o texto lhe suscitou.

Calvino (1990, p. 107–8) afirma que o ser humano possui “a capacidade de pôr em foco visões de olhos fechados, de fazer brotar cores e formas de um alinhamento de caracteres alfabéticos negros sobre uma página branca, de *pensar* por imagens.” Ou seja, no contato com uma narrativa, o homem sempre pensará por imagens. Sendo assim, concluímos que a visibilidade da imagem da tapeçaria no conto “A caçada” é construída por meio da composição textual elaborada por Lygia Fagundes Telles, manifestada no discurso do narrador e nas falas das personagens, sendo a palavra um mecanismo desencadeador da visibilidade da imagem narrada.

À vista disso, a problemática da investigação, que buscava a compreensão de como o discurso do narrador e o diálogo entre as personagens constroem a visibilidade da tapeçaria na mente do leitor e a significação do conto é respondida, confirmando a hipótese. Assim, verificou-se que é por meio da linguagem textual elaborada por Telles, que o objeto narrado é mostrado ao leitor observador e torna-se visível. Confirma-se ainda que a significação do conto reside na potência da representação da imagem da tapeçaria.

Ao abordar a questão da imagem em narrativas, a pesquisa demonstrou o seu caráter original e contemporâneo, tendo em vista que “a ima-



gem estendeu tanto seu território que hoje é difícil pensar sem ter que “orientar-se na imagem”.” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 209). Portanto, pensar a imagem, ou melhor, pensar a imagem narrativa é um exercício de ampliação dos horizontes literários. Além disso, o recorte teórico mostrou-se suficiente para embasar a discussão que levou a resultados finais significativos, revelando a seleção e construção textual de Lygia Fagundes Telles como a maior potência geradora de visibilidade narrativa no conto “A caçada”.

## Referências

ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS (Rio de Janeiro). **Lygia Fagundes Telles**: biografia. Biografia. 2016. Disponível em: <https://www.academia.org.br/academicos/lygia-fagundes-telles/biografia>. Acesso em: 05 jul. 2021.

BOEHM, Gottfried. Aquilo que se mostra: sobre a diferença icônica. In: ALLOA, Emmanuel (org.). **Pensar a imagem**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015. p. 23–39.

CALVINO, Italo. Visibilidade. In: CALVINO, Italo. **Seis propostas para o próximo milênio**. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 95–114.

CORTÁZAR, Julio. **Valise de cronópio**. Trad. Davi Arriguci Jr. E João Alexandre Barbosa. 2. ed. São Paulo, SP: Perspectiva, 2008.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Quando as imagens tocam o real. **Pós**, Belo Horizonte, v. 2, n. 4, p. 204–2019, nov. 2012. Semestral. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/15454>. Acesso em: 6 jul. 2021.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante da imagem**. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2013.

FLUSSER, Vilém. A imagem. In: FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta**. São Paulo: Hucitec, 1985. p. 13–18.

FLUSSER, Vilém. **O mundo codificado**: por uma filosofia do design e da comunicação. Trad. Raquel Abi-Sâmara. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

POE, Edgar Allan. **A filosofia da composição**. Trad. Lêa Viveiros de Castro. 2. ed. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2011.

TELLES, Lygia Fagundes. A caçada. In: TELLES, Lygia Fagundes. **Lygia Fagundes Telles: os contos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018. p. 63–68.

## AQUARELAS DA INFÂNCIA EM *MEU AMIGO PINTOR*

**Marilete Nunes**

**Eliane Dominico**

### Introdução

O texto literário, na perspectiva da corrente cultural, é visto como um meio pelo qual é possível identificar questões relativas à posição social do sujeito, ideologia, política, endereçamento, entre outros pontos. Segundo Johnson (1999), a partir dos Estudos Culturais, as obras passam a serem estudadas considerando os aspectos culturais e subjetivos que congregam. Na e pela palavra os estudos Culturais, percebem o texto como uma das partes “[...] do campo discursivo mais amplo” (JOHNSON, 1999, p. 75), ou seja, juntamente com outras formas da linguagem como a gestual, musical, teatral, pictórica, cinematográfica, digital e simbólica, por exemplo. Sob o enfoque culturalista, valoriza-se não o texto por si mesmo, “[...] mas a vida subjetiva das formas sociais [...]” (JOHNSON, 1999, p. 76) focalizando as manifestações textuais dos elementos sociais, culturais e subjetivos de um dado contexto.

Dentro do contexto dos Estudos Culturais, a literatura além da dimensão estética assume um caráter político. Essa nova postura promove questionamentos e ações que extrapolam o entendimento do texto com fim em si próprio e desvinculado das demais questões humanas. A perspectiva cultural abre novos caminhos para que a linguagem literária ultrapasse os contornos da abstração e se configure em uma prática política. Nessa linha, confere-se um alargamento das possibilidades de percepção do texto possibilitando a realização de leituras com foco na forma cultural do objeto associado ao trabalho da crítica literária.

Os Estudos Culturais vão exaltar as produções das chamadas minorias (étnicas, sexuais e geracionais) cujos trabalhos não eram, anteriormente, contemplados pela crítica literária. Considerando essa ampliação

do campo de abordagem textual apontada por Johnson (1999), podemos encontrar, por exemplo, na obra literária *Meu amigo pintor* (1987) de Lygia Bojunga diversos vestígios culturais, bem como a existência de formas subjetivas expressas através do discurso (texto).

Haja vista estas ponderações, o objetivo deste estudo é refletir sobre o narrador- personagem discutindo aspectos da infância na relação estabelecida com os adultos. Devido aos limites desta proposta apontaremos uma reflexão levando em conta o aspecto geracional da infância, em muitos casos, marginalizado pela regra cultural prescrita pela sociedade. Este texto também está fundamentado em Sandroni (1987) que nos instiga a perceber outras dimensões da literatura infanto-juvenil para além do caráter moralizante e pedagógico, nos apontando a possibilidade de uma percepção social da criança representada neste clássico da literatura brasileira.

### Algumas palavras sobre Lygia Bojunga e sua obra

Lygia Bojunga Nunes nasceu em 1932 na cidade de Pelotas no Rio Grande do Sul. Antes de sua carreira como escritora atuou no rádio e na televisão como atriz e adaptando livros e peças para o teatro. É um dos grandes nomes da literatura brasileira sendo considerada a dama da literatura infanto-juvenil. Recebeu, em 1971, o prêmio do Concurso de Literatura Infantil do Instituto Nacional do Livro com seu primeiro livro *Os Colegas* que veio a ser publicado em 1972. Foi a primeira escritora latino-americana a receber o prêmio internacional de literatura Hans Christian Andersen em 1982.

Possui uma vasta produção no campo literário destinado à infância e à juventude. Dentre suas obras, destacam-se: *A casa da madrinha* (1978), *Corda bamba* (1979), *O sofá estampado* (1980) e *A bolsa amarela* (1981), *Seis vezes Lucas* (1994), *Retratos de Carolina* (2002), *Sapato de salto* (2006). Suas obras abordam questões contemporâneas e de problemas sociais como o preconceito. De modo geral, seus trabalhos abordam a percepção e o paradigma da infância associado a um olhar crítico sobre os temas tratados.

Sua composição literária se caracteriza por um estilo leve, original e uma crítica lúdica. Em sua escrita prima pelo uso de uma linguagem menos rebuscada mais acessível ao público e próxima da fala coloquial. Segundo Sandroni (1987), a autora se espelhada em traços da obra lobatiana para compor das palavras como por exemplo *cor-de-burro-quando-foge*, *cor-de-saudade*, *cor-de-contente*, *cor-de-Clarice*, *amarelo-síndico*, sendo esta uma das marcas linguísticas de Bojunga.

Essa inovação narrativa, mediante a qual busca uma ruptura com padrões tradicionais lhe proporciona o estabelecimento uma ligação direta com o leitor. A autora utiliza as cores para expressar os sentimentos do narrador: *amarelo-saudade*. Por estes pontos, percebe-se que a literatura libertou-se de certas amarras tradicionais. No Brasil, é a partir dos anos de 1975 que a produção literária infanto-juvenil se emancipa da tutela pedagógica e moralista (ZILBERMAN, 1982). Essa a realidade de mudança pode ser percebida no modo como a linguagem da narrativa é tecida. A autora desenvolve uma linguagem própria ao fazer uso da fantasia, de simbologias e de metáforas. Segundo Sandroni (1987), esse recurso, além de conferir riqueza polissêmica às obras de Bojunga, é um meio pelo qual a autora integra o pensamento infantil em seus textos.

Por abordar a criança num viés oposto ao pedagogismo, rompendo com a imagem depreciativa da infância e com a conformação das mesmas aos padrões ideológicos, sua principal característica estilística pode ser apontada como a representação da infância e seu universo, suas especificidades, modos de pensar, se expressar e sentir (SANDRONI, 1987) sob olhar descolonizado (LIEBEL, 2007). Destaca Magalhães (2013, p. 303) em seu estudo sobre as obras da autora que em “[...] Lygia, um dos focos principais é discutir as questões da criança com o mundo adulto. É colocar os conflitos do dia-a-dia sob o olhar da criança (MAGALHÃES, 2013, p. 303).

Publicado em 1987, *Meu amigo pintor* foi escrito quando Lygia Bojunga morava em Londres. Originariamente seu título era *7 cartas e 2 sonhos* nas quais uma criança conta a uma famosa pintora japonesa naturalizada brasileira a tragédia ocorrida com seu amigo que havia cometido suicídio. Ao voltar ao Brasil e fundar sua própria editora, a autora realizou algumas alterações na obra: o título para o atual e também a forma do narrador

contar a história (EUSTÁQUIO, 2013). Adaptada para o teatro, a obra venceu os prêmios *Molière* em 1985 e *Mambembe* em 1986.

Essa narrativa se enquadra dentro da ficção infanto-juvenil brasileira contemporânea. É contada por Claudio, um menino de nove anos que é o narrador-personagem. O garoto **retrata** os fatos e sentimentos vivenciados por ele especialmente na circunstância da perda de um amigo que se suicida.

O enredo, que se desenvolve de forma não linear, possui forte característica psicológica, retratando a subjetividade do personagem. Sob o enfoque dos estudos culturais, percebemos que esta dimensão da obra abre as portas para que a literariedade obtenha, de acordo com Silva, Tomolei (2009, p. 265),

[...] não se detenha com exclusividade nos recursos formais, mas também que acentue as relações que o texto pode estabelecer com a vida social, política, histórica, enfim, com os aspectos relacionados ao conjunto de valores, crenças, atitudes, mentalidades, em suma, à cultura de uma coletividade.

Para esses autores, o significado do texto literário não reside apenas na verificação de sua estrutura interna, mas numa abordagem historicista, objetiva focalizar o sujeito situado no contexto sócio-histórico. Deste modo, os estudos literários são beneficiados no sentido de terem seu horizonte interpretativo ampliado quando a literatura é estudada como uma prática cultural específica e relacionada a outros discursos.

Não obstante, com respaldo nos estudos culturais, segundo o qual se estabelece uma associação entre a crítica literária e outras áreas do saber científico, dentre elas a cultura, a história, a identidade, questões de gênero (SILVA; TOMOLEI, 2019), a análise da obra além de abranger a dimensão literária, abrange também os fatores sociais. É por este viés que se encaminha nossas reflexões.

## A infância pintada pela literatura

*Meu amigo pintor* nos mostra uma criança perspicaz que pensa e argumenta na tentativa de entender os fatos, especialmente a morte do amigo. Essa composição do personagem se constitui uma contraposição ao conceito de criança que se tinha na época de frágil, irracional, dependente. Nesses termos, a obra vincula-se à produção teórica emergente na década de 1980 denominada Sociologia da Infância.

A abordagem sociológica da infância considera essa população como estrutura social e como um campo atravessado por relações de poder (BUJES, 2001). Essa nova ciência além de promover uma reinterpretação das concepções de criança, infância, socialização e culturais infantis, também tece apontamentos sobre as pesquisas com e sobre crianças que buscam investigar a infância como categoria social a partir da escuta, da perspectiva e do interesse da criança. Os estudos desenvolvidos nessa área têm colaborado com a percepção sociológica da criança, compreendendo-as como partícipes de relações que ultrapassam os muros da escola revelando que a vida infantil não está circunscrita apenas pelas instituições familiar e educativa.

Num olhar culturalista, podemos compreender uma crítica da obra com relação à discriminação e à sujeição praticadas pelos adultos sobre as crianças. A partir da história de Cláudio, podemos estabelecer uma relação com as situações nas quais as crianças são privadas do diálogo a respeito de diversos assuntos considerados inapropriados para elas. Essa abstenção se pauta em posturas paternalistas e em relações assimétricas de poder entre as gerações. Estas, por sua vez, são fundadas em critérios biologizantes (idade) ou noções equivocadas de criança como *devir* e, por isso, desprovidas da razão e capacidade de compreensão. Este contexto acaba orientando as decisões que os adultos tomam com as crianças determinando o que é ou não próprio elas.

Esta situação é expressa na obra pelo posicionamento dos pais de Cláudio ao tentarem evitar falar sobre o suicídio do pintor com o filho: “Você não tem mais que ficar pensando nisso, Cláudio [...]” (BOJUNGA, 2006, p. 30). Em ações como estas, os adultos além de não satisfazem os

questionamentos, renegam as crianças às incertezas que podem reverberar na constituição de sua subjetividade e identidade.

Os pais, buscando poupar o garoto do sofrimento emocional e psicológico, ou até mesmo no intento de evitar que o filho tirasse conclusões impróprias ou erradas do ocorrido, agem de modo a esconder do garoto o que havia acontecido com o pintor. Em nome de uma proteção infantil, ao procurar amenizar a situação percebe-se a predominância de um eufemismo que acaba por surtir efeito inverso: não anula o caos interior formado pelo sentimento de perda de seu amigo, pelo contrário, amplia o conflito uma vez que encobre a verdade dos fatos.

No entanto, “[...] Cláudio consegue, com o tempo e a recordação do amigo, assimilar bem o luto, transformando toda a sua confusão em entendimento, buscando na explicação dos fatos e na simbologia das cores uma nova forma de encarar a morte” (EUSTAQUIO, 2013, p. 35). Bojunga, ao pôr em destaque os pensamentos e ações do personagem central que é um menino, traz à discussão uma das parcelas menos consideradas social e culturalmente: as crianças. Com maestria, a autora também nos permite tecer um contraponto com essa categoria que, ao contrário de Cláudio, não tem voz e nem vez.

O texto, por meio da escrita caracteristicamente subjetiva, desvela os pensamentos e sentimentos da criança situada no contexto da modernidade líquida (BAUMAN, 2001) que experimenta inúmeras angústias relativas às questões existenciais como vida, morte, amizade, suicídio, luto, aborto e saudade, entre outros. Nesta passagem fica nítido o sofrimento vivido pelo garoto: “Eu nunca pensei que o silêncio fosse assim tão branco. E aí eu vi mesmo que o meu amigo tinha morrido e que branco doía mais que preto; amarelo, nem se fala” (BOJUNGA, 2006, p. 13). As inquietações que perpassam a subjetividade do sujeito-criança também é evidente neste enunciado: “De repente comecei a me sentir todo escuro por dentro. Tão escuro que não dava pra enxergar mais nada dentro de mim” (BOJUNGA, 2006, p. 11).

A partir da seguinte fala da criança: “Eu não sei se eu já nasci desse jeito ou se eu fui ficando assim por causa do meu amigo pintor” (BOJUNGA, 2006, p. 8), podemos discutir a questão da identidade ligada à alteridade.

O garoto entende o pintor como um outro com o qual se identifica. Afastando a obra do caráter moralizante e pedagógico. Bojunga, expõe “[...] de forma extremamente sensível, as angústias e os problemas existenciais da infância frente ao adulto que se crê dono de todas as verdades” (SANDRONI, 1987, p. 39).

Neste outro enunciado também vislumbramos a ideia da flexibilidade da identidade dos sujeitos que é formada pela mistura de diversos elementos: “Agora, quando eu penso no meu Amigo (e eu continuo pensando tanto!) eu penso nele inteiro, quer dizer: cachimbo, tinta, por quê? gamão, flor que ele gostava, morte de propósito, por quê? Relógio batendo, amarelo, por quê, blusão verde: tudo bem junto e misturado” (BOJUNGA, 2006, p. 41).

Nessa questão da consideração do outro, destacamos a existência de outra criança na obra: o colega de escola. Ele também é um amigo de Cláudio, porém, a relação de amizade entre ambos não era tão profunda. Cláudio percebe isso na passagem na qual o menino se mostra indiferente aos motivos que levaram o narrador a desenhar um coração diferente do convencional. O que significa que seu colega não o conhecia tão bem quanto o pintor. Assim, o envolvimento afetivo entre os dois garotos diferenciava-se da afetividade e empatia com o amigo adulto.

Apresenta-se um relacionamento amistoso, afetivo correspondente entre Cláudio e o pintor. Isto é anunciado em vários momentos da história: “Um dia o meu amigo me disse que eu era um garoto com alma de artista, e me deu um álbum com uns trabalhos que ele tinha feito em aquarela, tinta a óleo e pastel” (BOJUNGA, 2006, p. 8). E ainda: “Eu ia lá jogar gamão com ele, a gente conversava [...]” (BOJUNGA, 2006, p. 10).

Na amizade os personagens verificamos questões pertinentes às relações humanas de um modo mais amplo, mas também, num olhar mais específico, constatamos a interação entre duas categorias que representam distintas momentos da vida: a infância e a fase adulta. Conforme aponta Liebel (2007), as relações geracionais são orbitadas pelo adultocentrismo, pelo autoritarismo, pelo conceito de cultura (enquanto repasse de valores). Não obstante, o relacionamento entre ‘pequenos’ e ‘grandes’ é atravessado pelas relações de poder que, de modo geral, trata a criança como incapaz e, por conseguinte, ela não é vista com um sujeito social e de



direitos. Este preceito somado aos preceitos de cuidado da infância torna justificável diversas formas de controle, ajustamento e colonialismo de meninos e meninas (LIEBEL, 2007). Todos esses fatores incidem sobre as crianças e condicionam a vida infantil. E assim criaram-se ordenamentos sob a rubrica da proteção física que impõem um cotidiano marcado por restrições e controles às crianças.

Contudo, levando em consideração os postulados dos Estudos Sociais da Infância, destacamos a necessidade de revermos nossas percepções e posturas, no lugar de adequar as crianças ao mundo, trabalharmos “[...] por um mundo adequado às crianças [...]” (TONUCCI, 2005, p. 157). Nesse sentido, o passo inicial é reconhecer que a infância é composta por uma aquarela de diferenças culturais, sociais, étnicas, religiosas, linguísticas. Tanto no hemisfério norte quanto no sul global existem crianças pobres, ricas, negras, brancas, indígenas, imigrantes, do movimento sem-terra, de rua, de orfanatos, abrigos e crianças trabalhadoras, violentadas, crianças com necessidades especiais, crianças que fazem aula de balé, crianças que nunca foram para a escola e todas elas devem ser consideradas. Contudo, esta consideração não pode se dar pelo viés da ausência, mas pelo entendimento dos meninos e meninas como sujeitos de seu tempo presente, agentes no tecido social.

### Considerações finais

Na dimensão social, meninos e meninas são desconsiderados quanto as suas percepções, sentimentos a respeito de fatos e eventos sociais, os quais de forma direta ou indireta têm relação com suas vidas. *Meu amigo pintor*, com sua forma e seu conteúdo, faz referência a essa infância que, mesmo sendo subjugada, resiste e nos mostra o oposto do se tem pensado sobre ela.

Como nos aponta a Sociologia da Infância, as crianças compreendem e interpretam o mundo, os fatos não de forma mais ou menos qualificada, mas de modo diferente dos adultos. Elas possuem um jeito próprio, suas especificidades, linguagem e precisamos compreendê-las e respeitá-las.

A obra, ao apresentar um menino que expressa os sentimentos vivenciados, especialmente, na circunstância da perda de seu amigo,

outorga inovação ao campo da literatura infanto-juvenil promovendo ruptura com os padrões de escrita vigente. O texto faz muito mais do que trazer para o debate um tema polêmico como a morte ou o suicídio, confere visibilidade e voz a um sujeito-criança que até então, desconsiderado. E nesse sentido, ao focalizar uma criança inserida no contexto social e preocupada com os fatos a sua volta, a obra propõe uma desleitura da concepção de criança ingênua, incapaz, irracional e alienada. A criança é um sujeito socio-histórico pois como os demais está no mundo e age nele.

Sob o viés cultural, percebemos que a narrativa nos permite a percepção de que a concepção que temos de crianças e infâncias orienta nossas ações para com elas. Precisamos desenvolver com as crianças outras relações que as considerem como sujeitos competentes que fazem parte de nossa cotidianidade não por estarem crescendo, mas por serem sujeitos no seu tempo presente, no aqui e agora. Elas são atores sociais no espaço e no tempo nos quais vivem (família, creche, escola, igreja, comunidade, rua e demais locais). Conviver e educar as crianças envolve compartilhar ideias, conversar, dialogar, ouvir, incentivar a autonomia.

Se, por meio do menino Cláudio, Bojunga nos mostra uma outra infância – ativa, perspicaz, criativa – que, muitas vezes, passa despercebida por grande parcela da sociedade, com o pintor, a autora demonstra que é possível uma outra postura por parte dos adultos no sentido de compreender a infância e suas especificidades e interagir com ela em relações harmoniosas e de horizontais.

## Referências

BAUMAN, Z. **Modernidade Líquida**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

BUJES, Maria Isabel Edelweiss. **Infância e maquinarias**. 2001. 259 p. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/1904>. Acesso em: 14 de jan. 2021.

BOJUNGA, Lygia. **O meu amigo pintor**. 22.ed. Rio de Janeiro: Ed. Casa Lygia Bojunga, 2006.

EUSTÁQUIO, Arlene Rosa. Meu amigo pintor de Lygia Bojunga: assimilação da morte no universo infantil. **Anais do CENA**, v. 1, n. 1, Uberlândia: EDUFU, p. 32-37, 2013. Disponível em: [http://www.ileel.ufu.br/anaisdocena/wp-content/uploads/2014/02/cena3\\_artigo\\_8.pdf](http://www.ileel.ufu.br/anaisdocena/wp-content/uploads/2014/02/cena3_artigo_8.pdf). Acesso em: 21.jun. 2021.

LIEBEL, Mandred. Paternalismo, participación y protagonismo infantil. In: CORONA, Y.; LINARES, M. **Participación Infantil y Juvenil en América Latina**. México: Universidad Autónoma Metropolitana, 2007. p. 113-146.

MACEDO, Flavia Maria Reis de. **Criar e recriar, viver e escrever: o encontro de Lygia Bojunga e Tomie Otake nos livros de arte para crianças e jovens – de 7 cartas e 2 sonhos a meu amigo pintor**. 148 p. São Paulo, 2018. Dissertação de mestrado.

MAGALHÃES, Rosânia Alves. Lygia Bojunga e o leitor em formação. **Anais do CENA**, v. 1, n. 1, p. 300-307, Uberlândia, 2013. Disponível em: [http://www.ileel.ufu.br/anaisdocena/wpcontent/uploads/2014/02/cena3\\_artigo\\_28.pdf](http://www.ileel.ufu.br/anaisdocena/wpcontent/uploads/2014/02/cena3_artigo_28.pdf). Acesso em: 18 de set. 2021.

SANDRONI, Laura. **De Lobato a Bojunga: as renaixões renovadas**. Rio de Janeiro: Agir, 1987.

SILVA, Tallyson Tamberg Cavalcante Oliveira; TOMOLEI, Cristiane Navarrete. Acerca das contribuições metodológicas dos Estudos Culturais no âmbito da Literatura Comparada. **Revista Decifrar**, v. 7, n. 14, p. 253-268, jul./dez. 2019. Disponível em: <https://periodicos.ufam.edu.br/index.php/Decifrar/article/view/7063>. Acesso em: 1º jun. 2021.

TONUCCI, Francesco. **Quando as Crianças Dizem: Agora Chega!** Tradução. Alba Olmi. Porto Alegre: Artmed. 2005.

ZILBERMAN, Regina. **Literatura infantil: Autoritarismo e emancipação**. São Paulo: Ática, 1982.

## CAMINHOS DA GLÓRIA: METAFICÇÃO, INTERTEXTUALIDADE E IRONIA EM *GLÓRIA*, DE VICTOR HERINGER

David Pereira Júnior

*Para os homens não seria melhor  
se lhes sucedesse tudo quanto querem.  
Heráclito*

Neste artigo propomos a análise das estratégias narrativas do romance “Glória” (2018), de Victor Heringer. Serão foco de nossos esforços os artifícios ligados à intertextualidade, ironia e metaficção. Situando nossa pesquisa em uma linha de diálogo entre literatura e sociedade, temos como nosso problema de pesquisa o desvelamento das finalidades às quais estes procedimentos servem, tanto extra como intratextualmente.

Temos como hipótese que Heringer, a partir do uso da ironia, da metaficção e da intertextualidade constrói tanto o romance que lemos como a sua crítica social, de caráter exterior à ficção.

Primeiro, portanto, é preciso que busquemos definições quanto às estratégias trabalhadas pelo autor, o que norteará nossa análise futura.

### Intertextualidade

Termo proposto por Julia Kristeva, baseada no dialogismo e na polifonia bakhtinianos, intertextualidade é o diálogo do texto literário com outros textos. Amparada no russo, diz a pesquisadora:

[...] o texto é um cruzamento de palavras (de textos) onde lemos ao menos uma outra palavra (texto).

[...] todo texto se constrói como um mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto. No lugar da no-

ção de intersubjetividade se instala aquela de intertextualidade<sup>1</sup>  
[...] (KRISTEVA, 2014, p. 145–146)

O termo, desde então, recebeu a contribuição de vários outros estudiosos da linguagem de diversas linhas de pesquisa, como bem aponta Samoyault (2008), o que “ajuda” na ambiguidade de sua definição.

Embora, em certa medida, todo texto seja, então, em sua imanência, intertextual, já que sempre “dialoga” com outros textos, existem certos procedimentos de explicitação dessa intertextualidade: citação, paráfrase, paródia, alusão, pastiche etc.

## Metaficção

Em *Narcissistic Narrative* (1980), a canadense Linda Hutcheon dá ao termo metaficção uma definição breve e direta: “Metaficção [...] é ficção sobre ficção – isto é, ficção que inclui em si mesma um comentário sobre sua própria narrativa e/ou identidade linguística<sup>2</sup>” (p. 1).

Para alguns pesquisadores, caso da brasileira Leyla Perrone-Moisés (2016) – a autora trabalha o fenômeno dentro do escopo da intertextualidade –, metaficção e intertextualidade seriam a mesma coisa. Embora, como ressaltamos no subitem anterior, em certa medida todo texto seja intertextual, já que sempre dialoga com um texto anterior a ele, o que Hutcheon considera como metaficção é menos a referência implícita ou explícita a textos do passado do que a exposição, mais ou menos velada, do funcionamento da ficção, dotando o leitor de um papel central na sua decodificação. Então, metaficção “é o processo feito visível<sup>3</sup>” (HUTCHEON, 1980, p. 6).

---

1 Tradução nossa do texto original, em francês: “[...] le texte est un croisement de mots (de textes) où l’on lit au moins un autre mot. [...] tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d’un autre texte. A la place de la notion d’intersubjectivité s’installe celle d’intertextualité [...]”.

2 Tradução nossa do original, em inglês: “‘Metafiction’ [...] is fiction about fiction – that is, fiction that includes within itself a commentary on its own narrative and/or linguistic identity”.

3 “Narcissistic narrative, then, is process made visible”.

Hutcheon divide, então, os procedimentos metaficcionais em dois: abertos e encobertos.

Textos narcisísticos abertos revelam sua autoconsciência em tematizações explícitas ou alegorizadas de suas identidades diegéticas ou linguísticas dentro dos próprios textos. Na forma encoberta, esse processo é internalizado, atualizado; estes textos são auto-reflexivos mas não necessariamente autoconscientes<sup>4</sup>. (HUTCHEON, 1980, p. 7)

A história de detetive, o romance fantástico e o romance com estrutura de jogo são alguns exemplos desta forma encoberta.

Dentre as formas abertas, Hutcheon cita como exemplo de técnicas utilizadas a metáfora, a alegoria, o foco na narração (e não tanto no narrado) e o *mise en abyme*.

## Ironia

Assim como ocorre com a intertextualidade e a metaficção, definir ironia é tarefa espinhosa, tendo em vista as diferentes perspectivas e abordagens do termo. A pesquisadora brasileira Beth Brait, em seu livro “Ironia em Perspectiva Polifônica” (2008), ao escrever sobre estas divergências na definição da ironia em comparação com tropos como sátira, humor, cômico e paródia, por exemplo, pontua que:

[...] para estabelecer as diferenças ou as semelhanças existentes entre esses e outros termos que participam de um amplo e complexo universo, é necessário que o estudioso se coloque numa determinada posição, num espaço teórico definido. É somente

4 “Overtly narcissistic texts reveal their self-awareness in explicit thematizations or allegorizations of their diegetic or linguistic identity within the texts themselves. In the covert form, this process is internalized, actualized; such a text is self-reflective but not necessarily self-conscious”.

a partir de um posicionamento que se pode focalizar um desses termos e, por exemplo, alinhar e definir todos [...] (p. 72)

De modo geral, são duas as grandes concepções de ironia entre as quais os pesquisadores devem optar: a ironia como atitude e a ironia como procedimento verbal. No primeiro caso, trata-se de uma concepção mais filosófica do termo, bastante próxima do senso comum. Nesta “linha”, o estudioso entende a ironia

como constitutiva de uma situação ou como um traço de caráter, um traço de personalidade que caracteriza determinados indivíduos. Essa espécie de ironia estaria delimitada entre o que alguns autores chamam de “ironia referencial”. Sem ser constituída na linguagem, existiria, ontologicamente para os que acatam essa concepção, a ironia das coisas, das situações, dos seres, do destino. (BRAIT, 2008, p. 76)

Em *Problèmes de l’ironie* (1978), Catherine Kerbrat-Orecchioni estabelece uma importante distinção entre esta noção de ironia e a noção de ironia como um procedimento textual: na primeira abordagem, há uma “contradição entre dois fatos contíguos”; na segunda, a contradição ocorre “entre dois níveis semânticos ligados a uma mesma sequência significativa” (apud BRAIT, 2008, p. 77–78).

A partir da abordagem da ironia como procedimento verbal, Brait a analisa não ao nível da frase, mas ao nível do enunciado. Sua concepção é a da ironia como um elemento possível de ser analisado como estruturador do texto, “cuja forma de construção denuncia um ponto de vista, uma argumentação indireta, que conta com a perspicácia do destinatário para concretizar-se como significação” (BRAIT, 2008, p. 17).

Assim,

a ironia é produzida, como estratégia significativa, no nível do discurso, devendo ser descrita e analisada da perspectiva da enunciação e, mais diretamente, do edifício retórico instaurado por uma enunciação. Isso significa que o discurso irônico joga essencial-

mente com a ambigüidade, convidando o receptor a, no mínimo, uma dupla leitura, isto é, lingüística e discursiva. Esse convite à participação ativa coloca o receptor na condição de co-produtor da significação, o que implica necessariamente sua instauração como interlocutor. (BRAIT, 2008, p. 126)

Temos, então, que na construção do discurso irônico existe uma ambigüidade entre o lingüístico e o discursivo. O escritor irônico deixa “marcas” no texto, como piscadelas, para que essa ambigüidade possa ser compreendida, convidando o leitor para essa dupla enunciação.

Deste modo, o discurso irônico pode funcionar como elemento questionador, de denúncia, desmascaramento e até mesmo de ruptura, mas também pode ser usado para “manipular e conquistar a adesão de seus leitores para causas menos dignas, como acontece com os discursos racistas, por exemplo” (BRAIT, 2008, p. 140). Veremos, em breve, qual é o uso que Heringer faz deste discurso.

Outro ponto que nos interessa desta perspectiva irônica é a possibilidade da construção da ironia a partir do já-dito, e aqui temos a intertextualidade funcionando como elemento estruturador da ironia. Assim, citação, paráfrase, paródia, pastiche etc. podem ser, também, estratégias, além de intertextuais, irônicas, dependendo do uso que o escritor faz destes elementos:

Constituindo um fenômeno bivocal, dialógico, um sistema de interação, para utilizar os termos de Bakhtin e seu Círculo, as formas de recuperação do já-dito com objetivo irônico não assumem, como tal, a função de erudição, no sentido de invocação de autoridade e muito menos de simples ornamento. Ao contrário, são formas de contestação da autoridade, de subversão de valores estabelecidos que, pela interdiscursividade, instauram e qualificam o sujeito da enunciação, ao mesmo tempo em que desqualificam determinados elementos. (BRAIT, 2008, p. 141)

Como podemos observar, a linha que divide intertextualidade, metaficção e ironia nem sempre é evidente, com os termos ora se con-



fundindo ora se misturando. Porém, como destacamos, mais do que uma busca por uma definição autossuficiente (tarefa impossível) destes termos, nossa proposta é a da análise destas estratégias no romance “Glória”. É somente a partir do texto que poderemos compreender o uso e a finalidade destas estratégias.

## O caminho da glória

*Que importa a paisagem, a Glória, a baía, a linha do horizonte?*

*— O que eu vejo é o beco*

*Manuel Bandeira*

O romance “Glória” é composto por 60 capítulos, divididos em duas partes: uma espécie de pré-livro e o livro propriamente dito. Além destes, temos também um prólogo e uma seção nomeada “Fundo falso”, em que encontramos o epílogo. A descrição destes elementos ocorre menos por mero detalhismo do que pela compreensão da importância que a estrutura do romance representa em nossa análise.

Começemos, então, subvertendo a lógica, pelo “pré-livro”, intitulado “Os anos de aprendizagem dos Alencar Costa e Oliveira”: nestes nove capítulos, temos uma espécie de introdução à família protagonista, os Alencar Costa e Oliveira, composta pelo casal Noemi e Antônio, e os filhos Benjamin, Daniel e Abel. Família bastante peculiar, seus membros são extremamente irônicos e sarcásticos, fazem brincadeira com tudo e – ao menos neste período da história – não há tema tabu. Além da característica dos familiares, o leitor aqui descobre a sina – ou, ao menos, a crença nesta sina – dos Costa e Oliveira: morrer de desgosto. Os capítulos compreendem o período em que o pai, supostamente, endoideceu e começou a morrer de desgosto até o momento em que Benjamin sai de casa e passa a morar no bairro da Glória.

Na seção seguinte, o foco é dividido entre a vida de Benjamin e o início do culto religioso criado por seu irmão Abel, um pastor pentecostal, baseando sua doutrina em princípios bíblicos misturados à “Breve e muito concisa história da família Costa e Oliveira”, compêndio de Dona Letícia Costa e Oliveira (tia distante do pai da família) que

consistia basicamente em anotar nome e causa mortis de todos os Costa e Oliveira com que se deparava em documentos históricos ou na memória, na própria e na dos outros. Além do nome, de uma pequena nota biográfica e da espécie de desgosto responsável pelo óbito, d. Letícia anexava em seus cadernos fotografias, recortes de jornal, anedotas e tudo que de mais relevante encontrava a respeito do defunto em questão. (HERINGER, 2018, p. 58).

Crendo, a partir das ideias da tia, que o “mal” de desgosto começou a se espalhar além da família e já está atingindo a população mundial, Abel convence os fiéis de que devem esperar o messias do Messias, que irá salvá-los do desgosto a partir do riso.

Porém, a “trama” de “Glória” começa já em seu prólogo, no qual Heringer instaura a ficção dentro da ficção. Em seu prólogo, Heringer (o autor-empírico, sujeito da enunciação) cria um enunciador chamado Victor Heringer Costa e Oliveira (que, ao longo da análise, também chamaremos de sujeito do enunciado ou autor/escritor fictício). Neste trecho, o autor fictício explica que o que se segue é, na verdade, um livro de Ambrósio Costa e Oliveira (outra personagem) embora tenha sido escrito por Victor (sujeito do enunciado). Trate-se do projeto de Ambrósio de escrever um livro inteiramente pela mão de outra pessoa:

O encontro com Silva Costa — notável recluso — se deu da maneira mais corriqueira possível: ele encontrou meu endereço de e-mail e me propôs escrever um romance, coisa que, aliás, eu já planejava havia algum tempo. A única condição que me impôs foi este prólogo, que, segundo ele, serviria tanto para explicar as motivações que o levaram a me contratar para escrever sua obra-prima quanto para dar alguma visibilidade ao livro, visto que seu sobrenome está não só ligado ao fenômeno que é Édipo de segunda mão como também à família que inspirou e impulsionou o movimento maldalenista. Eu ficaria encarregado de todo o resto, até mesmo da redação deste texto preliminar, sobre o qual ele de fato não teve nenhum controle e só lerá agora, depois de publicado. Enfim, o tra-

to era simples: a publicidade dele pagaria o meu trabalho, e vice-versa. (HERINGER, 2018, p. 13-14)

Assim, no campo da enunciação, o uso da metaficção, em Glória, acontece a partir da estratégia metaficcional conhecida como *mise en abyme*. Termo proveniente da heráldica, teve seu uso ampliado para o campo literário pelo escritor francês André Gide. Trata-se de um

processo de reflexividade literária, de duplicação especular. Tal auto-representação pode ser total ou parcial, mas também pode ser clara ou simbólica, indirecta. Na sua modalidade mais simples, mantém-se a nível do enunciado: uma narrativa vê-se sinteticamente representada num determinado ponto do seu curso. Numa modalidade mais complexa, o nível de enunciação seria projectado no interior dessa representação: a instância enunciativa configura-se, então, no texto em pleno acto enunciatório. Mais complexa ainda é a modalidade que abrange ambos os níveis, o do enunciado e o da enunciação, fenómeno que evoca no texto, quer as suas estruturas, quer a instância narrativa em processo. A *mise en abyme* favorece, assim, um fenómeno de encaixe na sintaxe narrativa, ou seja, de inscrição de uma micro-narrativa noutra englobante, a qual, normalmente, arrasta consigo o confronto entre níveis narrativos. (RITA, 2020, on-line)

Ora, é justamente esta forma mais complexa de *mise en abyme* que Heringer constrói em seu texto, chamando a atenção do leitor para a própria construção do romance.

Porém, dentro da trama o autor também usa procedimentos metaficcionais. É o caso, por exemplo, das personagens comentando a própria trama do romance, como quando a jovem Paula aparece na narrativa, no contexto do chat virtual Café Aleph:

A primeira coisa que ela disse ao entrar foi que, sim, sim, estava todo mundo cansado, em resposta a uma mensagem de J. D. Salin-

ger — aspirante a escritor de Santo André (SP) —, que havia perguntado a Jack London — aspirante a cineasta de Suzano (SP) — se as pessoas nunca se cansavam de “romances que dissecam o tédio existencial de uma geração”. (HERINGER, 2018, p. 105)

Como tentaremos argumentar adiante, o livro de Heringer, de certo modo, se propõe justamente a dissecar “o tédio existencial de uma geração”.

É ainda no prólogo que começam a aparecer as primeiras estratégias de caráter intertextual, mais especificamente na personagem Ambrósio. Como pudemos ver, o livro escrito pelo autor ficcional Victor Heringer Costa e Oliveira foi encomendado por Ambrósio como parte de seu projeto literário pessoal. Não se trata, como podemos imaginar, de um sujeito contratando um *ghostwriter*, já que o nome na capa (do livro fictício) é o de Victor Heringer Costa e Oliveira. Após ter escrito um livro somente com epígrafes, Ambrósio quer ir além:

Há duas razões para a aparentemente desajuizada decisão de Silva Costa. A primeira, ele me explicou via e-mail e, como é seu costume, com uma citação (de Cioran): “A máxima lucidez é a total inação”. [...]

O segundo motivo me foi explicado por meio de outra citação, esta da própria obra de Silva Costa: “Édipo de segunda mão” — aliás, as únicas palavras que ele realmente publicou em toda a vida. Nesse contexto, o significado não poderia ser mais claro. Entregando a mim a autoria de seu segundo romance, e me apadrinhando no mundo literário, Silva Costa dá o segundo e mais importante passo no projeto que teve início em seu livro de estreia — escrever um texto totalmente de segunda mão, no qual o poder de sua vontade seja quase nulo. (HERINGER, 2018, p. 14–15)

Não à toa, Ambrósio é comparado pelo autor do enunciado, já no epílogo, à personagem Pierre Menard, do conto do argentino Jorge Luis Borges (HERINGER, 2018, p. 288). Esta personagem de Borges investe-se da tarefa de escrever o Dom Quixote, de Cervantes:

Não queria compor outro Quixote — o que é fácil —, mas ‘o’ Quixote. Não vale a pena acrescentar que nunca encarou a possibilidade de uma transcrição mecânica do original; não se propunha copiá-lo. A sua admirável ambição era produzir umas páginas que coincidissem — palavra por palavra e linha por linha — com as de Miguel de Cervantes. (BORGES, 1989, p. 33)

O narrador do conto é um amigo de Menard que, após sua morte, cataloga sua obra. Em determinado momento, este narrador afirma que “O texto de Cervantes e o de Menard são verbalmente idênticos, mas o segundo é quase infinitamente mais rico” (BORGES, 1989, p. 36). Temos então, no romance de Heringer, um universo ficcional, à lá Borges, em que a empreitada de Ambrósio é não somente possível como também valorizada, dada a fama da qual Ambrósio goza. Se, por um lado, podemos enxergar no conto de Borges um questionamento em relação à autoria, originalidade e até mesmo às mudanças de significado que uma obra pode ter em diferentes contextos de leitura, em “Glória” o autor da enunciação parece fazer uso de uma ironia que, como tentaremos expor mais adiante, é o foco de sua crítica.

Além desta intertextualidade no plano ficcional, Heringer – autor empírico – trabalha com esta estratégia também no plano enunciativo. A epígrafe que abre o livro (real, que temos em mãos) é de Heráclito e a que antecede o prólogo (“encerrando” o livro) é de Renan, exatamente como no fictício “Édipo de segunda mão”, de autoria de Ambrósio, como o próprio autor fictício aponta. Assim, Heringer mistura metaficção e intertextualidade, ao referenciar um livro que só existe no plano ficcional. Mas o autor vai além, trazendo também o elemento da ironia.

Voltemos à trama do romance: Após começar um relacionamento com Natália e ir viver no bairro da Glória, Benjamin apaixona-se, platonicamente, por uma vizinha de nome Paula quando esta visita uma exposição de arte no museu em que ele trabalha. Sem nunca ter falado com ela, cria em sua mente toda uma personalidade que imagina que Paula tenha. Assim, pensa ser possível, e provável, encontrá-la em um chat de internet sobre arte. Surge, então, na narrativa o Café Aleph:

um fórum virtual de discussões sobre arte, com o design inspirado nos cafés parisienses da primeira metade do século XX, no qual os usuários quase nunca revelavam seus antropônimos em conversas públicas, preferindo escolher um dentre os muitos nomes importantes da história da cultura. Assim, a maioria dos que acessavam o Aleph por engano se espantava com a profusão de Caravaggios, Malatestas, Ionescos, Alighieris, Monks etc. e etcétera, e ia embora. Um ou outro, porém, acabava gostando da ideia, ou do papel de parede em tons pastel do site, e passava a frequentá-lo. Escolhia um apelido e aprendia rapidamente a imaginar cômodos amplos e dourados, tapeçarias, espelhos biselados e móveis em estilo art nouveau, bem como a se comportar como um intelectual cosmopolita brasileiro fingindo ser um morto indispensável para a humanidade. (HERINGER, 2018, p. 88–89)

Com o objetivo de encontrá-la por lá, Benjamin passa pelo teste de iniciação do fórum, assumindo a personalidade de Hecateu de Mileto. Logo, porém, vira uma espécie de celebridade no local com suas tiradas sempre irônicas.

Ora, o Café Aleph é o ambiente intertextual e irônico por excelência, com seus membros referenciando grandes nomes da cultura mundial e o próprio nome do fórum fazendo referência à obra de Jorge Luis Borges (novamente...). Aliás, o criador do fórum passa-se por... Jorge Luis Borges. Neste ponto, a ironia do romance fica evidente, e ela se dá de várias formas: no campo da ficção, como já vimos, Benjamin adquire sua fama por sua ironia nata; ironia, aliás, que é o que move os membros do Café. Mas a ironia aparece também no nível do enunciado, contrapondo os níveis linguísticos e discursivos. A estratégia ocorre sempre em que o narrador (e aqui, especificamente, este representa o papel de sujeito da enunciação – dentro da ficção) fala de algum dos membros do fórum, acrescentando à sua persona sua profissão e localidades reais:

[...] Jorge Luis Borges — um professor secundário de Botucatu (SP)  
[...]  
[...] Blaise Pascal, um enólogo de Sertãozinho (SP) [...]  
[...] Oscar Wilde, um blogueiro de Dourados (MS) [...] (HERINGER,  
2018, 89–94)

A ironia é construída a partir do aparente abismo existente entre a pretensa personalidade dos membros do Aleph e suas reais atividades, abismo este ressaltado pelo narrador ao colocar lado a lado ficção e realidade.

Temos tentado mostrar como Heringer usa a ironia, a metaficção e a intertextualidade em dois planos: no enunciado, ou seja, na trama do romance, e na enunciação, no livro em si. A nossa hipótese é a de que isto ocorre como forma de estruturar a ironia maior proposta pelo autor, ironia esta que, por sua vez, estrutura a obra.

Concordando com a análise já citada de Brait (2008), se “o discurso irônico joga essencialmente com a ambigüidade, convidando o receptor a, no mínimo, uma dupla leitura, isto é, lingüística e discursiva” (p. 126), cabe a nós, portanto, compreendermos no que recai esta ironia discursiva de Heringer.

Como já tivemos oportunidade de mostrar, cremos que uma das críticas de Heringer tem como alvo justamente o “tédio existencial de uma geração” mas, mais precisamente, o que esse tédio existencial gera na sociedade, sendo a ironia pela ironia um destes resultados, potencializado pelo advento da internet. Por exemplo, é notório o abismo entre o comportamento irônico no Café Aleph e a “vida real”, abismo esse ironizado pelo narrador. Além disso, um dos motivos de deboche no chat é justamente o compartilhamento de informações pessoais, aumentando assim o descompasso gerado entre o real e o virtual. Essa ironia vazia, aliada ao poder da internet, aparece também na propagação do culto de Abel.

Após começar seu culto, que tem como principal foco o riso – suposta cura do mal de desgosto – é a partir de um vídeo de uma pregação sua na internet que o pastor passa a ser um verdadeiro sucesso. O “começo” da propagação deste seu vídeo é relatado no capítulo “Viral”:

O anônimo, num momento de tédio, vasculha o gigantesco arquivo de vídeos disponível no site de compartilhamento YouTube em busca de algo para assistir e passar o tempo. O anônimo não quer ver, naquele momento de tédio, nada que demande muita reflexão. Portanto, dá preferência a vídeos de pegadinhas, bêbados tropeçando, gente tomando susto ou crianças falando besteira para a câmera. (HERINGER, 2018, p. 191)

E é justamente a lógica de funcionamento da internet que amplifica este esvaziamento, essa fuga da reflexão. Após o compartilhamento do vídeo de Abel surgem as paródias e, depois, as “paródias das paródias” (p. 194) até que o culto tenha “viralizado”, a ponto de fazer sua fama crescer para longe do ambiente virtual.

Ou seja, embora as personagens vejam na internet – seja no Café Aleph ou no Youtube – uma forma de fuga da realidade, suas ações, mesmo que no ambiente virtual, impactam a realidade, inclusive em suas próprias saúdes. Ainda na primeira parte da obra, Benjamin, após tentar pregar uma peça humorística no irmão Abel, parece enlouquecer e definhar. Neste momento, as palavras de sua mãe, Noemi, ressoam a crítica de Heringer:

D. Noemi, como boa mãe, decidiu que a culpa era dela. Benjamim tinha chegado à beira da morte porque ela e o marido nunca impuseram limites ao bom humor naquela casa. Acabaram por viciar o garoto em dizer sempre o contrário do contrário do contrário, o que era engraçado, mas podia levar uma pessoa à loucura. [...]

Ele poderia realmente ficar deprimido — ela imaginava, sem querer pensar na palavra *desgosto* —, porque, se tudo era motivo de piada, a vida perdia todo o sentido. Se nada parecia sólido, não havia ao que se agarrar. (HERINGER, 2018, p. 64)

Lembremos também que, na trama, o “mal de desgosto” – que podemos transpor para nossa realidade como a depressão – segue se propagando, quase como que de forma “viral”. É deste modo que Heringer



aborda uma geração que parece esvaziar-se à toa, sempre atrás de uma piada, da ironia pela ironia, do deboche pelo deboche. Uma geração que, enfim, adoce.

## Considerações finais

*Ó, abismo, tu és o deus único.*

*Renan*

Como tentamos mostrar, temática e técnica andam lado a lado em “Glória”, de Heringer, com o uso da metaficção, da intertextualidade e da ironia servindo a uma dupla função: a de aparato de construção narrativa e a de suporte da crítica social do romance, levando essas estratégias para o plano das atitudes das personagens. Além disso, essas estratégias têm em comum o fato de conclamarem o leitor para “mais perto”, evidenciando a participação deste na construção de sentidos. E a partir disto, Heringer, conseqüentemente, chama o leitor para aderir à sua crítica, engajando-se.

Importa dizer que, neste sentido, entendemos que a crítica de Heringer vai além das personagens de seu romance. O autor cria este mundo ficcional, com características propositalmente exageradas, para criticar a nossa realidade extratextual, como forma de, a partir de seu trabalho, intervir na realidade. É a partir desta ligação que é possível falarmos em engajamento literário. De início, cabe dizer que o escritor engajado não é aquele de obra panfletária, já que

Intenções não bastam. A radicalidade “exterior” do escritor engajado só se efetiva concretamente num engajamento da radicalidade literária. Ao escritor participante ou militante é solicitado que ele tenha consciência crítica dos processos literários que utiliza. (ABDALA JUNIOR, 2007, p. 41)

Ou seja, ao escritor socialmente engajado pede-se que sua produção seja crítica além da mera temática – no caso da literatura, falamos do trato com a palavra, do apuro narrativo, do uso consciente de técnicas ficcionais. Assim, a técnica também há de ser radical. É o que Walter Ben-

jamin (1987) considera como o autor como produtor, para quem “o progresso técnico é um fundamento do seu progresso político” (p. 129).

Neste sentido, cabe ressaltar o trabalho de Heringer no romance aqui analisado. O autor, ao valer-se de estratégias literárias complexas, fortifica sua crítica ao mesmo tempo em que não deixa de lado o rigor técnico, necessário aos autores engajados.

## Referências

- ABDALA JUNIOR, Benjamin. **Literatura, História e Política**. 2. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: obras escolhidas**. 3. ed. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.
- BORGES, Jorge Luis. **Ficcões**. 5. ed. Trad. Carlos Nejar. São Paulo: Editora Globo, 1989.
- BRAIT, Beth. **Ironia em perspectiva polifônica**. 2. ed. Campinas, São Paulo: Editora Unicamp, 2008.
- HERINGER, Victor. **Glória**. 1. ed. São Paulo: Companhia das letras, 2018.
- HUTCHEON, Linda. **Narcissistic narrative: The Metafictional Paradox**. 1. ed. Ontario, Canada: Wilfrid Laurier University Press, 1980.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine. Problèmes de l’ironie. In : KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine. **Linguistique et Sémiologie 2: L’ironie**. 1. ed. Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 1978, p. 100–36.
- KRISTEVA, Julia. **Séméiotikè: recherches pour une sémanalyse. Essais**. 1. ed. Paris: Le Seuil, 1969.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Mutações da literatura no século XXI**. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- RITA, Annabela. Mise en abyme. In: CEIA, Carlos (Org.). **E-Dicionário de Termos Literários**. Disponível em <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/mise-en-abyme/>. Acesso em: 10 ago. 2020.
- SAMOYAUULT, Tiphaine. **A intertextualidade**. 1. ed. Tradução: Sandra Nitrini. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.

## **ANÁLISE PARATEXTUAL DA OBRA *DOZE REIS E A MOÇA NO LABIRINTO DO VENTO* DE MARINA COLASANTI**

**Gustavo Aragão Cardoso**

### **Introdução**

Propõe-se, neste artigo, promover uma leitura exploratória e analítica dos elementos paratextuais da obra *Doze reis e a moça no labirinto do vento* de autoria de Marina Colasanti, respaldado pelos estudos promovidos pelo crítico literário francês e teórico da literatura Gérard Genette, mas também por pressupostos teóricos acerca do estudo das edições, em conformidade com Donald Mckenzie. Serão tomadas como base para a análise as edições de 1982 (6ª edição), publicada pela Editora Nórdica, e de 2006 (12ª edição), realizada pela Global. Antes mesmo, de partir para a análise dos paratextos selecionados, serão destacados aspectos relativos a eles, à obra, ao perfil da autora, para somente depois apresentar a análise dos elementos escolhidos (capa, título, quarta capa, prefácio e dedicatória)

Busca-se, neste estudo, evidenciar as principais modificações paratextuais, no que concerne às edições selecionadas, visando estabelecer a relação entre os paratextos e a materialidade deles, os aspectos discursivos, assim como a relação deles com a obra e com os possíveis leitores dela; já que podem funcionar como reguladores da leitura de uma obra literária.

Para o desenvolvimento da análise, serão considerados acréscimos, supressões ou modificações dos elementos paratextuais constantes em ambas as edições escolhidas, com a intenção de analisar e recuperar aspectos da obra ao identificar mudanças, avaliando as alterações existentes entre as publicações, realizadas em tempos e por grupos editoriais distintos, no tocante à forma, ao conteúdo e aos possíveis impactos que os paratextos possam exercer como comandos de leitura. Como a pesquisa não trabalha com leitores reais, considera a ideia do leitor-modelo,

proposta por Humberto Eco, “o leitor que lê o texto como, de certa forma, ele foi feito para ser lido, onde se pode incluir a possibilidade de ser lido de maneira a permitir interpretações múltiplas” (ECO, 2005, p. 11), pois pressupõe um destinatário, com habilidades e competências suficientes para ler e compreender a obra impressa.

Nesta análise, adota-se também a perspectiva teórica proposta por Donald Mckenzie, que, em sua obra *Bibliografia e a Sociologia dos Textos* (2018), mostra como a forma assumida por um texto é fundamental no processo de construção de sentido dele. Mckenzie (2018) indica que as formas acabam por comandar os sentidos e que há diversas formas de relacionar os elementos vinculados ao modo como o texto se apresenta (à *mise en texte*), além dos elementos gráfico-editoriais que vão além, que extrapolam o texto e configuram o *layout* da obra ou à *mise en page*. Todos os elementos organizam-se, pois, em um conjunto maior, que culmina com a configuração do livro (ou à *mise en livre*) e que vai apresentar diversas materialidades, que, por suas vezes, exigem procedimentos de leitura variados para aqueles que lerão a obra e que assumirão diferentes posicionamentos diante dela, a partir dos lugares sociais que ocupam, o que de certo modo influencia a produção, a difusão e a recepção do livro. É possível, portanto, afirmar que o uso estratégico de diferentes paratextos pode atrair leitores ou até mesmo afastá-los.

## Os paratextos

Na obra *Paratextos Editoriais* (2018), traduzida por Álvaro Faleiros e editada pela Ateliê Editorial, Genette afirma que os paratextos podem aparecer ou desaparecer a qualquer momento por decisão do autor, do editor ou mesmo por uma questão de desgaste relativo ao uso com o decorrer do tempo. E são, portanto, esses aparecimentos ou desaparecimentos que marcam a vida útil dos elementos paratextuais. É possível afirmar que o caráter duradouro ou não deles está diretamente vinculado a seu aspecto funcional, prático, de conduzir o leitor à obra quando se dá a sua produção e a sua circulação. Sendo assim, caso o elemento paratex-

tual já não mais cumpra a sua função, pressupõe-se que não é mais apropriada a sua permanência na obra, o que leva, muitas vezes, à supressão do paratexto em processos de reedição, que se efetivam sob a responsabilidade do autor ou mesmo do editor da obra; isto faz com que ela, ao ser reeditada ou reproduzida, como aponta Mackenzie (2018), assuma nova forma e novo significado.

Vale destacar que Gérard Genette localiza o paratexto em uma zona limítrofe entre o texto e o extratexto, que está a serviço da recepção da obra e de uma leitura mais pertinente, no que diz respeito às intenções do autor e de seus aliados. Desta forma, pode-se considerar paratexto tudo aquilo que está nas adjacências do texto (peritexto) mas também o que está na exterioridade da obra (epitexto), seja através de um suporte midiático, como uma entrevista, seja sob a forma de uma comunicação particular, uma carta trocada entre autores, por exemplo. Logo, é por meio do paratexto que “um texto se torna livro e se propõe como tal a seus leitores, e, de maneira mais geral, ao público.” (GENETTE, 2018, p. 9). A capa, a lombada, o título, o nome do autor, a quarta capa, o olho, a página de rosto, a dedicatória, o prefácio, o posfácio, as orelhas são alguns exemplos de peritextos, todos dotados de função, que tornam o livro um objeto complexo e que resguardam, como afirma Genette (2018, p. 17), uma “função ilocutória”, ou seja, a capacidade de promover sentido quando aparecem na obra, orientando modos de acessar o texto, estabelecendo, por sua vez, parâmetros de leitura sob diferentes perspectivas, conferindo-lhe uma dimensão, por vezes, intertextual.

Ao se declarar que o paratexto está à margem do texto não se pretende reduzi-lo a um elemento acessório ou a um mero integrante do suporte da obra literária, insignificante durante o processo de análise textual. Quando se trata de uma posição periférica, remete-se ao espaço que ele assume dentro da obra, e não como algo único e exclusivamente “exterior” a ela, mas elemento acompanhante dela e que a ela se agrega, seja por seu conteúdo ou pelas leituras que pode provocar. Ainda que circunde ou que acompanhe o texto, pode-se evidenciar o caráter instável do paratexto e o quanto ele pode interferir na construção e na recepção da obra; afinal, é um agente promotor de sentidos.

O paratexto não somente compõe a materialidade da obra, ele age sobre o leitor de modo a conduzi-lo durante o ato da leitura. Logo, pode ser percebido, em conformidade com o pensamento de Martins (2010, p. 171) como “uma ponte que, unindo e separando, promove o trânsito do contexto ao texto e deste para aquele”. Por este motivo, a análise dos elementos paratextuais pode tanto revelar como confirmar certo posicionamento ideológico do autor, do editor, ou quem quer que seja o seu destinatador. Por conseguinte, vale ressaltar que a importância dos paratextos jamais deve se sobrepor a do próprio texto.

## Análise das edições

### *Doze reis e a moça no labirinto do vento*

*Doze reis e a moça no labirinto do vento* é obra de autoria feminina, atribuída à escritora Marina Colasanti, importante nome da literatura infantojuvenil brasileira da década de 1980 e que conserva uma produção literária multifacetada. A obra – *corpus* dessa análise – tem sua primeira edição realizada pela Editora Nórdica e data do ano de 1982. Compõe-se de treze contos de fadas que – apesar de publicados em um momento de céleres e profundas mudanças nos cenários social, político, cultural brasileiros – promove o resgate dos contos de fadas tradicionais e a resignificação deles, a partir da exploração de temáticas atinentes aos tempos atuais, que reelaboram situações maravilhosas dos textos clássicos e cujos personagens buscam, como o homem, de modo intemporal, a própria identidade, o amor, o sonho, a justiça.

Os treze contos de fadas constroem universos maravilhosos, que dialogam simbolicamente com o inconsciente do leitor, por meio dos mitos, arquétipos e símbolos, que compõem a obra em análise, tudo isso, através de uma linguagem profundamente poética.

As palavras e as imagens, na obra de Colasanti, fazem vibrar no leitor sentidos vários e únicos em uma linguagem singular. Colasanti opta por romper com a literalidade das palavras e das imagens, por apartar-se da realidade cotidiana e passa a transitar por um universo em que o poético

é dominante, marcado por metáforas, ambiguidades, intertextualidades, que transcendem o dizer trivial, o entendimento superficial das relações e dos comportamentos humanos, ultrapassando o âmbito do mero fazer instintivo ou de feição utilitária e funcional, projetando-se no universo poético, dos símbolos, que se comunica facilmente com o leitor e que suscita nele, como propõe Mikel Dufrenne, em *O poético* (1969), um “estado poético”, em que há porções de encantamento, disponibilidade e receptividade, que oportuniza o contato. É na linha do maravilhoso, do simbólico, dos valores humanos primordiais que as narrativas colasantianas se apresentam e desafiam o leitor a lê-las.

Nas histórias desafiadas por Colasanti, é possível deparar-se com uma vida sendo tecida e destecida com o auxílio de fios de linhas diversos e de um tear, que certa moça opera com destreza; assim como observar a concessão de vida ao ser amado com um simples ato de podar uma roseira; desvendar reinos maravilhosos e jardins labirínticos em busca de um parceiro amoroso; compadecer-se da princesa que, ao procurar-se no espelho para tecer tranças, não mais se encontrou; buscar entender o que há por trás da máscara de aço inexpressiva que cobria o rosto do guerreiro; histórias estas além de outras que giram em torno de problemáticas de natureza existencial e que desconstroem os valores éticos e morais dos contos tradicionais de outros tempos, ressignificando-os com padrões comportamentais e éticos que são próprios dos tempos atuais, sinalizando uma escrita e uma leitura libertadoras.

## Perfil biográfico da autora

A escritora Marina Colasanti tornou-se uma referência para a literatura infantojuvenil a partir da década de 1980 e conserva, até os dias atuais, uma produção literária vasta e multifacetada.

Colasanti nasceu em Asmara, na antiga Etiópia, atual Eritreia. Apesar de ser a única africana da família, carrega a genética italiana, pois seu pai era soldado e participou do processo de colonização do continente africano, para o qual se mudou com a família, sem saber que sua esposa estava grávida. Marina ainda morou em Tripoli, capital da Líbia, e passou parte

de sua infância, até os quatro anos de idade, na Itália. No ano de 1940, em plena Segunda Guerra Mundial, a família Colasanti parte para a cidade litorânea de Porto San Giorgio, e, por volta de 1948, após a guerra, chega no Brasil, radicando-se no Rio de Janeiro.

Em 1968, dá-se a sua estreia na literatura brasileira com o livro de crônicas: *Eu sozinha*. Marina é formada em Artes Plásticas pela Escola Nacional de Belas Artes e logo passou a fazer parte do universo cultural brasileiro atuando com grande versatilidade criativa, com base na observação sensível de fatos do cotidiano, bem como de aspectos comportamentais do ser humano. Atuou como jornalista no *Jornal do Brasil*, editou o *Caderno Infantil* do mesmo jornal, apresentou e editou programas de tv, foi publicitária e traduziu importantes autores da literatura universal.

Atualmente, Marina Colasanti é autora premiada e tem mais de cinquenta obras publicadas no Brasil e no exterior, dentre as quais livros de contos, poemas, crônicas e ensaios sobre os mais diversos temas: o amor, a família, a arte, o feminino, a literatura, dentre outros.

### **Análise dos paratextos nas edições da obra *Doze reis e a moça no labirinto do vento***

Vale considerar que a obra literária é, em si, constituída não somente do texto, mas apresenta-se geralmente composta de outros elementos verbais e não verbais que, por vezes, circundam o texto, o prologam, o apresentam, mas não se sabe dizer se fazem ou não parte dele. É possível que, no sentido mais amplo, esses elementos paratextuais possam ser considerados importantes ou até mesmo essenciais para a existência do livro, já que garantem a presença do texto no mundo, a recepção e o consumo dele sob a forma de um livro.

Em primeira análise, será considerada a sexta edição, realizada pela Editora Nórdica. Nesta edição, serão analisados, inicialmente, os peritextos mais flagrantes, sem a pretensão de exaurir possibilidades interpretativas acerca desses elementos e de outros presentes na 6ª e na 12ª edições, em virtude do espaço restrito, mas buscando evidenciar o quanto eles são importantes para o entendimento, ainda mais detalhado e profundo da obra em análise.



O primeiro contato e o processo de encantamento do leitor com ou para com a obra se dá por meio da capa e da quarta capa. Em conformidade com Genette (2018, p. 27-28), é possível estabelecer como elementos obrigatórios da capa: o nome (ou pseudônimo) do autor, o título e o selo editorial, podendo também figurarem outros elementos, como indicação genérica da obra, a edição, o logotipo do editor ou outras indicações verbais, numéricas ou até iconográficas, como um desenho, uma ilustração mais específica.

Observa-se, ao primeiro contato com a obra *Doze reis e a moça no labirinto do vento*, editada pela Editora Nórdica, o título. Este assim como o nome do autor, devido à sua posição privilegiada, pode funcionar como uma espécie de talismã, que encanta e facilita o acesso do leitor ao texto, propiciando a ele a primeira impressão acerca da obra e que, por mais lacunar que seja, ainda assim o acompanha durante a leitura, oportunizando-lhe certo direcionamento do olhar, quando do ato de ler os textos. O título antecipa um dos textos constitutivos do conjunto de narrativas que o compõem; prática esta muito comum em coletânea de contos, em que, geralmente, um dos títulos dos textos compilados expressa uma espécie de síntese conceitual e que, por iniciativa do autor ou do editor, ganha destaque, aparecendo como uma espécie de título principal ou que mereça ser ressaltado por sua força de referência, já que, ao ser destacado, possibilita ao leitor promover inferências, que evidenciam uma relação temática (ou de conteúdo) entre o título de um dos contos com o restante dos textos integrantes da obra.

A construção e a seleção lexical proposta para o título conduzem o leitor ao universo maravilhoso dos contos de fadas, em que se interpõe um tipo de desafio, simbolizado ou metaforizado pelo símbolo “labirinto”; que, no conto homônimo, é o espaço, onde as ações mais importantes transcorrem e ainda pode aludir ao inconsciente da moça, porquanto tudo se reflete nele: os desejos, os medos e as projeções dela. No conto que dá nome à obra, os “doze reis” marcam o tempo da narrativa, que ocorre em um lapso temporal equivalente a doze meses. Ainda no título, observa-se também o símbolo “vento”, vinculado ao “labirinto”, sintagmaticamente, construindo, por intermédio da contração “do”, o valor semântico de per-

tencimento, de posse. Não figura no aparato titular por acaso. O “vento” é, pois, um elemento que representa a dinâmica das ações, nas quais os personagens são envolvidos, bem como os impactos no estado de espírito da própria moça. Em conformidade com Chervalier e Gheerbrant (2003, p. 936) o “vento” é manifestação “de um divino, que deseja comunicar as suas emoções, desde a mais terna doçura até a mais tempestuosa cólera”. É a representação do sopro vital, da liberdade, da sexualidade, da mudança e da purificação. Pode-se, portanto, afirmar que o título da obra de Colasanti compõe-se de elementos simbólicos extremamente significativos para o entendimento da obra e das intenções da autora. Classifica-se como temático, pois remete ao universo do maravilhoso e ao conteúdo sobre o qual versa a obra. A instância titular de modo geral é, pois, um elemento paratextual complexo e ao mesmo tempo instigante, que confere à obra existência social e jurídica, por meio do nome que promove destaque dele em relação a outros, funcionando como comando de leitura por excelência.

Vale ressalva também relativa à quarta capa, outro importante lugar, onde podem ser impressas indicações verbais ou iconográficas, de modo estratégico e de forma a construir uma relação de aproximação do público ou do leitor com a obra. Na edição de 1982, a quarta capa imprime apenas a imagem como um prolongamento da capa, formando uma grande tela. Há nela a figura de um cavaleiro, que, na companhia de um cão, vai ao encontro de uma dama, vestida de vermelho, que se encontra em destaque na capa; ambos aparecem no entorno de um castelo em perspectiva, circundado de verde, o que remete a uma paisagem bucólica (a presença da natureza) e, possivelmente, à figura de um príncipe e uma princesa, personagens típicos dos contos maravilhosos. A ilustração que toma a capa e a quarta capa apresenta traços mais tradicionais, aproximados do estilo renascentista. Segundo a própria autora, em entrevista concedida ao Jornal Estado de S.Paulo, em 04 de abril de 2020, “Não faço uma arte moderna, não adoto a textura – meu perfil é mais renascentista, gosto de pintar com bico de pena”. A pintura da autora evoca o mundo dos contos de fadas, ou seja, remete ao universo da fantasia, sugerido pelas treze histórias desfiadas por Colasanti e que compõem a obra. Disposta de modo livre, sem presença de *press release* sobreposto ou qualquer

elemento gráfico que a limite espacialmente, a ilustração traz para esta edição um aspecto singular e especial.

Merece destaque também o Prefácio, um paratexto significativo que, assim como os demais, pode exercer influência sobre o leitor durante o ato da leitura de uma obra literária. Genette (2018, p. 145) considera Prefácio “toda espécie de texto liminar (pré-liminar ou pós-liminar), autoral ou alógrafo, que consiste em um discurso produzido a propósito do texto que segue ou antecede”, que tem como funções informar, recomendar, servir como uma resposta aos críticos, declarar intenções do autor, dentre outras. Genette ressalta ainda que não é um elemento obrigatório e defende que pode receber variadas denominações e assumir funções diferenciadas, ao se considerar o tempo, o lugar e a natureza do destinatador.

É possível constatar, ainda na 6ª edição da obra analisada, que o Prefácio é nomeado como “Apresentação” e é assinado por Affonso Romano de Sant’Anna, consagrado poeta, crítico, professor de literatura e jornalista. Vale frisar que o autor do Prefácio é o esposo de Marina Colasanti. No texto pré-liminar, considerado à luz da obra de Genette como um Prefácio Alógrafo, escrito em terceira pessoa, o autor informa ao leitor sobre o contexto de publicação, a gênese da obra, o processo criativo, a interação da autora com seus primeiros leitores, como se vê nos fragmentos do texto a seguir:

(...) quando Marina escreveu *Uma ideia toda azul*, em 1976, não encontrava editor que se entusiasmasse. As desculpas eram as mais estapafúrdias. Uma editora chegou a dizer que queria um livro, mas só para a faixa de 6 a 8 anos. Ora, vejam só, que loucura de pedagogismo é esse. Vai, o Jaime Bernardes da Nórdica se empolgou, e o livro que havia ficado quatro anos na gaveta, saiu.

(...) Agora vem esse novo livro, com ilustrações também de Marina, trabalhadas rigorosamente. Refeitas inúmeras vezes, como inúmeras vezes vi Marina refazer seus textos.

Quando minha mulher escreve, a casa toda fica em atmosfera de encantamento. (...) todos participam. (...) Os contos são contados,

testados, discutidos, disputados. É um trabalho familiar (...).  
(COLASANTI, 1982, p. 9-10)

O autor propõe, como de forma costumeira aos prefácios, um comentário antecipado sobre a obra que o leitor ainda desconhece, o que, de certo modo, induz o olhar do destinatário durante o ato da leitura. O prefácio de Sant'Anna cumpre a função de recomendar a obra, sem tecer comentários ou análises dos contos, apenas ressaltando o contexto da publicação e servindo de resposta a editores, que por um bom tempo recusaram-se a publicar os textos de Colasanti. Pode-se dizer também que funciona como uma espécie de “caução”, já que promove expressamente uma mensagem elogiosa, dotada de autoridade intelectual do prefaciador.

No tocante à dedicatória, observa-se que ela aparece desde a edição original. “A dedicatória de obra (...) é a mostra (sincera ou não) de uma relação entre o autor e alguma pessoa, grupo ou entidade” como aponta Genette (2018, p. 124). Na 6ª edição, ela está situada após a Apresentação e tem como dedicatários privados Lisetta (a mãe da autora), a quem atribuiu o gesto de ensiná-la a gostar de contos de fadas e Carlos Byington, ressaltando ser ele a pessoa que a ajudou a habitá-los. Isso demonstra que a autora dedicou seus textos a pessoas com quem mantinha uma relação pessoal estreita; a primeira dedicatória: sua mãe; com base na qual demonstra a vinculação afetiva que a autora passou a estabelecer com a literatura de cunho maravilhoso feérico; o segundo dedicatário é o médico psiquiatra e analista junguiano, fundador da Sociedade Brasileira de Psicologia Analítica e pai da Psicologia Simbólica Junguiana; com quem Colasanti parece demonstrar alguma identificação ou filiação intelectual. Vale ressaltar que a pessoa a quem se destina a dedicatória é sempre alguém que, de certo modo, é responsável pela obra que lhe é dedicada e a quem se confere um pouco de seu apoio (GENETTE, 2018, p. 125).

Ao analisar a 12ª edição, evidencia-se a retirada da Apresentação que constava na 6ª edição, o que revela o caráter, por vezes, efêmero dos paratextos. Genette afirma (2018, p. 13): “a duração do paratexto é frequentemente descontínua”, e os intervalos, por vezes, sofridos de uma edição para outra, com a supressão de elementos, por exemplo, têm uma

vinculação estreita com o caráter funcional de conduzir o leitor à obra quando se dá a produção e a circulação dela. É possível, portanto, que o Prefácio Original Alógrafo tenha sido suprimido por ter perdido sua funcionalidade, já que a autora se tornou consagrada e que o gênero defendido por ela passou a conquistar o interesse de mais leitores. A obra de Marina Colasanti, como se pode observar no Prefácio de Sant’Anna, apresentava-se na contramão, e foi fruto do sucesso estrondoso da obra anterior (*Uma ideia toda azul*, 1979), que, de certo modo, deu à autora abertura de mercado e a oportunidade de lançar nova obra.

No tocante à capa, observa-se uma mudança drástica em relação ao processo de composição, em que o capista reduziu a beleza e a imponência da ilustração de capa da 6ª edição a meros quadros, limitados por bordas simples, retilíneas, que recortam a cena retratada na pintura da própria autora, que figurou à capa da edição da Nórdica. A pintura que, outrora, foi única e se estendia da capa à quarta capa, em movimento contínuo de observação e leitura, passa, na edição mais recente, a assemelhar-se a quadros distintos ou mesmo a “fotografias”, que remetem a um mesmo espaço, a um mesmo contexto, mas que se apresentam de modo fragmentado, com bordas mudas, colorizadas em tom de rosa, não existentes em edições da obra, datadas de 1982, que traziam a pintura de Colasanti sangrando a página, com suas cores originais. Vale ressaltar ainda que o aparato titular da 12ª edição se mantém igual ao da 6ª, sofrendo apenas alterações pertinentes ao projeto gráfico, assim como também se mantém a dedicatória. Por fim, na quarta capa, realizada pela Editora Global, observa-se a inserção do *press release*, elemento paratextual que não consta na 6ª edição, e que propõe uma síntese acerca da obra, que antecipa o universo e a intenção dos contos compilados, componentes da obra a ser desvendada por seus leitores. O *press release*, constante na quarta capa, assim como a capa trazem elementos verbais e não verbais, que demonstram intenções estéticas e discursivas, se complementam e convidam o leitor a um contato prévio com a obra.

## Considerações finais

A análise dos paratextos aqui destacados, integrantes da obra *Doze reis e a moça no labirinto do vento* de Marina Colasanti, não passa de um simples introito, pois ainda há muito a ser desvelado.

Pode-se considerar que os elementos paratextuais – em especial os peritextuais referenciados nesta análise (capa, título, quarta capa, Apresentação (prefácio) e dedicatória) – propiciam elementos icônicos e verbais, que oportunizam novas reflexões, bem como servem de porta de entrada para o desvendamento da obra e para o diálogo com os possíveis leitores dela. Neste ínterim, manifestam-se como verdadeiros comandos de leitura, dotados de aspecto informativo, mas também de intenção autoral ou editorial, que age sobre o leitor, podendo aparecer ou desaparecer com o processo de edição e reedição da obra.

Quando se reedita uma obra, produz-se um movimento de conservação ou de inovação de aspectos da obra original, que, em geral, se assujeitam a novas estratégias ou demandas de produção, circulação e recepção, com a intenção, por vezes, de ampliar o público-leitor, mesmo sabendo que as expectativas em torno da obra são variáveis, de acordo com as escolhas, com o comportamento social da época em que se pretende reeditar a obra.

As supressões ou os acréscimos constatados na 12ª edição analisada revelam o caráter fugaz dos paratextos. O fato de terem sido suprimidos em uma edição não implica dizer que não possam retornar em edições posteriores e vice-versa. Às vezes, por decisão do autor, do editor ou até mesmo por não cumprir mais as funções a que se destinavam, como foi o caso da Apresentação (prefácio) da edição de 1982, os paratextos acabam por ser suprimidos. É possível que, em cada época e a cada reedição, haja retiradas mas também acréscimos de elementos que vão integrar a obra literária.

Em síntese, a presente análise evidencia quanto os elementos paratextuais podem auxiliar no processo de leitura da obra literária e, mesmo tendo caráter efêmero e variável, quanto eles podem interferir no processo de significação e ressignificação da obra, a depender do modo como

são apresentados ou reapresentados com o decorrer do tempo. Contudo, vale ressaltar que a importância conferida a eles jamais deve se sobrepor àquela destinada ao texto ao qual se vinculam essencialmente.

## Referências

BRASIL, Ubiratan. Marina Colasanti lança o fascinante livro *Mais longa vida*. **O Estado de S.Paulo**. São Paulo, 04 de abr. de 2020. Disponível em: [<https://cultura.estadao.com.br/noticias/literatura,marina-colasanti-lanca-o-fascinante-livro-mais-longa-vida,70003259529>]. Acesso em: 13 jun. 2021.

CHEVALIER, Jean.; GHEERBRANT, Alan. **Dicionário de símbolos**: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Trad. Vera da Costa e Silva et al. 18. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003.

COLASANTI, Marina. **Doze reis e a moça no labirinto do vento**. 12. ed. São Paulo: Global, 2006.

COLASANTI, Marina. **Doze reis e a moça no labirinto do vento**. 6. ed. Rio de Janeiro: Editorial Nórdica Ltda., 1982.

DUFRENNE, Mikel. **O poético**. Porto Alegre: Globo, 1969.

ECO, Umberto. **Interpretação e superinterpretação**. Trad. M.F.; revisão da tradução e texto final Monica Stahel. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

GENETTE, Gérard. **Paratextos editoriais**. Trad. Álvaro Faleiros. 2. ed. Cotia, São Paulo: Ateliê Editorial 2018.

MARTINS, Aulus Mandagará. As margens do texto nas margens do cânone: paratexto, texto e contexto em Luanda e Mayombe. **IPOTESI**, Juiz de Fora, v. 14, n. 2, p. 169-177, jul./dez. 2010. Disponível em: [[www.ufjf.br/revistaipotesi/files/2011/04/14-As-margensdo-texto-nas-margens-do-c%C3%A2none.pdf](http://www.ufjf.br/revistaipotesi/files/2011/04/14-As-margensdo-texto-nas-margens-do-c%C3%A2none.pdf)]. Acesso em: 06 jun. 2021.

MCKENZIE, Donald. F. **A Bibliografia e a Sociologia dos Textos**. Trad. Fernanda Veríssimo. São Paulo: Edusp, 2018.

## A CIDADE COMO PERSONAGEM NA LITERATURA BRASILEIRA

Luiz Felipe dos Santos

### Introdução

Baseando-se nos conceitos desenvolvidos por Karl Erik Schøllhammer (2000), Assis Brasil (2019), Julio Cortázar (1993) e outros teóricos que se debruçam sobre estudos que dialogam com esta pesquisa, defende-se que o papel da cidade e experiência urbana são tão importantes para a construção narrativa que podem ser entendidas como agentes modificadores e substanciais para o desenvolvimento das histórias, isto é, podem ser compreendidas como personagens. Para isso, foram escolhidos como objetos de análise os contos “Socorrinho” (2000), “A Lei” (2007) e “Anotações sobre um Amor Urbano” (1987), de Marcelino Freire, André Sant’Anna e Caio Fernando Abreu, respectivamente. Convém, então, apresentar brevemente cada um dos autores.

Marcelino Freire é um dos escritores cuja produção literária é uma das mais significativas da literatura brasileira contemporânea. As obras do autor pernambucano, entre elas pode-se citar *Contos Negreiros* (2005) e *Amar é Crime* (2011)<sup>1</sup>, são marcadas pela abordagem representativa da violência e outros problemas provenientes da lógica estrutural da cidade. Em *Angu de Sangue* (2000), livro ao qual pertence o conto “Socorrinho”, a construção narrativa também tem como abordagem temática as injustiças sociais e os efeitos que elas criam sobre os indivíduos que integram o espaço urbano.

André Sant’Anna, o segundo autor a ter um dos contos analisados, publicou pela primeira vez no final dos anos 90. *Amor* (1998), seu livro de estreia, já possuía alguns dos traços que viriam a moldar o seu estilo en-

---

1 Ano referente à primeira publicação. A edição consultada é de 2015.



quanto escritor, como a ironia, a crítica social e as inovações com a linguagem. Além desses componentes, a escrita obscena se sobressai como um dos principais recursos narrativos em *Sexo e Amizade* (2007), obra lançada posteriormente a *Amor* e na qual se pode encontrar o conto “A Lei”.

Já o escritor gaúcho Caio Fernando Abreu, responsável por uma produção diversa e transgressiva por tratar de assuntos considerados tabus para a época em que viveu, é autor de *Ovelhas Negras* (1995), livro composto apenas por contos excluídos de suas obras anteriores – o que justifica a escolha do título. Contudo, mesmo de fora dos primeiros livros lançados, “Anotações sobre um Amor Urbano” (1987) chegou a ser publicado em jornais e suplementos literários, como o *Zero Hora* e *A Tribuna da Imprensa*.

### *Desenvolvimento*

Em “A Lei”, o narrador-personagem da narrativa é um policial, o que justifica o título do conto. No entanto, trata-se de um policial corrupto, que se aproveita da condição de autoridade para cometer crimes. As vítimas são crianças, mulheres e homens em condição de vulnerabilidade social, o que faz com que se tornem alvos fáceis, uma vez que, segundo o narrador, essas pessoas “são sozinhas no mundo, sem ninguém para protegê-las, para denunciar a gente” (p. 39).

Já em “Socorrinho”, produção do pernambucano Marcelino Freire, uma menina é sequestrada, estuprada e assassinada. Uma testemunha diz que um homem negro levou a criança. A polícia alega que a menina teria sido vítima de um ritual religioso.

[h]oje desaparecida menina de seis anos, ou sete, trajada de camiseta, sapatinhos ou chinelos, fita crespa no cabelo, azul forte ou infinito, moço, não, aquele grito franzino, miúdo, a polícia que alega estupro, magia negra, sequestro[...] (FREIRE, 2000, p. 49).

Assim como em “A Lei”, “Socorrinho” se concentra em personagens que compõem o espaço urbano, sobretudo aquele no qual vive a camada mais periférica da população.

Maria do Socorro Alves da Costa, mulatinha, sumiu misteriosa, diz uma testemunha que um negro levou sua filha embora, revolta da família, vizinho, jornal, televisão, igreja, depois de dois meses, moço, não, boneca, foto de batizado, festinha de bairro, tudo que pudesse trazer Socorrinho de volta para a memória, peito, o quarto morto, as horas puxando apreensão, suor, desesperança, batida de polícia em favelas, rodoviárias, matagais, tudo isso feito e desfeito, a mãe de Socorrinho ouvia boatos, silenciava à base de comprimidos, o marido já enlouquecido e internado, que miséria, agonia de cidade, moço, não, gente ruim, sem sentimento [...]. (FREIRE, 2000, p. 48).

Se nesses contos a configuração do espaço urbano resulta em conflitos sociais, em “Anotações Sobre Um Amor Urbano”, de Caio Fernando Abreu, ela fomenta a liquidez das relações amorosas. Nessa obra, o narrador é categórico em afirmar que se relaciona com as pessoas “como se consome cigarros, a gente fuma, esmaga a ponta no cinzeiro, depois vira na privada, puxa a descarga, pronto, acabou” (p. 193) e “amanhã não desisto: te procuro em outro corpo, juro que um dia eu encontro” (p. 194). O sociólogo polonês Zygmunt Bauman (2004) relaciona essa lógica das relações modernas à cultura proveniente de uma sociedade marcada pela estrutura de mercado capitalista, em que o “produto” está pronto para uso instantâneo, cujos resultados, para serem alcançados, já não exigem dedicação prolongada.

Nas palavras de Roberto Sarmiento Lima (2010), no artigo “A Cidade de Clarice”, “a cidade, na literatura, não é só um espaço, um *décor*, mas, sim, uma fisionomia, um retrato que pulsa, uma personalidade, pode-se dizer, um elemento composicional formador de caracteres” (p. 136). Entende-se, dessa maneira, que a cidade atua diretamente sobre os sujeitos que vivem nela. Ou seja, os personagens são moldados de acordo com as condições do espaço em que estão inseridos.

Nesse sentido, a cidade aparece “não apenas como cenário para o desenrolar de um enredo, mas enquanto agente determinante da significação da narrativa como um todo. A cidade surge, assim, enquanto per-

sonagem” (SANTOS, 1999, p. 132). Isso significa dizer que o espaço urbano atua diretamente sobre os conflitos nas narrativas, como um agente (uma personagem) que estimula a violência policial em “A Lei” e a morte cruel da protagonista em “Socorrinho”. Isso ocorre porque as cidades grandes brasileiras possuem uma dinâmica social e geográfica que produz desigualdades econômicas e conseqüentemente atrito entre os sujeitos.

Por isso, não seria inadequado questionar se, sem a presença da cidade e suas configurações, ainda existiriam personagens como um policial que se aproveita da condição de vulnerabilidade de suas vítimas para cometer abusos. Não seria inapropriado também questionar se, não fosse a violência advinda dessa (des)organização das cidades, haveria uma personagem como Socorrinho, alvo de criminosos e vítima da impunidade, demonstrando, dessa maneira, a ineficiência do Estado em promover a segurança de todos. Essa mesma relação entre a lógica da cidade e os eventos da narrativa pode ser encontrada em “Anotações Sobre um Amor Urbano”, já que o centro urbano é o cenário produtor de relações líquidas, pois, devido ao enorme fluxo populacional e lugares que facilitam a interação entre as pessoas (como bares, pubs e baladas), o que não faltam são “produtos” e meios para alcançá-los.

Em “A Lei”, essa faceta da cidade, fomentadora de miséria, revela-se como um cenário que não oferece possibilidades de vida digna à parte da população. Nas palavras do narrador, no lugar em que está inserido “[...] só dá três tipos de gente, a gente: bandido, polícia e otário” (p. 34). Para ele, “[o]s bandidos são os caras maus que têm coragem. Os policiais são os caras maus que são covardes, e os otários são o resto, são os bonzinhos que são covardes, os mais covardes de todos, são os trabalhadores[...]” (p. 34/35).

Em “Socorrinho”, chama a atenção o uso de termos e expressões como “agonia de cidade”, “aquela realidade de cão”, “esquecida realidade” e “aquele mundo estranho”, usados para se referir ao espaço que cerca os personagens. Essas expressões, aliadas à representação da violência na narrativa, revelam um lugar no qual as condições de vida são ruins. Ruins porque a miséria e o crime se mostram como componentes integrantes da cidade.

O pesquisador Rogério Lima, na introdução do livro *O imaginário da cidade* (2000), afirma que “[o]s narradores da cidade vivem em constante tensão com o espaço narrado” (p. 15). A tensão pode surgir por meio das condições de degradação social presentes na cidade e da violência que surge a partir disso. É o que se vê nas obras de Sant’Anna e Freire. A realidade dessas narrativas, marcada pelo caos proveniente de um espaço urbano desorganizado, vitimiza pessoas desamparadas pelas instituições sociais e estatais e cria personagens-monstro como o protagonista de “A Lei” e o abusador em “Socorrinho”.

Como consequência dessa desorganização social, emerge a violência nos contos, que, unida à linguagem crua de André Sant’Anna e à ambientação da periferia no conto de Marcelino Freire, cria o efeito de realismo.

Você já enfiou um livro no cu de alguém? Eu já, que eu sou da polícia e enfiei uma lista telefônica no cu de uma putinha, uma vez. Era menina ainda, uma dessas paraíbas, de menor, dessas que chegam no Rio com motorista de caminhão, dessas que não têm carteira de identidade, certidão de nascimento, pai, mãe, infância e, depois de passar pela mão da gente, não têm mais nem cu, só um buracão cheio de sangue e cocô e umas gosmas amareladas, uns negócios nojentos que saem de dentro do intestino. O segredo é ir alargando o cu da criança aos poucos. A gente, que é da polícia, primeiro enfia um pau, pau mesmo, depois o cano do revólver, depois, um cabo de vassoura, depois, uma peixeira, depois, rasga, aí vai enfiando o que tiver à mão – esse acento grave não é coisa de polícia –, aí tem uma hora que cabe qualquer negócio, qualquer troço (SANT’ANNA, 2007, p. 39/40).

De acordo com Schøllhammer (2000), “[a] experiência urbana se dá simultaneamente como inscrita pela lógica estrutural da cidade como fator de controle dos conflitos sociais e como expressão visível deste caos que brota e se prolifera à margem da ordem” (p. 252). Pode-se depreender, a partir disso, que a violência é produto da sistematização do espaço urbano e se faz presente nos contos analisados. No conto de André Sant’An-

na, os atos violentos partem justamente de quem deveria combatê-los, o policial, um agente do Estado, que, além da violência, apropria-se também da crueldade, uma vez que a violência praticada por ele é gratuita e tem como objetivo a obtenção do prazer diante do sofrimento do outro.

Karl Erik Schøllhammer (2000) reitera que, nas narrativas contemporâneas brasileiras, o cenário privilegiado é a cidade, espaço que, em si, é a expressão da violência fundadora da cultura do Brasil, que provoca o questionamento da própria ideia de urbanidade. Ao falar da ideia de urbanidade, Schøllhammer alude às concepções de cidade como organização e racionalidade, que vão de encontro aos espaços urbanos narrados nos contos analisados neste artigo.

moço, não, descaso, não escuto, moço, não, quero ir pra casa, não, moço, não, o homem arreava as calças, mais o grito, moço, não, não, Socorrinho chorava, Socorrinho esperneava, Socorrinho não entendia aquele mundo estranho, aquele desmaio de anjo (FREIRE, 2000, p. 49).

Nesse trecho de “Socorrinho”, a violência e crueldade também se apresentam de maneira inelutável, embora a linguagem da narrativa não seja tão expositiva quanto a de “A Lei”. Há ainda o uso do eufemismo “desmaio de anjo” para se referir à morte da menina, uma expressão que suaviza o momento da narrativa em que a violência atinge o seu ápice. Ainda assim, a crueldade é irremediável porque torna a realidade inevitável e impossível de ser atenuada ou afastada, pois, apesar do eufemismo, Socorrinho é estuprada e morta. Nenhuma figura de linguagem é capaz de alterar o destino da menina.

Outro ponto interessante das narrativas de Marcelino Freire e André Sant’Anna é a maneira como eles, os autores, utilizam-se dos recursos linguísticos e literários para compor seus contos. Nessas narrativas a linguagem é empregada de uma maneira não convencional, rompendo com as normas gramaticais e apropriando-se de artifícios como a metalinguagem e o jogo entre ficção e não ficção estabelecido pelo narrador de uma das obras, por exemplo.

Eu nunca percebi isso, mas eu sou muito burro. Não parece nem que sou que estou pensando isso tudo que eu estou pensando agora. E muito menos que sou eu que estou pensando nessas palavras que estão saindo no papel. Eu não sei juntar as palavras e fazer com que essas palavras, juntas, ganhem um sentido. Eu não conheço gramática, nem nada dessas coisas de escrever. Eu não estou escrevendo. Eu só estou pensando que eu estou escrevendo. É que sou burro. Sabe por quê? Porque eu sou da polícia. E na polícia todo mundo é burro. Tem que ser burro para ser polícia. Nessa polícia da qual eu faço parte (Viu como eu pensei estar escrevendo bonito esse negócio 'da qual'? Na polícia, ninguém fala 'da qual'.) só tem gente burra que nem eu (SANT'ANNA, 2007, p. 34).

Nesse trecho do conto, em que o narrador-personagem aponta para a possibilidade de que talvez não seja ele o responsável pela construção narrativa, o texto deixa emergir uma certa consciência do seu caráter ficção. Essa consciência joga, de alguma maneira, com a coerência realística dentro da obra, já que a realidade apresentada na ficção é interrompida por um elemento exterior a ela, o autor do conto.

Eu sou burro, porque eu sou da polícia, mas eu não sou o mais burro de todos, porque eu sou uma primeira pessoa que nunca se dá mal nessas porra de metalinguagem, mau, porque esse negócio de os maus se darem mal no final da história é meio babaca, nem em novela de televisão os maus se dão mal no final mais, e a porra da metalinguagem, da primeira pessoa de vanguarda, essas porra, quer dar uma lição nessa porra de sociedade injusta que premia os injustos, a mais-valia, a metalinguagem, os artifícios, as conquistas da literatura contemporânea, as vanguardas, o hiper-hiper-realismo, essas porra (SANT'ANNA, 2007, p. 41/42).

Nota-se, através desse excerto, que a abordagem da linguagem e da metalinguagem ocupa uma boa parte do conto. A linguagem é aludida como instrumento de exclusão social, componente da lógica estrutural da

urbe. O narrador reconhece que, se não fosse o fato de ser um personagem de ficção, ele não teria domínio sobre o português padrão “(Viu como eu pensei estar escrevendo bonito esse negócio ‘da qual’? Na polícia, ninguém fala ‘da qual’.) só tem gente burra que nem eu” (p. 34). Por sua vez, a metalinguagem contribui também com o caráter autoconsciente da narrativa, já que é por meio dela que os recursos textuais usados pelo autor para compor a obra são mencionados e a ficção se reconhece como ficção.

No conto “Socorrinho”, o cuidado e a atenção que o autor tem com a linguagem se evidencia já no título da obra, que pode ser entendido como um pedido de ajuda, além da referência ao nome da personagem vítima do crime. Ademais, o grau diminutivo atribuído ao substantivo realça a pouca idade da personagem e sua incapacidade de defesa devido ao frágil porte físico que essa idade lhe confere, restando à criança um grito pequeno por socorro, em termos metafóricos.

Moço, não, sua mão, suando, grito no semáforo, em contramão, suada, pelos carros, sobre os carros, carros, moço, não, viu sua mãe e a cidade, nervosa, avançando o meio-dia, dia de calor, calor enorme, ninguém que avista, Socorrinho, algumas buzinas, céu de gasolina, ozônio, cheiro de álcool, moço, não, parecido sonho ruim, dor de dente, comprimido, pernilongo, extração de ouvido, o ônibus elétrico, esquinas em choques, paralelepípedos, viagens que não conhece [...] (FREIRE, 2000, p. 47).

Como se pode ver no excerto acima, a fala de Maria do Socorro aparece sem nenhum recurso demarcador de diálogo. “Moço, não [...]” (p. 47) não apresenta travessão ou aspas marcando discurso direto. Desse modo, sua fala se confunde com a do narrador, criando um efeito de sobreposição de vozes narrativas.

Também é possível, a partir desse fragmento, analisar o uso da pontuação no texto de Marcelino Freire. No conto, o ponto final só é utilizado uma vez, no desfecho. Apesar de se tratar de uma narrativa breve, composta apenas por um parágrafo, que se estende por pouco mais de duas páginas na edição do livro analisada, ainda assim o leitor pode sentir um

certo estranhamento em relação à falta desse sinal de pontuação e ao uso exagerado da vírgula. Essas rupturas em relação à escrita convencional entregam à trama o aspecto de agilidade e confusão, características que também são encontradas no ambiente urbano, cenário no qual se situa “Socorrinho”. De acordo com Cortázar (1993, p. 152), o gênero conto tem como uma de suas características a condensação do tempo, ou seja, uma maior velocidade, em relação ao romance, no modo de narrar. Por meio disso, é possível compreender que a estrutura do conto favorece a representação da cidade, se pensarmos que as grandes metrópoles impõem um ritmo acelerado à vida de seus habitantes. Ou seja, os mecanismos linguísticos das narrativas se relacionam com os seus aspectos temáticos, criando uma intersecção entre eles.

Por sua vez, “Anotações Sobre Um Amor Urbano” também apresenta algumas passagens cujo tratamento dado aos aspectos relativos à pontuação subverte a gramática normativa da língua. A narrativa ganha agilidade nos trechos em que o uso da vírgula é intensificado e o ponto final é suprimido:

[p]elas escadarias da avenida deserta, lata de coca- cola largada na porta da igreja, aqui parece que o tempo não passou, quero te mostrar um vitral, esta sacada, aquele balcão como os de Lorca, entremeado de rosas, quero dividir meu olhar, desaprendi de ver sozinho e agora que tudo perdeu a magia, se magia houve, e havia, e não consigo mais ver nenhum anjo em você, pastor, mago, cigano, herói intergaláctico, argonauta, replicante, e agora que vejo apenas um rapaz dentro do qual a morte caminha inexorável, só não sabemos quando o golpe final, mas virá, cabelos tão negros, rosto quase quadrado, quase largo, quase pálido, onde já começou a devastação, olhos perdidos, boca de naufrágio vermelho pesado sobre o escuro da barba malfeita, olho tudo isso que vejo e não tem outra magia além dessa, a de ser real, e vou dizendo lento, como quem tem medo de quebrar a rija perfeição das coisas, e vou dizendo leve, então, no teu ouvido duro, na tua alma fria, e vou dizendo louco, e vou dizendo longo sem pausa — gosto muito de você gosto muito de você gosto muito de você. (ABREU, 2013, p. 192-193).



Como afirma João Batista Cardoso (2014), a partir da segunda metade do século XX há na literatura brasileira uma nova linguagem, que possui, além de outros traços, uma maior velocidade no modo de narrar – o que vai de encontro à dinâmica social dos grandes centros urbanos, marcados pela pressa e rapidez com que os eventos se manifestam. No conto de Abreu, essa velocidade é alcançada, sobretudo, pela sobrecarga imagética: o leitor é submetido a um contínuo de imagens que se amontoam umas sobre as outras:

[d]esculpe, mas foi só mais um engano? e quantos mais ainda restam na palma da minha mão? Ah, me socorre que hoje não quero fechar a porta com esta fome na boca, beber um copo de leite, molhar plantas, jogar fora jornais, tirar o pó de livros, arrumar discos, olhar paredes, ligar-desligar a tevê, ouvir Mozart para não gritar e procurar teu cheiro outra vez no mais escondido do meu corpo, acender velas, saliva tua de ontem guardada na minha boca, trocar lençóis, fazer a cama, procurar a mancha da esperma tua nos lençóis usados, agora está feito e foda-se, nada vale a pena, puxar as cobertas, cobrir a cabeça, tudo vale a pena se a alma, você sabe, mas alma existe mesmo? e quem garante? e quem se importa? apagar a luz e mergulhar de olhos fechados no quente fundo da curva do teu ombro, tanto frio, naufragar outra vez em tua boca, reinventar no escuro teu corpo moço de homem apertado contra meu corpo de homem moço também, apalpar as virilhas, o pescoço, sem entender, sem conseguir chorar, abandonado, apavorado, mastigando maldições, dúbios indícios, sinistros augúrios, e amanhã não desisto: te procuro em outro corpo, juro que um dia eu encontro.

Não temos culpa, tentei. Tentamos. (ABREU, 2013, p. 193-194).

No conto, a repetição da conjunção “e” traz fluidez e euforia aos momentos de evasão amorosa e sexual. Em outros trechos, ela surge nas sentenças que expressam dúvida a respeito do futuro dessas relações e aludem, ainda, à busca incessante do narrador para obter êxito amoroso: “e amanhã não desisto: te procuro em outro corpo, juro que um dia eu encontro” (p. 194).

A esperança de que encontrará alguém para se tornar o objeto de seu amor, um projeto idealmente perfeito e passível de concretização no futuro, ainda que pareça um futuro longínquo, é o esteio que mantém firme o protagonista de “Anotações Sobre Um Amor Urbano” em sua constante busca nos corpos dos indivíduos urbanoídes: os amores passageiros/ líquidos. Diferentemente das ideologias “que jamais conseguem, de facto, a realização de seus conteúdos pretendidos” (MANNHEIM, 1986, p. 218), os anseios do protagonista do conto possuem a seu favor a possibilidade de realização. Esse sentimento utópico o impele “a criar um espaço imaginário, diferente da realidade em que está mergulhada[sic] e por isso poderá satisfazê-lo: lá eu seria ou serei feliz...” (1997, p. 49, BERRINI). Assim, fica claro que o “amor urbano” a quem tanto se refere o narrador, é um amor que ainda está por vir. Mesmo que numa primeira leitura (ou numa leitura mais desatenta), o leitor seja levado a acreditar que esse amor já existiu, o texto fornece indícios que apontam a possível existência dele apenas no futuro, no depois: “juro que um dia eu encontro” (p. 194).

## Conclusão

Parece haver um certo consenso quando se diz que o personagem é um dos elementos mais importantes da narrativa. É difícil imaginar uma história sem personagem, pois é ele quem move a trama por meio de suas ações. Mas além delas, das ações, conta-se também com as características que permeiam sua personalidade e a maneira como enxerga o mundo, pois a combinação desses fatores dita o desenvolvimento narrativo e pode dar o tom da história. Segundo o professor Luiz Antonio de Assis Brasil,

[a] narrativa deve convencer o leitor de um fato: tudo o que ali está é porque o personagem, pelo simples fato de existir, faz com que as coisas aconteçam. Não, os personagens não têm poderes mágicos ou de super-herói. No entanto, é como se atrásse os acontecimentos narrados. (BRASIL, 2019, p. 35/36).

Sendo assim, observando a representação da cidade nos contos de Marcelino Freire, André Sant’Anna e Caio Fernando Abreu, pode-se atribuir a ela essas mesmas características conceituais do personagem apontadas por Assis Brasil. Nos contos, a cidade “não é só um espaço, um *décor*, mas, sim, uma fisionomia, um retrato que pulsa, uma personalidade, pode-se dizer, um elemento composicional formador de caracteres” (LIMA, 2010, p. 136). É por meio dela, da cidade, que é possível a existência de personagens violentos como o policial em “A Lei”, o assassino em “Socorrinho” e o narrador atormentado em “Anotações sobre um Amor Urbano”, produtos da lógica estrutural da cidade, que é um lugar em que o Estado é incapaz de controlar o crime e no qual as relações entre os indivíduos são rasas e pouco duradouras.

Desse cenário de desamparo governamental advém a violência, encontrada em trechos como “[a] gente, que é da polícia, primeiro enfia um pau, pau mesmo, depois o cano do revólver, depois, um cabo de vassoura, depois, uma peixeira, depois, rasga, aí vai enfiando o que tiver à mão” (SANT’ANNA, 2007, p. 40) e “o homem arreava as calças, mais o grito, moço, não, não, Socorrinho chorava, Socorrinho esperneava, Socorrinho não entendia aquele mundo estranho, aquele desmaio de anjo” (FREIRE, 2000, p. 49).

Já em “Anotações Sobre Um Amor Urbano” a representação da violência sai de cena para dar espaço à forma desconexa como as relações são construídas dentro das grandes cidades. Chega a ser paradoxal falar em relações desconexas, principalmente porque parece essencial para o funcionamento harmonioso das cidades a interação entre as pessoas. No entanto, muitas dessas relações, especificamente as amorosas, são frágeis e pouco duradouras. Os pequenos blocos de textos e a forma inacabada da narrativa parecem aludir ao impasse em que vive o protagonista: a busca incessante pela afeição nos corpos dos urbanoídes, que o leva a vários relacionamentos superficiais, em que a possibilidade do fim se faz constantemente presente.

Revela-se, assim, a liquidez das relações, isto é, a fragilidade dos laços humanos, que, de acordo com Zygmunt Bauman (2004), possui conexão com uma sociedade marcada pela estrutura de mercado, em que o

“produto” está pronto para uso instantâneo, cujos resultados, para serem alcançados, já não exigem dedicação prolongada. Nesse contexto, a urbe se insere como produtora desses vínculos frágeis, pois, devido ao fluxo populacional e aos locais de encontro entre os sujeitos, possibilita a sua fomentação.

Como se vê no conto de Caio Fernando Abreu, não apenas no plano temático o espaço urbano se circunscreve. Nessa obra, os recursos linguísticos também são alusões ao meio em que os personagens estão inseridos. Segundo João Batista Cardoso (2014), a partir da segunda metade do século XX há na literatura brasileira uma nova linguagem, que possui, além de outros traços, uma maior velocidade no modo de narrar – o que vai de encontro à dinâmica social dos grandes centros urbanos, marcados pela pressa e rapidez com que os eventos se manifestam. Em “Socorrinho”, essa velocidade se concretiza por meio da falta de pontos e excesso de vírgulas. Em “A Lei”, o trabalho com a linguagem ocorre através da intercalação de vozes e a metaficção, jogo narrativo no qual o narrador se reconhece como criação de alguém intelectualmente superior, diferentemente dele, que pertence à camada periférica da pirâmide social.

Em outras palavras, é o mesmo que afirmar que, se o elemento cidade fosse removido dos contos, as suas narrativas não seriam as mesmas, pois ela se introduz de tal maneira nessas produções que é como se interagisse com os outros personagens, modificando suas maneiras de pensar e atuar sobre a realidade que os cerca.

## Referências

ABREU, Caio Fernando. **Ovelhas Negras**. Porto Alegre: L&PM, 2013.

ASSIS BRASIL, Luiz Antonio de. **Escrever Ficção**: Um manual de escrita literária. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

BERRINI, Beatriz. **Utopia, utopias, visitando poemas de Gonçalves Dias e Manuel Bandeira**. São Paulo: EDUC, 1997.

BAUMAN, Zygmunt. **Amor líquido**: sobre a fragilidade dos laços humanos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

CARDOSO, João Batista. Uma travessia pela literatura brasileira contemporânea. In: CAMARGO, Flávio Pereira; CARDOSO, João Batista (Orgs.). **Estudos da ficção brasileira contemporânea**: produção, recepção e crítica. São Paulo: Fonte editorial, 2014.

CORTÁZAR, Julio. **Valise de cronópio**. Tradução Davi Arriguci Jr. e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 1993.

FREIRE, Marcelino. **Angu de sangue**. Cotia: Ateliê Editorial, 2000.

FREIRE, Marcelino. **Contos Negreiros**. Rio de Janeiro: Record, 2005.

FREIRE, Marcelino. **Amar é crime**. Rio de Janeiro, Record, 2015.

LIMA, Roberto Sarmento. A cidade de Clarice. In: **RILP – Revista Internacional em Língua Portuguesa**, nº 23, 2010, p. 135–151.

LIMA, Rogério. Mapas textuais do imaginário fragmentado da cidade. In: LIMA, Rogério; FERNANDES, Ronaldo Costa (orgs.). **O imaginário da cidade**. Brasília, DF: Editora Universidade de Brasília; São Paulo, SP: Imprensa Oficial do Estado, 2000, p. 9–18.

MANNHEIM, Karl. A mentalidade utópica. In: **Ideologia e utopia**. Trad. Sérgio Magalhães Santeiro. 4. ed. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.

SANT'ANNA, André. **Amor**. Sabará: Edições Dubolso, 1998.

SANT'ANNA, André. **Sexo e amizade**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SANTOS, Luis Alberto Brandão – **Textos da cidade**, em VASCONCELOS, Maurício Salles e Haydeé Ribeiro Coelho (orgs.), 1000 rastros rápidos: cultura e milênio. Belo Horizonte: Autêntica, 1999, p. 132.

SCHOLHAMMER, Karl Erik. Os cenários urbanos da violência na literatura brasileira. In: PEREIRA, Carlos Alberto M. (org.) **Linguagens da violência**. Rio de Janeiro: Rocco, 2000. p.236–259.

# AUTOFICÇÃO EM MEMÓRIAS DO CÁRCERE DE GRACILIANO RAMOS

Robson da Silva

Helenice Frago dos Santos

## Considerações iniciais

Durante os anos oitenta os gêneros autobiográficos emergiram fortemente trazendo uma nova luz à narrativa. As famosas “escritas do eu” (autobiografias, diários, memórias, confissões, correspondências) adquiriram um reconhecimento até então inédito entre nós. Nesse sentido, o neologismo autoficção foi usado pela primeira vez por Serge Doubrowsky, no romance *Fils* (1977) para conceituar o conjunto de obras literárias que apresentam passagens da vida ou, até mesmo, características físicas e psicológicas do autor.

Com base no interesse pela escrita de si, pelo diálogo entre obra e escritor, foi elaborado o presente instrumento de pesquisa, cujo objetivo geral é identificar como a autoficção se articula na obra póstuma *Memória do Cárcere* (1953) de Graciliano Ramos para evidenciar a performance, segundo a perspectiva de Diana Klinger. Portanto, o presente artigo busca responder a seguinte problemática: como a autoficção se articula na obra *Memórias do Cárcere* (1953)?

Para responder esta pergunta desenvolveu-se uma pesquisa básica de cunho bibliográfico, com uma abordagem qualitativa, também foi realizado uma revisão de literatura considerando estudos em português, inglês, francês. Este artigo trata-se de um trabalho vinculado ao Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica (PIBIC) “Memórias do Encarceramento na Literatura Alagoana”, Universidade Estadual de Alagoas. Seguindo este feito de narrativa, foi selecionada a obra *Memória do Cárcere* (1953). Assim, diante da pergunta problema surgiu a seguinte hipótese: a autoficção se articula com consistência como recurso literário para a construção da narrativa.

Nessa perspectiva, este artigo, para melhor compreensão, está organizado em três seções: a primeira trata-se da escrita de Graciliano Ramos. A segunda trata-se das aproximações e distanciamentos da obra graciliânica durante a segunda fase do Modernismo no Brasil. Por fim, a terceira, última seção, trata-se do papel que a autoficção desempenha na obra em estudo. As pesquisas apuradas apontaram que a autoficção apresenta-se na obra *Memórias do Cárcere* (1953) mantendo “pontos de contato”, dramatização de si e autoficcionalização.

## A escrita de Graciliano Ramos

Pretende-se, aqui, nesta seção, apresentar o processo de escrita e estética das obras do escritor Graciliano Ramos que são apresentadas pela intensa revisão de seus escritos; como ao mesmo tempo o trabalho árduo e sério em compor; e os principais aspectos referentes ao estilo de escrita utilizada por ele.

Em seu processo de escrita Graciliano afirma o uso do dicionário, constante, como uma maneira de aprimorar suas obras, em depoimento no ano de 1948, ao jornalista Homero Senna o escritor diz “Dicionário, para mim, nunca foi apenas obra de consulta. Costumo ler e estudar dicionários. Como escritor, sou obrigado a jogar com palavras. Logo, preciso conhecer o seu valor exato” (SALLA, 2014, p. 198). Este aspecto é notável desde o primeiro conto (texto) de Graciliano Ramos, publicado em “O Dilúculo”<sup>1</sup> e revela o quanto o uso do dicionário interfere nas suas criações.

Os problemas sociais específicos de sua região, mais precisamente, as consequências da seca e a condição humana, ganham lugar de destaque em sua obra literária. Segundo *Candido* (2006) o autor dá secura à linguagem, assim como é seco o solo, assim como é rude a vida sertaneja. Muito preocupado com às causas populares, expressando, a seu modo, solidariedade e interesse pelos que vivem à margem da sociedade: os excluídos, desamparados, abandonados e desajustados, Graciliano estava

---

1 Jornal fundado por Graciliano Ramos aos 11 anos de idade ao lado de seu primo Cícero de Vasconcelos sob a orientação do professor Mário Venâncio.

disposto a esperar, por eles e com eles “alguma iluminação” que iluminasse os “tempos sombrios” (ARENDDT, 2008, p. 9). Vejamos uma passagem, como exemplo, na obra *Memórias do Cárcere* (1953): “O mundo se tornava fascista. Num mundo assim, que futuro nos reservariam? Provavelmente não havia lugar para nós, éramos fantasmas, rolaríamos de cárcere em cárcere, fındaríamos num campo de concentração” (RAMOS, 2008, p. 161).

De acordo com Wander Melo Miranda (2004), Graciliano Ramos partia de suas próprias experiências para denunciar e criticar o sistema em que vivia (projetos políticos hegemônicos de Getúlio Vargas<sup>2</sup> e dos militares<sup>3</sup>) e foi construindo uma memória dessas vivências em sua obra: “Narrar é agir. O significado do vivido toma forma de ações e através das ações compartilhadas, que se tornam o meio essencial para lançar os fundamentos de uma atuação autêntica que o futuro arrancado ao passado, na narrativa, deixa entrever” (MIRANDA, 2004, p. 64).

Segundo Alfredo Bosi (1994), Graciliano Ramos, como escritor, re-presentou o ponto mais elevado de tensão entre o “eu” do escritor e a sociedade que o constituiu, pois ele, como produtor de textos literários, enxergava em cada personagem a face angulosa da dor e da opressão: “Graciliano não compôs um ciclo, um todo fechado sobre um ou outro polo da existência (eu/mundo), mas uma série de romances cuja descontinuidade é sintoma de um espírito pronto à indagação, à fratura, ao problema” (BOSI, 1994, p. 402). Bueno também conclui que “a obra de Graciliano Ramos elabora um arco que, partindo de uma observação do mundo, chega ao escrínio milimétrico do eu” (BUENO, 2008, p. 75–76). Nesse sentido, as relações entre o autor, personagem e a figura do narrador estão muito próximas, ambos comprometidos com o mundo.

Sobre o seu “fazer-literário” e suas personagens, em sua última entrevista o escritor ainda argumenta “Nunca pude sair de mim mesmo. Só

2 Presidente do Brasil durante o período da ditadura militar.

3 Um dos grandes representantes foi o militar e político brasileiro Filinto Strubing Müllerfoi. Atuou nos levantes tenentistas entre 1922 e 1924. Destacou-se por sua atuação como chefe da polícia política, e por diversas vezes foi acusado de promover prisões arbitrárias e a tortura de prisioneiros, durante o Governo Vargas.



posso escrever o que sou. E se os personagens se comportam de modos diferentes é porque não sou um só” (SENNA, 1963). De tal declaração pode-se inferir que o narrador e as personagens em suas obras são a instância mediadora de múltiplas fontes enunciativas para a compreensão do literato alagoano em estudo e do mundo exterior.

Ellison (1954) aponta que apesar das óbvias posições esquerdistas, Graciliano estava de certo modo distanciado das tendências políticas em particular “nada em [sua] obra serviria diretamente como propaganda política” (ELLISON, 1954, p. 25). De certo modo influenciado pelo meio em que viveu, Graciliano Ramos aponta para a impossibilidade de escrever sem levar em consideração sua própria experiência: “Poderia um escritor manter-se alheio à guerra, ao desemprego e às crises econômicas? Não há arte fora da vida, não acredito em romance estratosférico. Logo, não pode” (MORAES, 2012, p. 197).

Segundo Luft (1973) na estética das obras de Graciliano está presente a vida dotada de forte densidade humana, como podemos observar em *Infância* e em *Memórias do Cárcere*, como também, na ficção regionalista *Vidas Secas*, *São Bernardo* e *Caetés*, sobretudo, apresentada de forma clara, concisa e expressiva. Nesse sentido, referente a escrita de ficção Neves e Pontes aponta: “esse tipo de ficção coloca-nos, pois, em contato com os problemas da realidade sociocultural do Nordeste do Brasil, proporcionando, assim, aspectos múltiplos da vida socioeconômica da região” (NEVES, 2001, p. 122).

Nessa conjuntura Candido e Castello afirmam, com relação à obra de Graciliano que “A composição de sua obra resulta de um processo rigorosamente seletivo e subordinado essencialmente aos limites da experiência pessoal, notadamente sertaneja. [...] Compõem-se de aspectos da paisagem do Nordeste agreste” (CANDIDO, CASTELLO, 1968, p. 295). Depreende-se, portanto, afirmar que existe em sua obra, traços com grande capacidade de descrever fotograficamente em diferentes tempos verbais, com extremada objetividade, o espaço (ambiente), as personagens, as mazelas sociais, fatos e realidades prenhes de sordidez.

Conforme, assegura, Diana Schuler na sua tese de doutorado, no que diz respeito a linguagem (estilo de escrita) de Graciliano, a pesquisadora afirma:

[...] por seu realismo crítico e sua linguagem apurada: sintaxe de acordo com a norma-padrão, uso de frases curtas e períodos coordenados; vocabulário adequado às situações, com economia de adjetivos, regionalismos usados de modo certo; estilo direto, “seco”, como são o sertão e o homem moldado por ele. Como ninguém, Graciliano soube dar voz ao homem marginalizado e hostilizado pelo meio, pelos próprios conflitos e angústias (SCHULER, 2017).

Nesse sentido, a escrita de Graciliano trata-se de tramas bem engendradas, distintos focos narrativos bem construídos e com a elegância e secura de sua linguagem sem impropriedades linguística ou impropérios. Assim, representa o drama universal do homem em luta com o mundo na incansável busca de sua subjetividade. Por fim, parece legítimo inferir que Graciliano–escritor fez de sua escrita uma ferramenta metafórica de engajamento.

### A obra graciliânica e o Modernismo brasileiro: geração de 30

Nesta seção busca-se observar a obra graciliânica na segunda fase do modernismo brasileiro. Para tal faz-se necessário uma breve contextualização histórica:

Em 1926, quatro anos após a Semana de Arte Moderna, o sociólogo Gilberto Freyre escreve o “Manifesto Regionalista”. [...] O Manifesto convidava os intelectuais a acentuar os valores culturais e as tradições da região nordeste [...] Esse movimento caracterizava-se pela valorização das especificidades locais nordestinas e atingiu amplo destaque entre os polos intelectuais do país (SANTOS, 2011).

Nessa perspectiva, referindo à literatura no período da segunda fase, conforme Antonio Candido (1989) houve uma consolidação do romance, marcando uma visão diferente da sua função e natureza. Radicalização do gosto e também das ideias políticas; divulgação do marxismo; aparecimento do fascismo; renascimento católico, com visão paternalista e

exótica. Ao mesmo tempo alargava o ecúmeno literário por um acentuado realismo no uso do vocabulário e na escolha das situações. Graciliano Ramos (um dos poucos ficcionistas realmente grandes da nossa literatura), Raquel de Queirós, José Lins do Rego, o primeiro Jorge Amado são nomes destacados desse movimento renovador, que conta com algumas dezenas de bons praticantes.

Nesse contexto, Graciliano Ramos, 11 de abril de 1931, publica na edição número 1 de *Novidade*, a crônica “Sertanejos”, e posteriormente em *Garranchos*, textos inéditos de Graciliano Ramos. O texto exemplifica o caráter realista que os escritores perseguiram. Temas como a decadência da produção econômica relacionada ao principal produto agrícola da região e as misérias do país fizeram parte das ambientações nas narrativas literárias da época, bem como da obra de Graciliano.

Dessa forma, na década de 30 o novo romance que surgia estava ausente de possíveis crenças na probabilidade de uma transformação positiva do país pela via da modernização. Assim, a obra mais acabada dessa descrença na modernização, que vai junto com uma avaliação pouco otimista da revolução de 30 é muito bem representada em *São Bernardo*, primeiro romance de Graciliano Ramos. Por exemplo, Paulo Honório, personagem protagonista do romance considera que o infortúnio de seu Ribeiro foi não ter acompanhado a evolução inevitável da modernização, da automação.

Por esse lado, Mário de Andrade, precursor do modernismo, escreve em 1940 um artigo publicado no jornal carioca *Diário de Notícias* destacando a figura do fracassado nos romances de 30 que também se faz presente na obra de Graciliano “o que está se fixando, não é o fracasso proveniente de forças em luta, mas a descrição do ser incapacitado para viver, o indivíduo desfibrado, incompetente, que não opõe força pessoal nenhuma, nenhum elemento de caráter” (ANDRADE, 1993, p. 181).

Nesse sentido, a figura do herói, longe de propor estratégias para mudar a sua realidade negativa, servia para incorporar algum aspecto do atraso. Essa constatação é notória em *Angústia*, pois é o intelectual que assume esse papel; em *Vidas secas*, o camponês submetido a isolamento, fome, desabrigo, condições climáticas desfavoráveis, lida contínua com

animais, sistema opressivo, miséria material, intelectual e linguística – reafirmando o drama social. Depreende-se, assim, que a obra graciliânica se enquadra no conjunto dos demais romancistas de 30 que realizaram uma vigorosa força de oposição/resistência a uma visão totalitária, hegemônica, de Brasil imposta por Getúlio Vargas.

Em última análise, Graciliano e sua obra seria o representante do que Bosi identificou como “romance de tensão crítica”, oposto aos “romances de tensão mínima”, que teriam Jorge Amado como um dos principais representantes (BOSI, 1994, p. 392). Portanto, sua obra cumpri com o objetivo do Modernismo, segundo Candido e Castello (1968) a adesão profunda aos problemas da terra e da história contemporânea, além de refletir com tamanha fidelidade e liberdade criadora os movimentos da alma nacional. Por fim, infere-se que a obra de Graciliano Ramos pode ser considerada como ferramenta de denúncia, uma vez que a visão crítica do autor acerca dos problemas sociais fica avultados, principalmente na abordagem das condições desiguais da sociedade.

### A autoficção em *Memórias do Cárcere*

Antes de adentrar na discussão da autoficção enquanto fenômeno literário e do seu papel na obra *Memórias do Cárcere* (1953) de Graciliano Ramos, é relevante esclarecer o conceito de autoficção:

Segundo nossa hipótese, o texto autoficcional implica uma dramatização de si que supõe, da mesma maneira que ocorre no palco teatral, um sujeito duplo, ao mesmo tempo real e fictício, pessoa (ator) e personagem. Então não se trata de pensar, como o faz Phillipe Lejeune, em termos de uma “coincidência” entre “pessoa real” e personagem textual, mas a dramatização supõe a construção simultânea de ambos, autor e narrador. Quer dizer, trata-se de considerar a auto-ficção como uma forma de performance. (KLINGER, 2006, p. 58)

A pesquisa que daria origem ao livro *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a vida etnográfica* (2007) pela professora universitária-

ria Diana Klinger, encerrada no ano de 2006, chega à conclusão de que as narrativas contemporâneas de cunho autoficcional respondiam, ao mesmo tempo e, paradoxalmente, ao narcisismo midiático e à crítica do sujeito. Por outro lado, dois anos após publicação, a autora reflete mais uma vez sobre a questão, verificando:

[...] em muitas das discussões acadêmicas e jornalísticas esse conceito [da autoficção] tem adquirido uma amplitude tal que parece abranger desde *Infância*, de Graciliano Ramos, até os blogs pessoais. Por isso, se acreditamos – como acredito – que alguma coisa tem mudado na literatura recente, torna-se importante especificar a noção de autoficção como uma característica própria da narrativa contemporânea, que pode ter pontos de contatos, mas se diferencia de outras narrativas anteriores (KLINGER, 2008, p. 18).

Nesse sentido, acredita-se, aqui, que a obra *Memórias do Cárcere* (1953) faz jus aos “pontos de contato” da autoficção como uma característica de narrativas anteriores as narrativas contemporâneas. Ora, não se pode negar esse fato, como a própria Diana Klinger (2006) destaca que outro crítico francês, Jacques Lecarme, frisou a possível novidade da chamada autoficção, mostrando que antes que Doubrovsky o denominasse como tal, o gênero tinha sido explorado por muitos outros (Malraux e Celine por exemplo), e que a partir dos anos setenta foi cada vez mais frequente (Lecarme cita os casos de Barthes, Perec, Soilers, Modiano). Também argumenta o pesquisador Moisés Monteiro de Melo Neto “a autobiografia ficcional, a autoficção, a metaficção, estão presentes, de certo modo, nos trabalhos dos grandes autores da literatura” (MELO NETO, 2020, p. 26).

Todavia, Ricardo Vieira Lima escreve um artigo publicado nos Anais do SILEL, em 2013 no qual argumenta:

Divergências teóricas à parte, no que tange ao escritor Graciliano Ramos estou de acordo com Klinger: é um exagero afirmar que ele tenha feito autoficção, em algum momento de sua carreira lite-

rária. Não se tem notícia de que seus romances *Caetés* (1933), *São Bernardo* (1934), *Angústia* (1936) ou *Vidas secas* (1938) contenham forte viés autobiográfico, muito ao contrário: são livros resultantes de uma atenta observação das histórias, do cotidiano, da realidade social, dos costumes do povo e do ambiente nordestinos. Já *Infância* (1945) e *Memórias do cárcere* (1953) possuem, de fato, um real caráter autobiográfico/memorialístico, misturado, em alguns momentos, com elementos ficcionais, de resto, circunstância inevitável para qualquer escritor. Mas, para que tais livros pudessem ser considerados como autoficção, a simbiose entre realidade e ficção teria que ter sido mais radical. Faltam, ainda, a construção midiática do autor, a noção de performance, o desejo narcisista de falar de si, o embaralhamento proposital da realidade com a fantasia, e a mistura da verossimilhança com a inverossimilhança. (LIMA, 2013).

Neste contexto, considerando as palavras de Doubrovsky “[...] toda autobiografia é uma forma de autoficção e toda autoficção uma variante da autobiografia. Não há separação absoluta<sup>4</sup>.” (apud VILAIN, 2005, p. 211-212) pode-se afirmar que há uma correspondência muito forte entre o fenômeno da autoficção e a obra em questão. Assim, compreende-se a obra *Memória do Cárcere* (1953) também como uma autobiografia, pois a obra é fragmentada, uma vez que é constituída por lembranças da experiência vivida. E foge a ordem cronológica de alguns acontecimentos e fatos narrados, embora os capítulos sejam expostos numa sequência cronológica dos lugares em que Graciliano esteve preso “não me obrigo a reduzir um panorama, sujeitá-lo a dimensões regulares, atender ao paginador e ao horário do passageiro do bonde. [...] deter-me em longas paradas, saltar passagens desprovidas de interesse, passear, correr, voltar a lugares conhecidos” (RAMOS, 2008, p. 14).

O fenômeno da autoficção mistura verossimilhança com inverossimilhança, logo, “suscita dúvida tanto a respeito da sua verificabilidade

4 Sempre que houver citação em português de livros cuja referência bibliográfica esteja em francês, trata-se de tradução minha.

de quanto da sua verossimilhança”, (KLINGER, 2006, p. 49). Além disso, a autora discute “a categoria de autoficção implica não necessariamente uma corrosão da verossimilhança interna do romance, e sim um questionamento das noções de verdade e de sujeito” (KLINGER, 2006, p. 50). Dessa maneira o próprio Graciliano alerta sobre as recordações meio confusas “Essas coisas verdadeiras podem não ser verossímeis. [...] Afirmarei que sejam absolutamente exatas? Leviandade. Em conversa ouvida na rua, a ausência de algumas sílabas me levou a conclusão falsa [...] Estarei mentindo? Julgo que não” (RAMOS, 2008, p. 14).

A autoficção também entrelaça os dois discursos, o ficcional e o autobiográfico. Desse modo, Graciliano tinha consciência da construção midiática de si, de modo que a construção de sua imagem como escritor e “personagem do espaço público midiático” (VIEGAS, 2007, p. 15), era uma responsabilidade, mas também uma fonte de interesse para seus milhares de leitores:

A percepção, a compreensão e a memória do rapaz me assombavam. Uma vez encontrei-o agarrado ao meu segundo romance. Virou a folha, avizinhei-me, entrei a rever pedaços da minha terra, la chegando ao fim da página esquerda, e o moço voltou a folha de novo.

– Não é possível que você tenha lido essas duas páginas, afirmarei.

– Porquê?

– O autor dessas drogas sou eu, e apenas li uma (RAMOS, 2008, p. 211–212).

Graciliano além de falar pelo outro, possuía também, de certo modo, o desejo narcisista de falar de si: “só me abalanço a expor a coisa observada e sentida” (RAMOS, 2008, p. 40–41); o autor ainda reitera “Na verdade suponho que me revelei covarde e egoísta: várias crianças exigiam sustento, a minha obrigação era permanecer junto a elas, arranjar-lhes por qualquer meio o indispensável” (RAMOS, 2008, p. 18); e por último alude “exponho o que notei, o que julgo ter notado. Outros devem possuir lembranças diversas. Não as contesto, mas espero que não recusem as mi-

nhas: conjugam-se, completam-se e me dão hoje impressão de realidade” (RAMOS, 2008, p. 36).

Por fim, a noção de performance outra característica típica da autoficção também faz parte da vida do escritor: “Só posso escrever o que sou. E se os personagens se comportam de modos diferentes, é porque não sou um só” (SENNA, 1963, p. 55). Ademais, o autor discute “Só conseguimos deitar no papel os nossos sentimentos, a nossa vida” (RAMOS, 2011, p. 293).

### Considerações finais

Embora não haja predominância do embaralhamento proposital da realidade com a fantasia, pois os fatos narrados são apresentados pela reminiscências da memória e a mistura da verossimilhança com a inverossimilhança se apresente vagamente, a obra *Memórias do cárcere* não pode ser considerada como um gênero de autoficção. Mas como bem demonstrado ao longo deste texto há rastros do processo de autoficcionalização. Desse modo, lança estratégias literárias de ficcionalização de si. Nesse sentido, a simbiose entre realidade e ficção é apresentada na obra de modo sutil fazendo, assim, jus aos “pontos de contato” da autoficção como uma característica de narrativas anteriores as narrativas contemporâneas. Portanto, depreende-se que a autoficção está presente em *Memórias do cárcere* como uma espécie de fenômeno literário, “forma performática” como argumenta Diana Klinger, mas a hipótese levantada neste artigo não foi confirmada. O presente trabalho não pretendeu esgotar o assunto, nem mesmo apresentar uma análise fechada. A intenção foi levantar possíveis relações entre a autoficção e a obra *Memórias do cárcere*, por essa razão recomenda-se novas pesquisas.



## Referências

- ANDRADE, Mário de. **Vida literária**. Edição de Sonia Sachs. São Paulo, Hucitec/Edusp, 1993.
- ARENDT, Hannah. **Homens em tempos sombrios**. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 32. ed. São Paulo: Cultrix, 1994.
- BUENO, Luis. Antonio Candido reads Graciliano. **Revista Letras**, Curitiba, UFPR Editora, n. 74, p. 71–85, 2008.
- CANDIDO, Antonio. A Revolução de 1939 e a Cultura. **Novos Estudos**, n. 4, 1984. Disponível em: [http://novosestudos.uol.com.br/v1/files/uploads/contents/42/20080623\\_revolucao\\_de\\_1930\\_e\\_a\\_cultura.pdf](http://novosestudos.uol.com.br/v1/files/uploads/contents/42/20080623_revolucao_de_1930_e_a_cultura.pdf). Acesso em: 23 nov. 2020.
- CANDIDO, Antonio. **Educação pela noite e outros ensaios**. São Paulo: Ática, 1989.
- CANDIDO, Antonio. **Ficção e confissão**: ensaios sobre Graciliano Ramos. 3. ed. rev. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.
- CANDIDO, Antonio; CASTELLO, José Aeraldo. **Presença da literatura brasileira III – Modernismo**. 3. ed. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1968.
- DOUBROVSKY, Serge. **Fils**: roman. Paris: Éditions Galilée, 1977.
- DOUBROVSKY, Serge. L'autofiction selon Doubrovsky. In: VILAIN, Philippe. **Défense de Narcisse**. Paris: Grasset & Fasquelle, 2005.
- ELLISON, Fred P. **Brazil's new novel**: Four Northeastern masters. Los Angeles: University of California Press, 1954.
- KLINGER, Diana. **Escritas de si, escritas do outro**: autoficção e etnografia na narrativa latino-americana contemporânea. 2006. 204 f. Tese de doutorado. (Doutorado em Letras) Universidade do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.
- KLINGER, Diana. Escrita de si como performance. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, São Paulo, n. 12, 2008.
- LIMA, Ricardo Vieira. Encontro marcado do menino com o espelho: Ficção e autoficção na obra de Fernando Sabino. In: **Anais do SILEL**, 1, 2013, Uberlândia.
- MELO NETO, Moisés de. **Biografia, autobiografia, autoficção**: literatura e história em entrelaçamentos vivenciais. Maceió: Editora Olyver, 2020.
- LUFT, Celso Pedro. **Dicionário de Literatura Portuguesa e Brasileira**. Porto Alegre: Editora Globo, 1973.
- MIRANDA, Wander Melo. **Graciliano Ramos**. São Paulo: Publifolha, 2004.

MORAES, Dênis de. **O Velho Graça, uma biografia de Graciliano Ramos**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

NEVES, M. da; PONTES, A. de. “Panorama do regionalismo de 30”. **Caderno João Pessoa**, João Pessoa, v. 4, n.º. 06, p. 122, 2001.

RAMOS, Graciliano. **Cartas**. 8. ed. Rio de Janeiro: Record, 2011.

RAMOS, Graciliano. **Memórias do cárcere**. Rio de Janeiro: Record, 2008.

SALLA, Thiago Mío e LEBENSZTAYN, Ieda. **Conversas Graciliano Ramos**. 1 ed. Rio de Janeiro/São Paulo: Editora Record, 2014, p. 198.

SENNÁ, Homero. **República das letras**, Rio de Janeiro: Gráfica Olímpica, 1963.

SANTOS, Robson dos. Cultura e tradição em Gilberto Freyre: esboço de interpretação do Manifesto regionalista. **Sociedade e Cultura**, Goiana, UFG, v. 14, n. 2, p. 399–408, 2011. Disponível em: <http://www.revistas.ufg.br/index.php/fchf/article/viewFile/17613/10566-17/10/2014>. Acesso em: 7 dez. 2020.

SCHULER, Diana. **Graciliano Ramos – o escritor e sua formação**: representações da escola, da escrita e da leitura. 2017. 303 f. Tese de doutorado. (Doutorado em Letras) Universidade de São Paulo, São Paulo. Literature. Université Sorbonne Paris Cité, 2017.

VIEGAS, A. C. O retorno do autor: relatos de e sobre escritores contemporâneos. In: VALLADARES, Henriqueta Do Coutto Prado (Org.). **Paisagens ficcionais**: perspectivas entre o eu e o outro. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007.

## SOBRE OS/AS AUTORES/AS

**Alana de Oliveira Freitas El Fahl** é professora titular de Literatura Portuguesa e Brasileira da Universidade Estadual de Feira de Santana. Atua na Graduação em Letras e nos Mestrados em Estudos Literários e Profiletras. É pós-doutorada na Universidade Federal da Bahia sobre as relações entre Telenovela e Literatura do século XIX (2018/19). Doutora em Teorias e Críticas da Literatura e da Cultura pela Universidade Federal da Bahia (2009), Mestre em Literatura e Diversidade Cultural pela Universidade Estadual de Feira de Santana (2003), Especialista em Metodologia e Ensino da Língua Portuguesa (1999) e Graduada em Letras Vernáculas (1997). Coordenadora do projeto de pesquisa Janela de Tomar: Matrizes Culturais na Literatura Portuguesa e Brasileira. E-mail: alana\_freitas@yahoo.com.br.

**Alessandra Queiroz dos Santos** é mestranda em Estudos de Linguagem (PPGEL) pela Universidade do Estado da Bahia (UNEB) e integra o Grupo de Pesquisa Estudos de Produção e Recepção em Culturas e Linguagens (UNEB). Graduada em Letras Vernáculas pela mesma instituição, pós-graduada em Língua Portuguesa: Redação e Oratória pela Faculdade de Educação São Luís e Literatura Brasileira, pela mesma Faculdade. Professora da Educação Básica do Colégio Estadual Onildo Raimundo de Cristo e da Escola Municipal Harry Batista de Oliva em Valença, Bahia. E-mail: alequeiroz.uneb@gmail.com. ORCID: 0000-0003-1235-4028

**Ana Leal Cardoso** possui graduação em Licenciatura Plena Em Letras pela Universidade Federal do Acre (1984), mestrado em Letras e Linguística pela Universidade Federal de Alagoas (1999) e doutorado em Letras pela Universidade Federal de Alagoas (2005). Atualmente é professor titular da Universidade Federal de Sergipe, diretor do Centro de Educação e Ciências Humanas-CECH, membro fundador o Centro Paraibano de Estudos do Imaginário. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Litera-

tura Brasileira, atuando principalmente nos seguintes temas: literatura Brasileira, crítica literária, mitos, símbolos, literatura, arquétipo; sombra; processo de individuação; mito, Alina Paim, literatura infantil, mito, gênero, sexualidade e identidades. Desenvolve desde 2006 pesquisa sobre a escritora sergipana Alina Paim, sobre a qual tem produzido vários artigos em periódicos e livros. E-mail: analealca@yahoo.com.br.

**Ana Paula Barbosa Andrade** é professora da rede pública estadual de Sergipe. Possui graduação em Letras Português/Inglês pela Universidade Tiradentes (UNIT) e mestrado em Letras pela Universidade Federal de Sergipe (UFS). E-mail: anapaulaban@gmail.com. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-4338-8020>.

**Augusto Vilemar Lima dos Santos** é graduado em Letras Vernáculas, título obtido pela Universidade do Estado da Bahia (2018). Tem experiência na área de Leitura e Literatura. Foi monitor pelo projeto de Extensão PROLER – Programa Nacional de Incentivo à Leitura no Departamento de Ciências Humanas e Tecnologias da UNEB, Campus XX. É membro do grupo de Pesquisa LEALLL – Linguagens e Educação: Alfabetização, Leitura, Linguística e Literatura (UNEB). Atualmente, é aluno regular no Curso de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Estudo de Linguagens, Linha de Pesquisa 1– Leitura, Literatura e Identidades, ofertado pelo Departamento de Ciências Humanas (DCH), Campus I da UNEB em Salvador. Bolsista CAPES. Email: [augusto.vilemar@gmail.com](mailto:augusto.vilemar@gmail.com). <https://orcid.org/0000-0002-6148-2977>. Link de acesso ao Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9392164623537433>.

**Betânia Rita dos Anjos** é graduada em Letras Vernáculas pela Universidade do Estado da Bahia (2016) e mestranda em Estudos Literários pela Universidade Estadual de Feira de Santana. É integrante do Grupo de Estudos e Pesquisa em Poéticas Orais/UEFS. Faz parte do quadro de professores efetivos da Secretaria de Educação do Estado da Bahia atuando na função de vice-diretora no Colégio Estadual de Cristópolis na Educação Básica. E-mail: [bel.ritaka@gmail.com](mailto:bel.ritaka@gmail.com). ORCID: 0000-0001-7978-7755

**Bruna Ingrid Moreira Campos** graduou-se em Letras Português pela Universidade Federal do Piauí e atualmente desenvolve pesquisa de mestrado na Universidade Federal de Goiás com enfoque na literatura brasileira contemporânea, sobretudo nas áreas do realismo mágico e regionalismo. Faz parte do Núcleo de Estudos em Neorregionalismo, Imaginário e Narratividade (NENIN/UESPI). E-mail: camposbrunam@gmail.com. Orcid: 0000-0003-3934-2481.

**Bruno Lima** é doutor em Estudos Literários pela UERJ. Dedicou suas pesquisas, atualmente, ao cânone literário brasileiro, à literatura contemporânea e a Machado de Assis. Dentre seus livros, destacam-se *Bruxaria do início ao fim: o projeto filosófico-(meta)ficcional de Machado de Assis* (EdUERJ, 2021) e *Eu: itinerário para a autoficção* (7 Letras, 2015). Possui também ensaios e artigos publicados em revistas especializadas e em capítulos de livros, além de livros de poesia. No momento está vinculado ao Programa de Pós-Graduação da Faculdade Unyleya. E-mail: bruno.lima\_rj@hotmail.com. Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-9464-4293>.

**Daniela Cristina Magalhães de Jesus** é mestranda em Letras na área de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa pela Universidade de São Paulo. Possui Graduação e Licenciatura em Letras- Português e Espanhol- pela Universidade de São Paulo. Tem experiência na área da educação com aulas de Língua Portuguesa e Espanhola, Literatura e Redação. Membro Associada da Associação Brasileira de Literatura Comparada (ABRALIC). Em eventos científicos realizou comunicações, possui trabalhos aceitos para publicação, também atuou como monitora e coordenadora de mesa. Atualmente é pesquisadora das literaturas africanas de língua portuguesa e literatura marginal. Email: [daniela.jesus@usp.br](mailto:daniela.jesus@usp.br). Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-4331-6609>.

**Danieli Tavares** é formada em Letras/Inglês (UEMS), Pedagogia (UFGD), Mestra em Educação (UFGD), Doutorado em Estudos Contemporâneos (Universidade de Coimbra) e atualmente é doutoranda em Letras no PPGL UNESP/Ibilce. Tem experiência docente na Educação Básica e no Ensino Superior. E-mail: [danieli.tavares@unesp.br](mailto:danieli.tavares@unesp.br) Orcid 0000-0003-0803-0100.

**David Pereira Júnior** é graduado em Comunicação Social – Jornalismo, pela Universidade São Judas Tadeu, e especialista em Língua Portuguesa e Literatura, pela Universidade Presbiteriana Mackenzie. Mestrando no Programa de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa da Universidade de São Paulo. Tem como foco de estudo as relações entre literatura e sociedade. Atualmente, estuda a obra “Nosso Musseque”, do angolano José Luandino Vieira. E-mail: davidpereirajunior@usp.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8449-4487>.

**Elane da Silva Plácido** é doutoranda em Letras pela Universidade Federal de Sergipe (UFS), Mestre em Letras pela Universidade do Estado do Rio Grande do Norte – UERN, Graduada em Letras pela Faculdade de Educação São Francisco – FAESF (2009), Especialização em Metodologia do Ensino Fundamental e Médio em Língua Portuguesa com ênfase em Gramática e Literatura pela Faculdade Pan Americana (2009), Especialização em Docência do Ensino Superior pela Faculdade Latino Americana de Educação – FLATED (2011), Especialização Em MBA em Gestão Escolar pela Faculdade de Economia e Finanças IBMEC (2014). Foi professora substituta do Departamento de Letras Vernáculas da Universidade Estadual do Maranhão, do Programa Darcy Ribeiro – (UEMA); Faculdade de Educação São Francisco – FAESF. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Língua Portuguesa, Inglesa e Respectivas Literaturas; possui experiência em EaD como tutora e supervisora. E-mail: placidoelane@gmail.com. Orcid.org/0000-0001-9414-4862.

**Eliane Dominico** é doutora em Educação pela Universidade Estadual de Maringá – UEM. Professora colaboradora do departamento de Pedagogia da Universidade Estadual do Centro Oeste– Unicentro. Professora da rede municipal de ensino em Guarapuava/Pr. Linha de pesquisa: educação infantil e cultura e literatura infantis. E-mail: nane\_dominico@hotmail.com. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-2320-4036>.

**Evandro Abreu Figueiredo Filho** possui graduação em Letras pelo Centro Universitário do Maranhão (2004). Especialização em Língua Portuguesa e Literatura pelo Centro de Ensino Atenas Maranhense – FAMA e Espe-

cialização em Gestão Educacional pela Faculdade de Teologia Integrada – FATIN. Atuou como professor da Faculdade Pitágoras (2007 – 2017), professor substituto no Departamento de Letras da Universidade Estadual do Maranhão – UEMA (2012 – 2016) e no Departamento de Letras da Universidade Federal do Maranhão – UFMA (2013–2015). Atualmente é professor de Língua Latina, Língua Portuguesa, Metodologia Científica, TCCs e Literaturas da Universidade Ceuma – Uniceuma. É coordenador dos cursos de Pós- Graduação Lato Sensu em Docência do Ensino Superior e Educação 4.0 da Universidade Ceuma. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Línguas e Literaturas. É mestrando em Letras pela Universidade Estadual do Maranhão – Uema– desenvolvendo pesquisas nas áreas de Literatura, Memória e Cultura respectivamente. E-mail: evandrofilhoteo@yahoo.com.br. Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-8164-8711>.

**Gabriel Franklin** é bacharel em Direito pela Universidade Federal do Ceará (UFC). Mestrando no Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade de Brasília (PósLit/UnB), é membro do Grupo de Pesquisa LiterArtes (PósLit/UnB). Trabalhou durante vários anos no mercado editorial antes de se dedicar exclusivamente à carreira acadêmica na área da Literatura Comparada. Atualmente, realiza estudos sobre a relação entre a Literatura e outras linguagens artísticas, sobretudo as Histórias em Quadrinhos. E-mail: [gfranklin87@gmail.com](mailto:gfranklin87@gmail.com). ORCID: 0000-0002-3973-8921.

**Gleydson André da Silva Ferreira** formou-se em Letras pela Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP), onde, além da titulação de mestre, obteve licenciatura em Língua Portuguesa e bacharelado em Estudos Literários. Mestre em Letras pela Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP). Iniciou, em 2021, doutorado em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), instituição em que desenvolve pesquisa subsidiada pela Capes. Dedicar-se a questões de teoria do romance, abordando dialeticamente as transformações ocorridas entre os séculos XIX e XX, bem como suas respectivas manifestações nas obras de Gustave Flaubert, de William Faulkner e de Juan Carlos Onetti. E-mail: [ja\\_ainda@hotmail.com](mailto:ja_ainda@hotmail.com). Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-3667-116X>.

**Gustavo Aragão Cardoso**, nascido no dia 22 de agosto de 1983, na cidade de Aracaju, Sergipe. É professor, escritor, poeta, revisor pleno, editor. Graduado em Letras Vernáculas pela Universidade Federal de Sergipe; pós-graduado em Língua Portuguesa pela Faculdade Pio Décimo; bacharel em Direito pela Faculdade Pio Décimo; Mestrando em Estudos Literários pelo PPGL da Universidade Federal de Sergipe, Grupo de pesquisa Literaturas, Mobilidades e Identidades. Presidente Fundador da Academia de Letras de Aracaju (ALA), no Biênio 2015–2017, ocupante da cadeira n. 1, cujo patrono é o poeta Mário Cabral. É também membro do Movimento Cultural Antônio Garcia Filho, da Academia Sergipana de Letras, onde ocupa a cadeira n. 4, cujo patrono é Felte Bezerra e Membro Honorário da Academia Sergipana de Contadores de Histórias (ASCH). Atua como Coordenador de Linguagens, Códigos e suas Tecnologias do Colégio CCPA e exerce a função de professor efetivo de Língua Portuguesa da Rede de Ensino do Estado de Sergipe desde 2015. E-mail: [gustavo.a.escritor@gmail.com](mailto:gustavo.a.escritor@gmail.com). ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1034-7185>.

**Helenice Frago dos Santos** possui doutorado em Estudos Literários pelo Programa de Pós-graduação e Letras e Linguística da Universidade Federal de Alagoas, Mestrado em Estudos Literários (2011) e Graduação em Letras pela mesma instituição (2009). Atuou como Professora Bolsista no curso de Licenciatura em Letras/Português do Instituto Federal de Alagoas (IFAL) pelo programa Universidade Aberta do Brasil com as disciplinas Teoria Literária: O texto em Verso e Teoria Literária: O texto em Prosa. Atualmente é Professora Adjunta do curso de Letras da Universidade Estadual de Alagoas. Núcleo de Pesquisa em Estudos Literários, Artes e Ensino NELIEN. E-mail: [nicefrago@hotmail.com](mailto:nicefrago@hotmail.com). ORCID: 0000-0001-7845-2320.

**Hermano de França Rodrigues** possui Graduação, Mestrado e Doutorado em Letras pela Universidade Federal da Paraíba. Professor Associado I, do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas (UFPB) e do Programa de Pós-Graduação em Letras (UFPB). Coordenador do LIGEPSI- Literatura Gênero e Psicanálise. Realizou Estágio de Pós-Doutorado no Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal de Pernambuco –



PROPESQ/UFPE, na área de Análise do Discurso, sob a supervisão da Prof<sup>a</sup>. Dr.<sup>a</sup> Maria Virgínia Leal. Especialista em Psicanálise: Teoria e Prática, pelo Espaço Psicanalítico – EPSI, com monografia orientada pela Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Maria Neuma Carvalho de Barros. Tem experiência na área de Literatura, Psicanálise e Psicologia Analítica, com ênfase em Cultura, Arte e Processos de Subjetivação. Desenvolve estudos sobre: a) Literatura Erótica/Pornográfica; b) Corpo, Sexo e Sexualidades; c) Literatura e Psicopatologia d) Literatura e Processos Criativos; e) e Literatura e Territorialidades arquetípicas. E-mail: hermanors@gmail.com. Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-1249-2543>.

**Iana Rany Pimenta Alves** é graduada em Letras Português pela Universidade Estadual de Montes Claros (2019). Fez parte do projeto de pesquisa Enciclopédia do Grande Sertão II: *Corpo de Baile*. (2017). Atualmente é mestranda no Programa de Pós Graduação em Letras/Estudos Literários (PPGL) pela Universidade Estadual de Montes Claros (Unimontes), onde desenvolve pesquisa sobre os animais na literatura de Guimarães Rosa. E-mail: ianarany2@hotmail.com. Orcid: 0000-0002-3274-4915.

**Ítalo Gustavo e Silva Leite** é mestrando em Teoria Literária (Memória e Literatura) pela Universidade Estadual do Maranhão (2020); Especialista em Direito Constitucional (2010) e Ciências Penais (2009) pela Universidade Anhanguera; Bacharel em Direito pela Universidade Estadual do Piauí (2005). Atualmente é Professor do Curso de Direito do Instituto Florence de Ensino Superior (2017). Atua com ênfase na área de Defesas Criminais perante o Tribunal do Júri. E-mail: Italoleite652@gmail.com.

**Jailma Sirino Santana** é graduada em Letras – Inglês pela UFS, Mestre em Estudo Literários pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da UFS. Atualmente atua como Professora de Língua Inglesa das séries iniciais e finais do Ensino Fundamental, bem como do Ensino Médio em escolas da rede privada em Aracaju – Sergipe. Interessa-se por Literatura Infância-Juvenil e Mitocrítica. E-mail: jailmasirinoprof@gmail.com. ORCID: 0000-0002-7709-328X.

**João Luiz Xavier Castaldi** é natural de São Paulo – SP, e no final de 2006 licenciou-se em Letras na Universidade Estadual Paulista, com habilitação em língua portuguesa e língua italiana. Desde então tem atuado como professor desses dois idiomas, bem como de redação e literatura, nos níveis Fundamental e Médio e também em cursos preparatórios e na Educação de Jovens e Adultos. Eventualmente atua em processos de avaliação de redações em larga escala. No âmbito acadêmico, o autor cursou o Mestrado em Letras entre 2008 e 2012, no Programa de Literatura e Cultura Russa da Universidade de São Paulo: ocasião em que desenvolveu, com o apoio financeiro da CAPES e sob orientação do Prof. Dr. Bruno Barretto Gomide, pesquisa que resultou em um trabalho comparativo entre o russo F. M. Dostoiévski e o cabo-verdiano Luís Romano. Desde 2019 cursa o Doutorado em Letras no Programa de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa da Universidade de São Paulo, onde desenvolve (a partir de 2021 também com bolsa da CAPES) pesquisa sobre Luís Romano e o brasileiro Rodolfo Teófilo, sob orientação da Prof<sup>a</sup> Dra. Simone Caputo Gomes. E-mail: joacastaldi@usp.br. Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-0124-7067>.

**João Paulo Santos Silva** é professor de língua portuguesa da rede municipal de ensino de Nossa Senhora da Glória–SE. Doutorando em Letras Estudos Literários (UFS), possui mestrado em Letras Estudos Literários (2018) pela UFS e graduação em Letras Português (2014) também pela Universidade Federal de Sergipe. Possui experiência no Magistério Superior, tendo sido professor substituto da Universidade Federal de Sergipe. É tutor a distância do Centro de Educação Superior a Distância (CESAD/UFS). É membro associado da Associação Brasileira de Literatura Comparada (ABRALIC). Vinculado ao Grupo de Estudos em Filosofia e Literatura (GeFeLit/UFS) e ao grupo de Estudos de Poesia Brasileira Moderna e Contemporânea (UFG). E-mail: joo.pauloxxi@hotmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2816-1274>.

**João Victor Rodrigues Santos** é graduando em Letras Português na Universidade Federal de Sergipe (UFS), membro do Grupo de Estudos em Filosofia e Literatura – GeFeLit e do grupo Estudos de Poesia Moderna

Contemporânea (UFG). Participou do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica (PIBIC) pesquisando temas como os aspectos da ausência em poesias de Caio Fernando Abreu, a remitização em Alexei Bueno, a recepção da *Divina Comédia* em Murilo Mendes e Jorge de Lima e a recepção de Nietzsche em Nikos Kazantzákis. E-mail: jvrs180499@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5064-9949>.

**José Luciano da Costa Júnior** é natural de Lagarto-SE. Formado em arqueologia pela Universidade Federal de Sergipe (UFS), tem atuações no ramo da arqueologia de contrato e atualmente é mestrando do Programa de Pós-Graduação em Literatura Comparada da Universidade Federal de Integração Latino-americana (UNILA). Integra o Grupo de Pesquisa: Pensamento social e práticas intelectuais e estéticas na América Latina (UNILA). E-mail: zearqueo@gmail.com. ORCID: 0000-0002-0518-6575.

**José Ricardo Costa Miranda Filho** é formado em Letras (Bacharelado em Produção Textual) pela PUC-RIO, pós-graduado em Língua e Literatura Portuguesa pela Faculdade Santa Fé (título do TCC “A Origem da Literatura Maranhense”) e mestrando em Letras (Mestrado Acadêmico em Letras pela UEMA – início em março de 2020) com ênfase em Teoria Literária e linha de pesquisa sobre Literatura e Subjetividade com projeto intitulado “A posição do narrador no romance ‘A Resistência’, de Julián Fuks”, sendo bolsista pela FAPEMA. E-mail: ricardomiranda88@yahoo.com.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2998-2867>.

**Lais Conceição Portela** é bacharela em Gastronomia pela Universidade Federal da Bahia e pós-graduada em História e Cultura Afro-Brasileira pela Faculdade de Administração, Humanas e Exatas –UNIFAHE, cursou como aluna especial a Pós-graduação em Alimentação, Nutrição e Saúde – PPGANS (2018) na Universidade Federal da Bahia. Se dedicou a pesquisas e contribuições acadêmicas sobre comida de rua e questões socioculturais na alimentação. Atualmente é aluna regular no Programa de Pós-graduação em Estudo de Linguagens – PPGEL da Universidade do Estado da Bahia, participante do grupo de pesquisa de estudos de produção e recepção

em culturas e linguagens e segue a linha de pesquisa em leitura, literatura e cultura, buscando o diálogo entre as narrativas de Jorge Amado com a história da alimentação baiana e sua representação sociocultural tendo o negro como principal detentor do saber culinário da Bahia. E-mail: l.porteela@hotmail.com. ORCID: 0000-0002-3820-934X.

**Lígia Guimarães Telles** é doutora em Letras pela Universidade Federal da Bahia. Professora do Programa de Pós-graduação em Literatura e Cultura da Universidade Federal da Bahia. Integra o grupo de pesquisa Teoria da Literatura, Literatura Comparada e Criação Literária (Diretório CNPq). Participa do projeto coletivo O escritor e seus múltiplos: migrações. Autora de *O périplo de Judith Grossmann* (EDUFBA, 2011).

**Luciana Novais Maciel** possui graduação em LETRAS – FUND. EDUC. DO BAIXO SÃO FRANCISCO (2001) e mestrado em Letras e Linguística pela Universidade Federal de Alagoas (2005). Atualmente é professora titular da Faculdade Pio Décimo – Campus Jabotiana. Orientadora do Núcleo de Estudos Literários do curso de Letras da FPD (NELL), Orientadora e bolsista do Programa de Residência Pedagógica 2020-2022 (CAPES). Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Letras, atuando principalmente nos seguintes temas: representação, identidade, forma literária, gênero e poesia. E-mail: luemeester@gmail.com. Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-1053-4316>.

**Luciene Souza Santos** possui Doutorado em Programa de Pós-Graduação em Educação pela Universidade Federal da Bahia (2013). Estudou Licenciatura em Letras Vernáculas pela Universidade Estadual de Feira de Santana (1999), Mestrado em Educação pela Universidade Federal da Bahia (2005). Atualmente é professora adjunta da Universidade Estadual de Feira de Santana e Contadora de Histórias. Está credenciada no Programa de Pós-graduação Mestrado Profissional em Letras /PROFLETRAS/UEFS e no Programa de Pós-graduação em Estudos Literários/UEFS. É líder do Grupo de Estudos e Pesquisas em Poéticas Oraís/UEFS. E-mail: lucienesantoz@gmail.com. ORCID: 0000-0002-6751-1070.

**Luís Francisco Fianco Dias** possui graduação em Licenciatura Plena em Filosofia pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos (2002), mestrado em Filosofia pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos (2004) e doutorado em Filosofia pela Universidade Federal de Minas Gerais (2008). Atualmente é professor do PPG–Letras na Universidade de Passo Fundo, dos cursos de Filosofia, Artes e Moda e da Área de Ética e Conhecimento, atuando principalmente nos seguintes temas: Estética e Filosofia da Arte, Filosofia e Literatura, Nietzsche e filosofia contemporânea.

**Luís Matheus Brito Meneses** (Aracaju, outubro de 1994) se formou em Comunicação Social/ Habilitação em Jornalismo na Universidade Federal de Sergipe (UFS). Atualmente, desenvolve uma pesquisa a respeito da obra ficcional de Silviano Santiago no mestrado em Estudos Literários também na UFS. E-mail: luismatheusbrito@gmail.com. Orcid: 0000-0001-9950-1371.

**Luiza Helena Damiani Aguilár** é doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa pela FFLCH/USP. Em 2020, obteve o título de mestre pelo mesmo departamento a partir da pesquisa intitulada “Machado de Assis em jornal e livro: diferentes suportes e sentidos dos três contos de Papéis Avulsos publicados antes de Memórias Póstumas de Brás Cubas”, com bolsa CNPq. Possui bacharelado em Comunicação Social com Habilitação em Editoração pela Escola de Comunicações e Artes da mesma universidade (2016). Desenvolveu pesquisa de Iniciação Científica intitulada “Machado de Assis em jornal e em livro: os diferentes suportes e os diferentes sentidos do conto ‘Na arca’” com bolsa da FAPESP. E-mail: luiza.aguilár@usp.br. Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-3013-1223>.

**Luiz Eduardo Martins de Freitas** concluiu o curso de bacharelado em Letras (Português/Inglês) pela Universidade de São Paulo em 2019. Obteve seu grau de licenciatura na mesma universidade em julho de 2020. Atualmente é mestrando do Programa de Pós-Graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa. Participa do grupo de pesquisa Camilo Castelo Branco, credenciado pelo CNPq. Realizou pesquisa de iniciação

científica na área de Estudos Comparados em Literaturas de Língua Portuguesa intitulada ‘Camilo Castelo Branco no século XXI’, entre outubro de 2019 e novembro de 2020, sob a orientação do professor doutor Paulo Fernando da Motta de Oliveira. Com alguns resultados desta pesquisa, publicou um capítulo em um livro no ano de 2020 e participou de três eventos. Estuda o período oitocentista nas literaturas portuguesa e brasileira, com atenção especial ao escritor Camilo Castelo Branco. Além disso, também estuda a adaptação da literatura para o audiovisual. E-mails: luiz.eduardo235@hotmail.com; luiz.eduardo.freitas@usp.br. Orcid: 0000-0001-7777-781.

**Luiz Felipe dos Santos** é graduado em Letras com habilitação em Língua Portuguesa pela Universidade Federal de Alagoas. É mestrando em Letras – Escrita Criativa pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Atualmente, trabalha como professor de português, literatura e redação no Ensino Médio. E-mail: felipesantosw@gmail.com. OCIRD: 0000-0002-1931-0725.

**Marcio Carvalho da Silva** possui graduação em Letras Português pela Universidade Tiradentes (2005), especialista em Literatura Cultura e Semiótica (2007) e mestrado em Letras pela Universidade Federal de Sergipe (2017), atualmente Doutorando em Letras pela Universidade Federal de Sergipe. Atuou como professor tutor na Universidade Luterana do Brasil (2007-2011), Universidade Tiradentes (2008-2016), Universidade Federal de Sergipe e nas Faculdades Integradas de Sergipe (2017-2019). Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literatura Brasileira, atuando principalmente nos seguintes temas: literatura de autoria feminina, mitocrítica, literatura infanto-juvenil e educação a distância. E-mail: mcletras@gmail.com.

**Maria Oscilene de Souza Fonseca**, nos últimos cinco anos, tem se dedicado ao EaD (UFS), em que tem trabalhado com Literatura, seu objeto de pesquisa. Abordar a obra de Antônio Carlos Viana ocorreu pelo fato de muito ter convivido com o contista, com o qual aprendeu o ofício de escrever. Em 2018, lançou-se como contista com “A velha Lilita”, que foi bem recebido pela crítica local, publicado no site www.sosergipe.com.br. É

também poeta, tendo lançado *O Livro do Silêncio*, 1999. Já recebeu “menção honrosa” de Maria Lúcia Dal Farra por seu trabalho com a poesia. E-mail: oscilenes@hotmail.com; mariatiah.t@yahoo.com. Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-7312-4934>.

**Marilei Golfe Milan** possui graduação em Licenciatura Plena em Letras – Português e Inglês e Respectivas Literaturas pela Universidade do Contestado (2005), especialização em Tecnologias Pedagógicas para Educação pela Faculdade Anglicana de Erechim (2011) e é mestranda em Letras pelo PPG–Letras da Universidade de Passo Fundo. A linha de pesquisa em que está inserida é Produção e Recepção do Texto Literário. Atualmente é professora do Ensino Fundamental na rede pública municipal. E-mail: marileigolfe26@gmail.com. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-8777-3342>.

**Marilete Nunes** é mestranda em Educação pela Universidade Estadual do Centro Oeste – Unicentro. Professora pedagoga da rede estadual de ensino em Guarapuava/Pr. Linha de pesquisa: infância e literatura infantil e teoria crítica e educação. E-mail: marilete.nunes@escola.pr.gov.br. Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-1765-5313>.

**Marli Lobo Silva** é doutoranda em Literatura e Práticas Sociais pela Universidade de Brasília UNB. Mestra em Crítica Literária pela PUC-GO. É membro/pesquisadora da Fundação de Amparo à Pesquisa e ao Desenvolvimento Científico e Tecnológico do Maranhão FAPEMA. Graduada em Letras pela Universidade Estadual do Maranhão. É especialista em Docência do Ensino Superior pela Universidade Candido Mendes – RJ. Pesquisadora do Grupo de Pesquisa Historiografia Literária, Cânone e Ensino. Atua na linha de pesquisa Poéticas e Políticas do Texto. Foi professora temporária do Programa para Qualificação de Docentes PQD em diversos Pólos Setoriais pela Universidade Estadual do Maranhão UEMA. É professora efetiva da Rede Básica de Ensino. Tem experiência na área de Letras, com discussões voltadas aos elementos da situação narrativa do romance: autor, narrador, leitor e narratário. E-mail: marlilobo21@hotmail.com.

**Mariluz Marçolla Ferreira Avrechack** é professora graduada em Letras Português/Inglês e suas Respectivas Literaturas, pela Associação Educacional Dom Bosco, com bolsa ProUni. Foi bolsista PIBID (Programa Institucional de Bolsa de Iniciação à Docência), atuando no ensino de língua portuguesa e literatura. É especialista em Pedagogia: Gestão e Docência, pela PUC-PR e mestranda no Programa de Estudos Pós-graduados em Literatura e Crítica Literária PUC-SP, com bolsa CAPES. É membro do Grupo de Pesquisa: O Narrador e as Fronteiras do Relato (CNPq). Além de pesquisadora, é professora na Educação Básica. E-mail: mariluzmarcolla@gmail.com. Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-2711-9258>.

**Marina Pinto de Moraes** possui graduação em Direito (2014). Tem experiência na área de Direito Educacional, atuando principalmente em cursos e palestras. É mestranda na área de Estudos Literários pela Universidade Estadual de Feira de Santana (2021). E-mail: marinapmoraes@hotmail.com. Orcid: 0000-0002-9645-5928.

**Matheus Oliveira Carvalho** é mestrando pelo Programa de Pós-graduação em Literatura e Cultura na Universidade Federal da Bahia. Bolsista CAPES. Integra o grupo de pesquisa Teoria Literária, Literatura Comparada e Criação Literária (Diretório CNPq). Participa do projeto coletivo O escritor e seus múltiplos: migrações. E-mail: mathliver21@gmail.com. Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-1598-7664>.

**Milena Nogueira Franco Soares** é graduada em Psicologia pela União Metropolitana de Educação e Cultura – UNIME em Lauro de Freitas – BA; formação em psicanálise pelo Colégio de Psicanálise da Bahia; cursou como aluna especial nos programas de Pós-graduação as disciplinas: Brincadeiras e Contextos Culturais, A Psicanálise e o Método de Construção do Caso Clínico e O Conceito de Sintoma na sua Interface entre Psicanálise e Literatura pela Universidade Federal da Bahia – UFBA, e a disciplina Literatura e História pela Universidade do Estado da Bahia – UNEB; atualmente trabalha com clínica e é mestranda do Programa de Pós-graduação em Estudo de Linguagens na linha de pesquisa Lei-



tura, Literatura e Cultura da Universidade do Estado da Bahia – UNEB, pesquisando as possibilidades de diálogo entre psicanálise e literatura a partir do livro *Cem anos de solidão* e os conceitos de nomeação, imaginário, fantasia e subjetividade. E-mail: miilenafranco@hotmail.com. Orcid: 0000-0003-4434-7519.

**Oton Magno Santana dos Santos** é doutor em Educação pela Universidade Estadual de Campinas – Unicamp (2017), Mestre em Letras: Linguagens e Representações (Universidade Estadual de Santa Cruz – UESC) (2010), Especialista em Estudos Comparados em Literaturas de Língua Portuguesa (2004) e Graduado em Letras com habilitação em Inglês, pela UESC (2000). Líder do grupo de Pesquisa LEALLL – Linguagens e Educação: Alfabetização, Leitura, Linguística e Literatura (Uneb). Atualmente é professor de Literatura Brasileira e Literatura Portuguesa da Universidade do Estado da Bahia, Campus XX – Brumado, categoria Adjunto, Professor credenciado ao Programa de Pós-graduação em Estudo de Linguagens (PPGEL) da Uneb, Campus I, Coordenador do PIBID 2020, Núcleo Uneb-Brumado e Assessor da Secretaria de Relações Internacionais da UNEB. Membro do Comitê de Iniciação Científica da Uneb. Autor do Livro *Educação literária no Ensino Médio: Percursos Etnográficos* (2020). Linha de pesquisa: Leitura, Literatura e Identidades, Áreas de interesse: Literaturas Brasileira, Educação Literária, Formação do Leitor e Livro Didático. E-mail: otonmagno@gmail.com. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-6872-4799>.

**Patrícia Pilar Farias** é professora substituta do Instituto Federal do Piauí (IFPI), Mestra em Estudos Literários pelo Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGEL) da Universidade Federal do Piauí (UFPI) em 2020, Especialista em Literatura Contemporânea pela Unidade de Ensino Superior do Sertão da Bahia (UESSBA) em 2017, Especialista em Gramática: Produção e Revisão Textual com Docência do Ensino Superior pela Faculdade Evangélica do Meio Norte (FAEME) em 2016, Graduada em Letras/Português pela Universidade Federal do Piauí (UFPI) em 2014. E-mail: pattivida@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9217-9583>.

**Pedro Caio Sousa Almeida** é graduado em Letras portugues pela UEPB, é bolsista pela CAPES no mestrado em Literatura e Interculturalidade do PPGLI/UEPB. Desenvolve pesquisas, sobretudo nas áreas de Literatura, Memória e Estudos Culturais. E-mail: pedroocaio@gmail.com. Orcid: 0000-0002-1177-6192.

**Raquel Pereira de Lima** é mestre em Letras pela Universidade Federal de Sergipe e professora assistente do Departamento de Libras na mesma universidade, além de doutoranda em Estudos da Linguagem pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Dedicase aos estudos de Língua Brasileira de Sinais, epopeia e cinema, memória e violência na contística de Antonio Carlos Viana. Membro do CIMEEP – Centro Internacional e Multidisciplinar de Estudos Épicos e do GELIS – Grupo de Estudos das Línguas de Sinais. E-mail: raquellima10@yahoo.com.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7438-8165>.

**Robson da Silva** é graduando em Letras Português pela Universidade Estadual de Alagoas. Atuou como bolsista no PIBID (Programa Institucional de Bolsa de Iniciação à Docência) em 2018, foi voluntário do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica (PIBIC) em 2019, e bolsista no mesmo programa em 2020. Atualmente coordena o projeto de pesquisa e extensão Teatro Universitário em Palmeira dos Índios (TUPI) e pesquisa sobre as escritas de si e o teatro como ferramenta pedagógica. E-mail: robson6silva5@gmail.com.

**Rosa Maria da Silva Faria** possui Bacharelado e Licenciatura em Letras (Português / Francês) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (1998), Especialização em Educação pela Faculdade de Educação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (2005), Mestrado em Educação pela Faculdade de Educação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (2009), licenciatura em Letras (Português / Espanhol) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2018), Doutoranda em Letras Neolatinas pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (FL/UFRJ), dedicando-se à área de Literaturas Hispânicas e Representante Discente de Doutorado desde

julho de 2020. Atualmente é Professora Docente I de Francês e Português pela Secretaria Estadual de Educação do Rio de Janeiro (SEEDUC/RJ). E-mail: [rosamariadasilvafaria@gmail.com](mailto:rosamariadasilvafaria@gmail.com). ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-2541-3739>.

**Sandra Helena Andrade de Oliveira** é professora do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Piauí– Campus Oeiras. Mestra em Letras pelo programa de Pós Graduação da Universidade Federal do Piauí. Especialização em Língua Espanhola e em Docência do Ensino Superior, pela Universidade Estadual do Piauí. Graduada em Licenciatura Plena em Letras Espanhol, pela Universidade Estadual do Piauí. Membro do grupo de pesquisa em Teorias do Espaço Ficcional, cadastrado no Diretório de Pesquisa do CNPq. E-mail: [sandra.oliveira@ifpi.edu.br](mailto:sandra.oliveira@ifpi.edu.br). Orcid: 0000-0002-4084-0034.

**Sarah Lisboa de Oliveira** é graduada em Letras Língua Portuguesa pela Universidade Estadual do Ceará (UECE). Vinculada ao GT Dramaturgia e Teatro / ANPOLL. Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade da Universidade Estadual da Paraíba (UEPB), na área de Literatura e Estudos Interculturais, da linha de pesquisa: Literatura, Memória e Estudos Culturais, sendo orientada pela Prof. Dra. Valéria Andrade (UFCG/UEPB). Graduada em Letras Língua Portuguesa pela Universidade Estadual do Ceará (UECE). Tem atuado como professora numa escola de ensino de tempo integral estadual desde 2019. Tem experiência em pesquisas relacionadas às áreas de literatura de autoria feminina e educação com ênfase em ensino de leitura literária e relações de gênero e diversidade. E-mail: [sarah.lisboa@gmail.com](mailto:sarah.lisboa@gmail.com). Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-9357-2846>.

**Silvio Tony Santos De Oliveira** é doutorando em Letras da Universidade Federal da Paraíba – LIGEPSI– Literatura Gênero e Psicanálise –UFPB. É professor da rede pública de ensino de João Pessoa–PB. E-mail: [silvio-phoenix@hotmail.com](mailto:silvio-phoenix@hotmail.com). Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-1621-8998>.

**Talles Luiz de Faria e Sales** é licenciado em Filosofia e mestre em Estudos Literários, ambas as titulações pela Universidade Federal de Minas Gerais.

Atualmente, é doutorando em Modernidades Comparadas pela Universidade do Minho, em Portugal, onde desenvolve tese sobre as imagens literárias configuradas a partir da geopoética de Minas Gerais, sob a orientação do Prof. Carlos Mendes de Sousa. Atua na intersecção entre filosofia e literatura e possui artigos publicados no Brasil, França e Itália. E-mail: tallesluiz@yahoo.com.br. Orcid 0000-0002-1358-4194.

**Tânia Cristina Souza Borges** possui graduação em Letras (Português e Espanhol) e mestrado em Letras (Teoria Literária e Literatura Comparada) pela Universidade de São Paulo. É doutoranda em Letras (Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa) na mesma Universidade. E-mail: tania.borges@usp.br. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-7649-7127>.

**Thais Rabelo** é doutoranda em Teoria da Literatura pelo Programa de Pós-graduação em Letras da UFPE (PPGL/UFPE). Vinculada ao Grupo de Pesquisa Formas e Poéticas do Contemporâneo (UFMA/CNPq), atua na linha: A poesia e a ficção contemporâneas: teoria, crítica, e interfaces. Faz parte do Conselho Editorial do Periódico **Círculo Poético de Xique-Xique**. E-mail: rabelo.thais2020@gmail.com.

**Tiago Goulart Collares** é graduado e pós-graduado pela Universidade Federal do Rio Grande (FURG) nos anos de 2009 e 2016, respectivamente, em Letras-Português e História da Literatura. Foi bolsista CAPES no Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGLetras) de 2014 a 2016, dedicando-se aos estudos fronteiriços na história e na literatura, especialmente, sobre o tema do contrabando no Rio Grande do Sul. É doutorando em Letras pelo PPGLetras-FURG. Foi bolsista de apoio técnico à pesquisa 1A no projeto de pesquisa Dicionário Eletrônico da Imprensa Literária em Língua Portuguesa – Século XIX no primeiro semestre de 2021. Atualmente, é bolsista Demanda Social Capes com experiência na área de Letras, com ênfase em Literatura sul-rio-grandense e História da Literatura. E-mail: tiagocollares1984@gmail.com. Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-9852-5400>.

**Tuane Santos Aragão**, graduada em Pedagogia e pós-graduada em Coordenação Pedagógica. Atualmente é Mestranda no Programa de Pós-graduação de Mestrado em Estudos Literários – UNIR (Universidade Federal de Rondônia). É professora da educação básica pela Secretaria Municipal de Educação de Porto Velho – SEMED e Secretaria Estadual de Educação de Rondônia – SEDUC, também faz parte do grupo de Pesquisa em Letramento Literário: estudos de narrativas da/na Amazônia (GPELL). E-mail: tuane1782@gmail.com. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-6734-3898>.

**Ulisses Macêdo Júnior** é Mestre em Literatura e Diversidade Cultural, pela Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS). Possui Especialização em Literatura e Identidade Cultural, pela Faculdade Atlântico; Especialização em Literatura Baiana, pela Universidade do Estado da Bahia (UNEB). Especialização em Metodologias do Ensino da Língua Portuguesa e Literatura na Educação Básica, pela Faculdade Pitágoras e Especialização em Literatura Brasileira no Contexto da Literatura Universal, pela Faculdade Metropolitana. Iniciou a Especialização em Educação – Novos Paradigmas, pela Faculdade Pitágoras. Iniciou também a Especialização em Teoria da psicanálise, pela FARJ. É Graduado em Letras Vernáculas, pela Universidade do Estado da Bahia (UNEB). Atua na área de Letras com realce em Literatura Brasileira e Educação. Participa do Grupo de Pesquisa em Literatura Baiana, pela UNEB. Estuda temas relacionados à cultura, identidade, gênero, representações e espaço do sertão na Literatura. É pesquisador da obra de José de Alencar, Antônio Torres e autores baianos. É professor do Colégio Estadual Senhor do Bonfim e Educandário Divino Mestre. Atuou como Professor do Colégio Propedêutico, na cidade de Riachão do Jacuípe/Ba; Professor/orientador na UNEB (Parfor), na cidade de Pintadas/Ba; Professor/orientador do PNAIC; Professor colaborador da Faculdade de Ciências Educacionais (FACE); Faculdade de Ciência, Tecnologia e Educação (FACITE) e Faculdade Regional de Riachão do Jacuípe (FARJ). É autor de contos e poesias, integrando algumas coletâneas dos gêneros. Email: profulisses13@yahoo.com.br

**Valéria Andrade** é licenciada em Educação Artística (habilitação Música), Mestre e Doutora em Letras, com pós-doutorado na Faculdade de Letras da Universidade do Porto, em torno da história da Rainha Inês de Castro como mediação de aprendizagem gamificada para o enfrentamento da violência contra mulheres, e outro a concluir na Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, sobre a jornalista e dramaturga brasileira Josefina Álvares de Azevedo (1851–1913) e seu ativismo pelos direitos das mulheres no século XIX, incluindo sua colaboração no Almanaque de Lembranças Luso-Brasileiro (1851–1932). Atualmente, é professora associada de Literatura e Teoria Literária na Universidade Federal de Campina Grande: colaboradora nos Programas de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade da Universidade Estadual da Paraíba (UEPB) e em Linguagem e Ensino da Universidade Federal de Campina Grande (UFCG). Vinculada ao GT Dramaturgia e Teatro / ANPOLL. E-mail: [va.andradepb@gmail.com](mailto:va.andradepb@gmail.com). Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-2481-4108>.



*Esta obra é coordenada por pesquisadores  
vinculados aos grupos de pesquisa GELIC/CNPq/  
UFS e CIMEEP/UFS e recebeu apoio do Programas  
de Pós-Graduação: PPGL/UFS e PROFLETRAS/UFS e  
das agências de fomento CNPq e CAPES.*



PROFLETRAS



UNIVERSIDADE  
FEDERAL DE  
SERGIPE

