

S I
L C

ANAIIS DO XI SEMINÁRIO INTERNACIONAL LITERATURA E CULTURA

03 a 07 de junho de 2024 - São Cristóvão/SE

[Textos Completos]

Carlos Magno Gomes,
Christina Bielinski Ramalho,
Jocelaine Oliveira dos Santos
Organizadores



Criação Editora

REALIZAÇÃO



APOIO



PROFLETRAS





ANAIS DO XI SEMINÁRIO INTERNACIONAL LITERATURA E CULTURA

03 a 07 de junho de 2024 - São Cristóvão/SE

Organizadores:
Carlos Magno Gomes
Christina Bielinski Ramalho
Jocelaine Oliveira dos Santos



2024

Realização:



Apoio:



PROFLETRAS



CONSELHO CIENTÍFICO INTERNACIONAL DO EVENTO

Profª Drª Ana Maria Leal Cardoso (UFS)
Profª Drª Ana Rita Figueira (U. de Lisboa)
Profª Drª Anélia Montechiari Pietrani (UFRJ)
Profª Drª Anna Beatriz Paula (UFPR)
Prof. Dr. Antônio de Pádua da Silva (UEPB)
Prof. Dr. Carlos Magno Gomes (UFS/CNPq)
Prof. Dr. Claudio Mello (UNICENTRO)
Profª Drª Christina Ramalho (UFS)
Profª Drª Cristina Fernández (U. N. de Mar del Plata)
Prof. Dr. Daniel Manzoni-de-Almeida (U. Bretagne Occidentale)
Prof. Dr. Daniel Serravalle de Sá (UFSC)
Profª Drª Jocelaine Oliveira dos Santos (IFS)

Profª Drª Josalba Fabiana dos Santos UFS)
Profª Drª Lúcia Osana Zolin (UEM)
Profª Drª Luciana Borges (UNICAT)
Profª Drª Maria de Fátima Berenice Cruz (UNEB)
Profª Drª Miriam Coutinho de Faria Alves (PRODIR/UFS)
Profª Drª Mirian Hisae Yaegashi Zappone (UEM)
Profª. Dra. Mónica Bueno (U. N. de Mar del Plata)
Prof. Dr. Rafael Senra (UNIFAP)
Prof. Dr. Ricardo Almeida de Paula (UNICEN/Argentina)
Prof. Dr. Roberto Bezerra da Silva (UFRJ)
Prof. Dr. Tiago Silva (UFBA)



Esta obra recebeu apoio da Capes por meio do Programa de Desenvolvimento da Pós-graduação Emergencial de Consolidação Estratégica dos Programas de Pós-graduação

FICHA CATALOGRÁFICA

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Tuxped Serviços Editoriais (São Paulo, SP)

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

A532s Anais do XI Seminário Internacional Literatura e Cultura (03-07: 2024 junho: São Cristóvão, SE).

XI Seminário Internacional Literatura e Cultura, São Cristóvão, SE, 03, 04, 05, 06 e 07 de junho de 2024 / Organização: Carlos Magno Gomes, Christina Bielinski Ramalho, Jocelaine Oliveira dos Santos, Aracaju: Editora Criação, 2024. p. 761.

E-book: PDF

Inclui bibliografia.

ISBN 978-85-8413-533-2.

1. Literatura. 2. Literatura Comparada. 3. Literatura e Outros Saberes. I. Título. II. Assunto. III. Autor.

CDD 800

CDU 82

ÍNDICE PARA CATÁLOGO SISTEMÁTICO

1. Literatura.

2. Literatura.

A originalidade das ideias apresentadas e o respeito aos direitos humanos divulgados nos trabalhos deste evento são de responsabilidades dos/as autores/as.

Realização:



Apoio:



PROFLETRAS



Apresentação

O Grupo de Estudos de Literatura e de Cultura (GELIC) e o Centro Internacional e Multidisciplinar de Estudos Épicos (CIMEEP), em parceria com: Programa de Pós-Graduação em Crítica Cultural (Pós-Crítica-UNEB), Programa de Pós-Graduação em Letras da UFS (PPGL) e do Programa Profissional em Letras em Rede (PROFLETRAS/Itabaiana) trazem a público os **ANAIS DO XI SEMINÁRIO INTERNACIONAL DE LITERATURA E CULTURA (SILC)**, com textos completos selecionados pelo Conselho Científico do evento. Esta edição aconteceu de forma híbrida com atividades presenciais no Campus de São Cristóvão/SE e remotas via plataforma Google Meet entre os dias 03 e 07 de junho de 2024, com as atividades acadêmicas: conferências, mesas-redondas e sessões de comunicação no formato híbrido. Além dos Anais, esta edição tem como resultado dois volumes da coletânea Literatura e Criação, que estão disponíveis no site da editora Criação.

Entre os principais temas, foram abordadas reflexões sobre Criação e Recepção Literárias. De forma ampla, os simpósios receberam contribuições interdisciplinares, para ressaltar aspectos dos Estudos Comparados, Estudos Culturais, Estudos da Tradução, Estudos Afro-brasileiros, Estudos Épicos, Estudos Feministas, Estudos de Gênero, Estudos Decoloniais, Estudos da Recepção e dos Letramentos Literários. Respeitando a diversidade de pesquisas dos Estudos Literários e Culturais, o espaço dos simpósios abordou os seguintes temas: As faces do modernismo/regionalismo brasileiro; O imaginário mítico e social na literatura; Estudos épicos do clássico ao contemporâneo; Literatura indígena e representações dos povos originários; Estudos decoloniais das literaturas brasileiras e estrangeiras; Estudos de gênero e da sexualidade na literatura; Estéticas da autoria feminina brasileira e estrangeira; Autoria e processos de criação literário; Literatura sergipana: do estético ao histórico; Narrativas contemporâneas brasileiras e estrangeiras; Estudos da poesia brasileira e estrangeira; Direito e Literatura; Estudos de tradução em diferentes perspectivas; Ensino de literatura e formação de leitores/as; e Literatura e cultura surdas.

Para a realização do XI SILC, foram feitas diversas parcerias com pesquisadores nacionais e estrangeiros. Com esse trabalho em rede, o evento ampliou seu escopo para se adequar às novas demandas da pós-graduação em Letras e proporcionou conferências e palestras dos convidados: Ricardo Almeida de Paula da UNICEN-ARGENTINA, Mónica Bueno (U. N. de Mar del Plata), Profa. Dra. Rachel Sutton-Spence (PGET/UFSC), Anna Beatriz Paula (UFPR), Anélia Montechiari Pietrani (NIELM/UFRJ), Ana Rita Figueira (Universidade de Lisboa), Antônio de Pádua da Silva (UEPB), Cláudio Mello (Unicentro), Cristina Fernández (U. Nacional

de Mar del Plata), Daniel Manzoni-de-Almeida (INSPE/CREAD, U. Bretagne Occidentale), Daniel Serravalle de Sá (UFSC), Josalba Fabiana dos Santos (PPGL/UFES), Luciana Borges (UNICAT), Maria Goretti Ribeiro (UEPB), Miriam Hisae Yaegashi Zappone (UEM), Miriam Coutinho de Faria Alves (PRODIR/UFES), Osmar Pereira Oliva (UNIMONTES), Rafael Senra (UNIFAP) Roberto Bezerra da Silva (UFRJ).

Aos colegas que participaram desta edição, deixamos toda nossa gratidão por esses diálogos e aproveitamos o ensejo para agradecer imensamente as parcerias e trocas de experiências e afetos. Nossa gratidão, ainda, aos participantes e aos monitores que foram muito importantes para conseguirmos cumprir a extensa programação, que pode ser comprovada com esta publicação dos textos completos.

São Cristóvão, agosto de 2024.

Organizadores

Carlos Magno Gomes
Christina Bielinski Ramalho
Jocelaine Oliveira dos Santos

Sumário

- Apresentação, 3
A estória nos paratextos rosianos, 9
 João Paulo Santos Silva
Música e carnavalização em uma crônica de Luiz Antônio de Assis Brasil, 18
 Edemilson Antônio Brambilla
Prece e liturgia aos mortos: a solidão no conto “Réquiem”, 27
 Pollyana Correia Lima
As personagens femininas e a violência em *Torto arado*, 38
 Mônica Cardoso Silva
A sociedade patriarcal e a mulher negra em *Torto Arado*, 48
 Juliana Rissi Ferreira Bocutti de Almeida
Uma leitura do interdito do abuso sexual em Daniel Galera, 59
 Vitor Emmanuell Pinheiro da Silva
 Carlos Magno Gomes
Leitura e limites da interpretação no Ensino Fundamental, 69
 Sidnei Luiz Flach
Saberes Katitãuhlu, 80
 Rita de Cássia Beck de Oliveira
Nos rastros do texto: uma leitura do conto “Moça Bonita”, de Leandro Passos, 88
 Isabela Batista dos Santos
O insólito no conto “A armadilha” de Murilo Rubião, 99
 Viviani Dias Barradas de Souza
Narrativa épica em *Gaú-Chê-Rama-Ura*: uma história do Rio Grande do Sul, 110
 Letícia Lima
O conto lobisomem sob o olhar de Tinalva Silva, 121
 Giuliana Conceição Almeida e Silva
Corpo e visibilidade: a questão da *flâneuse* a partir de um poema de Valeska Torres, 131
 Giulia Benincasa
Desabafos femininos no século XIX: escrevendo cartas à Dama, 140
 Hélia da Silva Alves Cardoso
Eu e as vozes: a intertextualidade poética de Ângela Vilma, 152
 Lívia Dias Pereira
 Oton Magno Santana dos Santos
A metificação em *A audácia dessa mulher*, de Ana Maria Machado, 161
 Luana Santana Leite
O jogo entre o real e o imaginário em “Seminário dos Ratos” de Lygia Fagundes Telles, 172
 Tiago Fagundes Santos
Um defeito de cor: representação da diáspora africana e o lugar de fala, 180
 Loreci Alves Marins
 Ivânia Campigotto Aquino
Ancestralidades negras e ubuntu em *O pequeno príncipe preto*, de Rodrigo França, 189
 Beatriz Montes dos Santos

- Uma leitura transgressora em *Mulheres Empilhadas*, 199
Maria Juliana de Jesus Santos
Identidade e violência no conto “Para que ninguém a quisesse”, de Marina Colasanti, 211
Fabiola Nunes Brasilino
Margareth Torres de Alencar Costa
Jogo do assédio sexual na Narrativa de Sheyla Smanioto, 224
Eidisara Alves Freitas
"Ser ou não ser": identidade em “A Bela e a fera ou A ferida grande demais”, 233
Juliana Felizardo da Silva
Da apatia à esperteza: A (des) construção do mundo de Macabéa e João Grilo, 244
Daniele Neiva dos Santos
Modernismo e mística: o caso da revista *Festa*, 252
Emily Tavares Nascimento
Musicalidade poética pela narrativa watêtêsu dos katitãuhlu, 262
Sérgio Beck de Oliveira
Bruno de Menezes: o maquinista do Modernismo amazônico, 270
Willian Ferreira de Sousa
O gozo trágico: desejo e paixão em “O búfalo” de Clarice Lispector, 281
Vitória Mari Leandro
Drummond e a pós-modernidade, 291
Diego Ferreira Guedes
A escrita orgânica: percursos poéticos de Celeste Bastos, 302
Paula Luiza Cangussu Silva
Daniela Galdino Nascimento
A punição da mãe ausente em *A correnteza*, de Alina Paim, 314
Ana Paula Barbosa Andrade
A desconstrução do diabo de Fernando Pessoa: uma análise diabólica e literária, 324
João Pedro Cemin Marcon
Josiele Kaminski Corso-Ozelame
O trabalho em Carmen de Figueiredo e Martha Batalha, 336
Vitória Taísa Bertoldo de Oliveira
Os resquícios do colonialismo no romance jorgiano “O vento assobiando nas
gruas”, 345
Cíntia Tavares Saviam
A casa como representação do sagrado em *A correnteza*, 357
Carla Vanessa Santos Andrade
O infamiliar freudiano em contos de Borges e Cortázar, 365
Maria Stella Galvão Santos
Vestígios autobiográficos na poesia erótica de Tula Pilar, 374
Alexandra Oliveira de Sá
O terror de mulheres imigrantes em “Biografia”, de Maria Fernanda Ampuero, 385
Fábio Farias Botelho

- A desconstrução familiar em *Pájaros en la boca*, de Samanta Schweblin, 396
Vitória Aparecida Noronha
- Metáforas para o indizível em “Pássaros na boca” de Samanta Schweblin, 407
Jade Hodara M. Fernandes
- Uma proposta de leitura de “No seu pescoço”, de Chimamanda Adichie, 416
Odara Perazzo Rodrigues
- A condição feminina no romance *Meio Sol Amarelo*, 427
Vilma Rodrigues Mascarenhas
Margareth Torres de Alencar Costa
- Cânon e contextos: a produção literária de Paulina Chiziane, 438
Márcia Neide dos Santos Costa
- O feminino em jogo de Samanta Schweblin, 448
Vitória D’Almas Andrade Chaves
- Mulheres maduras entre jovens amantes na ficção de Colette e Françoise Sagan, 460
Jéssica Luanne Dias da Silva
- Todos éramos hijos* (2014): um olhar a partir da crítica literária feminista, 469
Caroline Alcantara Hengler
Kátia Rodrigues Mello
- Os efeitos culturais germinados pelo conto “As flores”, de Alice Walker, 479
Evelyn Ralyne Freire Fonseca
- Duas narrativas de *O morro dos ventos uivantes*: Emily Brontë e William Wyler, 487
Guilherme Machado Araujo
- Reflexos da Grande Mãe em A Bela e a Fera e Eros e Psiquê, 498
Irla Primo Melo de Carvalho
- A lama na construção do espaço de “Le fleuve empoisonné”, 509
Gerlanea Taísa Toledo da Silva
Rosária Cristina Costa Ribeiro
- A violência de gênero em *O olho mais azul*, 520
Francymary da Silva Santana
- Branqueamento em “Salvar o Fogo” e “O Alegre Canto da Perdiz”, 532
Carlos André de Alcântara da Silva
- Diálogos entre *Las libres del Sur* e *Ficciones*, 544
Larissa de Moraes Cardoso
Kátia Rodrigues Mello
- Pela boca, aniquilar a barbárie do presente: Don L e a poesia marginal hoje, 557
Karoline de Lima Gomes
- Manutenção de poder: os *reality shows* nas distopias, 566
Caio Matheus De Jesus Pinheiro
- A ironia em Camilo Castelo Branco, 577
Giovana Evelyn Rodrigues de Oliveira
- Homoerotismo feminino no romance *O vento Assobiando nas Gruas*, 587
Marco Aurélio Linhares Bezerra
Maria Aparecida da Costa

- Estratégias de supressão da escrita de mulheres: o caso de Margaret Cavendish, 598
Pâmela Sampaio Teixeira
- Madame Satã e o samba-manifesto da Lins Imperial, 609
Mateus Calheiros Pereira
- Literatura e direito: narrativas sobre o trabalho doméstico, 620
Mônica de Souza Barbosa
- A cultura escolar em perspectiva histórica: conexões materiais e virtuais, 629
Letycia Medeiros Soares
Márcia Marlene Stentzler
- O texto épico na infância: retextualização de *Os Lusíadas*, 638
Mirelle de Souza Santo
Christina Bielinski Ramalho
- Knausgård e a Falsa Realidade, 646
Matheus Lenarth Cardozo
Lucas da Cunha Zamberlan
- Literatura e gentrificação em “*Antes da queda*” de J. P. Cuenca, 658
Juliana Nunes Lucatto Miola
Josiele Kaminski Corso-Ozelame
- (Re)escrita feminina-feminista em periódico científico, 666
Thalisson Pereira dos Santos
Jailma Pedreira Moreira
- Modos de usar e habitar o cotidiano em *Iconografia Paulista*, de Gustavo Piqueira, 676
Fernanda Tourinho Caldas
- A metáfora do tornar-se mulher em *A Casa na Rua Mango*, 687
Iasmin Brito da Silva
Thayse Madella
- Estética e interdito em “Meu corpo, minha prisão”, de Lorys Ádreon, 696
Lucas Tokuhara
- Tanatografia da mãe*, de Isadora Fóes Krieger: O luto e a (não) despedida no meio pandêmico, 706
Lorena Yasmim Rogaleski
Sandro Adriano da Silva
- Cânticos de contar contos e Panáfrica África Iya N'la, 717
Jéssica Francisca Mota dos Santos
- “Quero me ver no verso, intimamente”: a poesia lancinante de Gilka Machado, 728
Isabelli Pires
Daniela Galdino Nascimento
- As doenças do Brasil*: Um convite ao passado e denúncia do presente, 740
Susan Priscilla Ribeiro dos Santos
- As relações de poder entre os personagens no romance *O Cortiço*, 751
Jhonatas Santos Vieira
Luciana Novais Maciel

A estória nos paratextos rosianos

João Paulo Santos Silva¹

RESUMO: O estudo dos elementos paratextuais conforme proposto por Gérard Genette pode ser revelador de aspectos até então marginalizados na economia exegética de uma obra. Com efeito, dado o projeto editorial da ficção de Guimarães Rosa, pretende-se neste trabalho identificar as marcas da construção do sentido em *Estas estórias* (1969) subjacentes a seus paratextos, tais como capas, orelhas, notas editoriais, correspondências, dentre outros, em face da singularidade tanto da escrita do autor quanto do seu caráter de inacabado. Torna-se possível, pois, desvelar os elos habilmente construídos entre o texto rosiano e as formas de sua recepção.

Palavras-chave: Guimarães Rosa. *Estas estórias*. Paratextos.

Introdução

A escrita de Guimarães Rosa (1908-1967), como é sabido, traz a marca da singularidade da linguagem. Poética e inovadora, por si só, a palavra rosiana instaura um mundo aberto às mais diversas interpretações. Não obstante isso, destacam-se no seu edifício ficcional toda uma gama de aparato que, mesmo não sendo o texto em si, constitui um discurso sobre o texto, contribuindo para o processo de leitura. Trata-se dos chamados *paratextos editoriais*, elementos praticamente indissociáveis de qualquer projeto editorial, tais como orelhas, prefácios, notas, fac-símiles, capas, resenhas, publicações avulsas, dentre outros.

Com efeito, sob esse aparato teórico, pretende-se neste trabalho desvelar o papel que esses suportes trazem para a obra *Estas estórias*. Nessa esteira, o estudo dos elementos paratextuais, conforme proposto por Gérard Genette, pode ser revelador de aspectos até então marginalizados na economia exegética de um texto. Ademais, parte-se do pressuposto segundo o qual o próprio autor tinha envolvimento no processo editorial de seus livros, o que acabou não se consolidando com *Estas estórias*, ainda que estivesse num estágio bastante avançado, por causa da morte abrupta do escritor em 1967. O caráter póstumo implica aí necessariamente um certo grau de incompletude da obra, o que, a nosso ver, tem pouco ou nenhum impacto significativo na fruição do texto, já que como objeto de recepção se está diante de uma totalidade.

¹ É doutor em Letras Estudos Literários pela Universidade Federal de Sergipe. Professor Assistente do Departamento de Letras de Itabaiana (DLI/UFS). Professor de Língua Portuguesa da Rede Pública Municipal de Ensino de N. S. da Glória-SE. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2816-1274>. E-mail: joo.pauloxi@hotmail.com

Os indícios dos sentidos

Um dos destaques dentre as novelas, senão o principal, é “Meu tio o Iauaretê”, considerada uma das obras-primas rosiana ao lado – e no nível – de *Grande sertão: veredas*. As ilustrações de Poty trazem as representações dessa estória, singularizando-a ante as demais. Talvez uma das grandes lacunas de *Estas estórias* seja a ausência de “Reminente”, tido como “o último conto do autor”. Aliás, é essa expressão com a qual é anunciado o texto no jornal *Correio da Manhã*, de 25 de novembro de 1967. Tais elementos constituem importantes indicativos do processo de construção de sentidos do livro, donde se vislumbram possibilidades interpretativas que levem em consideração o conjunto paratextual de *Estas estórias*.

Por outro lado, o grande paratexto acaba sendo a obra predecessora do autor, que já consagrado à categoria dos clássicos emerge como horizonte de expectativa da sua própria ficção. Nesse caso, as estórias, a linguagem poética, os neologismos são em alguma medida esperados pelo leitor e intuídos pelos aparatos paratextuais ao longo das edições. O leitor não sai incólume, portanto, de tais direcionamentos que “leem” o texto de modo aparentemente sub-reptício.

Segundo Genette (2018, p. 9), “o paratexto é aquilo por meio do qual um texto se torna livro e se propõe como tal a seus leitores, e, de maneira mais geral, ao público.” Logo, a natureza editorial imposta ao texto interfere na maneira através da qual o leitor irá recepcionar tal ou qual obra. A relação travada entre o texto e o público é mediada de forma não neutra pelos dispositivos paratextuais, que apresentam uma leitura prévia do texto. É nesse sentido que o teórico assevera ainda que o

texto raramente se apresenta em estado nu, sem o reforço e o acompanhamento de certo número de produções, verbais ou não, como um nome do autor, um título, um prefácio, ilustrações, que nunca sabemos se devemos ou não considerar parte dele, mas que, em todo caso, o cercam e o prolongam, exatamente para *apresentá-lo*, no sentido habitual do verbo, mas também em seu sentido mais amplo: para *torná-lo presente*, para garantir sua presença no mundo, sua “recepção” e seu consumo, sob a forma, pelo menos hoje, de um livro. (Genette, 2018, p. 9, grifos nossos).

Por conseguinte, verifica-se um tratamento editorial que visa à apresentação contemporânea de uma obra e que se manifesta, dentre outros, na capa, nas ilustrações, nas notas, nos prefácios, nos textos críticos que comentam tais escritos. Além do mais, conviria se especular qual o lugar das narrativas rosianas na

contemporaneidade, sobretudo nas três primeiras décadas do século XXI, em que são valorizados, por exemplo, extensões mais curtas, bem como temas mais cosmopolitas.

Logo, ler Guimarães Rosa simplesmente por ser um Guimarães Rosa, ou seja, um autor clássico, é no mínimo tautológico e pouco diz sobre as reais motivações textuais por trás dos anseios do público leitor. Acontece que ler um clássico enforma tudo aquilo produzido pelo autor. É possível afirmar que uma leitura somente circunscrita ao texto propriamente dito torna-se, pois, hodiernamente algo quase impossível: as concepções prévias tendem a influir de algum modo no processo de apreensão da literatura rosiana, de forma geral, e, em particular, de *Estas estórias*.

Orelhas, notas e outros paratextos

A retirada das orelhas a partir da 3ª edição já pela editora Nova Fronteira – o que ocorrerá até a 7ª edição – implica uma importante mudança paratextual de significativa repercussão na fruição da obra. A 8ª edição, agora pela Global Editora, retoma as orelhas, mas agora sem a acurácia crítico-literária daquelas sob os cuidados de Leo Gilson Ribeiro quando das 1ª e 2ª edições pela então Livraria José Olympio Editora.

Conforme já destacamos em tese de doutorado, *Estas estórias* aponta para diversos momentos pelos quais passara a própria ficção rosiana. Isso foi discutido por Leo Gilson Ribeiro (1969, orelha do livro) para quem as narrativas “são um caleidoscópio do Grande Sertão que o escritor mineiro desvendou para a literatura brasileira e para o mundo: um caleidoscópio que mostra várias de suas fascinantes veredas”. Ou seja, tal livro pode ser entendido como um meio de leitura da literatura rosiana; veem-se aí a intratextualidade entre as obras e a perspectiva panorâmica da ficção rosiana. Além disso, o crítico salienta a singularidade da linguagem:

[...] ao recolher em caderninhos surrados a maneira de falar do povo brasileiro, o escritor leva o leitor a constatar que a expressão verbal popular está muito mais perto da metáfora poética dos grandes poetas universais do que a linguagem funcional da burguesia que só comunica, sem fantasia, no esclerosamento da convenção mecânica. (Ribeiro, 1969, orelha do livro *Estas estórias*).

De igual valor interpretativo, seriam as diversas veredas aí subjacentes as quais José Batista propõe no ensaio “Rosa, a vitória sobre a morte” publicada em *O Globo*:

[...] as várias (possíveis) fases de seu processo de trabalho: desde textos ainda da fase inicial de Sagarana (“Bicho Mau”), passando por outros mais ou menos da época de Grande Sertão: Veredas (“Meu tio, o Iauaretê”) até trabalhos mais recentes, ainda não revistos de forma definitiva pelo autor, como o excepcional ‘Páramo’ (1970, p. 9).

Para além dessas considerações, a qualidade das narrativas também é salientada pelos comentadores do volume. Rónai (2020, p. 172) afirma “não tivesse Rosa escrito outras, que elas bastariam para garantir-lhe lugar dos mais altos na história das nossas letras.” Por sua vez, Fernando Py (1986, p. 572) afirma que *Estas estórias* seria superior a *Tutameia*: “A coletânea é, incontestavelmente, melhor que o último livro publicado em vida de Rosa: *Tutameia*.” E, mais adiante, assinala: “Em *Estas estórias*, o projeto era, nota-se, mais ambicioso. Ressente-se o livro de ser póstumo, de não ter sido seu texto fixado em definitivo. Porém, ainda assim, é um grande livro, digno de Rosa” (Py, 1986, p. 537).

Consequentemente, tem-se uma interessante possibilidade de uso interpretativo de *Estas estórias* como uma chave de compreensão da ficção rosiana como um todo. Logo, os contos poderiam, porque gestados em diversos momentos da carreira literária, iluminar o “Grande Sertão”, revelando-nos as mudanças por que passara a escrita rosiana e, por extensão, o desenvolvimento do poético.

Dessa forma, o conjunto dos paratextos de *Estas estórias* nos permite concluir que se destaca a qualidade das narrativas – pressuposta por ser de Guimarães Rosa – mesmo em se tratando de um volume no qual faltara uma última revisão. Ademais, “Meu tio o Iauaretê” sobressai como ilustrativa de forma preponderante em todas as edições e na última traz uma foto de uma onça. Por último, a palavra “estória” – que se tornou uma marca rosiana – confere ao conjunto de narrativas “certo valor” enigmático decorrente de *Primeiras estórias* e de *Tutameia* – *Terceiras Estórias*: afinal, quais teriam sido as segundas?

Logo, a questão dos títulos assume no contexto da produção rosiana um elemento à parte. Nos arquivos guardados pelo Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB/USP) são encontradas diversas anotações nas quais ficam evidentes o trabalho diligente do autor nesse tocante. O título que daria nome ao livro em comento já estava no horizonte do escritor na década de 1950, ou seja, antes mesmo de *Primeiras estórias* vir a lume.

As notas explicativas no livro, por sua vez, desempenham um papel essencial considerando o estágio das narrativas. Há em *Estas estórias* dois grupos de

estórias: as primeiras, que já haviam sido publicadas e as demais que – à exceção de “Bicho mau” – eram inéditas. De modo geral, as notas demonstram, contudo, o permanente anseio de o autor revisar todas as estórias, o que estende o caráter de inacabado para o conjunto da obra.

Por outro lado, sabe-se que as quatro últimas narrativas exigiam uma atenção maior, sobretudo as três novelas que fecham o volume. “Bicho mau”, ainda que incluída em tal rol, é um caso à parte – chegou a fazer parte do prototexto de *Sagarana* na década de 1930; depois, excluída e retrabalhada, viria a lume somente em 1968, no jornal, a seguir, na revista *Veja* (março de 1969) e finalmente em livro (*Estas estórias*). Nesse contexto, as notas revelam as hesitações do autor e mesmo o processo de criação. De novo, vê-se o trabalho cuidadoso de Paulo Rónai com o fito de apresentar ao leitor um trabalho honesto diante de um autor exigente. No entanto, o leitor final entrará em contato de fato com uma obra única, isto é, aquela que Paulo Rónai organizara, de modo que o resultado da leitura demanda o auxílio paratextual, que, a seu turno, influi nas possibilidades interpretativas.

A hesitação do autor quanto à ordem das narrativas é flagrante quando se analisam os inúmeros esboços de índices para a obra. Tal dado é relevante na medida em que revela as relações internas das estórias. Nessa esteira, em *Primeiras estórias*, por exemplo, o conto “O espelho” divide a obra em duas partes, criando um efeito de espelhamento entre os textos. Quanto à extensão das narrativas, percebe-se uma “ruptura” ante os escritos concisos de *Primeiras estórias* e seu antecessor mais imediato *Tutameia*. Esse traço liga o volume a *Sagarana* corroborando a asserção de Paulo Rónai. O prototexto deste, sobretudo a versão não publicada, emerge como paratexto de *Estas estórias*.

Por isso, se avizinha a tal projeto editorial, a título ilustrativo, “O dar das pedras brilhantes”. Embora tenha sido publicado na íntegra somente em 1969, havia aparecido um excerto na revista *Manchete* na coluna de Pedro Bloch em 1965. Ao se comparar tal trecho com o texto efetivamente publicado, veem-se aqui e acolá pequenas, mas significativas alterações textuais, o que evidenciam o *work in progress* do autor. O trecho na qualidade de paratexto nos permite entrever as hesitações do autor no que diz respeito à construção dos sentidos, bem como na escolha desta ou daquela solução narrativo-poética. Veja-se como exemplo a frase final do primeiro parágrafo da novela “O dar das pedras brilhantes” na qual se verifica uma inversão na ordem dos dois últimos verbos:

Já se dizendo que o cidadão trazia *ror* de criados de uso, cozinheiro, tropeiro, guia, e seus soldados de escolta, montados todos em mulas ou burros, qual quanta caravana para o tamanho de viagem. Depois de Poxocotó, deixada muito a oeste, se sendo, ou desde São João de Atrás-e-Adiante no sul, teriam não passado decerto por nenhuma mais outra localidade.

Aquém entravam as ôcas terras em brenha em êrmo, quase de índios assassinaidores, drede *direitos* ao Urumicanga, onde, de havia talvez uns três anos, encontravam-se diamantes. De lá ora porém contando-se que tudo se *mudava e virava*. (Rosa, 1965, p. 127; grifos nossos)

O excerto é bastante ilustrativo acerca do processo de construção do texto na medida em que nos revela as mudanças por que passara a novela entre 1965, data do seu aparecimento na revista, e 1969, data da sua publicação na íntegra no volume póstumo. Destarte, a palavra arcaica “ror” foi suprimida na versão do livro; o artigo definido as que antecede “ôcas”, tornou-se uma preposição (“a”); por sua vez, “direitos” foi reescrito, tornando-se “diretos”; por fim, “tudo se mudava e virava” ficou “tudo se virava e mudava”.

Para além das questões de cunho transformacional do texto que requereria uma abordagem da crítica genética – o que não é o escopo deste trabalho –, demonstra-se com esse trecho um percurso de escrita e um antecedente de uma narrativa – portanto, um prototexto – que pode interferir na maneira com a qual o texto é apresentado. Dito de outro modo, tem-se aí um importante paratexto que dialoga com o livro de 1969, reforçando o estágio no qual se encontrava “O dar das pedras brilhantes” quando de sua publicação na íntegra.

Cabe, entretanto, destacar o papel da “Nota introdutória”, de Paulo Rónai, talvez um dos mais relevantes paratextos do volume. Nela, o também organizador da obra começa salientando o momento de gestação – ou para sermos mais precisos e coerentes com o que vimos – reescritura das narrativas que fariam parte de *Estas estórias*:

No artigo intitulado “Rogo e aceno”, com que, em 29 de julho de 1967, “semidespedia-se” de seus leitores de *Pulso*, João Guimarães Rosa anunciava a próxima publicação, no volume intitulado *Tutameia*, de seus contos saídos naquele periódico, assim como a suspensão provisória de sua colaboração. “Gravamente compromissos excessivos — escrevia — e o tempo que me resta preciso de empregá-lo, sem mais adiamento possível, na terminação de um livro. Outro. Mas, este, de novelas ou contos longos. Do jeito, não conseguiria num saco fazer caber todos os proveitos.” (Rónai, 2020, p. 167)

Do excerto, fica-se sabendo que em meados de 1967 o autor estava às voltas com a escrita de um livro de “novelas ou contos longos”, ou seja, *Estas estórias*;

de modo que se infere a quase concomitância com o processo de produção de *Tutameia*, bem como uma flagrante distinção entre tais obras. Além disso, Rónai (2020, p. 167) destaca a própria constituição do livro, isto é, como ele deveria ser, o que significou uma espécie de certidão de nascimento:

Nos papéis do escritor foram encontrados vários esboços dos índices deste volume, *Estas estórias*, que infelizmente hoje sai como livro póstumo. Ele devia abranger oito novelas longas e a entrevista-retrato “Com o vaqueiro Mariano”. Foram também encontradas as oito novelas constantes de um desses índices: quatro já publicadas em vida do autor e quatro inéditas.

Eis aí a síntese de um projeto editorial que perfaz um todo heterogêneo e bastante elucidativo dos seus componentes. O retrabalho de textos pairara aí, se tomarmos como referência, por exemplo, “Bicho mau”, durante cerca de quase trinta anos, o que demonstra o lento processo de maturação ao qual o autor subordinava suas estórias. Acrescente-se a isso o fato de as inéditas (“Páramo”, “Retábulo de São Nunca” e “O dar das pedras brilhantes”) apresentarem, ressaltados seus diferentes graus, uma qualidade inquestionável em se tratando de Guimarães Rosa.

Conquanto a crítica considere *Tutameia* como síntese da obra rosiana, parece que com *Estas estórias* o círculo se fecha numa espécie de retorno livre às narrativas da época de *Sagarana*. Em outras palavras, Rosa consegue ir além da mera recolha de texto de escrita e/ou publicação esparsas: o público recebe das mãos do autor já falecido em conjunto de narrativas no limiar da poesia. Tudo isso se reflete de algum modo nos paratextos.

Considerações finais

À guisa de conclusão, pode-se inferir a relevância dos paratextos em face do universo ficcional rosiano em geral e de modo particular em *Estas estórias*. Se o próprio autor chegou a interferir nesse processo, opinando a respeito do projeto editorial e até mesmo desenhando ilustrações – caso de *Primeiras estórias*, por exemplo –, é porque tinha plena consciência do papel que tais suportes desempenham na construção do objeto-livro e, em última instância, na economia dos sentidos mesmo. O estudo dos paratextos de *Estas estórias*, embora não se volte ao texto propriamente dito, nos permite inferir previamente o texto, isto é, as notas, as ilustrações, as orelhas, tudo encaminha o leitor a uma preconcepção textual que inclusive antecipa uma perspectiva mais globalizante da ficção rosiana.

O caso em comento, entretanto, traz idiossincrasias tributárias do caráter póstumo e até certo ponto inacabado de *Estas estórias*, ficando a responsabilidade

editorial sob os cuidados de Paulo Rónai. De todo modo, as duas primeiras edições, que saíram pela então Livraria José Olympio Editora, em 1969 e 1976, se mantiveram fiéis à publicação da obra em vida do autor. Exemplo disso são as ilustrações de Poty Lazzarotto que constam da capa do livro em ambos os volumes.

De modo mais decisivo no processo de apreensão do texto, encontram-se as orelhas redigidas por Leo Gilson Ribeiro, bem como a “Nota introdutória”, de Paulo Rónai e o “prefácio” de Vilma Guimarães Rosa intitulado de “Apenas saudade”. Tais elementos contribuem para a percepção das singularidades de uma obra póstuma e inacabada, mas que se vincula de modo vigoroso à escrita rosiana predecessora.

Ribeiro reflete acerca, entre outras coisas, do papel da linguagem, que assume valor protagonista nos textos e permite inferir a localização do escritor na modernidade literária. Rónai, por sua vez, nos adverte sobre o estágio de escrita das estórias, dividindo-as em dois grupos: as publicadas ainda em vida do escritor e aquelas às quais teriam faltado “a última demão”. Vilma, finalmente, traz um relato cheio de saudade mesmo conforme anuncia o título, destacando, entre outros, a entrega dos originais ao editor José Olympio.

Em suma, tudo isso constrói de maneira decisiva a recepção do texto propriamente dito, indicando veredas a serem pelo menos cogitadas quando do momento da leitura de *Estas estórias*. Os suportes físicos intratextuais – orelhas, notas, “prefácio”, fac-símile de sumário e de manuscritos – juntamente com os extratextuais – resenha, anúncio em orelha de livro no prelo, publicações em revistas e jornais – preparam o leitor para o texto literário, antevendo de certa forma seus passos através dessas estórias rumo a veredas inusitadas do mundo mágico da palavra rosiana.

Referências

BATISTA, José. Rosa, a vitória sobre a morte. **O Globo**, Arte e crítica, ano I, nº. 25, Rio de Janeiro, p. 9, 17 jan. 1970. Disponível em: <https://abrir.link/lywaU>. Acesso em: 05 jan. de 2023.

BLOCH, Pedro. Pedro Bloch entrevista 3 escritores. **Manchete**, n. 688, 26 jun. 1965. p.124-127. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=004120&pagfis=63952>. Acesso em: 28 de abr. de 2024.

GENETTE, Gérard. **Paratextos editoriais**. trad. Álvaro Faleiros. 2. ed. rev. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2018.

PY, Fernando. *Estas Estórias*. In: COUTINHO, Eduardo de Faria. **Guimarães Rosa**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1983. (Coleção Fortuna crítica; v. 6). p. 562-573.

RIBEIRO, Leo Gilson. Orelha. In: **Estas estórias**. 1. ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1969.

RÓNAI, Paulo. Nota introdutória. In: **Rosa e Rónai**: o universo de Guimarães Rosa por Paulo Rónai, seu maior decifrador. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020.

RÓNAI, Paulo. Rosa não parou. In: In: **Rosa e Rónai**: o universo de Guimarães Rosa por Paulo Rónai, seu maior decifrador. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020.

RÓNAI, Paulo. O conto de Guimarães Rosa. In: In: **Rosa e Rónai**: o universo de Guimarães Rosa por Paulo Rónai, seu maior decifrador. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020.

RÓNAI, Paulo. Guimarães Rosa contista. In: In: **Rosa e Rónai**: o universo de Guimarães Rosa por Paulo Rónai, seu maior decifrador. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020.

ROSA, Guimarães. **Estas estórias**. 1. ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1969.

ROSA, Guimarães. **Estas estórias**. 2. ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1976.

ROSA, Guimarães. **Estas estórias**. 6. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013.

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

SILVA, João Paulo Santos. **Rosa de infinita poesia**: Estas estórias. 2023. 244 f. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, 2023. Disponível em: <https://ri.ufs.br/jspui/handle/riufs/18356>. Acesso em: 27 abr. 2024.

VILMA GUIMARÃES ROSA. Apenas saudade. In: **Estas estórias**. 1. ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1969.

Música e carnavalização em uma crônica de Luiz Antônio de Assis Brasil

Edemilson Antônio Brambilla²

Resumo: O presente trabalho possui como objetivo compreender a presença da música na crônica intitulada *Tradução da carta que escreveu Giuseppe Formolo, músico, a seu irmão na Itália (respeitou-se a forma como foi escrita e deixou-se no original o que pareceu mais expressivo)*, de Luiz Antonio de Assis Brasil. O autor incorpora à sua crônica elementos da literatura carnavalizada, bem como faz com que literatura e música dialoguem diretamente com o intuito de tecer críticas diretas à sociedade sul-rio-grandense daquele período, especialmente por conta de sua pouca afeição à música, e da falta de dotes artísticos e culturais mais refinados.

Palavras-chave: Música. Carnavalização. Crítica social. Luiz Antonio de Assis Brasil.

Introdução

As relações entre Música e Literatura são tão antigas quanto a própria existência dessas duas formas de expressão. Desde a pré-história, com o desenvolvimento do aparelho fonador humano, surgiram simultaneamente o canto e a fala, e, a partir daí essa conexão evoluiu, atravessando períodos históricos como a Antiguidade Greco-Latina e o Romantismo. Contudo, a investigação mais detalhada dessa interação, como campo de pesquisa, ainda está em um estágio inicial, sendo vista como um campo intertextual dentro da Literatura Comparada ou como um estudo entre mídias, ou intermediático.

Uma referência importante nos estudos dessa interseção entre música e literatura é Solange Ribeiro de Oliveira, que, em sua obra *Literatura e Música* (2002), aborda, entre outros tópicos, o conceito de Melopoética (mêlos (canto) + poética), que sugere uma iluminação mútua entre literatura e música. Esses estudos identificam três áreas principais de interseção: a música e a literatura; a literatura na música; e a música na literatura, ou músico-literário.

A primeira área, música e literatura, diz respeito a criações que combinam elementos verbais e musicais simultaneamente, como óperas, dramas musicais e lieder. A segunda, literatura na música, refere-se ao uso da crítica literária para análise musical, como na música programática ou na imitação de estilos literários pela música. A terceira área, música na literatura, aborda a musicalidade das palavras, a estruturação de textos literários com base em técnicas de composição musical e o

² Doutorando em Letras pelo Programa da Pós-graduação em Letras da Universidade de Passo Fundo (PPGL/UPF), com bolsa CAPES – Modalidade I. Mestre em Letras (2022) pela mesma instituição. Contato: edemilson.brambilla@gmail.com.

papel de alusões e metáforas musicais na literatura, incluindo a representação de músicos, por exemplo.

Este estudo foca na terceira perspectiva – a música na literatura – considerando que, especialmente na literatura brasileira, há numerosas referências à música nas obras de autores renomados como Machado de Assis e Mário de Andrade, bem como de escritores gaúchos como Erico Verissimo, Luiz Fernando Verissimo, Charles Kiefer e Luiz Antonio de Assis Brasil. Nesses autores, a influência musical é significativa, permeando direta ou indiretamente grande parte de suas obras e desempenhando um papel fundamental tanto no aspecto narrativo quanto na estruturação de suas criações literárias.

O presente trabalho possui como objetivo compreender a presença da música na crônica intitulada *Tradução da carta que escreveu Giuseppe Formolo, músico, a seu irmão na Itália (respeitou-se a forma como foi escrita e deixou-se no original o que pareceu mais expressivo)*, de Luiz Antonio de Assis Brasil. O autor incorpora à sua crônica elementos da literatura carnalizada, bem como faz com que literatura e música dialoguem diretamente com o intuito de tecer críticas diretas à sociedade sul-rio-grandense daquele período, especialmente por conta de sua pouca afeição à música, e da falta de dotes artísticos e culturais mais refinados.

Referente à abordagem teórico-metodológica que fazemos nesta pesquisa, o estudo carrega algumas características quanto a sua tipologia, já que, trata-se de uma pesquisa Aplicada quanto a sua Natureza, pois, busca “produzir conhecimentos para aplicação prática dirigidos à solução de problemas específicos” (Prodanov; Freitas, 2013, p. 126); Exploratória quanto a seu Objetivo, pois, “visa a proporcionar maior familiaridade com o problema, tornando-o explícito ou construindo hipóteses sobre ele” (Prodanov; Freitas, 2013, p. 127); Bibliográfica e Documental quanto a seus Procedimentos técnicos, uma vez que, de acordo com Gil (2008), utiliza tanto materiais já publicados, quanto materiais que ainda não receberam tratamento analítico; e, Qualitativa quanto a sua Abordagem, tendo em vista que, “o ambiente natural é fonte direta para coleta de dados, interpretação de fenômenos e atribuição de significados” (Prodanov; Freitas, 2013, p. 128). O corpus de estudo será composto pela crônica supracitada intitulada *Tradução da carta que escreveu Giuseppe Formolo, músico, a seu irmão na Itália (respeitou-se a forma como foi escrita e deixou-se no original o que pareceu mais expressivo)*.

Quanto à perspectiva metodológica, esta pesquisa está orientada pelos pressupostos teórico-metodológicos da *Análise de conteúdo*, propostos por Laurence Bardin (2011), que elenca alguns critérios para a organização de uma análise, quais sejam: a *pré-análise*, que compreende a organização do material que compõe o corpus da pesquisa; a *exploração do material* ocorre através da codificação dos dados quando estes são transformados de maneira sistemática e agrupados em unidades; por fim, tem-se o *tratamento dos resultados*, fase em que compreende a codificação e a inferência.

Nas seções subseqüentes, portanto, abordamos a carnavalização bakhtiniana e seus princípios e características básicas. Em seguida, analisamos a presença da música e da carnavalização na crônica *Tradução da carta que escreveu Giuseppe Formolo, músico, a seu irmão na Itália (respeitou-se a forma como foi escrita e deixou-se no original o que pareceu mais expressivo)*, de Luiz Antônio de Assis Brasil. Por fim, tecemos as considerações finais.

A carnavalização bakhtiniana: princípios básicos

Ao longo da década de 1940, o pensador russo Mikhail Bakhtin dedicou-se amplamente na formulação da noção de carnaval e de carnavalização, uma teoria marcadamente ancorada nas características da cultura popular presente no medievo e na Renascença. Boa parte desses esforços intelectuais de Bakhtin estão presentes em sua tese de doutoramento, intitulada *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*, ou então em sua obra *Problemas da Poética de Dostoiévski*. Para Bakhtin (1981), o carnaval constitui um conjunto de manifestações oriundas da cultura popular medieval e renascentista, conferindo a esses agentes culturais uma nova ótica para a compreensão de si e do mundo ao seu redor. Trata-se, sobretudo, de um espetáculo ritualístico que mescla ações e gestos elaborando uma linguagem concreto-sensorial simbólica. É essa linguagem bem elaborada, diversificada, una, que exprime o espetáculo carnavalesco. Esse fenômeno, quando transportado para o universo literário, dá-se o nome de carnavalização.

Na concepção de Soerensen (2017, p. 320), a carnavalização bakhtiniana não é um esquema externo e estático que se sobrepõe a um conteúdo acabado, mas uma forma flexível de visão artística, uma espécie de princípio holístico que permite descobrir o novo e o inédito. O carnaval na concepção do autor é o lócus privilegiado da inversão, onde os marginalizados apropriam-se do centro simbólico, numa espécie de explosão de alteridade, onde se privilegia o marginal, o periférico, o excludente. O espetáculo carnavalesco – sem atores, sem palco, sem diretor – derruba as barreiras hierárquicas, sociais, ideológicas, de idade e de sexo. Representa a liberdade, o extravasamento; é um — mundo às avessas, no qual se abolem todas as abscissas entre os homens para substituí-las por uma atitude carnavalesca especial: um contato livre e familiar entre os homens. O que se abolia, principalmente, durante o carnaval era a hierarquia. Leis, proibições e restrições, padrões determinantes do sistema e da ordem cotidiana, isto é, extracarnavalesca, são suspensas durante o carnaval: revoga-se antes de tudo o sistema hierárquico e todas as formas conexas de medo, reverência, devoção, etiqueta, etc., ou seja, tudo o que é determinado pela desigualdade social hierárquica e por qualquer outra espécie de desigualdade (inclusive a etária) entre os homens. A carnavalização adere a essa visão vasta e popular de carnaval que se opõe ao sério, ao individual, ao medo, à discriminação, ao dogmático.

Dessa perspectiva acerca da manifestação da carnavalização, a concepção bakhtiniana subdivide-se em três categorias. De acordo com Fritzen (2012, p. 152), a primeira diz respeito às formas dos ritos e espetáculos, que podem ser festejos carnavalescos, obras cômicas para serem representadas em praças públicas, etc. Estes ritos e procissões levavam multidões de pessoas para as praças, nas quais eram celebradas a festa dos tolos, a festa dos asnos, sendo que o aspecto religioso também tinha participação nas festas do templo, que eram acompanhadas por um imenso cortejo, com direito a apresentações de anões, gigantes, animais “sábios”, entre outros. A segunda categoria proposta por Bakhtin inclui as obras cômicas verbais (incluindo as paródicas) sejam elas orais ou escritas, em latim ou em língua vulgar. E, a terceira e última categoria, trata das diversas formas e gêneros do vocabulário familiar e grosseiro, composto pelos blasões populares, insultos, juramentos, etc. Fosse em um ambiente de carnaval, ou em uma festividade agrícola, ou em ritos e cerimônias, um elemento que nunca faltava era o riso. Eram os bufões e os “bobos” que, por mais sério que fosse o cerimonial, sempre encontravam um modo de parodiá-lo.

Dentre as várias formas de expressão e caracterização do carnaval bakhtiniano, interessa-nos a materialização da carnavalização no texto literário, uma vez que este estudo, de um modo mais específico, possui como objetivo analisar a presença da carnavalização na crônica intitulada *Tradução da carta que escreveu Giuseppe Formolo, músico, a seu irmão na Itália (respeitou-se a forma como foi escrita e deixou-se no original o que pareceu mais expressivo)*, do escritor sul-rio-grandense Luiz Antonio de Assis Brasil. Nas seções subsequentes, portanto, caracterizamos os princípios teórico-metodológicos que embasam o presente trabalho; em seguida, apresentamos e discutimos o *corpus* de estudo; e por fim, apontamos as conclusões alcançadas até então com a realização das análises.

Música e carnavalização na crônica de Luiz Antônio de Assis Brasil

Publicado em 1997, pela editora Mercado Aberto, o livro *Anais da província-boi* reúne textos onde Luiz Antonio de Assis Brasil nos mostra que o aspecto burlesco presente em todas as culturas nada mais é que um dos elementos fundadores de sua própria identidade. Desse modo, o autor discute, por meio dos aspectos carnavalescos, as características formativas e identitárias da sociedade sul-rio-grandense. Para Fritzen (2012, p. 166-167), em todas as histórias presentes no livro de Assis Brasil se encontram, ora mais, ora menos, elementos da literatura carnavalizada. Entretanto, para um leitor desconhecedor desse tipo de literatura, o que chama mesmo a atenção é a linguagem séria-cômica, que prevalece do início ao fim de cada história. Como cada conto possui uma estrutura diferente das demais, o leitor nunca sabe de antemão, o exato momento em que vai ser surpreendido com uma fala, que provoque o riso. Isso ocorre porque os assuntos tratados são sérios,

mas é na linguagem que é transmitida o conteúdo – do assunto –, que se encontra a comicidade.

Na crônica intitulada *Tradução da carta que escreveu Giuseppe Formolo, músico, a seu irmão na Itália (respeitou-se a forma como foi escrita e deixou-se no original o que pareceu mais expressivo)*, por exemplo, Assis Brasil apresenta o conteúdo de uma carta, escrita em parágrafo único, em um fluxo de consciência, do músico Giuseppe Formolo, que se dirige a seu irmão, na Itália, retratando as dificuldades enfrentadas por ele após sua chegada no cenário sul-rio-grandense, visando exercer sua atividade artística na cidade de porto-alegrenses, ao executar bandolim como músico de rua.

Ao analisar o conteúdo carnavalesco presente na crônica de Assis Brasil, Fritzen (2012, p. 165-166), afirma que o próprio título da crônica já nos fornece indícios de uma carta com bilinguismo, que somado a isso, ainda apresenta expressões e jargões do povo rio-grandense, que são incorporados pelo estrangeiro. Giuseppe chega ao Brasil disposto a ir para as ruas se apresentar com seu bandolim, prática bastante comum na Europa. Entretanto, estabelecido poucos dias no Brasil, e tocando em praças públicas, o delegado lhe chama para dizer que não é permitido “vagabundo” nas ruas. O italiano tenta se defender dizendo que é músico e que não pede esmolas, mas sim ganha pelo seu trabalho... Entre palavrões e pancadaria, o italiano acaba preso.

No início da crônica assisiana, somos apresentados à trajetória de um imigrante, que parte do cenário europeu em direção ao Rio Grande do Sul, então ainda denominado São Pedro do Rio Grande do Sul, em busca de melhores condições de vida, onde exerceria o ofício de músico, trabalho que recebia grande contribuições financeiras na Europa, fato que o músico esperava se repetir no cenário brasileiro. Chegando no Brasil, o músico tratou-se de se apresentar às autoridades para garantir seu visto de permanência, causando uma boa impressão inicial e cativando a simpatia das autoridades locais. Vejamos como esses fatos são apresentados pelo narrador da crônica:

Caro *mio fratello* pois como sabes resolvi tentar a vida no Novo Mundo mais precisamente no Brasil este país com tantas promessas de riqueza e vim apenas com meu bandolim disposto a apresentar-me nas ruas mais precisamente de Porto Alegre capital de São Pedro do Rio Grande do Sul Província a qual faz limite com o Uruguai e a Argentina e sabes como apresentar-se nas ruas é comum na Europa e como as pessoas têm pena dos músicos e dão retribuições interessantes mas foi mais forte em mim a aventura e vim e desci no porto e fui para a pensão de um patrício que me recomendaram como muito boa e instalei-me e cumprindo as leis do Brasil apresentei-me às autoridades da imigração e o senhor delegado ao ouvir

que eu era músico deu-me um visto de permanência e desejou-me sorte e felicidade, tudo na mais santa paz de Deus [...] (Assis Brasil, 2000, p. 35-36).

Já instalado em território brasileiro, o músico tratou de exercer a sua profissão. O resultado, no entanto, não foi o esperado, uma vez que encontrou pouca aceitação em meio aos que circulavam pelo ambiente no qual executava seu bandolim. Ao passo em que executava suas canções, fora abordado por moleques que passaram a lhe atirar pedras, sendo que uma delas acertou-o na testa, obrigando-o a interromper seu exercício artístico naquele dia. Diante do ocorrido, percebera que no Rio Grande do Sul as pessoas são rudes e pouco afeitas à música, mesmo que haja, na capital sul-rio-grandense um pequeno, mas belo teatro, e se espere que um povo com um teatro seja um povo minimamente culto, o que, obviamente, não acontece no cenário gaúcho, acabando por denunciar a falta de dotes artísticos e culturais mais refinados por parte de seus cidadãos. Vejamos como os fatos são apresentados na crônica assisiana:

[...] dois dias depois já acostumado com a terra resolvi que era hora de exercer minha nobre profissão e escolhi a Rua da Praia a mais movimentada e para isso sentei-me num banquinho e tirei meu bandolim da embalagem e pus-me a tocar com toda minha arte e as pessoas passavam e me olhavam e seguiam adiante e um pouco preocupadas e mal sabia eu a torrente de dissabores que me estava destinada pois vieram uns moleques de pé no chão e começaram a me atirar pedras das quais eu me desviava com alguma perícia mas não a suficiente para impedir que eu fosse atingido de leve por uma delas e que me acertou a testa e indignado com essa recepção recolhi-me ao meu quarto para curar a ferida e o patrício me disse que no Rio Grande era tudo *baguale* te digo digo como ele me disse é gente rude e pouco afeita à divina música e não acreditei pois há aqui um pequeno mas belo teatro e um povo com teatro é um povo culto [...] (Assis Brasil, 2000, p. 36-37).

Apesar das dificuldades iniciais, Giuseppe Formolo decidiu insistir no exercício de seu ofício como músico, e voltou à Rua da Praia. Apesar do entusiasmo renovado, a experiência se mostrou pouco exitosa, tendo em vista que dessa vez fora abordado por um delegado, e levado por dois soldados à delegacia, onde fora julgado como “vagabundo”, uma vez que, na perspectiva dos policiais o ofício de músico de rua era visto de modo depreciativo pelas autoridades locais. O aspecto carnavalesco se dá, nesse trecho, na medida em que as mesmas autoridades que o julgavam como vagabundo por ser músico de rua, foram as que lhe conferiram o visto

para permanência quando da sua chegada ao Rio Grande do Sul. Vejamos como os fatos são narrados na crônica de Assis Brasil:

[...] no dia seguinte eu voltava à Rua da Praia disposto a insistir, [...] mas senti que o assunto ficava sério quando pouco mais tarde veio o senhor delegado que me recebera tão bem e me convidou a seguir no meio de dois soldados e na delegacia perguntei-lhe a razão dessa atitude tão pouco hospitaleira e ele me disse que se soubesse que eu era vagabundo não teria me dado o visto e respondi-lhe que não era vagabundo e sim músico de rua e ele alterou-se dizendo que quem pede esmolas é vagabundo *io vagabondo* [...] (Assis Brasil, 2000, p. 37-38).

Como forma de se defender das injustas acusações, Giuseppe Formolo pediu ajuda a um maestro local, com o intuito de que este explicasse às autoridades a nobreza inerente a sua prática musical. O maestro local, no entanto, ao invés de ajudá-lo, afirmou que, segundo sua perspectiva, músico decente tinha seu exercício musical ligado à autoridade da Igreja, e concluiu afirmando que instrumentos como o bandolim eram costumeiramente executados por boêmios e bêbados. Indignado com as acusações, Giuseppe Formolo passou a discutir com todos que o acusavam, o que levou todos a agredi-lo, resultando na sua consequente condenação e prisão. Em seguida, o intuito da carta é revelado, uma vez que Giuseppe Formolo escreve se dirigindo a seu irmão na Itália, com a intenção de pedir sua ajuda para que o tire da prisão, e o leve de volta para seu país de origem, uma vez que compreendera que o cenário sul-rio-grandense é composto por gente sem-vergonha e rude, que trata um músico como sendo bandido. Giuseppe Formolo ainda conclui afirmando ter sido um equívoco confiar a civilização de um povo que não é civilizado, mesmo possuindo um teatro com nome de santo. Vejamos como se desenrolam os fatos da crônica assisiana:

[...] pedi que chamassem algum maestro local para testemunhar a meu favor e ele veio e eu expus a ele minha situação e o *porco cane* em vez de me ajudar disse que músico decente toca na igreja e que meu instrumento era de gente bêbada e eu comecei a reclamar com gritos e eles me deram uma camaçada de pau e assim me encontro no meio de dois ladrões como Cristo e necessitando que minha família me leve embora dessa terra tão sem-vergonha e *baguale* onde um músico é tratado como bandido eis no que dá confiar na civilização de quem não é civilizado mesmo possuindo um teatro com nome de santo. Teu mano

Giuseppe Formolo, *in prisione*. (Assis Brasil, 2000, p. 38).

Não trataremos aqui de analisar de modo pormenorizado a crônica em questão, mas como se percebe, o texto de Luiz Antonio de Assis Brasil suscita o riso, e denuncia aspectos cômicos e burlescos vividos pelo músico Giuseppe Formolo em cenário sul-rio-grandense. Ficam evidentes que as situações cômicas derivam de expectativas frustradas pelo músico diante de seu exercício artístico. Tais questões podem ser lidas sob a ótica da carnavalização, uma vez que inclui jargões populares, denuncia aspectos cômicos e burlescos, e apelam para aspectos que questionam a literatura oficial e seus padrões mais conservadores.

Considerações finais

Através desta breve análise não esgotamos, por certo, todas as possibilidades interpretativas que o *corpus* nos fornece. O que buscamos, dado os limites propostos, é mostrar como a crônica assisiana passa a valer-se de aproximações com a temática musical para construir uma narrativa que encontra nos aspectos carnavalesco e burlesco – tal qual fora postulado por Mikhail Bakhtin –, uma forma de criticar a sociedade de seu tempo, e a relação desta com o exercício artístico, em especial com o fazer musical.

Diante do exposto, percebe-se que teoria e análise dialogam de forma mais efetiva para a construção do estudo, permitindo o diálogo de todos os trechos presentes na crônica de Luiz Antonio de Assis Brasil que julgamos caros para a concretização do objetivo, mostrando de forma ainda mais concreta como a crônica assisiana dialoga com o conceito bakhtiniano de carnavalização. O autor incorpora à sua crônica elementos da literatura carnavalizada, bem como faz com que literatura e música dialoguem diretamente com o intuito de tecer críticas diretas à sociedade sul-rio-grandense daquele período, especialmente por conta de sua pouca afeição à música, e da falta de dotes artísticos e culturais mais refinados.

Referências

- ASSIS BRASIL, L. A. Tradução da carta que escreveu Giuseppe Formolo, músico, a seu irmão na Itália (respeitou-se a forma como foi escrita e deixou-se no original o que pareceu mais expressivo). In: ASSIS BRASIL, L. A. **Anais da província-boi**, Porto Alegre: Mercado aberto, 2000. p. 35-38.
- BAKHTIN, M. M. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. São Paulo: Hucitec, 1999.
- BAKHTIN, M. M. **Problemas da Poética de Dostoiévski**. Trad. Paulo Bezerra. 1ª. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.
- BARDIN, L. **Análise de conteúdo**. São Paulo: Almedina, 2011.

FRITZEN, V. Carnaval e literatura: elementos da literatura carnavalizada em Anais da província-boi, de Assis Brasil. **Trama**, v. 8, n. 15, pág. 151-167. Disponível em: <https://saber.unioeste.br/index.php/trama/article/view/5769>. Acesso em: 29 jan. 2024.

GIL, A. C. **Métodos e técnicas de pesquisa social**. 6. ed. São Paulo: Atlas, 2008.

OLIVEIRA, S. R. **Literatura e Música: modulações pós-coloniais**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

PRODANOV, C. C.; FREITAS, E. C. **Metodologia do trabalho científico: métodos e técnicas da pesquisa e do trabalho acadêmico**. 2. ed. Novo Hamburgo: Feevale, 2013.

SOERENSEN, C. A carnavalização e o riso segundo Mikhail Bakhtin. **Travessias**, Cascavel, v. 5, n. 1, p. e4370, 2017. Disponível em: <https://saber.unioeste.br/index.php/travessias/article/view/4370>. Acesso em: 30 jan. 2024.

Prece e liturgia aos mortos: a solidão no conto “Réquiem”

Pollyana Correia Lima¹

Resumo: No conto “Réquiem” (1977), de Elisa Lispector, o jogo de máscaras configura uma nova modalidade de ser. Ginette compõe a personagem necessária para cada passo da sua caminhada, a fim de garantir a sua sobrevivência. A juventude e seu esplendor configuram suas reminiscências. A solidão perpassa o fio tênue da vida, entremeada pelo vazio que se instala na angustiante busca de si. Assim, para fomentar as discussões acerca da estética da criação de Elisa Lispector e suas possíveis relações com a escrita feminina, recorreremos às reflexões de (Woolf, 1929), juntamente com (Branco, 1991), (Gotlib, 2012).

Palavras-chave: Crítica Literária. Autorias de Mulheres. Escrita Feminina.

Introdução

“Romancista e contista de reconhecido talento, Elisa Lispector² não pôde evitar a sombra que involuntariamente lhe fez Clarice Lispector, sua irmã mais nova”³. Chega a ser intrigante, a breve apresentação feita pelo Instituto Moreira Salles para o acervo da escritora.

Observa-se, que apesar do romance *O Muro de Pedras* (1963) ser condecorado com os prêmios José Lins do Rego (em 1962, instituído pela Livraria José Olympio — destinado exclusivamente a romances inéditos) e o Prêmio Coelho Neto (da Academia Brasileira de Letras), não há muitos estudos acadêmicos sobre a produção literária de Elisa Lispector.

O romance *No exílio* (1948) é o que mais se encontra em evidência entre os estudos realizados. É possível cogitar que devido à narrativa apresentar traços autobiográficos⁶ da família Lispector — há o cotejo entre o que ela conta e a documentação disponível — apesar da obra ser uma ficcionalização, muitos pesquisadores da escritora Clarice Lispector, buscam o romance com o intuito de

¹ Doutoranda em Letras- Estudos Literários pela Universidade Federal do Mato Grosso do Sul -UFMS, Bolsista Capes 2022/2026, e-mail: pollyana.lima@hotmail.com orientanda do professor Dr^o Ricardo Magalhães Bulhões — Docente de Literaturas de Língua Portuguesa na graduação e no Programa de Pós-Graduação em Letras da UFMS - Campus de Três Lagoas. Pós-doutor em Teoria Literária (Unicamp). Doutor e Mestre em Literatura e Vida Social (UNESP).

² Elisa Lispector estreou na literatura brasileira com o romance *Além da Fronteira* (1945). Uma obra marcada por reminiscências de fuga e perseguições. Mas, apesar das dez publicações (sete romances e três livros de contos), a sua escrita é pouco conhecida, talvez pela forte presença da irmã na literatura brasileira, ou talvez, pela pouca difusão da sua obra.

³ Disponível em: <https://ims.com.br/titular-colecao/elisa-lispector/>.

conhecer a história da sua família. Em uma entrevista, Elisa confidenciou à professora Regina Igel que:

No exílio tem muito de autobiográfico e de minha ligação com meus ancestrais. Ele representou para mim uma forma de libertação. Precisei expor as angústias, as tristezas de uma menina que viu os *pogroms*, os assaltos da multidão e a destruição sistemática de sua casa e a de outros judeus lá na Rússia. Aquela menina que não entendia nada daquilo ficou dentro de mim. A tristeza me acompanhou durante todo o fazer do livro, mas terminei-o num dia alegre para nós, quando foi aprovada pela ONU a criação de Israel” (cf. “O tigre de bengala. Os polos invisíveis da solidão humana”. Regina Igel. *O Estado de S. Paulo*, 7/2/1985, p. 7).

No texto *Clarice e Elisa Lispector: caminhos divergentes* (2014), Berta Waldman aborda a questão judaica no texto de Elisa Lispector, sobretudo em *No exílio*, e o modo como essa questão está diluída na obra de Clarice Lispector:

[...] tem-se a dimensão da diferença que existe entre elas. Uma não só aceita esse traço identitário como faz por perpetuá-lo. A outra sente-se brasileira, russa, mas recalca o traço judaico que, no entanto, aparece em sua obra de forma oblíqua, na massa comum do sincretismo religioso tão afeito ao modo de ser do Brasil. (Waldman, 2014, p.15).

Para Waldman (2014), a narrativa do romance conta a história de um povo judaico, marcado por perseguições e deslocamentos. Segundo a estudiosa, coube à filha Elisa, registrar a memória e a saga da família.

Para a pesquisadora Nádia Batella Gotlib, Elisa Lispector é uma espécie de guardiã das tradições do seu povo — o baú de lembranças. Elisa é quem conta a história da família Lispector, Clarice sinaliza a história. Parte dessa história é contada por Elisa Lispector, em *Retratos antigos: (esboços a serem ampliados)* (2012). Nessa obra, a escritora se identifica como narradora e apresenta ao leitor a composição do relato, juntamente com fotos de pessoas identificadas como membros da família Lispector.

Sobre o entrelace de sua vida e sua produção ficcional, em uma carta-questionário⁴, escrita a pedido do seu amigo, o crítico e escritor, Almeida Fischer — Elisa Lispector disse:

Me custa reviver o que gostaria que fosse esquecimento já porque sinto certo constrangimento — diria até pudor — em falar de mim mesma (...) convenho que, para emprestarmos vivência aos personagens, é preciso que nós próprios tenhamos vivido (...) quando saí da Ucrânia, ao termos passado por estágio de vida normal e confortável para a caótica situação que se seguiu logo após a implantação do novo regime— eu, ainda muito criança presenciando (...) Seguiram-se a emigração e as dificuldades próprias de quem arranca as raízes de uma terra para replantá-las em outra, esta, luminosa, acolhedora, mas onde éramos estranhos e carentes de recursos (...) só, ao tornar-me adulta, e sentindo a necessidade de um meio de expressão, voltei-me para as letras, de começo canhestamente embora. Já no Rio, onde novamente não conhecia ninguém, mandei um dia à revista *Esfera* um conto, ou coisa que o valha, para experimentar-me. Se fosse publicado... E, para minha surpresa, foi. [...]. Com os eventos da segunda guerra, vieram à tona os de minha infância, a que anteriormente aludi. E, revivendo aqueles anos pós-revolução, e mais a ressonância da barbárie que já se anunciava mesmo antes de 39, e a que se lhe seguiu, e resultou daí o *No exílio*... [...].

Neste entrelaçamento autobiográfico, é possível observar o quanto a história de Elisa Lispector figura a produção da sua ficção. Desse modo, para compreender como estes fios tecem a estrutura da sua escrita, poderíamos então dialogar com Hélène Cixous (1975), quando nos diz:

⁴ Outro texto que apresenta traços autobiográficos é o conto “Exorcizando lembranças”, de *O tigre de bengala* (1985). É como se, através da escrita, Elisa figurasse os sofrimentos do passado e a culpa, por acreditar não ter cuidado da mãe como deveria.

A mulher deve se escrever: deve escrever sobre mulheres e trazer outras mulheres para a escrita, de onde elas foram tão violentamente retiradas quanto foram de seus corpos [...]. A mulher deve se colocar no texto — assim como no mundo e na história — pelo próprio movimento. (Cixous, [1975] 2010, p. 37)⁵.

Logo, para fomentar as discussões acerca do projeto estético de Elisa Lispector e suas possíveis relações com a escrita feminina, podemos refletir sobre o que nos diz Ruth Silviano Brandão: “Falar da mulher ou da figura feminina, onde quer que ela respandeça, é de alguma forma falar de mim mesma, do meu desejo e do meu inconsciente, pois o texto sempre fala do seu autor”. (Brandão, 1989, p. 21). Neste estreitamento do feminino e sua imagem, ocorre o risco da escrita ter os reflexos de um espelho particular.

Neste espelho, os traços da escrita “se corporificam na materialidade da escritura, esse tecido formador do *corpus* estruturado da literatura”. (Brandão, 1989, p. 23). Lugar onde se podem tecer as narrativas, onde se engendram as personagens literárias.

Família Lispector: A travessia

A família Lispector fogia de uma realidade aterrorizante. A Rússia sofria os impactos da Primeira Grande Guerra e da Revolução de Outubro de 1917, enquanto a Ucrânia também se encontrava dividida entre dois poderes conflitantes:

Depois da Revolução de Maio de 1917, instaurou-se, de um lado, o Governo Provisório de Petrogrado (então capital da Rússia) e o conselho Provisório de Kíev, na Ucrânia; de outro lado, com a guerra civil, foi instaurada uma República Popular Ucrâniana, que se manifestava contra o regime bolchevique soviético que desde 1917 proclamara como capital a cidade ucraniana de Kharkiv (na forma russa, Kharkov), fundada no século XVII, e que foi sede da capital da República Soviética Socialista Ucrâniana de 1917 a 1934. (Gotlib, 2011, p. 41).

⁵ São poucas as obras de Hélène Cixous traduzidas no Brasil, por esta razão para a citação da autora neste projeto trata-se de uma tradução livre do trecho do ensaio *Le rive de la méduse* ([1975] 2010, edição francesa).

Além disso, havia também os *pogroms*, violentas perseguições aos judeus, com saques, assassinatos e estupros. Esse cenário de terror obrigou a família Lispector a buscar refúgio fora do seu país de origem. Como havia duas possibilidades de imigração, Estados Unidos ou Brasil, acredita-se que Pedro Lispector escolheu o segundo país devido às facilidades para imigrar.

Em um porto de Hamburgo, na Alemanha, Elisa e sua família embarcaram com destino à América, e desembarcaram na Ponte do Jaraguá, na cidade de Maceió, onde eram esperados pelos parentes, Zina, irmã de Mania, e José Rabin, seu esposo.

Na travessia, cada membro da família Lispector ganha uma nova identidade. O pai Pinkas passa a se chamar Pedro, a mãe Mania recebe o nome de Marieta, a filha Leah passa a se chamar Elisa. Haia, que em hebraico significa vida, “devido a semelhanças fonéticas com Clara, suscitou a versão em português do nome da menina: Clarice” (Gotlib, 2011, p. 41). Tania a filha do meio, é a única que não teve alteração no nome.

Em Maceió, José Rabin oferece a mão de obra necessária para o emprego de mascate de Pedro Lispector. Entretanto, apesar da ajuda, a família sofre com a pobreza e as dificuldades de adaptação. Além dessas complicações, Elisa, com apenas doze anos, passa a ser responsável pelos cuidados das irmãs mais novas, e da mãe, cada vez mais afetada por uma doença⁶.

Diante das dificuldades financeiras, Pedro aceita um novo negócio também proposto por José Rabin, passa a fabricar sabão nos fundos da fábrica do concunhado, mas o ofício, assim como o primeiro, acaba não dando certo.

Devido às tentativas frustradas para sustentar a família, Pedro parte para Recife em busca de um trabalho melhor. A esposa e as filhas ficam à espera de um sinal para irem ao seu encontro. Alguns meses depois, Marieta e as três filhas atravessam novamente a Ponte do Jaraguá, dessa vez para embarcar em um navio com destino a Recife. Sobre essa nova travessia, em seu romance autobiográfico, *No exílio* (1948), Elisa Lispector escreve:

⁶ [...] Bem no fim da vida, Clarice confidenciou à amiga mais íntima que sua mãe fora violentada por um bando de soldados russos. Deles, ela contraiu sífilis, que nas pavorosas condições da guerra civil ficou sem tratamento. Se tivesse acesso mais rápido a um hospital, talvez houvesse alguma chance. Mas só vinte anos mais tarde a penicilina, o tratamento mais eficaz, iria se tornar de uso comum. A seu tempo, depois de uma década de horrível sofrimento, Mania, a garota elegante, inteligente e de espírito livre dos campos da Podólia, iria jazer num cemitério brasileiro. (Moser, 2009, p. 48, *Entrevista com Claire Varin*, Laval, Québec, 7 jan. 2006). Outras fontes atribuem a paralisia de Mania a um choque traumático (possivelmente um espancamento) ocasionado pela violência do *pogrom* ou por outra doença. Não se conhecem depoimentos das filhas de Mania, Tania Kaufmann e Elisa Lispector, que confirmem a hipótese do estupro. (Moser, 2009, p. 566).

Quatro meses após, chegou carta de Pinkas, de Recife, acompanhada de um cheque para as passagens da família. E numa tarde com o sol descambando por trás da cidade, as mesmas canoas oscilantes que os trouxeram um dia à praia, levaram Marim e as meninas de volta para um navio grande ancorado à distância. Depois a noite desceu, as ondas se encrespavam, as máquinas começaram a resfolegar surdamente. Demorado e rouco apito acenou para a cidade, ao longe. (Lispector, 2005, p. 113).

Em Recife, um casarão da Praça Maciel Pinheiro se torna o cenário de uma tentativa de renovação. No entanto, a família ainda passa por dificuldades financeiras. Em depoimento dado a Nádia Battella, Tania Kaufmann (sobrenome que assina depois de casada), irmã de Clarice, relata as dificuldades vivenciadas:

Morávamos num casarão colonial na praça Maciel Pinheiro, hoje tombado pela prefeitura. Era um casarão tão velho que, quando a gente andava, as tábuas balançavam. Tinha janelas coloniais, varanda, telhas coloniais, era mesmo muito antigo. Quando nos mudamos para lá, a casa devia ter já uns cem anos. Tinha embaixo um armazém. Morávamos no segundo andar. Com medo que ela desabasse, mudamos para outra. A casa antiga foi tombada. Mas reformaram e descaracterizaram a casa. Mudaram janelas, telhado, varanda, tudo. (Kaufmann *apud* Gotlib, 2011, p. 53).

Nesse cenário vivia a família Lispector: com a pobreza; a doença de Mania e os raros momentos felizes. Elisa por ser a mais velha das irmãs e devido às circunstâncias da família

[...] teve que dedicar grande parte do seu tempo em cuidar da mãe e por isso sua infância e adolescência foram bastante sacrificadas, inclusive não havia tempo para estudar e brincar. A Elisa estava sempre aflita com a mãe, não é? E a Tânia era mais com a Clarice. Seus conhecimentos foram adquiridos após a fase da adolescência, não impedindo de ser muito bem classificada nos estudos e no trabalho onde se destacou com grande brilhantismo. Conseguindo até ganhar prêmio com seu primeiro livro, *No exílio*.

Pessoa muito séria e compenetrada. (Bertha Lispector Cohen). (Montero, 2021, p. 131).

Observa-se nas narrativas de Elisa Lispector, as marcas das suas vivências. Uma escrita tecida com os fios de uma vida difícil, na qual a felicidade sempre seria clandestina:

Felicidade, é certo que não tinha. Jamais experimentou a mínima alegria. Desde muito cedo ficou triste para o resto dos seus dias, como se fora marcada com ferro em brasa. O que, bem feitas as contas, não a exime do pecado dos impulsos autodestruidores e de uma boa dose de raiva do mundo. Os seus anos de menina... (Lispector, 1985, p. 61).

A felicidade como algo clandestino, como raros momentos de alegria; que configura a tessitura do conto “Felicidade Clandestina”, de Clarice Lispector. Também configura a narrativa do conto “Exorcizando Lembranças”, de Elisa Lispector:

A partir dessas reflexões, é possível analisar como sua escritura desempenha “o papel de guardiã da memória” da família Lispector, e como registro para a perpetuação da tradição judaica.

Elisa: a guardiã da memória, da família Lispector

Coube à Elisa Lispector, o papel de “guardiã da memória”, da família Lispector:

A principal guardiã da memória da família fez da ficção literária o seu modo de estar no mundo e um instrumento para deixar um testemunho sobre os antepassados de origem judaica, nascidos em solo ucraniano, de nacionalidade russa, que encontraram no Brasil a possibilidade de reconstruírem suas vidas. (Montero, 2021, p. 131).

Neste entrelaçamento entre biografia e ficção, Elisa Lispector fez da sua escrita: testemunha e guardiã da tradição judaica; e do seu texto: o baú de memórias. *No exílio*, seu segundo romance, “narra em forma de ficção a saga da família Lispector da Ucrânia para o Brasil”. (Montero, 2021, p. 131). Elisa Lispector revelou à professora Regina Igel que:

No exílio tem muito de autobiográfico e de minha ligação com meus ancestrais. Ele representou para mim uma forma de liberação. Precisei expor as angústias, as tristezas de uma menina que viu os *progoms*, os assaltos da multidão e a destruição sistemática de sua casa e a de outros judeus lá na Rússia. Aquela menina que não entendia nada daquilo ficou dentro de mim. A tristeza me acompanhou durante todo o fazer do livro, mas terminei-o num dia alegre para nós, quando foi aprovada pela ONU a criação de Israel” (cf. “O tigre de bengala. Os polos invisíveis da solidão humana”. Regina Igel. *O Estado de São Paulo*, 7/2/1985, p. 7). (Lispector, 1985 apud Montero, 2021, p. 137).

Segundo Tereza Montero (2021, p. 132): “*Retratos antigos* foi escrito para os seus sobrinhos, um livro para ser lido somente em família, mas que se tornou público porque pesquisadores tiveram acesso aos originais através de Nicole Algranti, a sobrinha-neta que inspirou a tia Elisa a escrevê-lo”. Em *Clarice* (2009), Benjamin Moser usou *Retratos Antigos* como fonte de pesquisa pela primeira vez.

Retratos Antigos foi publicado em 2012, pela editora da UFMG, organizado pela professora e pesquisadora Nádia Battella Gotlib. Conforme ressalta Tereza Montero (2021, p. 136): “A forma como foi organizado, com fotos e notas, tornou-o acessível, para leitores e pesquisadores. Sua publicação é deveras importante, tanto para a bibliografia clariceana quanto para a de Elisa Lispector”.

Em seu texto *Do desejo e do devir: as mulheres e o escrever (I)*, Ana Kiffer problematiza que no Brasil sempre foi difícil e doloroso o processo de entrada da voz da mulher. “Cantos de silêncio. Onde nem sempre houve e antes. O acontecimento da palavra”. (Kiffer, 2019, p. 34). Vozes historicamente silenciadas, escritas ocultadas pela opressão do patriarcalismo.

Cabe então interrogar, qual poderia ser a razão do silenciamento acerca da produção literária de Elisa Lispector? Quais seriam as condições necessárias para a inserção da sua produção nos círculos de legitimação literária? E a partir das reflexões acionadas, questionar o papel da crítica, para desvelar o silêncio em torno da sua produção literária.

Prece e liturgia: cânticos da solidão

Em “Réquiem”, a solidão perpassa o fio tênue da vida, entrelaçada pela miséria, a escassez de esperança, entremeada pelo vazio que se instala no infortúnio ato de viver:

Mal se equilibrando sobre os saltos muito altos, Ginette foi subindo a escada em caracol bem devagar, pesadamente apoiada no corrimão frio e áspero pela ferrugem. Em outras circunstâncias talvez tivesse rido de sua infirmeza, como um bêbado...

costumava usar o senso de humor do mesmo modo que o da sátira e se desramava uma pessoa, como se fãz a um boneco de molas, não era por mal, era só para ver como funcionava por dentro.

— ... a oscilar à beira do desequilíbrio.

Rir do infortúnio, pensou, ainda é uma boa maneira de sobrepor-se a gente e ao próprio infortúnio. Mas neste momento não podia.

— Como estou cansada. (Lispector, 1977, p. 57).

Ginette simboliza a mulher “no mundo dos homens”, cercada pelo mal-estar, desvio e o desconforto, de estar em um mundo que para ela parece ser tecido do lado avesso. A fim de garantir sua sobrevivência, Ginette compõe a personagem necessária para cada passo da sua caminhada. A juventude e seu esplendor configuram suas reminiscências. A solidão perpassa o fio tênue da vida, entremeada pelo vazio que se instala na angustiante busca de si.

A simulação é o artifício utilizado para compor cada persona necessária à sua jornada. Entretanto, velha e cansada, Ginette já não sabe simular. E para sua última *performance*, refugia-se em um simples quarto de pensão. No qual, a dona exige pagamento adiantado de uma semana de aluguel. E Ginette questiona-se: “— Em que terei falhado desta vez? — queria saber Ginette. Terei perdido a habilidade de compor sequer um mísero personagem à medida de um hotel de última categoria, para a tal ponto infundir suspeitas?” (Lispector, 1977, p. 58-9).

A pensão configura o cenário de solidão que perpassa todas as personagens dos contos de *Inventário* (1977). Em “Réquiem”, a solidão é cântico de desespero e entrega à renúncia. Ao observar a escada em espiral, Ginette compara a a sua solidão:

— Curvilínea é também a minha solidão, só que esta a configurar-se num círculo. É redonda, e fantástica, e tão fria quanto um bloco de gelo. Não, não estou sendo lógica. Não existe

solidão em bloco, e muito pelo contrário: a solidão é o círculo mais aberto e rarefeito que há, e isto o que mais aflige. Rondar dentro e em torno do inexistente é aterrador. Ir e vir seguindo sempre a imaginária trajetória do círculo, é como seguir o estúpido percurso da vida. (Lispector, 1977, p. 58).

Ao longo da sua jornada, Ginette busca seguir o estúpido percurso da vida. Configura personas necessárias à sua sobrevivência. “Era, aliás, nesse particular que mais se esmerava. Ninguém em boa fé poderia negar-lhe o mérito de saber compor um personagem, ninguém”. (Lispector, 1977, p. 61).

A juventude e seu esplendor configuram suas reminiscências e a terroriza. Na juventude, utiliza os artifícios da beleza, procura refugiar-se em um casamento, mas nada a salva do seu difícil destino de mulher. Quando por fim a solidão aplaca sua existência, ela ainda tenta relutar, mas já sem forças, fica entre o violento desejo de libertar-se de si e do desejo tão difícil de suportar. Entrementes, resistir à teimosa e persistente força da vida, ao intolerável impulso que guia os seus passos até a farmácia, em seguida à água-furtada.

Mesmo tentando resistir à entrega da renúncia, a cada pílula, Ginette despede-se do fardo de ter que simular e em seu último instante, “ela teve uma última e grata sensação, embora cada vez mais leve e diluída: a de compreender que não mais precisaria simular”. (Lispector, 1977, p. 65).

Deste modo, o conto fecha a liturgia destinada aos mortos, em “Réquiem”, o canto à morte é proferido em vida, por uma existência de desistências do eu.

Considerações finais

A partir das reflexões acionadas, cabe ponderar o projeto estético de Elisa Lispector, a fim de refletir sobre o silenciamento da voz da mulher. O proliferar de vozes historicamente silenciadas. Escritas ocultadas pela opressão do patriarcalismo. Pensar nesse silenciar de vozes, para desvelar o silêncio em torno da produção literária de Elisa Lispector. Para assim analisar, de que modo o papel da crítica literária contribuiu para a proliferação desse silenciamento.

Pensar também na solidão feminina, na forma como o patriarcalismo de certo modo ainda direciona as escolhas de uma mulher. Refletir sobre de que forma os espaços do feminino possibilita uma leitura que dialoga com a liturgia de uma morte em vida.

Deste modo, cabe analisar as *performances* realizadas por Ginette ao longo da sua jornada, como uma forma de sobrevivência em um mundo que parece feito

ao avesso. No qual, a mulher precisa utilizar artifícios, tais como a beleza, para se sobressair em uma sociedade ainda governada por homens.

Referências

- AYALA, Walmir. **Apresentação**. In: LISPECTOR, Elisa. **O Muro de pedras**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1963.
- BRANCO, Lucia Castello. **O que é a escrita feminina**. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- BRANDÃO, Ruth Silviano. **O lugar do texto sobre o feminino**. *In*: A mulher escrita. Lucia Castello; BRANDÃO, Ruth Silviano. Rio de Janeiro: Casa-Maria Editorial, 1989.
- CIXOUS, Hélène. **Le rire de la méduse et autres ironies** (1975). Paris: Galilé, 2010, p. 29.
- DALCASTAGNÉ, Regina; LEAL, Virgínia Maria Vasconcelos Leal (orgs). **Deslocamentos de gênero na narrativa brasileira contemporânea**. Vinhedo - SP: Horizonte, 2010.
- GOTLIB, Nádía Battella. **Clarice: uma vida que se conta**. 6. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2011.
- Kiffer, Ana. **Do desejo e devir** – as mulheres e o escrever. São Paulo: Lumme Editora, 2019.
- LISPECTOR, Elisa. **No exílio**. Editora Brasília – EBRASA, 1971.
- LISPECTOR, Elisa. **Iventário**. Rio de Janeiro: Rocco, 1977.
- LISPECTOR, Elisa. **O tigre de Bengala**. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1985.
- LISPECTOR, Elisa; GOTLIB, Nádía (Org.). **Retratos antigos: esboços a serem ampliados**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.
- MASSON, Jeferson Alves. **Elisa Lispector: registros de um encontro**. 2015. Dissertação (mestrado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras, 2015.
- MONTERO, Teresa. **À procura da própria coisa: uma biografia Clarice Lispector**. 1ª ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2021.
- MOSER, Benjamin. **Clarice, uma biografia**. Tradução de José Geraldo Couto. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- SALLES, Instituto Moreira. **Elisa Lispector**. Disponível em: <https://ims.com.br/2017/06/01/sobre-elisa-lispector/>. Acesso em: 15/01/2022.
- WALDMAN, Berta. **Clarice e Elisa Lispector: caminhos divergentes**. Webmosaica. v. 6, n. 1, Jan.-Jun., 2014. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/webmosaica/article/view/50394/31435>. Acesso em: 15/01/2022.
- WOOLF, Virginia. **Um teto todo seu**. Trad. Bia Nunes de Souza, Glauco Mattoso. 1 ed. São Paulo: Tordesilhas, 2014.

As personagens femininas e a violência em *Torto arado*

Mônica Cardoso Silva¹

Resumo: A obra *Torto Arado* nos permite, dentre outras, uma discussão sobre a violência contra a mulher em seus mais diferentes aspectos. O presente trabalho visa abordar as formas de violência e as manifestações de enfrentamento que corroboram para a construção das identidades das personagens femininas no romance *Torto Arado* de Itamar Vieira Júnior. Como aporte teórico nos apoiaremos nos textos de Spivak (2013), que discorre sobre o fato da mulher subalterna ser duplamente oprimida no cenário pós colonial, Zinani (2006), que traz reflexões acerca da constituição da identidade do sujeito, Hooks (2019), que aborda o feminismo como uma política transformadora, mas que precisa ser pautada não somente em contraposição a uma dominação patriarcal.

Palavras-chave: Opressão. Gênero. Identidade

Introdução

A história do romance tem como centro a família de Zeca Chapéu e Salustiana, e suas filhas descendentes de escravizados. Nas profundezas do sertão baiano, as irmãs Bibiana e Belonísia encontram uma velha e misteriosa faca na mala guardada sob a cama da avó. Ocorre então um acidente, elas ferem a língua ponto de uma precisar ser a voz da outra. O cenário da obra é a Fazenda Água Negra, um local que representa a síntese do sertão brasileiro e suas relações sociais, o latifúndio e o trabalho servil, marcados pela violência, a seca e também pelas crenças, lendas e religiosidades próprias da mestiçagem cultural e da ancestralidade africana.

Torto Arado é marcado pelas narrativas das irmãs e de uma entidade encantada. Ao longo do texto, vozes femininas expressam memórias coletivas e atribuladas de desigualdades raciais, sociais e de gênero. São lembranças de mulheres pouco faladas, que trazem consigo muitas lutas. Através de Bibiana a Belonísia, passando pela avó Donana e Maria Cabocla, a trama se preenche com personalidades diversas. As personagens destacadas passam por diferentes formas de violências, revelando histórias que precisam ser contadas e observadas sob uma nova perspectiva no que diz respeito as questões de gênero, raça e classe.

Com o intuito de abordar as formas de violência e as manifestações de enfrentamento que corroboram para a construção das identidades das personagens

¹ Doutoranda em Letras da Universidade federal do Piauí. Professora da Rede Estadual do Piauí. E-mail: monicaisame@gmail.com

femininas dentro da obra em questão, trataremos sobre como a identidade dessas mulheres é construída ao longo da narrativa.

Traremos as discussões de Spivak (2013), nas quais a autora defende que a mulher subalterna é duplamente oprimida no cenário pós-colonial, Zinani (2006), que reflete acerca da constituição da identidade do sujeito, Hooks (2019), no que diz respeito a abordagem do feminismo como uma política transformadora, mas que precisa ser pautada não somente em contraposição a uma dominação patriarcal e para identidade utilizaremos as considerações de Stuart Hall (2009).

Para iniciarmos a discussão recorremos a Beauvoir (1967, p. 364):

A própria mulher reconhece que o universo em seu conjunto é masculino; os homens modelaram-no, dirigiram-no e ainda hoje o dominam; ela não se considera responsável; está entendido que é inferior, dependente; não aprendeu as lições da violência, nunca emergiu como um sujeito, em face dos outros membros da coletividade; fechada em sua carne, em sua casa, apreende-se como passiva em face desses deuses de figura humana que definem fins e valores.

O universo patriarcal é quem rege toda a narrativa. As vozes femininas são silenciadas, no entanto, mesmo com todas as dificuldades enfrentadas, as personagens lutam para romper esse ciclo não aceitando a condição vivida evidenciando o papel fundamental das mulheres na manutenção familiar, tradicional e da memória comunitária.

Bibiana: um silêncio e o despertar

A primeira narradora é Bibiana, que começa a narrativa com 7 anos. Acompanhada da irmã, um ano mais nova e, movida pela curiosidade, aproveitam uma distração da avó para mexer na mala que a idosa guarda com muito cuidado. Após remexer os pertences da avó paterna, em um ato de pura inocência, se veem com uma faca de cabo de marfim nas mãos e resolvem “sentir o gosto” e a partir daí, a dependência entre elas estava criada. A travessura, custara a língua de Belonísia que não poderia mais falar cabendo a Bibiana o papel de voz da irmã.

Ensinada a aceitar a autoridade masculina, Bibiana foge dos padrões femininos da época, quando decide fugir de casa para casar-se com seu primo, Severo, homem simples, mas que tem ideias libertárias como: a posse das suas próprias terras, a formação de sindicatos e salários para os trabalhadores da Fazenda Água Negra.

Bibiana, apesar de ter aprendido a ler e escrever e conseguido em tornar-se professora, seguia a sombra do marido, submissa e até mesmo temerária as ideias

que o mesmo defendia. Corroborando com Spivak (2013), sobre o sujeito subalterno feminino que é colocado ainda mais na obscuridade, pois é afetada também com a dominação masculina conservada pela construção de gênero. Como o fato de que, em inúmeras situações a mulher pode ser impedida de falar ou, simplesmente, pode não ser ouvida, pois sua identidade foi deslocada de maneira ser a sempre considerada inferior à identidade masculina.

Ao compreender que o machismo molda e determina distintas relações de poder, Hooks (2019), expõe que a luta feminista, para pôr fim a dominação patriarcal, deveria ser de primeira importância para mulheres e homens, porque entende que é a forma de dominação que estamos mais propensos a encontrar na vida cotidiana, principalmente, no contexto da vida privada/doméstica.

Quando fica viúva, Bibiana, começa a tomar a iniciativa, assumindo o lugar do marido com relação às reivindicações dos direitos dos moradores da fazenda, mas também o dela própria e das outras mulheres desenvolvendo consciência dos mecanismos de exploração e opressão, formando uma consciência crítica favorecendo a criação de resistência. O que Hooks (2009), define como autorrecuperação. Talvez faltasse para Bibiana a oportunidade já que era Severo o homem, e por isso mais adequado a assumir o papel de líder.

Pensei nas palavras de Severo sobre a situação de nossas famílias na fazenda. Que a vida toda estaríamos submissos, sujeitos às humilhações, como a pilhagem do nosso alimento. Que eu tinha um papel nisso tudo, e que meus pais precisavam de mim para mudar de vida (Vieira Jr., 2021, p. 86).

Ela percebe que sua vida pode ser consagrada a um bem maior do que apenas a própria família. Bibiana reconhece que a soberania da mulher não pode ficar apenas dentro de casa ou mesmo na roça. Seu horizonte era limitado e pequeno porque não teve acesso às grandes oportunidades. Seu papel feminino agora, questiona a sociedade que não reconhece que ela é tão ativa, capaz e eficiente quanto o homem.

Percebe-se que essa posição de superioridade masculina tem sido enfraquecida ao longo dos anos, pois houve uma mudança de posição das mulheres na sociedade. Isso quer dizer que as mulheres pretendem passar de consumidoras para produtoras de uma organização social. Buscam seu desenvolvimento pessoal e lutam por uma transformação de sua vida privada, de sua relação com o corpo e construção da própria sexualidade (Costa, 2021, p. 3).

A narrativa de *Torto Arado* auxilia na reflexão de várias temáticas, uma delas é sobre o papel da mulher, as dificuldades que elas encontram pelo caminho e seus sonhos sendo ceifados, bem como a triste realidade da mulher negra e pobre na sociedade atual.

Belonísia e a violência psicológica

O texto legal 11.340/2006 descreve como violência psicológica, condutas que causem danos emocionais em geral ou atitudes que tenham objetivo de limitar ou controlar suas ações e comportamentos, através de ameaças, constrangimentos, humilhações, chantagens e outras ações que lhes causem prejuízos à saúde psicológica.

A outra irmã parece ter um olhar mais limitado por causa das poucas oportunidades que lhe são oferecidas. Se sente desmotivada pois acha que a escola não traz significado para sua vida lá, após a fuga de sua irmã, ela não era compreendida em razão da sua deficiência. O que ela a animava era sua vocação para roça, a terra, o contato com a natureza era que lhe trazia felicidade.

No decorrer da narrativa, Belonísia casa-se com Tobias que não era branco, mas alguém da sua cor. No entanto, o marido tem relacionamentos extraconjugais com mulheres brancas por achar mais excitante do que com alguém da mesma cor.

Belonísia passa a ser maltratada, aquele que deveria ser seu companheiro faz dela uma empregada e mais que isso, a insulta e reclama de todas as ações feitas por ela, desde a arrumação da casa, a comida, sua aparência e seu comportamento. Ela se sente uma intrusa na própria casa, ou pior, uma coisa comprada e não uma mulher.

Me levantava logo quando o via se mexer na cama, antes de o sol levantar. Mas era só acordar que vinha mais queixa: ou o café estava ralo como xixi de anjo, ou estava forte, uma borra de amargo. Procurava enxada, procurava foice, coisas que eu nem havia mexido. E se ele mesmo colocasse as coisas num lugar diferente, só por não lembrar, perguntava «mulher, onde está isso?», «onde está aquilo?», e sentia aflição, parava o que estava fazendo para ajudar a procurar. Se eu encontrasse, era como se ele tivesse feito, nem dizia palavra para agradecer. A coisa ficou tão ruim que eu me antecipava, nem esperava ele pedir, já dava tudo em suas mãos: cinto, sapato, chapéu, gibão, facão, só para não o ouvir chamando «mulher» (Vicira Jr., 2021, p. 101)

Para o cânone literário a concepção dada à mulher era de submissa e era reconhecida como musa ou objeto. Qualquer questionamento feito sobre esta concepção trazia à mulher o desligamento e o abandono da sociedade, pois não se aceitava nenhuma crítica que saísse dos padrões esperados, ou seja, a soberania do masculino.

A mulher é negada em sua autonomia. O homem faz da mulher seu instrumento de prazer. A sexualidade é fortemente desintegrada, pois ela só pode encontrar a harmonia no respeito e valorização da diferença. A mulher precisaria participar também do poder social que pertence aos homens, assim como os homens participam da fecundidade das mulheres. Elas não podem fecundar sozinhas; um precisa do outro. (Silva, 2022, p. 25)

A partir de 1960 surgem vários questionamentos relacionados aos papéis da mulher e com avanços dos estudos e do movimento feminista passou-se a perceber que, em nossa cultura, homens e mulheres são, por natureza, colocados diante de experiências diferentes desde infância, o que nos permite deduzir que existem diferentes olhares para a construção do mundo masculino e feminino.

Belonísia, desejava ser mãe, mesmo sem poder ter ou ser aquilo que ela teria como vocação natural, não permite ser agredida fisicamente pelo marido. As reflexões do seu cunhado, Severo, sobre os direitos dos trabalhadores, sobre os direitos humanos e outras atitudes de respeito, conseguem penetrar sua mente. Isso prova que, na vida moderna o sujeito executa muitos papéis sociais em diferentes contextos aos qual a interação aparece de forma distinta e em curto prazo de tempo.

Nesta atual conjuntura o indivíduo assume certa autonomia em decidir quais os papéis que vai efetivar e o momento em que vai ocorrer. Nesse sentido, é difícil determinar uma fronteira entre as diferentes identidades que o sujeito usufrui em seu cotidiano e que podem mudar nos diferentes contextos. (Hall, 2009, p 24).

As identidades podem confrontar-se entre si, pois o que se espera de uma pode afetar o esperado da outra. Portanto, as identidades podem ser entendidas como fluidas, ou seja, não comportam sentido fixo. De mulher sem voz, sem vez, sem filhos, Belonísia assume a identidade de mulher defensora e de agricultora. Esta, quando, apesar de todas as ofensas desferidas pelo marido ela volta-se para o cultivo da terra encontrando ali momentos de alegria e paz, aquela atuando em defesa de Maria Cabocla, sua vizinha, que vivia sendo espancada pelo marido.

A personagem mais marcada pela tragédia inicial da narrativa, após a morte do marido decide não mais casar formando a construção de si fundada naquilo que resiste à sua identidade social, isto é, sobre uma natureza que não se reduz a uma cultura ou a uma organização social. É assim que as mulheres vão se erguendo até chegar à afirmação da singularidade e à liberdade de escolher sua própria vida, definida por oposição a toda definição imposta de fora (Touraine, 2007, p. 47).

Donana: violência sexual

Donana é avó das personagens. Parteira e raizeira. Foi cativa na Fazenda Caxingó e na qual trabalhava em benefício da comida: “[...] minha avó vivia cativa, sem nunca ter tentado deixar seus tutores, trabalhando pelo que comia”. Ela trabalha, mas tem consciência que não nasceu para a escravidão. [...]” (Vieira Jr. 2021, p. 167).

Antes de ir morar na Fazenda Água Negra viu sua filha, Carmelita, sendo abusada sexualmente pelo então parceiro de Donana. O homem que Donana esqueceu o nome, impronunciável, o homem que nem o filho nem mais ninguém que não habitasse o casebre da Caxangá saberia da existência. (Vieira Jr., 2021, p 211).

Quando Donana encontrou a filha Carmelita, moça há poucos anos, debaixo do corpo do seu homem, de calças arriadas, na cama onde se deitava do cansaço sem fim, se envergonhou no chão como um jumento que não quer seguir o caminho que lhe resta. Retesou todo o corpo como se nunca mais fosse deixar aquela posição. Gritou com grande cólera, pôs os meninos em prontidão, sua fúria era seu próprio desespero. Carmelita andava arredia, chorosa pelos cantos da casa, ela percebia, mas não passava por sua cabeça nada do que havia visto. (Vieira Jr., 2021, p.212)

A violência sexual constitui problema mundial de alta prevalência, negligenciado durante muitas décadas. Os dados reais sobre violência sexual são de difícil obtenção, uma vez que, frequentemente, a vítima sente vergonha ou culpa pela agressão sofrida ou medo de denunciar o agressor

Vale ressaltar que, violência sexual não tem nada a ver com desejo sexual ou amoroso. Trata-se de uma demonstração de poder e domínio sobre o corpo do outro, sendo mulheres e meninas as principais vítimas. Esse tipo de violência é uma grave violação dos direitos humanos e um problema de saúde pública, que pode

produzir impactos negativos sobre a saúde física, mental, sexual e reprodutiva de mulheres e crianças.

Perturbada e indignada com toda a situação vê a violência como resposta matando o homem e jogando o corpo no rio com os bolsos cheios de pedras para que o mesmo não boiasse. Beauvoir justifica essa forma de ação como uma máscara que atinge até o espírito: “Para mascarar a violência, não se faz nada além de recorrer a uma violência nova que atinge até mesmo o espírito” (Beauvoir, 2005, p. 91).

[...] e seu juízo foi sendo carcomido pelo rancor, o que havia visto, o que a machucava, o que destruíra Carmelita. Quando chegou ao local onde ele estava viu que dormia, prosternado na beira do rio. Parecia morto antes mesmo de ser sangrado. Não havia luz, não havia candeeiro nas mãos de Donana. Não queria deixar rastros ou lembranças de seus passos e atos. Ninguém saberia de nada, diria apenas que ele havia partido sem deixar indicação do destino. Antes de pensar na justificativa que daria, sangrou o homem como se sangrasse um porco. Arrastou seu corpo com os bolsos cheios de pedras, que ela mesma colocou, para dentro do rio. (Vieira Jr., 2021, p. 2013)

Nessa parte da narrativa descobrimos o porquê daquele facão, que no início fere as duas irmãs, ser tão bem guardado. Minha avó tinha mais medo do que essa faca significava. Temia mais o segredo que ela guardava do que pudesse nos ferir (p. 235). O objeto roubado da Fazenda Caxangá tornar-se símbolo de liberdade tanto da sua saída da fazenda quanto da memória do que tinha feito para libertar-se daquele que maltratara sua filha e a própria parteira corrida pela raiva e rancor do que havia presenciado.

Maria Cabloca: Violência física

A violência contra a mulher ocorre devido ao sistema patriarcal, em que a mulher é desrespeitada nas mais diversas instâncias e tratada como objeto do homem. A violência física, é aquela entendida como qualquer conduta que ofenda integridade ou saúde corporal da mulher. É praticada com uso de força física do agressor, que machuca a vítima de várias maneiras ou ainda com o uso de armas, exemplos: bater, chutar, queimar, cortar e mutilar. Maria Cabloca sofre constantes ataques de seu marido e encontra em Belonísia seu socorro:

Um dia, logo depois de Tobias sair a cavalo para a lida com Sutério, Maria Cabloca adentrou a casa num repente que me fez imaginar que era alguma maldade à espreita, algum homem a entrar pela porta para

atacar a mulher que vivia sozinha. Ela estava com a roupa rasgada, chorando muito, o corpo tremia, carregava seu menino caçulo também aos prantos. Não entendia muita coisa do que dizia, ouvia apenas algumas repetições, «ele vai me matar». Os olhos estavam arregalados, o cabelo liso grudado no rosto de suor e o muco viscoso deixava o nariz. (Vieira Jr., 2021, p. 103)

Maria Cablocla é vizinha de Belonísia, casada e com filhos vivia sofrendo com as várias agressões praticadas contra ela pelo marido. A personagem representa o drama de muitas mulheres que sofrem violência e temem fugir e se deparar com uma violência maior contra ela ou os filhos ou encontrar uma desgraça maior se fugirem ou denunciarem.

Assim como adentrou, Maria Cabocla, depois de um tempo curto, saiu porta afora, agradecendo. O menino dormia encangado em seu corpo, esquecido do choro. Disse que iria procurar pelos outros filhos, que o marido deveria ter saído, que a raiva haveria de ter passado. Quase li em seus pensamentos que foi uma tolice ter deixado a casa, se assustar, que o lugar de uma mulher é ao lado do marido. Não se sai de casa em casa contando o que acontece na sua própria, fazendo de sua vida assunto de mexerico (Vieira Jr., 2021, p.104)

Sobre a violência praticada contra a mulher, as relações de dominação têm ocorrido com ainda mais força nos últimos anos. O poder do patriarca alicerça-se na ideia arraigada nos dominados de que essa dominação é um direito próprio e tradicional do dominador e que se exerce no interesse deles próprios.

De acordo com o levantamento produzido pelo FBSP (Fórum Brasileiro de Segurança Pública), em 2023, 1.463 mulheres foram vítimas de feminicídio no Brasil, taxa de 1,4 mulheres mortas para cada grupo de 100 mil, crescimento de 1,6% comparado ao mesmo período do ano anterior, e o maior número já registrado desde a tipificação da lei.

De acordo com Zinani, (2006). A mulher deve abandonar práticas que reproduzem a cultura tradicional e superar “estigmas genéricos cristalizados” reconhecendo sua capacidade e competência, e negando a ideia de sujeito subalterno.

O sujeito subalterno é aquele que pertence “às camadas mais baixas da sociedade constituídas pelos modos específicos de exclusão dos mercados, da

representação política e legal, e da possibilidade de se tornarem membros plenos no estrato social dominante” (Spivak, 2012, p. 13-14).

A narração do *Torto Arado* é excitante, pois traz a realidade da violência cotidiana sofrida por muitas mulheres, de modo particular, as negras. É uma crítica escancarada dos sujeitos históricos da nossa nação que estagnaram ou regrediram.

Consideração finais

A obra *Torto Arado* conta o tempo presente e futuro de escravidão, mas que ao mesmo tempo nos faz refletir. O que fazer para acabar com os casos de violência contra as mulheres? A mulher do século XXI conquistou o espaço de ser ela mesma?

Dentro da obra o patriarcalismo e a submissão feminina são percebidas em inúmeras situações do romance. Como o casamento precoce das mulheres e a submissão aos seus maridos.

As personagens que foram destacadas, Bibiana, Belonísia, Donana e Maria Cabloca, são algumas representações para as muitas violências de gênero, destacando a resistência de Belonísia e Donana, que decidem não se sujeitar mais a homem algum, depois dos fracassados casamentos. Percebemos, portanto, a tentativa de mudança de destino nessas personagens, que não querem se sujeitar a ninguém, afirmando que elas mesmas serão donas de suas vidas.

Torto Arado não apenas discute temas relevantes à sociedade brasileira, como também se comporta como ferramenta política pela possibilidade de proporcionar uma reflexão crítica social em um nível maior com relação as formas de violência e a construção identitária das personagens.

A vida moderna é cheia de contradições e talvez seja isso que torna possível aceitar a liberdade individual e acolher os diferentes grupos sociais, étnicos e religiosos. Mas a realidade mostra que a sociedade precisa ainda fazer um longo percurso para conquistar a liberdade e o respeito às diferenças.

Referências

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo**: a experiência vivida. Tradução de Sérgio Milliet. 2. ed. São Paulo: Difusão Européia do livro, 1967.

BEAUVOIR, Simone de. **Por uma moral da ambiguidade**. Tradução de Marcelo Jacques de Moraes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

COSTA Margareth Torres de Alencar; RESENDE Joelma de Araújo Silva; OLIVEIRA Maria Helena de. A resistência da mulher negra em *torto arado*, de Itamar Vieira Jr. **Revista de Literatura, História e Memória**. Unioeste. Cascavel, v. 17, n. 30, p. 24-36, 202.

HALL, Stuart. **Cultura e representação**. Stuart Hall; Organização e Revisão Técnica: Arthur Ituassu; Tradução: Daniel Miranda e William Oliveira. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio: Apicuri, 2016.

HOOKS, Bell. **Teoria feminista: da margem ao centro**. Tradução: Rainer Patriota. São Paulo: Perspectiva, 2019.

SILVA, Fabricio Pinheiro da. A representação da violência contra a mulher negra na obra Torto Arado. **Guará**, Goiânia, v. 12, n. 1, p. 17-32, jan./jun. 2022.

SPIVAK, Gayatri C. **Pode o subalterno falar?** Tradução: Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa e André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

VIEIRA JUNIOR, Itamar. **Torto Arado**. 10. ed. São Paulo: Todavia, 2021.

ZINANI, Cecil Jeanine Albert. **Literatura e gênero: a construção da identidade feminina**. Caxias do Sul, RS: EdUCS, 2006.

A sociedade patriarcal e a mulher negra em *Torto Arado*

Juliana Rissi Ferreira Bocutti de Almeida¹

Resumo: Ambientado no espaço doméstico, o romance *Torto Arado* retrata com maestria a complexidade das relações familiares e sociais dos moradores da Fazenda Água Negra. Inserido em uma sociedade rural patriarcal, que oprime e segrega as mulheres, o ambiente familiar torna-se o reflexo do sistema cultural vigente. Com isso, o Autor retrata as lutas diárias das personagens femininas em busca de mudanças culturais e libertação individual. Assim, ao abordar temas complexos como violência doméstica, Vieira Junior convida os leitores a refletir sobre a luta das mulheres por igualdade e respeito, provocando reflexões sobre origem do sistema opressor e o caminho percorrido pelas mulheres em busca de transformações sociais.

Palavras-chave: Androcentrismo. Violência doméstica. Feminismo. Femicídio.

Introdução

O protagonismo em *Torto arado* é ocupado por três mulheres: Bibiana, Belonísia e a encantada Santa Rita Pescadeira. Além delas, aos leitores são apresentadas outras figuras femininas que desempenham papéis secundários, porém de grande importância para o enredo: Salustiana, Donana e Maria Cabocla.

O romance é ambientado no espaço doméstico, local onde as relações familiares vão costurando a trama do enredo e retratando um sistema social dominado pelos homens. Inseridas em uma sociedade patriarcal, essas personagens nasceram condicionadas por uma cultura androcêntrica, que coloca o homem em posição de destaque, marginalizando e invisibilizando a mulher. Entretanto, ao longo da narrativa, elas percorrem caminhos em busca de mudanças e libertação individual, dando início a um processo de ruptura e quebra de paradigmas.

Com temas sociais complexos como a violência doméstica, Vieira Junior se utiliza da linguagem poética e da narrativa clara e envolvente para provocar em seus leitores reflexões. Assim, eles são convidados a ponderar sobre a origem do patriarcado, os meios de perpetuação do sistema opressor, a luta das mulheres ao longo dos anos pela libertação e tomada de consciência social que culmina nas mudanças legislativas.

¹ Mestranda em Letras pela Universidade Estadual Paulista – UNESP/IBILCE. Advogada especialista em Direito do Trabalho e Previdenciário pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. E-mail: juliana.rissi@unesp.br.

Por não ser possível identificar ao certo o período em que se passa o romance, a história pode ser deslocada para diferentes momentos da sociedade brasileira, desde o período colonial até o Brasil contemporâneo. E é isso que faz com que o texto de Vieira Junior seja belo e ao mesmo tempo impactante, pois se percebe que ao longo dos anos muitas batalhas foram travadas em busca de mudanças, no entanto, ainda há um longo caminho a ser percorrido em busca da igualdade, visibilidade e respeito.

A luta das mulheres em uma sociedade patriarcal

Na primeira parte da obra, a fuga de Bibiana após descobrir que estava grávida do primo Severo aos dezesseis anos, é o reflexo do sistema vigente. Com a certeza da censura que sofreria e o impacto que a notícia causaria aos pais, opta por fugir com o amado. O peso era maior para ela, já que naquela sociedade a mulher era a mais julgada pela consumação do ato sexual antes do casamento.

Bibiana temia, pois teria infringido uma regra socialmente imposta, a de que mulheres apenas teriam relações sexuais e, conseqüentemente, engravidariam, após o matrimônio. A ruptura dessa sequência cronológica resultou na decisão tomada pelo casal, a de fugir de Água Negra.

Fora das cercanias da fazenda, Bibiana transgrediu novamente as normas sociais e ingressa na escola pública de magistério, formando-se professora. Ao retornar, assume a posição antes ocupada apenas por mulheres brancas. Assim, passa a ser a portadora do conhecimento e a responsável por contar às crianças as histórias do povo negro, fazendo-as sentir orgulho da sua origem quilombola.

A personagem traçou um caminho diferente das demais meninas da comunidade e não deixou que a gravidez inesperada determinasse o seu futuro, dedicou-se aos estudos e regressou com o propósito de modificar o fatalismo social presente, subvertendo a ordem vigente: a de que mulheres não precisavam estudar, mas apenas se dedicar aos trabalhos domésticos. Após a morte de Severo, Bibiana passou a ocupar a posição de líder intelectual da comunidade.

A luta de Bibiana para conquistar o seu espaço, a despeito de toda a adversidade encontrada naquele ambiente, é o reflexo da batalha travada por tantas outras mulheres ao longo dos anos em busca de visibilidade e respeito. O microsistema retratado no romance é apenas um recorte da sociedade onde estava inserido, marcado por um sistema que privilegia os homens, admite a violência doméstica e marginaliza as mulheres.

Em sua origem o termo “patriarcado” foi utilizado para definir uma forma de governo autocrático, cuja autoridade política, moral e religiosa derivava da sabedoria do patriarca, ou seja, da figura masculina do chefe de família, que possuía

autoridade máxima e se encontrava em posição superioridade sobre as mulheres e filhos.

Com o desenvolvimento político e econômico da humanidade, o domínio do homem, então concentrado na entidade familiar, passa a ocupar outras posições institucionais, causando reflexos nas organizações sociais, política, legislativa e cultural. Assim, uma sociedade patriarcal caracteriza-se pela relação de poder e domínio material e simbólico do homem sobre as mulheres e sobre as demais classes marginalizadas, recebendo o apoio institucional que a legitima.

Para a teoria feminista contemporânea, patriarcado é definido como sendo um sistema que oprime as mulheres, segundo Kate Millet, na obra *Política Sexual*. Desde então, os movimentos feministas se apropriaram do termo e o utilizam para designar um sistema social que deve ser combatido, por ser sinônimo de dominação masculina e de opressão feminina.

Com esse pano de fundo, surge a expressão “androcentrismo”, criado em 1903 pelo sociólogo americano Lester F. Ward e definido como o instrumento utilizado pela filosofia, biologia, sociologia e antropologia para colocar o homem como foco da análise do todo e como parâmetro do senso comum. É um traço característico do patriarcado. Por ser um termo amplo, não se refere apenas aos privilégios dos homens, mas também a forma como as experiências masculinas são colocadas como padrão universal de todos os seres humanos, incluindo as mulheres.

O androcentrismo é, por conseguinte, um sistema social estruturado que, de forma consciente ou inconsciente, alimenta o pensamento estereotipado, estigmatizado e misógino, perpetuando a dominação do homem e a sujeição da mulher. Por engendrar as estruturas sociais, está presente na macroestrutura e nas microestruturas, estas caracterizadas nas interações cotidianas entre os indivíduos e aquelas nas relações institucionais de uma sociedade.

E é justamente o discurso androcêntrico generalizado e estrutural que faz com que pensamentos misóginos e sexistas sejam normalizados na sociedade, como a associação imediata que se faz entre o trabalho doméstico e a figura feminina, obstando o acesso da mulher a certas posições públicas tal qual no poder judiciário, na política e em cargos de liderança em grandes empresas.

Para Bourdieu, as consequências da visão androcêntrica é, por conseguinte, “a divisão social do trabalho, divisão bastante estrita das atividades distribuídas a cada um dos dois sexos, de seu local, seu momento, seus instrumentos” (2002, p. 9). Às mulheres foi relegado o papel do cuidado doméstico e da reprodução humana e ao homem atribuíram-se o papel da caça, da proteção da sociedade e da família. E é nesse contexto que foram desenvolvidos os códigos sociais, as leis e os livros sagrados, que formam a base da sociedade contemporânea.

Apesar de as sociedades modernas terem buscado no regime democrático um sistema social voltado para a coletividade e baseado na liberdade, igualdade e

fraternidade, lema da Revolução Francesa de 1789, as mulheres continuaram sob o controle e jugo dos homens, perpetrando as desigualdades de gênero. O próprio sistema capitalista se beneficia do sistema patriarcal, já que a força de trabalho feminina é menor remunerada, além de ser um trabalho precarizado e sem seguridade social. Ignora-se o trabalho da mulher em seu ambiente doméstico, visto por muitos como uma obrigação natural, que perpetua o sistema de dominação.

Ao voltar o olhar para o cenário nacional, infere-se que a sociedade brasileira nasceu e se formou dentro de um modelo colonial que importou o patriarcado tradicional europeu. Com a chegada dos portugueses, as mulheres indígenas e africanas foram objetificadas e utilizadas como força de trabalho e objetos sexuais. Por sua vez, as mulheres brancas que viviam por aqui, tinham suas vidas restritas à igreja e à casa, eram estereotipadas como mulheres fracas, submissas, passivas e sem nenhuma participação pública, o que justifica os problemas enfrentados pela atual sociedade brasileira.

Ao longo dos anos, os movimentos feministas alcançaram inúmeras conquistas como o direito à educação, a regularização do trabalho feminino, o direito ao voto e a participação política, o acesso a métodos contraceptivos, a saúde preventiva, a equiparação salarial e a proteção contra a violência doméstica, apenas para exemplificar alguns feitos.

Foi apenas no final da década de 1960 que a busca pela igualdade entre homens e mulheres e pelo fim das teorias sexistas e da opressão social, que ficou mais forte e combativo o movimento feminista, graças a maior conscientização da sociedade, propiciada pela rápida difusão de ideais em uma sociedade globalizada.

A atual Constituição Federal promulgada em 1988, foi a primeira a promover a equiparação jurídica entre homens e mulheres. O *caput* do artigo 5º preceituou que “todos são iguais perante a lei, sem distinção de qualquer natureza” e frisou no inciso I que “homens e mulheres são iguais em direitos e obrigações, nos termos desta Constituição”.

No capítulo destinado aos direitos sociais, determinou-se a instituição de medidas visando a proteção do mercado de trabalho da mulher mediante políticas de incentivos específicos (inciso XX, artigo 7º), garantiu a licença à gestante com a duração de cento e vinte dias, sem prejuízo do emprego e do salário (XVIII, artigo 7º) e proibiu a diferença de salários de exercício de funções e a criação de critério de admissão por motivo de sexo, idade, cor ou estado civil (inciso XXX, art. 7º)

Nesse diapasão, as conquistas das mulheres pelo seu espaço na sociedade brasileira é o resultado das lutas ao longo dos anos, o que possibilitou que mulheres como Bibiana pudessem mudar a suas vidas e das pessoas ao seu redor.

A invisibilidade da mulher no ambiente doméstico

Na segunda parte do romance, também influenciada pelo contexto em que vive, Belonísia se casa, pois era necessário casar e procriar. Após o matrimônio, o casal foi morar na casa de Tobias, ao entrar naquele casebre de três cômodos, ela se choca com a desordem que havia “com roupas sujas, mau cheiro e toda espécie de entulho espalhado pelos cantos” (2019, p. 109). Belonísia traça então um discurso mental, que se torna um alento naquele momento de aridez:

Apesar de assustada e em dúvida, não queria lhe magoar. Era natural aquela repulsa, afinal nunca havia saído de casa. Ali, na tapera de Tobias, tudo era novidade. Em breve se tornaria um lugar que poderia me trazer gosto. Nada que uma mulher não possa dar jeito, assim haviam me ensinado, tanto em casa quanto nas aulas da professora, na casa de dona Firmina (Vieira Junior, 2019, p. 110).

Nota-se que a personagem, para justificar a situação em que se encontra, cria um raciocínio de aceitação e sujeição, que culmina na sua auto invisibilidade. Fica explícito o problema de gênero existente e da influência do meio sobre o comportamento das personagens, cujas relações de poder e domínio eram ensinadas dentro de casa, pelas famílias e na escola.

A posição de sujeição resta caracterizada também na forma como é descrita a primeira relação sexual do casal, evidenciando que se trata de mais uma obrigação doméstica para a mulher casada, comparada pela própria personagem com os atos de cozinhar e varrer o chão:

Depois que ele me deitou na cama, beijou meu pescoço e levantou minha roupa, não senti nada que justificasse meu temor. Era como cozinhar ou varrer o chão, ou seja, mais um trabalho. Só que esse eu ainda não tinha feito, desconhecia, mas agora sabia que, como mulher que vivia junto a um homem, tinha que fazer. (Vieira Junior, 2019, p. 114/115).

Devido ao sistema de desigualdade típica da sociedade patriarcal, após o casamento, a mulher se depara com uma série de obrigações conjugais, como a obrigação de manter relações sexuais, mesmo contra a sua vontade. A sexualidade é um dos pontos tratados pelo movimento feminista: “um dos principais insights do feminismo, por exemplo, é que, sob a patriarquia, o homem tende a considerar a mulher como propriedade sexual, relação esta que lhe concede direitos de acesso e uso sexual exclusivos” (Johnson, 1997, p. 198).

Foi inserido nesse sistema que por muito tempo a doutrina criminalista defendeu a inexistência do crime de estupro no matrimônio, uma vez que o casamento impunha aos cônjuges direitos e deveres, dentre eles, o débito conjugal.

Por conseguinte, o homem que obrigasse a mulher a manter com ele relação sexual estava protegido por uma causa excludente de ilicitude: o exercício regular do direito, autorizando inclusive o uso de violência, se necessário

Mesmo os doutrinadores considerados vanguardistas defendiam que as agressões sexuais no matrimônio eram apenas condutas imorais, argumentando que “o marido que prefere a violência a outros meios para obter a satisfação deste e de outros deveres, falta aos mais comezinhos princípios de cavalheirismo (...), mas o ato, na hipótese, é da esfera moral e não do Direito Penal (Gusmão, 1981, p. 138).

No âmbito dos direitos e obrigações civis, o Código Civil de 1916, que vigorou até 2002, estabelecia em seu artigo 233, que o marido era o chefe da sociedade conjugal, competindo-lhe a representação legal da família, a administração dos bens comuns e, inclusive, dos particulares da mulher; o direito de fixar e mudar o domicílio da família; o direito de autorizar a profissão da mulher e a sua residência fora do teto conjugal e, por fim, era o responsável por prover à manutenção da família.

O mencionado diploma civilista era o reflexo da sociedade brasileira que existiu entre o período entre os anos de 1916 e 2002, quando foi substituído. Tratam-se de disposições legais que vigoraram em uma sociedade patriarcal e que não encontram mais guarida na sociedade contemporânea, mormente sob a égide da atual Constituição Federal. Com o Código Civil de 2002, as mulheres conquistaram o exercício da direção da sociedade conjugal em colaboração com o marido, no interesse do casal e dos filhos.

O processo de objetificação feminina no ambiente doméstico também se fez presente na narrativa e na sociedade contemporânea, quando Belonísia relata que se sentia como uma “coisa comprada” e que Tobias a chamava de “mulher” e não pelo nome, o que demonstra um afastamento afetivo e emocional.

O trabalho doméstico do mesmo modo é considerado pelos estudos feministas uma forma de domínio dos homens sobre as mulheres, que perpetua o sistema de dominação e de privilégios masculinos, refletindo na sociedade patriarcal contemporânea:

a isenção do homem do trabalho doméstico, por exemplo, permite-lhe estabelecer-se na economia baseada no dinheiro, ao passo que manter as mulheres responsáveis pelo trabalho doméstico impede que elas criem uma base financeira independente de seus maridos. Esse fato, por sua vez, causa a vulnerabilidade e dependência das esposas em relação aos maridos (Johnson, 1997, p. 256).

A divisão do trabalho em decorrência do sexo, chamado de divisão sexual do trabalho, existiu em todas as sociedades e se baseia na separação do trabalho

entre homens e mulheres e na sua hierarquização, no sentido de que o trabalho do homem vale mais que o da mulher. Essa divisão caracteriza-se em uma relação de poder dos homens sobre as mulheres, que “relega o gênero ao sexo biológico e reduz as práticas sociais a ‘papéis sociais’ sexuados, os quais remetem ao destino natural da espécie” (Hirata, 2009, p. 68).

A violência em suas diversas formas é outra característica da sociedade patriarcal e machista abordada no romance, que se torna presente também no casamento de Belonísia e Tobias. No início a violência era verbal, materializada por meio de críticas e reclamações, com o intuito de desvalorizar o trabalho doméstico e colocar a mulher em uma posição de inferioridade. Belonísia, em que pese tenha sido criada dentro daquele sistema, tinha consciência da violência que vivia diariamente e que aquilo era errado, todavia, a vontade de mudar esbarrava no receio do julgamento social, que a impedia de encerrar aquele ciclo.

Cecil Zinani argumenta que as próprias mulheres se sujeitam a determinadas situações, pois estão condicionadas “por uma cultura androcêntrica, que sempre definiu e priorizou os papéis sociais a partir do homem” (Vieira Junior, 2006, p. 65), assim, elas se mantêm em relações violentas como se fosse algo norma.

Nesse contexto, floresce a amizade entre duas mulheres, esposas e vítimas dos ataques de fúrias dos maridos. A primeira vez que se conheceram, Maria Cabocla estava fugindo do marido, que estava louco, ensandecido, e adentrou na casa de Belonísia com o filho mais novo no colo. Passado o momento de exaltação causado pelo medo e pela tentativa de agressão, a personagem encontra nos preceitos sociais uma justificativa para retornar ao lar.

A violência contra Maria Cabocla era recorrente e conhecida por todos, sendo inclusive presenciada por Belonísia, que a encontrou no chão da própria casa. Após Belonísia confrontar Aparecido com a faca de Donana, o marido deixou a casa. No entanto, semanas depois já havia retornado, momento em que Belonísia faz uma reflexão, buscando uma justificativa para aquela sujeição:

Senti tristeza, mas pensei: “Se é pai dos meninos dela tem de haver algum perdão”. Quem sabe o homem não muda? Ou, quem sabe, o gostar de Maria seja maior que as diferenças que existem entre eles. No fundo, será que ela percebeu que poderia ser pior estar sozinha na terra com aquele tanto de filhos, sem condições de roçar e dar de comer a todo mundo? Talvez tenha sido por isso, pela vergonha de ter me chamado naquele dia em que o enfrentei com a valentia que corria em meu sangue, que Maria se afastou de mim. (Vieira Junior, 2019, p.151/152).

Com o intuito de coibir a violência contra a mulher no ambiente doméstico e familiar, em 2006, amparado pelo §8º do artigo 226 da Constituição Federal, foi publicada a Lei 11.340, que estabelece medidas de assistência e de proteção. Intitulada como Lei Maria da Penha, foi uma homenagem a uma farmacêutica cearense, vítima de duas tentativas de homicídio pelo marido.

Em suas disposições preliminares, o diploma normativo dispõe:

Toda mulher, independentemente de classe, raça, etnia, orientação sexual, renda, cultura, nível educacional, idade e religião, goza dos direitos fundamentais inerentes à pessoa humana, sendo-lhe asseguradas as oportunidades e facilidades para viver sem violência, preservar sua saúde física e mental e seu aperfeiçoamento moral, intelectual e social.

Os direitos à vida, à segurança, à saúde, à alimentação, à educação, à cultura, à moradia, ao acesso à justiça, ao esporte, ao lazer, ao trabalho, à cidadania, à liberdade, à dignidade, ao respeito e à convivência familiar e comunitária restaram garantidos expressamente no artigo 3º.

Foi considerada uma inovação, ainda, o fato de a Lei Maria da Penha classificar como forma de violência doméstica e familiar contra a mulher não só a violência física, entendida como qualquer conduta que ofenda a integridade ou saúde corporal, mas também a violência psicológica, sexual, patrimonial e moral, ampliando as condutas a serem punidas e reprimidas.

Como resultado de todo o avanço legislativo, em 2015 com a Lei 13.104, acrescentou-se ao artigo 121 do Código Penal, que cuida do homicídio qualificado, o crime de feminicídio, quando o homicídio doloso é cometido contra a mulher em razão da condição de sexo feminino, que envolva violência doméstica e familiar e o menosprezo ou discriminação à condição de mulher².

Sucedese que o movimento em busca dos direitos das mulheres em sua forma clássica era formado por mulheres brancas e de classe média. A toda questão de gênero abordada anteriormente, soma-se dois novos predicados que geram ainda mais estigmas: a mulher negra e pobre. Estas mulheres formam um público que possui demandas específicas, o que amplia a importância do feminismo e a sua concepção.

² Há críticas quanto ao uso da expressão “em razão do sexo feminino”. Defende-se que o correto seria o legislador ter utilizado a expressão “em razão de gênero” o que incluiria na tutela do feminicídio os transexuais.

essa necessidade premente de articular o racismo às questões mais amplas das mulheres encontra guarida histórica, pois a “variável” racial produziu gêneros subalternizados, tanto no que toca a uma identidade feminina estigmatizada (das mulheres negras), como a masculinidades subalternizadas (dos homens negros) com prestígio inferior ao do gênero feminino do grupo racialmente dominante (das mulheres brancas) (Carneiro, 2003, p. 3).

A mulher negra encontra uma dupla subvalorização – por ser mulher e por ser negra - o que rebaixa ainda mais o seu *status* social. Desse modo, o primeiro passo em busca da igualdade entre os gêneros masculino e feminino, seria equilibrar as relações intragênero entre mulheres brancas e negras.

Surgiu, então, a expressão “enegrecer o feminismo”, que propõe o estudo do movimento feminista em conjunto com o racismo, analisando o impacto das questões raciais nas relações de gênero. É inegável que a mulher negra sofre mais com a exclusão que a mulher branca, o que cria uma relação de hierarquia social dentro de um mesmo gênero. Assim, o combate ao racismo torna-se uma nova bandeira dentro do movimento feminista.

Estudos apontam que mulheres negras formam o grupo mais vulnerável no Brasil. No Atlas da Violência, publicado anualmente pelo Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada – Ipea, os dados apontam que em 2021, 2.601 mulheres negras foram vítimas de homicídio no Brasil, o que representa 67,4% do total de mulheres assassinadas, correspondendo uma taxa de 4,3 vítimas para cada 100 mil habitantes. Concluiu-se que o risco de uma mulher negra sofrer violência letal quando comparada a uma mulher não negra (incluindo brancas, amarelas e indígenas) é 1,8% maior.

Nessa seara, emerge a teoria de Heleieth Saffioti de que a ideologia do patriarcado é formada por três elementos que se entrelaçam em um nó: gênero, raça/etnia e classe social, atuando em conjunto e embasando o sistema de dominação e opressão das mulheres. Assim, a luta das mulheres não é somente contra o sistema patriarcal, mas também contra o racismo e a sociedade capitalista, já que a opressão vivida pelas mulheres não é vivenciada por elas de modo semelhante, pois depende de variáveis como a classe social e a raça.

Considerações finais

Nesse diapasão, no microsistema representado no romance, Bibiana cresceu com o sonho de se tornar professora. As condições sociais eram adversas, representavam uma pedra em seu caminho, porém, mesmo com todas as empecilhos e contra todas as perspectivas, formou-se professora.

Como ocorre com muitas mulheres, o percurso até a formação profissional não é simples, pois em seu trajeto, normalmente, as mulheres se deparam com outras atribuições e responsabilidades como os cuidados com a casa, com filhos e com a própria sobrevivência. A tudo isso, soma-se também os comportamentos sexistas que sobrecarregam em demasia a mulher, mormente no mercado de trabalho. Para a mulher negra a jornada é ainda mais íngreme, pois além de tudo isso são acrescentados o racismo e o preconceito social.

Belonísia, por sua vez, consciente dos infortúnios suportados por ela e por outras mulheres, opta por romper com os padrões comportamentais femininos típicos daquela sociedade. Ao lembrar da avó Donana e da mãe Salustiana, ela se sentiu empoderada para quebrar o ciclo de violência em sua vida e isto só foi possível graças ao exemplo que tinha do relacionamento dos pais e de sua irmã:

A vida bem-sucedida de meu pai e minha mãe, ou até o momento de Bibiana e Severo, parecia ser uma exceção. Sofriam algumas penitências, nenhuma mulher estava livre delas, mas eram respeitadas, tinham voz dentro de casa. Nunca havia visto meu pai dirigir qualquer insulto à minha mãe. Se não eram calorosos e afetuosos entre si, também não eram indiferentes. Cada um sabia da necessidade do outro e concordava em ceder para avançar. Apesar de pouco tempo, conseguia ver que comigo não seria do mesmo jeito (Vieira Junior, 2019, p. 136).

O romance faz com que o leitor olhe para Belonísia e Maria Cabloca, duas mulheres inseridas no mesmo contexto social de machismo e violência, que reagem de formas diferentes frente às adversidades. Belonísia decide romper com o ciclo de violência e se coloca em posição de paridade para com os demais personagens masculinos. Após a morte de Tobias, ela passa a ser dona do seu destino, dedicando-se ao trabalho braçal na terra com excelência, o que causava espanto nos demais, enquanto que Maria Cabloca permanece naquele ciclo de violência.

Percebe-se que os dispositivos jurídicos por muito tempo legitimaram a lógica patriarcal de dominação e exploração. Atualmente, o sistema jurídico nacional tem por objetivo cessar as desigualdades, autorizando apenas o estabelecimento de diferenças para atenuar os desníveis ainda existentes e por reflexo do pensamento social. Porém, a quebra de paradigmas não é uma tarefa fácil, ainda mais quando inseridos nos alicerces institucionais e o romance faz com que os leitores reflitam sobre a forma como as mulheres são vistas na sociedade e como é difícil o processo de ruptura, quando ele se torna possível.

Sueli Carneiro poeticamente faz um resumo da forma como deve ser luta pela igualdade de direitos:

Ser negro sem ser somente negro, ser mulher sem ser somente mulher, ser mulher negra sem ser somente mulher negra. Alcançar a igualdade de direitos é converter-se em um ser humano pleno e cheio de possibilidades e oportunidades para além de sua condição de raça e de gênero. Esse é o sentido final dessa luta (Carneiro, 2003, p. 5).

Referências

- BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.
- CARNEIRO, Sueli. **Mulheres em movimento**. Estudos Avançados, [S. l.], v. 17, n. 49, p. 117-133, 2003. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/eav/article/view/9948>. Acesso em: 14 fev. 2024.
- CARNEIRO, Sueli. **Enegrecer o feminismo**: a situação da mulher negra na América Latina a partir de uma perspectiva de gênero. ASHOKA EMPREENDIMIENTOS SOCIAIS; TAKANO CIDADANIA (Orgs.). Racismos Contemporâneos. Rio de Janeiro: Takano, 2003. p. 49-58
- GUSMÃO, Chrysolito de. **Dos crimes sexuais**. 5 ed. Rio de Janeiro: Freitas Bastos, 1981.
- HIRATA, Helena (Org.). **Dicionário crítico do feminismo**. São Paulo: Ed. UNESP, 2009.
- JOHNSON, Allan G. **Dicionário de sociologia**: guia prático da linguagem sociológica. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.
- SAFFIORI, Heleieth. **Gênero, patriarcado, violência**. São Paulo: Perseu Abramo, 2004
- VIEIRA JUNIOR, Itamar. **Torto arado**. São Paulo: Todavia, 2019.
- ZINANI, Cecil Jeanine Albert. **Literatura e gênero**: a construção da identidade feminina. Caxias do Sul, RS: EdUCS, 2006.

Uma leitura do interdito do abuso sexual em Daniel Galera

Vitor Emmanuell Pinheiro da Silva¹
Carlos Magno Gomes²

Resumo: Este trabalho analisa o interdito do abuso sexual em “Intimidade”, de Daniel Galera, da coletânea *Dentes guardados*, (2002). Comparamos o horizonte de expectativas do interdito, gerado na primeira leitura, com o ponto de vista da violência sexual. O silenciamento da personagem Linda, o corpo violentado reconfigurado em suas fragilidades e a violência de gênero são os temas em foco neste trabalho. Propomos uma recepção crítica a partir das contribuições da estética da recepção de Iser e Jauss.

Palavras-chave: Literatura Brasileira Contemporânea; Conto; Interdito; Abuso sexual.

Introdução

Este trabalho objetiva analisar o interdito do abuso sexual no conto “Intimidade”, de Daniel Galera. Propomos discutir o horizonte de expectativas do interdito comparando a abordagem de Georges Bataille (2014) com a proposta feminista de nomear o interdito sexual como violência.

Daniel Galera é um escritor e tradutor que ganhou destaque, principalmente, pelo seu trabalho como romancista. Publicou seu primeiro livro, *Dentes guardados* em 2002 pela Editora Livros do Mal, criada com sua colaboração. Pela mesma editora, lançou também a primeira edição de *Até o dia em que o cão morreu*, seu romance de estreia, depois republicado pela Companhia das Letras, sua casa editorial desde então. Seus romances de maior destaque são *Cordilheira* (2008), primeiro romance da extinta coleção “Amores expressos”, em que autores brasileiros escreviam histórias de amor ambientadas em diversas cidades ao redor do mundo, Galera escreveu sobre Buenos Aires; e *Barba ensopada de sangue* (2012), romance que marcou seu nome na literatura brasileira contemporânea e segue como um dos romances brasileiros mais traduzidos ao redor do mundo publicados pela sua geração.

O conto “Intimidade” pertence ao seu primeiro livro, *Dentes guardados* (2002), coletânea de ficções curtas reunidas após algumas publicações na internet.

¹ Doutorando do PPGL/UFS. Bolsista Capes 2024/2028. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8615-5155>. E-mail: vitemmanuell@academico.ufs.br.

² Docente do PPGL/UFS. Doutor em Literatura pela UnB (2004), com pós-doutorado em Estudos Literários pela UFMG (2013). Pesquisador CNPq. Orcid: 0000-0001-9070-9010. E-mail: calmag@bol.com.br

Esse livro é difícil de ser encontrado no formato físico, apenas em sebos e sites online, mas o autor o mantém em seu site para *download* gratuito. O “desprendimento” inexplicável do autor com seu primeiro livro reflete aspectos contemporâneos sobre o texto literário: seu primeiro livro, ainda no começo da carreira, não reflete a escrita de seus romances, ao contrário, apresenta certo distanciamento, com respeito ao passado, mas apreciando a evolução de sua narrativa ao longo das décadas.

A construção da subjetividade no texto literário

Discutir as nuances de um texto e seus múltiplos sentidos não é apenas decodificar o código linguístico durante uma leitura, mas também reconhecer as especificidades no amplo sentido da língua para, a partir daí, traçar os rumos e estratégias de leitura e recepção de um texto literário. Enquanto professores/as de língua e literatura, somos condicionados a reconhecer o texto como um lugar de interação de sujeitos sociais e, um pouco mais além, moldar nossos/as estudantes para o estudo (enquanto sinônimo de leitura) do mundo de forma crítica e responsável.

É nesse contexto que Regina Zilberman (1989) discute as relações entre a estética da recepção e a história da literatura, com ênfase na leitura e nas reverberações do texto literário na vida do/a leitor/a. Todo texto parte do princípio de que existe alguém para reconhecê-lo. A leitura, nesse sentido, funciona como o elemento principal para a construção da identidade, pois é a partir dos traços adquiridos ao longo da vida que o/a leitor/a molda seu perfil identitário. Dessa forma, “ler assume hoje um significado tanto literal, [...] que busca encontrar sua identidade pesquisando as manifestações da cultura” (Zilberman, 1989, p. 6). Assim, a leitura tem o poder de ajustar a escolha identitária dos indivíduos, em especial no que diz respeito à relação entre aluno/a, professor/a e texto em sala de aula.

Hans Robert Jauss (2002), um dos grandes responsáveis pela propagação da estética da recepção no mundo, promove a união entre teoria da literatura e história da literatura. A relação entre as áreas corrobora a ideia de historiadores e críticos a propor a equivalência: ao mesmo tempo em que é possível se deliciar com um texto literário, existe a possibilidade de reconhecer a história presente em suas entrelinhas. O dito e o não dito caminham entre intenções comunicativas a partir das tessituras textuais - o texto ultrapassa os limites do que está escrito para ajustar nossos interesses, por meio da intertextualidade entre nossas memórias e a ideia de que um texto sempre é o resultado da leitura de outro texto. Regina Zilberman (1989) ainda menciona Iser, com a proposta do leitor implícito, também presente em Luiz Costa Lima (2002) e a estrutura de apelo do texto; Stierle, com as orientações de pesquisa; e, principalmente, reitera a tese de Jauss acerca do uso da hermenêutica para a leitura e aplicação da estética da recepção.

As palestras e conferências de Jauss foram a origem para a composição de grande parte dos textos fundadores da estética da recepção. A primeira palestra,

realizada em Constança, em 1967, não menciona a palavra estética, mas representa os questionamentos acerca dos porquês acerca da finalidade do estudo da história da literatura enquanto provocação da ciência literária. Essa ideia parte também do “fazer” ciência na academia, com amplas discussões acerca do lado subjetivo dos estudos literários. Sob essa ótica, a estética surge como uma possibilidade metodológica que dialoga diretamente com a ciência literária: há metodologia, há hipótese, há ciência.

A partir de Jauss (2002), o texto é voltado às marcas de ruptura, isto é, quando o texto ultrapassa o ambiente de perspectivas leitoras e passa a romper com o que (até então) o leitor acreditava ter entendido do texto. Na literatura, essa metodologia funciona a partir de níveis que buscam compreender melhor até que ponto as marcas no ambiente de um texto podem resultar em sua ruptura.

Para Zilberman (1989), existem dois modelos de história da literatura: o primeiro, voltado à contemporaneidade, em que se estuda as tendências gerais para, finalmente, estudar obras individuais dentro de uma cronologia. O primeiro modelo, reconhecido como mais atual pela própria autora, resgata as tendências teóricas e/ou de leitura antes de analisar obras individuais em um determinado período. O segundo, por outro lado, valoriza os grandes autores e prioriza o contexto geral, com foco na biografia e na vida do autor. O grande problema reiterado pela autora acerca dos dois modelos é justamente a adoção de uma espécie de “moldura” para uma história, ou seja, um caminho considerado “seguro” em que obras-primas e autores/as canônicos seriam facilmente utilizados/as.

Ao iniciar a leitura de um texto, o leitor automaticamente aceita participar de um jogo entre os sentidos do texto e as nuances a partir de suas interpretações (Iser, 2002). O horizonte de expectativas é acionado a partir da primeira leitura, ao conectar as referências entre o que se lê e as memórias, em um resgate quase que automático sobre nossas lembranças.

O jogo do texto

A relação entre autor, texto e leitor é um dos focos da discussão que Wolfgang Iser propõe em seu recorte. O texto é visto como um jogo a partir dessa relação, pois funciona como um processo em andamento. Esse processo é o resultado da mudança entre a forma de conceber os textos, com o pré-dado não mais reconhecido como um objeto de representação. O texto passa a funcionar como um elo entre o autor e o leitor, a partir das múltiplas pistas encontradas no texto.

Nesse sentido, Iser (2002) busca discorrer sobre o texto enquanto aspecto performativo, não mais como leitura passiva. Os elementos extratextuais também ganham destaque a partir do jogo sobre a representação. Por meio da metáfora sobre um “jogo” entre texto, leitor e autor, Iser compõe uma estratégia interessante para

compreender as nuances do texto entre seus elementos intra e extratextuais. Se nada é por acaso na língua, nos textos não seria diferente, pois a consciência textual age a partir do jogo entre as interpretações de “um mundo que ainda há de ser identificado e que é esboçado de modo a incitar o leitor a imaginá-lo e, por fim, interpretá-lo” (Iser, 2002, p. 107). Assim, o jogo do texto é composto pela interação entre autor, texto e leitor e cumpre a função de mobilizar os sentidos para uma interpretação única entre os mundos apresentados.

Os autores jogam com os leitores e o texto é o campo do jogo. O próprio texto é o resultado de um ato intencional pelo qual um autor se refere e intervém em um mundo existente, mas, conquanto o ato seja intencional, visa a algo que ainda não é acessível à consciência [...]. O texto é composto por um mundo que ainda há de ser identificado e que é esboçado de modo a incitar o leitor a imaginá-lo e, por fim, interpretá-lo (Iser, 2002, p. 107).

Quando realizamos a leitura de um livro, assinamos uma espécie de “contrato” entre autor e leitor para “fingir” que aquilo se trata da realidade. Interessante observar que o contrato proposto por Iser não se resume apenas ao texto literário, mas também pode ser entendido por meio de filmes, séries de televisão e animes.

Para a realização de tal leitura, é importante compreender como funciona a existência extratextual por meio dos níveis de diferença que ocorrem no texto. No primeiro, extratextualmente, a interação gira em torno da relação entre o autor e o mundo e entre o texto e um mundo extratextual, ou seja, tudo acontece entre o autor e o universo ao seu redor. Na segunda, intertextualmente, os sentidos são estabelecidos por meio da semântica construída no texto, isto é, os sentidos atribuídos aos sistemas extratextuais. Na terceira, entre texto e leitor, o jogo muda, pois o leitor sempre utilizará seu conhecimento de mundo para a compreensão do que o autor propõe no texto. É como voltar para a educação básica e reconhecer a diferença entre compreender e interpretar. Para compreender um texto, basta realizar a leitura extratextual por meio dos níveis de diferença. Todavia, para interpretar, precisamos mobilizar não só nosso conhecimento de mundo, mas também a ideia de que é possível preencher determinadas lacunas com esse conhecimento.

Se houvesse um choque, o jogo se desfaria, mas como não há a irreconciliabilidade de fato revela-se algo de nossa própria constituição humana. Por nos conceder ter a ausência como presença, o jogo se converte em um meio pelo qual podemos nos estender a nós mesmos. Essa extensão é um traço básico e sempre

fascinante da literatura. Inevitavelmente, se põe a questão por que dela necessitamos. (Iser, 2002, p. 118)

Para Iser, o jogo precisa acontecer por meio de três aspectos que podem movimentar o jogo. Tal qual uma partida de xadrez, entra em leque as possibilidades do texto e sua relação com o mundo. Em um primeiro momento, surge a necessidade de entender as diversas posições dos níveis de leitura. Em outras palavras, existem textos em que não teremos conhecimento de mundo suficiente para a interpretação, mas ainda assim existe a possibilidade de adquirir esse conhecimento por meio do diálogo com outras pessoas. Nessa etapa de leitura, é como se utilizássemos nosso conhecimento de mundo daquele momento para uma investigação sobre o texto.

A segunda etapa diz respeito à confrontação, ou seja, as idas e vindas entre as diferenças do texto. A partir da primeira leitura, observamos a capacidade de mudança de um texto da primeira leitura para a segunda. Nunca seremos os mesmos leitores, tal qual o ditado sobre as águas do rio nunca serem as mesmas. O terceiro gira em torno do movimento contínuo entre as partes, ou seja, o jogo nunca finaliza durante a leitura graças à relação autor/texto/leitor. O resultado desse jogo, além da interpretação, seria as reverberações dos sentidos do texto na vida do leitor e a completa compreensão/interpretação para resultar em mudanças sociais.

Ao iniciar a leitura de um texto, o leitor automaticamente aceita participar de um jogo entre os sentidos do texto e as nuances a partir de suas interpretações. O horizonte de expectativas é acionado a partir da primeira leitura, ao conectar as referências entre o que se lê e as memórias sobre nossas lembranças. A partir de Jauss, o texto é voltado às marcas de ruptura, isto é, quando o texto ultrapassa o ambiente de expectativas leitoras e passa a romper com o que (até então) o leitor acreditava ter entendido do texto.

O interdito do abuso sexual em Daniel Galera

Um dos pontos que nos chamou atenção diz respeito aos interditos presentes no conto de Galera. O erotismo de Georges Bataille (2021) se configura a partir da transformação do apelo por meio de metáforas que nem sempre conseguem traduzir temas sociais. Na verdade, seria ingênuo conceituar sua teoria como um conceito fechado, já que o texto de Bataille também propõe ambiguidades e relações de poder no jogo dos interditos.

Durante muito tempo, acreditou-se que o sexo por prazer era exclusivo dos seres humanos. Com o passar dos anos, investigações científicas comprovaram que outros animais também realizavam o ato sexual não somente na busca da reprodução, como os golfinhos, os leões e as lontras marinhas. São só alguns exemplos de como a imprevisibilidade científica pode funcionar de forma a

conhecer melhor o que antes era um conceito fechado. A atualização, no entanto, funciona apenas para a discussão sobre o sexo como reprodução e/ou prazer.

O interdito de Bataille (2021) está ligado ao ato sexual no que diz respeito às proibições dentro da nossa sociedade. Ou seja, os desejos mais íntimos (muitas vezes profanos) são reconhecidos como erotismo à medida em que os sujeitos sentem prazer na perturbação e na obscenidade. A perversão do erotismo de Bataille deixa de lado não só os temas sociais, mas defende a ideia de que o erótico pode ser representado por qualquer ação que envolva o prazer. Em outras palavras, os temas sociais são deixados de lado, gerando ambiguidades de leitura, quando usamos o “interdito” para justificar casos de violência sexual, por exemplo: estupro e assédio predador. Por isso, propomos a revisão do “interdito” para esses casos criminosos.

“Intimidade” conta a história de Linda, personagem feminina sem voz, e seu conturbado relacionamento com um homem não identificado, narrador da história. O conto tem início com uma discussão sobre a personagem utilizar a escova de dentes de seu namorado e esse sendo o motivo de uma briga que envolve violência física, sexual e moral.

Galera apresenta a história a partir do ponto de vista masculino do começo ao fim do conto. A voz de Linda é silenciada e cede espaço para que o leitor apenas conheça a visão do homem. Esse narrador nos conta que a namorada vive em seu apartamento, come de sua comida, mostrando um certo poder sobre ela, quando descreve um relacionamento sexual em que ele a domina. Essa intimidade é seletiva, pois o narrador provoca uma briga após Linda utilizar sua escova de dentes. Depois da agressão moral, vem a física e, em seguida, a sexual.

O narrador revela não só a recorrência da violência na relação, mas também o porquê de a personagem continuar em sua vida, dando a entender que se trata de dependência emocional e financeira. Linda não tem para onde ir.

Em nossa primeira leitura, partimos do horizonte de expectativas de Bataille, que explora os interditos dos relacionamentos como motivadores eróticos, da vida sexual do casal. O narrador-personagem pratica atos de violência verbal e sexual, silencia a personagem Linda e não possui limites para a manipulação: para ele, a mulher é que precisa dele financeiramente e emocionalmente. Tal dependência é descrita como justificativa para os atos de violência impostos. Seu ponto de vista é ambíguo, quando silencia a personagem, pois parece que o desenrolar das pequenas agressões e a cena de sexo foi consentida. Daí a possibilidade de lermos essas cenas como momentos dos interditos. Porém, essa perspectiva só se fundamenta se não observarmos que há um véu que encobre o olhar desse narrador, que omite o sofrimento de Linda. Ele filtra os desentendimentos e prazeres a partir de tal ângulo.

A violência contra as mulheres pode ser definida em três polos, de acordo com a Política Nacional de Enfrentamento à Violência contra as Mulheres: violência doméstica, não só em relação ao parceiro, mas qualquer violência que envolva o

mesmo domicílio; violência no âmbito do abuso sexual; e violência institucional, em que o Estado “fecha os olhos” para as mulheres. Obviamente, a definição de cada tipo de violência contra as mulheres é maior do que este parágrafo, pois os dados estatísticos sobre esses crimes são assustadores, mesmo com leis que buscam garantir que não só as mulheres tenham segurança e direitos, mas a punição severa aos agressores. Na literatura,

os ecos dos castigos são ratificados por atitudes misóginas e pela brutalidade masculina. Tais narrativas estão repletas de opções estéticas que nos apontam a ferida moral por meio de metáfora, ironia e paródia que despem a perversidade de homens que se projetam pelo status da virilidade. O suplício do corpo da mulher é um exemplo de códigos machistas mantidos por valores hegemônicos que são usados para educar pela punição, uma vez que esse corpo serve de parâmetro para que outras não sigam seu caminho. (Gomes, 2021, p. 153)

Diferentemente de Bataille (2021), o interdito para Michel Foucault (2010) compreende a proibição de realização de qualquer ação, no sentido de silenciamento. Para o autor existem três tipos de interdição: tabu do objeto, ritual da circunstância e direito privilegiado ou exclusivo de quem fala. Nesse sentido, o interdito do abuso sexual funciona como mecanismo de silenciamento e violência da personagem Linda. Pela perspectiva de Foucault, compreendemos o silenciamento da mulher como consequência da violência física e moral sofrida, pois, no texto analisado, apenas o homem tem voz. Ele é narrador, um narrador-canalha.

No que diz respeito ao horizonte de expectativas gerado na primeira leitura, podemos observar que vários pontos foram deixados de lado para dar ênfase à teoria literária tradicional, ou seja, os elementos voltados à estrutura e gênero literário conto. Quando, na verdade, o foco da recepção deve levar em conta os valores da contemporaneidade. No início da narrativa, identificamos o sexo forçado como uma “intimidade” possível, em que os interditos funcionam como eróticos para ele, visto que sente prazer ao penetrar e dominar a namorada, sem que ela tenha se manifestado. Talvez porque tudo tenha começado pelo fato de ela ter usado sua escova de dentes, descrita como “ação mínima para a explosão da raiva”. Ao sermos seduzidos pelo narrador, podemos nos distrair e reler o sexo abusivo como erótico.

A perspectiva do interdito camufla os sentidos da violência contra a mulher. As cenas abusivas do conto beiram a diferença já comentada entre compreensão e interpretação. A primeira leitura seguiu o ponto de vista do narrador, mas não interpretou as nuances provocativas do silêncio em torno da voz da vítima.

Ao deixarmos de lado esse silêncio e o incômodo da vítima, deixamos de explorar a mediação do texto no todo como nos sugere Iser (2002).

A partir de um olhar feminista proposto por Gomes (2021), ampliamos os sentidos do texto. O que antes parecia a intimidade de um casal torna-se, a partir do instante que trazemos o silêncio para o processo de leitura, marcas da violência sexual sofrida por Linda. O abuso sexual é narrado de forma a deixar claro que a personagem não sente prazer com a relação e está conformada com a recorrência do ato, pois não tem para onde ir. Mesmo após o abuso, a personagem volta para casa, com seus silêncios, que traduzem angústias.

Essa violência está presente desde o início da narrativa. O tempo todo há indícios de que a “intimidade” do casal está normatizada por esse poder de dominar e agredir do narrador: “Abracei-a com força naquele silêncio que vem depois de todo tapa, apaziguamos” (Galera, 2002, p. 14), por meio da recorrência do ato de violência, afinal “silêncio que vem depois de todo tapa” deixa pistas que a ação se repete no dia-a-dia deles. Em “Retornei para o meu prédio sem saber ao certo como reagiria ao encontrá-la, ou que explicação ela me daria, caso houvesse alguma.” (Galera, 2002, p. 16), por meio da “obrigação” de a mulher em explicar sua ausência, ou seja, mesmo enquanto fuga da violência, a personagem ainda “precisa” se explicar. E em: “Bebi sozinho até que o álcool se tornasse um assunto mais urgente do que a ausência de Linda” (Galera, 2002, p. 17), ou seja, sua ausência após o estupro, foi superada pelo prazer da bebida.

O conto se divide em três partes: o cotidiano de violência e o ato sexual sem consentimento; a fuga da mulher e a falta de reconhecimento do narrador de suas atitudes violentas no bar; e o retorno de Linda para casa, dando pistas de violência cíclica. Mais uma vez, tais elementos comprovam a tese de que o conto fala de um narrador-canalha, aqueles que não se reconhece como agressor e relativiza o sexo forçado com justificativas banais:

Eu ainda segurava a escova de dentes, ofendido. Precisava de alguma indicação de arrependimento dela, só pra neutralizar este meu ódio irracional causado pelo pedaço de alface, um ódio que no momento me parecia justificado [...]. A indiferença dela me irritou tanto que atirei a escova de dentes na sua direção.

— Agora pega essa merda pra ti (Galera, 2002, p. 12).

A condição de Linda (vítima de violência sexual) torna-se mais aparente ainda por meio do narrador-canalha, ao exibir como a personagem se comporta durante o abuso, com distrações e fones de ouvido para não ouvir ou ver o que está acontecendo ao seu redor. Para ele, era um ato sexual como os outros. Ao descrever

a cena com as palavras “violência e carinho”, o narrador tenta falar a língua machista, mas se esquece do principal da mulher:

Ela botou os fones de ouvido nas orelhas e ligou o walkman.

Como sempre, começou a falar, agora contando uma história sobre o irmão menor dela, que certa vez trouxe duas tartarugas para criar em casa.

Enfiei devagar, medindo no mesmo ato violência e carinho (Galera, 2002, p. 12-13).

A figura da mulher é marcada pela posse enquanto objeto, já que para o narrador, Linda é usada como objeto de desejo. Além de ser abusada, ele mantém diversos dispositivos de controle sobre ela: “Ela dorme no meu apartamento nos fins-de-semana e às vezes aparece também nos dias úteis, pra comer minha comida, beber minha cerveja e dormir abraçadinha comigo.” (Galera, 2002, p. 11-12). Ao mesmo tempo, o personagem “reconhece” que excede no jogo de dominação, todavia não abre mão desse prazer, normatizado por uma intimidade abusiva: “Eu sei que não precisava. Mas pequenas causas de orgulho e ódio são excelentes motivadoras de atos impensados. [...] Dei um tapa na cara dela” (Galera, 2002, p. 12).

Considerações finais

A partir do horizonte de expectativas que questiona os silêncios de Linda e as imposições do narrador, passamos a observar que o conto “Intimidade”, de Daniel Galera, está atravessado pela violência contra a mulher. O personagem masculino é um machista egoísta que só pensa em si. O abuso sexual sofrido por Linda é relativizado pelos interditos de poder, presentes na briga pela escova de dentes, pela visão de um narrador que joga com os interditos do sexo para camuflar sua sensação de dominação e impor constantes abusos à vítima. Tais atitudes reforçam nossa premissa de que se trata de um narrador-canalha, um homem que não consegue dar voz a sua companheira e se aproveita de suas fragilidades psicológicas e econômicas para explorá-la sexualmente.

Referências

BRASIL. **Política Nacional de Enfrentamento à Violência contra as Mulheres**. Presidência da República. Secretaria Especial de Políticas para as Mulheres, Brasília, s/a.

BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Tradução: Fernando Scheibe. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2021.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. 20 ed. São Paulo: Loyola, 2010.

GALERA, Daniel. **Dentes guardados**. Porto Alegre: Livros do Mal, 2002.

GOMES, Carlos Magno Santos. O corpo feminino como intertexto moral do feminicídio. **FronteiraZ**: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária da PUC-SP. n. 26, julho de 2021.

ISER, Wolfgang. O jogo do texto. In: LIMA, Luiz Costa. **A literatura e o leitor**: textos de estética da recepção. Seleção, coordenação e tradução de Luiz Costa Lima. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

JAUSS, Hans Robert. A estética da recepção: colocações gerais. In: LIMA, Luiz Costa. **A literatura e o leitor**: textos de estética da recepção. Seleção, coordenação e tradução de Luiz Costa Lima. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

LIMA, Luiz Costa. **A literatura e o leitor**: textos de estética da recepção. Seleção, coordenação e tradução de Luiz Costa Lima. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

ZILBERMAN, Regina. **Estética da recepção e história da literatura**. São Paulo: Ática, 1989.

Leitura e limites da interpretação no Ensino Fundamental

Sidnei Luiz Flach¹

Resumo: A presente proposta, recorte de uma pesquisa realizada enquanto discente do ProfLetras, objetiva expor alguns aspectos acerca dos mecanismos envolvidos na leitura, as estratégias cognitivas e metacognitivas envolvidas nesse complexo processo, além de considerações relativas à interpretação textual. Buscaremos elencar algumas reflexões trazidas à luz pela Estética da Recepção, especialmente no sentido de atribuir maior importância ao leitor para ressignificar e se sentir coautor da obra. Nesse sentido, o leitor possui uma grande liberdade frente ao texto que, no entanto, não é absoluta.

Palavras-chave: Coautoria. Compreensão. Ressignificação.

Introdução

A escola, inevitavelmente, reflete as crises de uma sociedade que enfrenta uma crescente complexidade comunicativa. Mesmo havendo uma profusão de informações digitais e impressas sem precedentes, o hábito de leitura, em especial a literária, e a capacidade de compreensão têm se tornado mais superficiais e limitados.

Muito se tem falado em leitura ou, mais especificamente, na crise de leitura que enfrentamos nas nossas escolas, que reverbera na sociedade brasileira em geral. Somado ao desinteresse geral por esta prática e, possivelmente por consequência, percebemos alunos das séries finais do Ensino Fundamental ou Médio apresentando sérias dificuldades até mesmo na resolução de questões de interpretação de informações literais/ explícitas, fato que se agrava sobremaneira frente a exercícios mais elaborados, tais como subentendidos ou na localização de informações implícitas.

A escola, mesmo que tenha evoluído no sentido de tratar a língua como uma faculdade humana viva e dinâmica, de constituição social e histórica que não pode ser entendida fora do contexto, ainda reproduz em parte o que Faraco (1984), há quase quarenta anos, denomina de As sete pragas do ensino de português: leitura não compreensiva, textos ‘chatos’, redações tortura, gramática – tortura, conteúdos

¹ Mestre pelo ProfLetras e doutorando em Letras pela Universidade Estadual do Oeste do Paraná (2024-2028). Professor da rede municipal de educação do município de Missal – Anos iniciais e do Ensino Fundamental e Médio da Secretaria Estadual de Educação do Estado do Paraná. Orcid: <https://orcid.org/0009-0003-6256-7328>. E-mail: flachsidnei@gmail.com.

programáticos inúteis, estratégias inadequadas e literatura – biografia do autor (decorebas de nomes e características das escolas literárias).

Uma breve análise dos nossos livros didáticos já nos dá claras indicações de que a leitura continua sendo explorada com um viés que não possibilita ao aluno ser o produtor de sentidos ou coprodutor, como define Geraldí (2010). Continuamos, em muitas situações, utilizando o texto literário, foco das atenções neste estudo, como mero pretexto para análises gramaticais ou exercícios de decodificação. Restringem-se as possibilidades de respostas a uma: a do professor ou a do livro didático.

Inseridos numa cultura que não valoriza a leitura, em especial a literária, cabe à escola atuar sobre essa ausência, desenvolvendo práticas para que isso ocorra em sala de aula, oportunizando o contato com textos significativos, para que os alunos, por meio de seus conhecimentos prévios e considerando-os como sujeitos históricos e sociais, possam ressignificá-los.

Precisamos desmistificar a ideia de que se aprende a ler lendo, ainda que de fato isso possa acontecer, considerando a leitura como um fenômeno particular, mas impróprio para ser aplicado à escola. É nosso papel enquanto educadores compreender como a leitura funciona, quais aspectos cognitivos e metacognitivos são acionados nesse tão complexo processo, para propor encaminhamentos que, de fato, possam tornar nosso aluno um leitor proficiente.

A leitura deve ser encarada em seu aspecto interacional, não só teorizada desta forma, fato que pode ser facilmente comprovado com uma simples análise dos nossos livros didáticos e encaminhamentos de leitura, em que a única voz autorizada e válida é a do professor ou a do próprio livro.

A leitura

O ato de ler não é tarefa fácil, vai muito além da mera decodificação de caracteres. Complexos mecanismos cognitivos precisam ser ativados. Como afirma Kleiman (1989), conhecer este processo é fundamental para trabalhar com leitura. Conforme a autora, um leitor proficiente lê aproximadamente 200 palavras por minuto, o que é variável de acordo com o conhecimento que o leitor tem do texto.

Podemos aqui fazer algumas inferências: a leitura será mais ágil se o gênero for de maior familiaridade, se o léxico for acessível, se houver um objetivo de leitura, se o texto oferecer pistas para as palavras desconhecidas, se o conhecimento prévio do leitor for suficiente para preencher as eventuais lacunas de compreensão.

Outra constatação realizada por Kleiman (1989) é que o movimento dos olhos não é contínuo no processo de leitura, mas sacádico, ou seja, o olho se fixa num determinado ponto do texto e salta para um ponto mais adiante. Este

movimento ainda, de acordo com a autora, não é somente progressivo, mas também regressivo, ou seja, o leitor provavelmente estaria voltando para corrigir uma possível inconsistência. Este movimento regressivo será mais necessário e os saltos menos ágeis quanto mais complexo o texto.

Isso nos faz considerar que leituras herméticas sejam desestimulantes aos nossos alunos, visto que cada item lexical desconhecido merecerá uma atenção especial do leitor, que faz com que a leitura não flua. Fazendo uma analogia ao aprendizado de uma língua estrangeira por um leitor proficiente em sua língua materna: se houver um excesso de palavras desconhecidas, a leitura se torna enfadonha, não há como pensar numa fruição estética de leitura em tal situação.

Ao deparar-se com palavras desconhecidas, o leitor proficiente utiliza-se de estratégias: identificar tema e contexto e realizar inferências. Pensemos na palavra imolação. Se isolada de contexto significativo, com alunos de nono ano, possivelmente não lograremos que saibam o que significa. Agora, imaginemos essa palavra no conto “O barril de amontillado” (*O barril de amontillado e o Demônio da perversidade*, 2009), de Poe. Sabendo haver clara intenção de vingança do protagonista Montresor dirigida a seu “amigo” Fortunato, a mesma palavra no excerto seguinte “Dava-me um certo prazer imaginar que, se Fortunato lesse meus pensamentos, saberia que meus sorrisos se originavam da ideia de sua imolação” (Poe, 2009, p.5) ganha significados ao leitor. O contexto permite inferir que se trata de palavra de teor profundamente negativo.

No ato da leitura, os traços no papel precisam ser convertidos em significados. Kleiman (1989) referencia três tipos de memória envolvidas nesse processo.

Primeiramente, os traços, sejam letras ou palavras, tornam-se uma imagem acústica ou visual. Numa leitura silabada, é preciso que estas sejam armazenadas em algum local até que, somadas a outras, tornem-se uma unidade significativa. Segundo a autora, este tipo de memória, denominada de imediata ou de curto prazo, é capaz de guardar de cinco a nove elementos significativos, sejam letras, sílabas ou palavras.

Quando essa memória é esvaziada, se portadora de sentido, ficaria, segundo a autora, armazenada no segundo tipo de memória, a profunda, com todo nosso conhecimento; se não significar, é esquecida.

Um terceiro tipo de memória seria a intermediária, “cuja função é a de manter a informação num estado de ciência, ou de alerta, mais acessível” (Kleiman, 1989, p.17). Ou seja, quando lemos um material sobre determinado assunto, ficamos mais alertas a informações relacionadas a ele. Numa leitura relacionada à aquisição da leitura, os conhecimentos relativos ao tema ficam latentes, ao passo que se surgisse algo relacionado à aritmética causaria imediato estranhamento. Compreender o processo de leitura é fundamental, visto que nosso objetivo é

trabalhar com leitores em formação e, para tal, Kleiman (2002) postula duas estratégias, as cognitivas e as metacognitivas. Nestas, o leitor possui um controle consciente e consistem em avaliar constantemente a própria compreensão do texto e em estabelecer objetivos para a leitura; naquelas, entram em jogo o conhecimento da gramática implícita do leitor, inconsciente.

Com relação às estratégias metacognitivas, Kleiman (2002, p. 51) afirma que

O leitor experiente tem duas características básicas que tornam a sua leitura uma atividade consciente, reflexiva e intencional: primeiro, ele lê porque tem algum objetivo em mente, isto é, sua leitura é realizada sabendo para que está lendo, e, segundo, ele compreende o que lê, o que seus olhos percebem seletivamente é interpretado recorrendo a diversos procedimentos para tornar o texto inteligível quando não consegue compreender.

Assim, é necessário que nossos alunos tenham objetivos de leitura claros para que possam refletir se os mesmos estão sendo alcançados, ou seja, ir em busca do que interessa. Se o objetivo for analisar como o autor de um editorial constrói sua argumentação, deve saber a função que as conjunções e modalizadores exercem. Se for a elaboração de um resumo, depreender o essencial em relação ao acessório. Se o objetivo for analisar os elementos de uma narrativa, compreender as estratégias utilizadas pelo narrador desde a situação inicial para construir conflito, clímax e desfecho.

Solé (2014) corrobora a ideia de que os objetivos de leitura são imprescindíveis e variados, como ler por prazer, localizar informações, devanear, seguir instruções, refutar ou confirmar um conhecimento prévio. A interpretação que realizamos depende em grande parte dos objetivos de leitura que temos.

Com os objetivos claros, o leitor proficiente saberá quando eles não estão sendo atingidos. Se for em função do léxico, elaborará estratégias para compreendê-lo, poderá retornar a leitura a um momento anterior, procurará pistas conceituais ou, se necessário, recorrerá ao dicionário se julgar que a compreensão global poderia ser prejudicada.

Mesmo numa atividade de leitura enquanto apreciação estética, o leitor deve ter seus objetivos claros. Deve, neste caso, saber o que lhe apraz, ter a autonomia de ir à biblioteca escolher suas preferências. Para estimular essa variedade de leitura, é necessário que o professor também seja um leitor. É no mínimo incoerente dizer que se constitui numa prática de suma importância se não há a referência do professor-leitor.

Para o desenvolvimento das atividades cognitivas, ou seja, das operações que realizamos de modo inconsciente, recorrendo à nossa gramática implícita e ao vocabulário internalizado, Kleiman (2002) propõe o ensino de habilidades linguísticas cujo ensino:

envolveria fazer um trabalho com o texto que visasse, por um lado, desenvolver a capacidade do aluno para usar seu conhecimento gramatical implícito (morfossintático e semântico), e, por outro lado, a sua capacidade de identificar palavras mediante reconhecimento visual instantâneo (Kleiman, 2002, p.66).

Para aprimorar o desenvolvimento desse conhecimento implícito, a autora cita o trabalho com itens que sejam potenciais dificultadores de compreensão, além de outras habilidades como

a capacidade para apreender o tema e estrutura global do texto, para inferir o tom, intenção e atitude do autor, para reconstruir relações lógicas e temporais, bem como para realizar atividades de apropriação da voz do autor, resumindo, recontando, respondendo perguntas sobre o texto (Kleiman, 2002, p.66).

Com relação ao vocabulário, a autora propõe estratégias de inferência lexical a partir do contexto ou de pistas linguísticas. Na maioria dos casos, o próprio contexto já dá ao leitor proficiente uma ideia da significação da palavra (como expusemos acima com relação à palavra imolação).

Em outros casos, a palavra se insere num campo semântico que nos permite inferir o que possam significar. No início do conto “O barril de amontillado”, de Poe, por exemplo, lemos “Crápula, porco, sujo, nojento” (Poe, 2009, p. 05). Ainda que nosso leitor não conheça a palavra crápula, o contexto elucidará um sentido com base nos adjetivos que a acompanham. No seguinte excerto do mesmo conto “Sentia cada sílaba como se fossem falanges de dedos firmes” (Poe, 2009, p. 05) espera-se que o contexto auxilie o leitor na significação de falanges como partes integrantes dos dedos.

É importante ressaltar que nem todas as palavras necessitam de um sentido preciso, ou seja, uma imprecisão não prejudica o sentido global. Não nos referimos aqui, evidentemente, a textos jurídicos ou a uma bula de remédio, em que poderia haver resultados desastrosos. Mas, na maioria dos gêneros textuais que trabalhamos com nossos alunos, uma aproximação ao significado basta. À exceção, podemos citar palavras cuja incompreensão afetem o sentido global, o essencial do texto.

Em sua obra *A leitura* (2002), Jouve retoma cinco dimensões da leitura propostas por Gilles Thérien (1990). Destas, as três últimas ampliam os conceitos baseados em Kleiman anteriormente expostos:

- Um processo neurofisiológico: É um ato concreto, observável e recorre a faculdades definidas do ser humano. Nenhuma leitura é possível sem o funcionamento do aparelho visual e de diferentes funções do cérebro. Aqui entram alguns conceitos abordados anteriormente, como o movimento sacádico dos olhos no ato da leitura, visto que estes não apreendem os signos um após o outro, e o fato de o deciframento do leitor ser facilitado ante palavras simples e breves e de frases curtas e estruturadas.
- Um processo cognitivo: Depois de decifrar os signos, ele tenta compreendê-los, o que supõe um importante esforço de abstração. O leitor pode optar por priorizar a ação em curso, em chegar ao fim da leitura rapidamente, ansioso pelo desfecho. Em textos mais complexos, o leitor pode sacrificar a progressão em favor da interpretação.
- Um processo afetivo: A recepção de um texto, além de recorrer às capacidades reflexivas do leitor, influi em suas emoções, o que é essencial na literatura de ficção. As personagens de ficção provocam-nos tanto interesse porque possuem a capacidade de despertar em nós sentimentos como raiva, piedade, riso ou simpatia.
- Um processo argumentativo: o texto, como atividade criadora, constitui-se sempre como um posicionamento do autor perante o mundo e os seres. “A intenção de convencer está, de um modo ou de outro, presente em toda a narrativa” (Jouve, 2002, p. 21).
- Um processo simbólico: Toda leitura interage com o contexto em que o leitor está, sua cultura e ideologias. O sentido se fixa num imaginário particular que se encontra em relação a outros imaginários existentes e outros membros de seu grupo ou sociedade.

A análise dessas dimensões corrobora a ideia da complexidade do ato de ler que deve ser considerada nas atividades propostas nas aulas. Entender a leitura como um processo cognitivo remete ao fato de que, antes de serem compreendidos, os signos precisam ser decodificados e o professor deve estar atento para auxiliar os alunos em suas possíveis dificuldades, além de oferecer textos que, num primeiro momento, estejam ao nível da compreensão dos alunos para, paulatinamente, ir para textos mais complexos. Considerando esses processos, atividades de decodificação

são aceitáveis, desde que não se constituam um fim em si mesmas: devem ser um caminho para a compreensão dos sentidos do texto, que passam pelos afetos do leitor e devem considerá-lo em relação a seu conhecimento de mundo, cultura e ideologias.

A interpretação

O baixo nível de proficiência em interpretação nos nossos alunos da educação básica é fato que ninguém questiona, seja nas atividades de Língua Portuguesa, em outras disciplinas ou em avaliações externas.

Enquanto educadores, devemos desenvolver práticas para formar um leitor proficiente, ao invés de acreditar que o mesmo se forma simplesmente ao acaso, ou lendo, como alguns afirmam. A interpretação precisa ser trabalhada de forma consciente, tendo em vista objetivos claros. Mas, antes, precisamos compreender qual ideia de interpretação temos e qual almejamos.

Em *Os limites da interpretação* (2015), Umberto Eco questiona as teorias que veem o texto como uma máquina que produz uma deriva infinita de sentidos. Para essas teorias², o texto, uma vez separado de seu enunciador e de sua intencionalidade, flutua no vazio de um espaço infinito de interpretações possíveis. Desse modo, nenhum texto pode ser interpretado num sentido autorizado fixo, original e definitivo.

No entanto, Eco (2015) afirma que há o sentido literal, que seria a primeira opção do dicionário, ou o que um falante comum diria ao ser questionado sobre o que significa determinada palavra, e qualquer ato de liberdade do falante ou leitor em potencial só pode vir após esse sentido.

É elementar que, em se tratando de textos literários, não podemos considerar a hipótese de permanecer só nos limites da literalidade, mas precisamos considerar que eles existem e que, da mesma forma, há interpretações que não são possíveis. Levando a argumentação ao absurdo, Eco (2015) afirma que, decididamente, imaginar que Jack o estripador cometeu suas atrocidades embasado na leitura do Santo Evangelho seria no mínimo inusitado; não seria o modelo que proporíamos em nossas escolas para mostrar o que se pode fazer com um texto.

² “As tentativas de legitimar a deriva interpretativa como uma sequência inelutável de toda a leitura fundam-se, em geral, nas reflexões de Derrida. Em *De la grammatologie*, o promotor da ‘desconstrução’ sustenta que o texto escrito rompeu um duplo laço: com o autor que o produziu; com o referente que ele designava no momento de sua criação. Desse modo, cortado de seu emissor e da realidade de que falava, o texto se torna objeto de sentido indefinido, aberto a receber um número ilimitado de interpretações” (Jouve, 2012, p. 62).

Considerando a tríade autor/leitor/texto, as teorias da interpretação oscilam entre uma maior ênfase ora no autor, ora na obra e, em especial a partir dos anos sessenta do século passado, com a escola de Constança, e tendo como seus maiores expoentes Hans Robert Jauss e Wolfgang Iser, no papel do leitor. Às vezes, de forma equivocada, costuma-se atribuir a esses teóricos da Escola de Constança o precursionismo da incursão do leitor enquanto partícipe ativo na recepção da obra. No entanto, os estruturalistas da escola de Praga, ou a sociologia da literatura de Gadamer, já inclinavam suas teorias nessa direção.

Jauss, com sua *estética da recepção*, busca repensar a história da literatura reconhecendo o papel fundamental do público e a relação dos sucessivos leitores com a obra no decorrer da história. A obra literária somente sobrevive graças a um público que a ressignifica em diferentes situações sócio-históricas. Entende a arte como sendo simultaneamente formadora e transformadora da percepção.

A estética da recepção surge em 1967, após a publicação da aula inaugural de Jauss na Universidade de Constança: *A história da literatura como provocação à ciência da literatura*. Trata-se de uma reação à crítica imanentista, que via a obra separada de seu contexto histórico e social.

Para analisar a experiência do leitor em um tempo histórico determinado, faz-se necessário diferenciar, colocar e estabelecer a comunicação entre os dois lados da relação, texto e leitor, ou seja, entre o efeito condicionado pelo texto e o momento de recepção do enunciatário para a concretização do sentido que Jauss (1979) denomina de duplo horizonte: o da obra, interno ao literário e o trazido pelo leitor de uma determinada sociedade. O primeiro é menos problemático, pois derivado do próprio texto, já o segundo, o horizonte de expectativa social, engloba as expectativas de um leitor inserido num contexto sócio-histórico. A obra pode se apresentar para esse leitor enquanto enunciativa de valores aceitos socialmente, apresentar e legitimar novos valores ou romper com os valores, renovando assim seu horizonte de expectativas.

Jauss propõe levar em conta a leitura da obra em seu contexto original, reconstituindo o que denomina de *horizonte de expectativas* de seu primeiro público quanto ao gênero, suas experiências anteriores de leitura e a aceitação de determinados temas na sociedade da época. Sem essa análise referente ao leitor comum na época da publicação, a compreensão quanto à recepção da obra fica comprometida.

Wolfgang Iser concentra sua teoria sobre a recepção da obra pelo leitor e sobre os efeitos da obra neste. Para Iser, o leitor já está pressuposto no texto enquanto leitor implícito, que é guiado na leitura pelo autor da obra. De Wolfgang Iser nos interessarão alguns conceitos específicos: o texto como um jogo e a indeterminação causada pelos lugares vazios e negações.

Em *O jogo do texto*, Iser (1979) afirma que o processo de leitura pode ser equiparado a um jogo em que os autores jogam com os leitores e o texto é o campo do jogo. Para o autor, o texto é composto por um mundo que ainda há de ser identificado e que é esboçado de forma que cumpre ao leitor imaginá-lo e interpretá-lo, o que faz com que o mesmo se empenhe na tarefa de visualizar as muitas formas possíveis do mundo identificável, de modo que, inevitavelmente, o mundo repetido no texto começa a sofrer modificações.

Tal qual um jogo, o processo de leitura visa resultados, ou seja, estabelecer o significado. Se as diferenças não são transpostas ou removidas, ou quando há diferenças muito significativas entre o ponto de vista que o texto concebe ao leitor e o ponto de vista habitual deste, o jogo chega ao fim.

Esta afirmação tem implicações na sala de aula: a importância da escolha de textos que os alunos tenham condições de compreender, estabelecer significados. Não se trata, evidentemente, de simplificar excessivamente o “jogo” com textos que não ofereçam resistência alguma, mas também evitar os que, pelo léxico elaborado ou inacessível aos discentes, impeça o resultado, a compreensão.

Iser (1979) postula que para a comunicação entre leitor e texto ser bem sucedida, é necessário que a atividade do leitor seja, de alguma forma, controlada pelo texto, ainda que esse controle não possa ser equiparado ao de uma interação diádica, em que falantes estão em uma interação face a face. Esse controle objetivo realizado pelo texto condiciona a recepção por parte do leitor, que é sempre subjetiva. Existem, portanto, duas dimensões que podem ser discernidas no processo de leitura: uma, condicionada pelo texto, que é comum a todos os leitores e a outra, totalmente subjetiva, porque relacionada à vivência particular de cada leitor inserido em determinado contexto sócio-histórico.

Esse processo entre leitor e texto se constitui interativamente, o leitor não é mero espectador do que acontece no texto. Para Iser (1979), no ato da leitura, o leitor está envolto em uma ilusão ao mesmo tempo em que está consciente de que é uma ilusão. Para o autor, o jogo do texto pode ser concluído de vários modos: em termos de semântica, em que nos apropriamos das experiências que nos são dadas; na obtenção de experiência, em que nos abrimos para o não-familiar e preparamos para ser influenciados ou transformados; pelo prazer, que nos capacita a estar presentes a nós mesmos.

A indeterminação presente nos textos literários é motivada pelo que Iser (1979) denomina de “Lugares vazios”. Estes, para Lima (1979, p.26), “podem ser definidos como relações não-formuladas entre as diversas camadas do texto”. Em “A missa do galo”, de Machado de Assis, não se revela ao leitor explicitamente o interesse passional de Dona Conceição pelo jovem Nogueira. No entanto, a ironia inicial do narrador em “Nunca pude entender a conversa que tive com uma senhora...”, o falso acordar de Conceição para falar com Nogueira, os subentendidos no diálogo que travam, o fato de se casar com o escrevente juramentado do marido

são elementos que, entrando em choque com os demais, criam um lugar-vazio. Caberá ao leitor suplementar os vazios criados para que a história se desenvolva.

Esses vazios são constituídos e modificados, de acordo com Iser (1979), pela falta de equilíbrio inerente tanto à interação diádica, quanto à assimetria entre leitor e texto. Para restaurar o equilíbrio, a carência deve ser superada, razão pela qual o vazio constitutivo está sempre sendo ocupado por projeções. O processo interativo de leitura fracassa quando as projeções não são passíveis de modificação, quando o leitor não ocupa o vazio senão com as próprias projeções, ou no momento em que as projeções do leitor se sobrepõem ao texto sem enfrentar resistências por parte deste. Para haver sucesso, as representações são modificadas.

Para que a comunicação seja bem sucedida, a atividade de leitura deve ser guiada pelo texto. Esse controle não pode ser tão determinado como em uma relação interpessoal, de duas pessoas numa situação comunicativa face a face, com referências de espaço e tempo em comum, em que o tom de voz, gestos, repetições e um *feedback* ininterrupto contribuem para a correção instantânea da comunicação. Já no processo de leitura, a relação entre leitor e texto é totalmente assimétrica, cabendo ao texto o papel de conduzir o leitor.

No entanto, mesmo em um texto mais fechado, não há controle total. Recebido fora de seu tempo e contexto de origem e sem o controle de um processo de comunicação oral em tempo real, face a face, o texto literário se abre à multiplicidade de significações. Como já afirmamos, multiplicidade não denota anarquia de sentidos. Isso porque a recepção é em grande parte programada pelo texto, e é este que legitima as leituras possíveis.

Considerações finais

O presente estudo parte de uma problemática: o baixo nível de interesse e proficiência em leitura que nossos alunos apresentam, que são resultados de carências, seja de políticas públicas que valorizem livros e bibliotecas, seja de famílias minimamente estruturadas em nível econômico e cultural, seja de tempo livre, cada vez mais “roubado” pelo uso incessante das modernas tecnologias e redes sociais ou, ainda, de uma escola que espere dos alunos um papel ativo ante a leitura literária. Leitura e gosto por esta se aprendem, e é função da escola desenvolver a competência leitora nos discentes.

Assim, buscamos refletir sobre o ato da leitura, quais os processos cognitivos e metacognitivos envolvidos e quais memórias são acionadas. Embasados em Kleiman (2002) e Solé (2014), propusemos alguns encaminhamentos de leitura, baseados naqueles que o leitor proficiente utiliza: objetivos de leitura claros, inferências, além da utilização do contexto e da gramática implícita.

No que concerne à interpretação analisamos, brevemente, alguns aspectos da tríade leitor/autor/texto e suas implicações. Defendemos a ideia de que as interpretações são tantas quantos são os leitores e leituras, mas que há limites, que oscilam, nas palavras de Orlandi (2000), da leitura parafrástica à polissêmica. E os limites são os estabelecidos pelo texto, não os que são comumente estabelecidos pelo professor ou pelo livro didático.

Reforçamos a necessidade de que o professor seja um leitor, que também pelo seu exemplo os alunos tenham uma referência, seja nos encaminhamentos enquanto leitor proficiente ou no fato de ler com os discentes, demonstrando a importância dada pelo professor ao ato de ler. Que a escola possa efetivamente contribuir com a formação de leitores coautores, que ressignifiquem o texto e, conseqüentemente, suas próprias vivências.

Referências

- ECO, Umberto. **Os limites da interpretação**. Tradução: Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- FARACO, Carlos Alberto. As sete pragas do ensino de português. In: GERALDI, João Wanderley (Org.). **O texto na sala de aula: leitura e produção**. 2. ed. Cascavel: Assoeste, 1984.
- GERALDI, João Wanderley. A leitura e suas múltiplas faces. In: GERALDI, João Wanderley. **A aula como acontecimento**. São Carlos: Pedro e João, 2010. p. 103-112.
- ISER, Wolfgang. O jogo do texto. In: Lima, Luiz Costa. (ORG.). **A literatura e o leitor: textos de estética da recepção**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- JAUSS, Hans Robert. A estética da recepção: colocações gerais. In: Lima, Luiz Costa (ORG.). **A literatura e o leitor: textos de estética da recepção**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- JOUVE, Vincent. **A leitura**. Tradução: Brigitte Hervor. São Paulo: UNESP, 2002.
- KLEIMAN, Angela. **Oficina de Leitura: teoria e prática**. 9. ed. Campinas: Pontes, 2002.
- KLEIMAN, Angela. **Leitura: ensino e pesquisa**. Campinas: Pontes, 1989.
- LIMA, Luiz Costa. **A literatura e o leitor: textos de estética da recepção**. 2.ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- ORLANDI, Eni Pulcinelli. **Discurso e leitura**. 5.ed. São Paulo: Cortez, 2000.
- POE, Edgar Allan. **O barril de amontillado e o Demônio da perversidade**. São Paulo: Rideel, 2009.
- SOLÉ, Isabel. **Estratégias de leitura**. Tradução: Paula Schilling. 6.ed. Porto Alegre: Penso, 2014.

Saberes Katitãuhlu

Rita de Cássia Beck de Oliveira¹

Resumo: As narrativas analisadas em nosso texto de dissertação revelaram traços identitários da criança katitãuhlu, pertencentes ao povo Nambikwara Katitãuhlu. Para tanto tem-se a intenção neste texto de apresentar esse protagonismo nas narrativas “o menino e a flauta” e do “grande macaco”. O menino e a flauta estabelecem a relação que a criança tem em prover os alimentos para o povo e salvá-los da fome e da miséria. Já na segunda narrativa esse protagonismo se expressa por meio da sabedoria, da voz e o respeito que a comunidade tem pelas crianças, quando novamente as crianças salvam o povo da extinção provocada pelo grande e temível macaco “atasu”. Tais textos expressam aspectos identitários das crianças indígenas katitãuhlu e seus saberes. A metodologia utilizada foi através de pesquisas em textos bibliográficos e a dissertação que versa sobre cartografia da infância Katitãuhlu. O objetivo procurou atender a falta de registros sobre narrativas dos povos originários e sensibilizar a sociedade não indígena quanto aos saberes Katitãuhlu.

Palavras-chave: Identidade indígena. Povos originários. Literatura indígena.

Introdução

Este artigo é um recorte da dissertação de mestrado desenvolvida durante pesquisas na Universidade do Estado de Mato Grosso com o povo Nambikwara Katitãuhlu. O texto versa sobre duas narrativas, as quais apresentam o protagonismo da criança indígena. Ao analisar essas narrativas percebe-se o papel que a criança tem diante do povo. Tais narrativas apresentam esse protagonismo na medida em que a criança katitãuhlu é reconhecida como a provedora dos alimentos para o povo. Dessa forma, revela o momento protagonizado pelas crianças katitãuhlu em salvar seu povo da fome e da miséria. Na segunda narrativa esse protagonismo se expressa por meio da sabedoria, da voz e o respeito que a comunidade tem pelas crianças, quando liberta o povo do grande e temível macaco “atasu” que procura dizimar os Katitãuhlu. Tais textos expressam aspectos identitários, bem como os saberes das crianças indígenas katitãuhlu e seus saberes.

As narrativas indígenas desempenham um papel fundamental na preservação da cultura, identidade e conhecimento dos povos indígenas ao redor do mundo. Aqui estão algumas das principais importâncias dessas narrativas: a preservação cultural, o conhecimento ancestral, fortalecimento cultural, educação intercultural, visibilidade da cultura e do povo.

As narrativas indígenas transmitem mitos, lendas, histórias ancestrais, rituais e tradições que são essenciais para a preservação da identidade cultural dos

¹ Doutoranda do PPGL/Unemat. Professora da Rede Municipal de Conquista D'Oeste desde 2002. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8970-0542>. E-mail: rita.oliveira@unemat.br

povos indígenas. Elas ajudam a manter viva a língua, os costumes e os valores transmitidos de geração em geração.

Muitas narrativas indígenas contêm conhecimentos sobre a natureza, medicina tradicional, técnicas de caça e agricultura, que são fundamentais para a sobrevivência e o bem-estar das comunidades indígenas. Esses conhecimentos são frequentemente adaptados ao ambiente local e têm um profundo valor ecológico.

Em muitos contextos, as narrativas indígenas têm sido uma forma de resistência cultural contra a assimilação forçada, políticas coloniais e outras formas de opressão. Elas servem como uma maneira de afirmar a identidade indígena e fortalecer a coesão comunitária.

As narrativas indígenas oferecem oportunidades importantes para a educação intercultural, permitindo que pessoas de fora das comunidades indígenas aprendam sobre suas perspectivas únicas, valores e cosmovisões. Isso promove um maior entendimento e respeito mútuo entre diferentes grupos.

Contar e compartilhar narrativas indígenas ajuda a dar visibilidade às histórias e às questões enfrentadas pelos povos indígenas. Isso é crucial para combater estereótipos, preconceitos e promover uma representação mais justa e precisa nas sociedades contemporâneas.

Em resumo, as narrativas indígenas não são apenas histórias; são veículos de cultura, sabedoria e resistência que desempenham um papel vital na promoção da diversidade cultural e na preservação do patrimônio cultural dos povos indígenas ao redor do mundo.

Um outro ponto importante de ser levado em conta é a transmissão de Conhecimentos Ancestrais que favorece perceber as narrativas indígenas como veículos essenciais para a transmissão de conhecimentos sobre história, cosmologia, ecologia, medicina tradicional, entre outros aspectos da cultura indígena (Basso, 1996).

Na questão da manutenção da Memória Coletiva, segundo Meneses (2003)

As narrativas indígenas são fundamentais para a manutenção da memória coletiva das comunidades, preservando mitos, lendas e tradições que refletem a cosmovisão e valores culturais de cada povo (p. 78).

A narrativa oralizada também possibilita a afirmação da identidade étnica. E conforme o antropólogo brasileiro diz, as narrativas indígenas reafirmam a identidade étnica dos povos originários, resistindo à assimilação cultural e promovendo a valorização de suas línguas e formas de conhecimento (Viveiros de Castro, 1996).

As culturas indígenas estão em constante luta para sobreviverem, para tanto necessitam resistir às afrontas da sociedade que teima em silenciá-las, por isso

é necessário resistir, e as narrativas ancestrais precisam ser valorizadas pois possibilitam essa resistência Cultural.

Para Almeida (2014), "As narrativas indígenas são instrumentos de resistência cultural contra processos de colonização e dominação cultural, fortalecendo a autonomia e autodeterminação dos povos indígenas" (p. 112).

Um ponto importante de ser levado em conta a respeito das narrativas é que muitas narrativas indígenas estão intrinsecamente ligadas à relação dos povos com o meio ambiente, promovendo uma cosmovisão ecológica que enfatiza a interdependência entre seres humanos, animais e natureza, segundo, Descola, 1996.

Ainda segundo Abramovay (2002): "As narrativas indígenas oferecem saberes e práticas para a sustentabilidade cultural, mostrando como os povos tradicionais têm desenvolvido formas de convivência sustentáveis com seus territórios e recursos naturais" (p. 45).

As narrativas indígenas trazem valor intrínseco na contribuição para a Literatura Universal pois possuem expressões literárias e artísticas únicas, enriquecendo o panorama da literatura mundial com suas formas narrativas e estéticas singulares (Taussig, 1987).

A diversidade de narrativas indígenas também contribui para a diversidade linguística global, mostrando a riqueza das línguas indígenas e seus usos criativos na transmissão de conhecimentos culturais (Stavenhagen, 2000).

A narrativa que foi analisada, apresenta o protagonismo da criança Katitãuhlu no provimento dos alimentos para o povo. Revela o momento protagonizado pelas crianças katitãuhlu em salvar seu povo da fome e da miséria e na segunda narrativa esse protagonismo se expressa por meio da sabedoria, da voz e o respeito que a comunidade tem pelas crianças. Tais textos expressam aspectos identitários das crianças indígenas katitãuhlu e seus saberes.

A segunda história relata sobre o macaco [a.ta.'su]² que dizima o povo, figura temida pelos Nambikwara katitãuhlu. Foram as crianças que perceberam a artimanha do animal. Elas organizaram um plano para acabar com o *atasu*. Então elas, com o plano elaborado, destruíram-no e o povo passou a viver tranquilamente sem os intentos maldosos do *atasu*.

A narrativa do menino e a flauta é explicada por anciãos da aldeia da seguinte forma: Uma criança com seus pais saem para caçar em seu território. O menino em dado momento percebeu um som harmonioso do toque de uma flauta e questiona seu pai sobre o que seria.

Anciãos Katitãuhlu ensinando crianças tocarem as flautas sagradas

2[a.ta.'su] Figura temida pelos Nambikwara em geral, em forma de um grande macaco.



Acervo: Sara Barros/2022

A criança então fica surpresa com a resposta do pai que não sabia do que se tratava e preocupou-se quando o pai disse que já iriam embora para casa. Então, o menino pensou sobre a falta de alimentos e de roças em sua aldeia e pediu para ficar por ali. Depois de alguns dias, como o menino não retornou à aldeia, o pai retornou ao local onde havia o deixado, e o que encontrou foi uma grande roça, com uma grande diversidade de alimentos. Diante disso, o pai entendeu que o menino havia se transformado em roça para que toda a aldeia fosse provida de alimentos.

Outra narrativa que pode ser analisada a fim de perceber a importância da criança katitãuhlu é sobre a origem do povo Katitãuhlu e que foi relatada pelas crianças. Encontramos essa narrativa também na publicação da Ecology Brasil (2021).

Conta-se que, há muito tempo atrás, o temível macaco grande (atasu) aos poucos foi sumindo com a população do povo e algumas crianças passaram a perceber isso, quando o macaco disfarçado chegou em sua aldeia, dizendo que ia levá-los para onde seus pais estavam. Ficaram muitos dias com o casal (atasu e sua esposa), mas as crianças perceberam que o casal de macacos era, na verdade, os exterminadores do seu povo. Logo, as crianças elaboraram um plano para acabar com o atasu. Então elas, com o plano elaborado, destruíram-no e o povo passou a viver tranquilamente sem os intentos maldosos do *atasu*.

Tais narrativas apresentam uma característica peculiar da criança Katitãuhlu, percebida nas vivências com o povo. Ela detém certos poderes sobrenaturais que os adultos não têm. Desse modo, a criança debate com mãe, irmão, irmãs ou qualquer pessoa e é tratada de forma horizontal, sendo reconhecida com seus saberes.

Análise das narrativas

A primeira narrativa, em que a criança foi a protagonista que providencia alimentos a seu povo por meio de sua própria existência, mostra que ela enxergava um mundo que o pai não via. Na segunda narrativa, a criança novamente protagoniza o momento em que defende seu povo da extinção, provocada pelo macaco, denominado pelos Katitãuhlu *atasu* e muito temido e destruidor das famílias.

Por meio dessas narrativas, percebe-se o protagonismo da criança katitãuhlu, que intermedia situações cosmológicas vivenciadas pelo povo. Nesse sentido, a narrativa das crianças SK (3 anos) e OK (02 anos) aponta para essa característica da criança katitãuhlu:

A criança de três anos conversa com outra, de dois anos e diz:

Olha, nossa mãe tá roubando da gente, tem que pedir pra ela comprar as coisas que a gente gosta. (OK, 2022).

A outra criança, de dois anos, foi até a mãe e disse:

Mãe, eu quero chinelo.

A mãe, por sua vez, foi à cidade e trouxe um chinelo para a criança.

Por meio dessas narrativas e das histórias contadas pelas crianças, lideranças, anciãos e pajés Katitãuhlu, encontra-se o protagonismo da criança, que expressa sabedoria, sua voz e o respeito que a comunidade tem pelas crianças.

A trajetória, durante a pesquisa de mestrado que ocorreu em 2021 e 2022 auxiliou enxergar pistas a respeito do que as crianças pensam sobre a sua infância, e acerca de como elas constroem seus olhares sobre o “jeito de ser” sobretudo por meio de suas narrativas como O menino e a flauta o qual foi responsável de prover os alimentos de suas roças.

Um ponto relevante de assinalar nesta discussão é o papel das crianças katitãuhlu em suas narrativas e que pode ser uma pista de que essas narrativas denotam a importância atribuída à criança na sociedade em que ela vive, conforme revelado nas atitudes que os adultos apresentam em suas relações no dia a dia, quando, à criança, é permitido habitar praticamente todos campos de aprendizagem da sociedade, exceto o campo em que são permitidas somente aos pajés, como em pajelanças de cura ou funeral.

Por meio dessas narrativas, foi possível perceber que o povo Katitãuhlu e, em especial, as crianças, são mestres natas. São capazes de dialogar sobre modos de vida e, sobretudo, de respeitar jeitos-outros de viver. Concebem, portanto, a ideia do diferente e percebem que se trata, simplesmente, de um outro modo de viver.

O conceito de interculturalidade é importante para esta discussão. Então, Catherine Walsh aborda o tema compreendendo que o conceito de interculturalidade é central à (re)construção de um pensamento crítico-outro - um

pensamento crítico de/ desde outro modo-, precisamente por três razões principais: primeiro porque é vivido e pensado desde a experiência da colonialidade [...]; segundo, porque reflete um pensamento não baseado nos legados eurocêtricos ou da modernidade e, em terceiro, porque tem sua origem no sul, dando assim uma volta à geopolítica dominante do conhecimento que tem tido seu centro no norte global (Walsh, 2009, p. 25).

Abordagem teórica

As narrativas desempenham um papel fundamental em sociedades orais, onde a transmissão de conhecimento, valores e identidade ocorre principalmente através da palavra falada. Aqui estão alguns aspectos importantes do papel das narrativas nesse contexto:

Em sociedades orais, as narrativas são meios essenciais para transmitir conhecimentos sobre história, mitologia, ciência prática, técnicas de sobrevivência, entre outros. Elas funcionam como repositórios de sabedoria acumulada ao longo de gerações, ensinando às novas gerações como lidar com os desafios da vida e interpretar o mundo ao seu redor.

As narrativas orais preservam a memória coletiva das comunidades, mantendo vivas as histórias de seus antepassados, heróis e eventos marcantes. Elas fortalecem o senso de identidade cultural e pertencimento, conectando as pessoas a suas raízes e tradições. Podem ainda contribuir para a formação da identidade cultural de um grupo. Elas não apenas ensinam valores e normas sociais, mas também expressam as crenças, cosmovisões e entendimentos compartilhados que definem uma comunidade específica.

Contar histórias é uma atividade social que promove a coesão comunitária. Em sociedades orais, as narrativas são frequentemente compartilhadas em contextos rituais, festivos ou cotidianos, reforçando os laços entre as pessoas e proporcionando um senso de continuidade e estabilidade.

As narrativas orais têm a capacidade de se adaptar ao tempo e às mudanças circundantes, permitindo que as culturas evoluam enquanto ainda mantêm elementos essenciais de sua tradição. Elas podem incorporar novos eventos, figuras e ideias sem perder sua essência original, refletindo a dinâmica contínua das sociedades.

Em muitos contextos, as narrativas orais também têm sido uma forma de resistência cultural contra pressões externas, colonização e assimilação. Elas servem como uma ferramenta de empoderamento ao preservar línguas indígenas, formas de conhecimento e modos de vida tradicionais.

Narrativas indígenas que apresentam crianças como protagonistas são importantes expressões culturais que refletem não apenas a imaginação e

criatividade dos povos originários, mas também suas visões de mundo, valores e ensinamentos transmitidos de geração em geração. Essas histórias frequentemente destacam a relação harmoniosa entre os seres humanos, a natureza e o sobrenatural, além de transmitir lições morais e práticas para as comunidades indígenas.

Em resumo, as narrativas em sociedades orais desempenham múltiplos papéis cruciais, desde a transmissão de conhecimento e preservação da memória até a formação de identidade e fortalecimento dos vínculos sociais, refletindo a riqueza e a complexidade das culturas humanas ao longo do tempo.

Alguns exemplos de Narrativas Indígenas com Crianças Protagonistas

1. Jacy Jaterê: O Menino Encantado" (Povos Guarani)**

Esta narrativa dos povos Guarani, presente em várias versões, conta a história de Jacy Jaterê, um menino encantado que possui poderes mágicos e é capaz de se transformar em diferentes formas para ajudar sua comunidade. A história explora temas de proteção espiritual, conexão com a natureza e respeito pelas tradições ancestrais.

2. A Menina da Água" (Povos Tikuna)**

Entre os Tikuna, há uma narrativa sobre uma menina que possui uma forte conexão com as águas dos rios da Amazônia. Ela é capaz de comunicar-se com os espíritos da água e é uma guardiã dos segredos e da sabedoria dos rios. Esta história enfatiza a importância da preservação ambiental e da harmonia entre os seres humanos e os elementos naturais.

Essas histórias desempenham um papel fundamental na transmissão de valores culturais, éticos e espirituais às novas gerações, promovendo a continuidade da identidade cultural indígena (Garcia, 2009). Ao apresentar crianças como protagonistas de suas narrativas, os povos indígenas reafirmam sua resistência cultural contra a assimilação e a marginalização, valorizando suas próprias formas de conhecimento e expressão (Lima, 2015).

As narrativas com crianças protagonistas também têm um papel educativo, ensinando lições práticas sobre habilidades de sobrevivência, respeito aos mais velhos, e conexão espiritual e emocional com o ambiente natural (Viveiros de Castro, 1992).

As narrativas indígenas que apresentam crianças como protagonistas são tesouros culturais que oferecem insights profundos sobre as visões de mundo e valores dos povos originários. Ao estudar essas histórias, é possível não apenas apreciar sua riqueza narrativa, mas também aprender lições universais sobre

respeito, convivência harmoniosa com a natureza e a importância da transmissão cultural entre gerações.

As narrativas em sociedades orais desempenham múltiplos papéis cruciais, desde a transmissão de conhecimento e preservação da memória até a formação de identidade e fortalecimento dos vínculos sociais, refletindo a riqueza e a complexidade das culturas humanas ao longo do tempo.

Conclusão

As crianças Nambikwara desempenham um papel significativo nas narrativas e na vida comunitária, refletindo uma abordagem cultural que valoriza sua participação desde cedo.

Antropólogos como Claude Lévi-Strauss e outros estudiosos documentaram a importância das narrativas e do papel das crianças dentro das sociedades indígenas, embora nem todos os estudos sejam específicos aos Nambikwara. No entanto, esses trabalhos oferecem uma perspectiva sobre como as sociedades indígenas valorizam a participação das crianças e seu envolvimento em atividades culturais e sociais desde cedo.

Referências

- BARROS, Manoel de. **Memórias Inventadas**. Rio de Janeiro: Alfabeta, 2018.
- Ecology Brasil. **Senhores dos cantos... das terras**. 1. ed. Rio de Janeiro: Ecology Brasil, 2021.
- LADEIRA, Maria Inês. *Os índios Nambiquara: aspectos da organização social e cosmologia*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1992.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

Nos rastros do texto: uma leitura do conto “Moça Bonita”, de Leandro Passos

Isabela Batista dos Santos¹

Resumo: Este trabalho realiza uma leitura do conto “Moça Bonita”, de Leandro Passos, autor afro-brasileiro a partir da intertextualidade com o conto clássico Cinderela sob uma ótica racial e religiosa. O método recepcional e a estética da recepção serão norteadores para a leitura, com base em autores a exemplo de Hans Robert Jauss (1994) e Umberto Eco (1988). Constatamos que o texto de Passos traz um horizonte de expectativas que amplia e liberta o leitor de uma visão convencional da realidade.

Palavras-chave: horizonte de expectativas, intertextualidade, estética da recepção, conto, literatura afro-brasileira.

Considerações iniciais

Neste trabalho realizaremos a leitura do conto “Moça Bonita” de Leandro Passos, escritor, pesquisador e literato negro, cujo conto foi publicado no volume 40 dos Cadernos Negros, publicação anual que veicula produções de autoras e autores afro-brasileiros. Diante disso, intencionamos uma análise desse texto literário sob a ótica da estética da recepção, atentando para o texto e a relação com o leitor. Para isso, o horizonte de expectativas será observado, junto ao modo como esse horizonte é ampliado, por meio da interação. Nesse caminho, traremos conceitos valiosos para uma análise literária coerente e para uma nova visão de leitura do texto que une conteúdo e forma.

O texto analisado narra a história de um homem que fica viúvo, Jorge das Dores, um homem infiel que era casado com Maria Antônia (Tonha), e que, após a morte da esposa, fica com Shany Maria, fruto dessa relação. Jorge casou novamente com Cândida, que possuía duas filhas de outros casamentos, sendo também viúva. Todos passaram a morar juntos no barraco de Jorge e a partir disso desenrola-se uma vida de sofrimento para a menina que envolve questões raciais e religiosas.

No decorrer da leitura do conto, atentaremos para há a reprodução de um modelo clássico de conto de fadas, a princípio, mas também a transgressão desse

¹ Doutoranda PPGL/UFS. Professora Seduc/AL. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-3669-3721>. E-mail: belabds.santos@gmail.com

modelo. Seguindo a visão de Hans Robert Jauss (1994) almejamos, então, destacar a ideia de que a experiência estética pode ser, ao mesmo tempo, prazer e reconhecimento, mas também transgressora. Logo, com o surgimento de uma fada madrinha pombagira, a qual modifica a vida de Shany Maria, e uma ambientação em que tudo isso é natural e real, há uma ruptura, o que mostra o caráter emancipatório da literatura.

Diante dessas considerações, buscaremos compreender, neste trabalho, o horizonte de expectativas estabelecido pelo autor no conto “Moça Bonita”, de Leandro Passos, e como a recepção leva a uma ampliação desse horizonte a partir do jogo literário. Além disso, pretendemos refletir sobre a ideia do leitor-modelo, de Umberto Eco (1988), quais competências esse leitor de Leandro Passos deve portar para que a interpretação do texto se efetive e como ele precisa se movimentar para que os horizontes de expectativas se fundam. Isso se faz, neste texto, ao observar a intertextualidade presente, o que significa um movimento de volta ao passado para atualizar o presente.

Estética da recepção: as estratégias na leitura do texto literário

A fim de realizarmos a leitura do texto literário escolhido pela vertente da estética da recepção, iniciaremos com considerações do precursor dessa teoria, Hans Robert Jauss (1994), e sua provocação às concepções de literatura presentes até então, nas quais o historicismo e o estético se excluíam. A partir disso, sua sugestão de abordagem teórica passou a considerar, além do autor, o leitor que promove a atualização do texto literário no seu processo de recepção. Por isso, a noção de horizonte de expectativa aqui se faz primordial, posto que:

[...] a obra que surge não se apresenta como novidade absoluta num espaço vazio, mas, por intermédio de avisos, sinais visíveis e invisíveis, traços familiares ou indicações implícitas, predispõe seu público para recebê-la de uma maneira bastante definida. Ela desperta a lembrança do já lido, enseja logo de início expectativas quanto a “meio e fim”, conduz o leitor a determinada postura emocional e, com tudo isso, antecipa um horizonte geral da compreensão vinculado, ao qual se pode, então — e não antes disso —, colocar a questão acerca da subjetividade da interpretação e do gosto dos diversos leitores ou camadas de leitores. (Jauss, 1994, p.31)

Assim, para o autor o saber prévio torna a experiência literária legível e possibilita a definição do caráter estético da obra através do efeito sobre o público.

Jauss (1994) denomina distância estética aquela existente entre o horizonte de expectativa existente e a nova obra. Nesse caminho, a valorização das obras se dá pela alteração ou pela expansão do horizonte de expectativas.

Nesse entendimento, a obra não surge no espaço vazio, mas concordamos com Umberto Eco (1988), o qual afirma que o texto é complexo por causa do não-dito, determinado como o que não está na superfície, mas que deve ser atualizado pelos movimentos de cooperação. Desse modo, a ideia de “espaços em branco” e do “não-dito” aqui são relevantes diante da observação da mutabilidade do objeto literário e da atualização do leitor frente aos espaços em branco deixados pelo autor, a fim de analisarmos as estratégias textuais estabelecidas.

A fim de se obter organização de estratégia textual, o autor deve corresponder o seu conjunto de competências com o do leitor, prevendo um Leitor-modelo, o qual cooperará no mesmo caminho de atualização e de interpretação do texto que o autor previu. Então, faz-se a cooperação do leitor, em que o texto é gerado a partir do destino de interpretação e gerar o texto está relacionado a prever o movimento do outro. Esse outro, que é o Leitor-modelo não deve ser apenas esperado, mas também produzido no movimento do texto, de acordo com Eco (1988).

Destarte, Maria Bordini (1993) e Vera Aguiar (1993) nos auxiliam na compreensão do método recepcional, em que os objetos literários são mutáveis. Segundo as autoras, o historicismo positivista considera os fenômenos literários como consequência do contexto. No entanto, a historicidade da teoria recepcional considera a obra numa relação dos eventos passados e presentes. Por isso, neste trabalho, destacamos o caráter intertextual da obra como importante para a análise do horizonte de expectativas e como ele é recepcionado pelo leitor.

Para esse fim, seguiremos a sistematização realizada por Bordini (1993) e Aguiar (1993) a respeito das etapas do método recepcional, na observação de qual horizonte de expectativas pode ser determinado, como se dá o atendimento a esse horizonte e a ruptura, além de observarmos os possíveis questionamentos desse horizonte e a ampliação.

Dessa maneira, as estratégias de leitura propostas por Isabel Solé (1998) serão fundamentais para a compreensão do texto, em que se perscruta o caminho de antes da leitura, durante a leitura e depois da leitura. Para isso, a autora formula questões para o leitor cujas respostas são necessárias para a compreensão do que se lê:

1. Compreender os propósitos implícitos e explícitos da leitura [...]
2. Ativar a aportar à leitura os conhecimentos prévios relevantes para o conteúdo em questão [...]

3. Dirigir atenção ao fundamental em detrimento do que pode parecer mais trivial [...]
4. Avaliar a consistência interna do conteúdo expressado pelo texto e sua compatibilidade com o conhecimento prévio e com o “sentido comum”. [...]
5. Comprovar continuamente se a compreensão ocorre mediante a revisão e a recapitulação periódica e a auto-interrogação. [...]
6. Elaborar e provar inferências de diverso tipo, como interpretações hipóteses e previsões e conclusões. [...] (Solé, 1998, p. 73-74)

Essas estratégias coadunam com a ressalva de Umberto Eco (2005), a respeito do processo de superinterpretação. Conforme o autor, para a leitura do texto necessita-se de uma elaboração de suspeita direcionada por um método de observação, a fim de não haver uma superestimação da importância das pistas, ou seja, valorizar um elemento aparente em demasia, sendo que poderia ser explicado de forma mais econômica.

Logo, seguiremos o método recepional como uma forma de compreensão e interpretação do conto escolhido, visando uma análise que se ancora no que o texto nos traz e as relações que podem ser relacionadas ao conhecimento prévio. Nesse sentido, não podemos fugir também de uma parcela de leitura subjetiva, a qual também participa do processo de construção de sentidos diante do nosso lugar de pesquisadores.

Dessa forma, Annie Rouxel (2018) nos auxilia ao definir a leitura subjetiva como ato de co-criação do leitor, sendo uma forma literária que se relaciona à razão de ser, já que o leitor aceita participar do jogo literário, abrindo-se e construindo a si mesmo por meio da leitura. Portanto, ligada à noção de sujeito leitor, depreende-se a reação do leitor ao texto, que necessita de uma abertura dos seus valores e do seu imaginário.

“Moça Bonita”: seguindo os rastros do texto

De modo preliminar, podemos refletir por qual viés o enredo seguirá: a questão da negritude, tendo em vista a presença do conto em uma coletânea de literatura negra. A seguir, o título “Moça Bonita” sugere que se trata de uma mulher relaciona-se a uma característica física: a beleza. A partir disso, elaboramos que se trata de uma mulher negra.

Nesse contexto, observamos a instauração de um horizonte de expectativas quando se inicia por: “Era uma vez...” (Passos, 2017, p. 221), o que remete o leitor para um conto de fadas e contação de histórias. Posto isso, evocamos Jauss (1994) quando trata do reconhecimento da intenção da obra:

Quando uma história começa com “Era uma vez”, há a grande probabilidade de que seja um conto de fadas e de que o leitor-modelo evocado e postulado seja uma criança (e não um adulto ansioso por reagir com um estado de espírito infantil). Naturalmente, posso testemunhar um caso de ironia e, na realidade, o texto que se segue deve ser lido de forma mais sofisticada. Mas, mesmo que eu possa descobrir no decorrer do texto que este é o caso, foi indispensável reconhecer que o texto pretendia começar com uma história de fadas. (Jauss, 1994, p. 76)

Assim sendo, no caminho da leitura mais elaborada, notamos uma alteração no sentido, pois mostra que a história a ser contada não é singular, mas uma que sempre é repetida: “São tantas as vezes, um viúvo: Jorge das Dores. Só.” (Passos, 2017, p.221). Isso mostra que esse enredo é recorrente, o que faz presumir não haver nenhuma novidade no desenvolvimento.

Entretanto, apesar da ligação com um conto de fadas pelo início da história, salientamos que o conto contemporâneo tende a desviar da reprodução do clássico, uma vez que Regina Zilberman (1989) destaca que a produção contemporânea caracteriza-se pela inovação e pelo rompimento do consagrado, tendo uma antecipação à sociedade e trazendo emancipação.

Logo, inicialmente, já encontramos uma quebra do conto de fadas clássico, visto que, já na primeira página, há a referência à religiosidade de matriz africana, com a expressão “Eparrey, Oyá” (Passos, 2017, p. 225). Essa expressão é posta logo após se falar de Tonha, denotando sua relação com a orixá. Iansã, também denominada como Oyá, é a senhora dos ventos e das tempestades, como afirma Vicente Parizi (2020), sendo a força relacionada primordialmente ao ar, mas também ao fogo, por causa da sua relação com Ogum e com Xangô.

Assim, ela “Representa o princípio feminino incontrolável, a fecundidade absoluta, a sensualidade usada para seu próprio prazer, mas também para conquistar o que for necessário. (Parizi, 2020, p. 125). Diante disso, estabelecemos relação entre Oyá e Tonha pela perspectiva de que se refere à segunda como a “MULHER”, com letras maiúsculas, o que demonstra que Tonha foi uma mulher de muita força e resistência, do mesmo modo que a orixá citada.

Essa resistência originou-se do casamento com Jorge das Dores, que a traía em vida e, após seu falecimento, não demorou muito para colocar outra no lugar

dela. Ao analisar os nomes, notamos que Jorge das Dores não tinha dores, assim como seu sobrenome, mas provocava-as na mulher, vista como “esposamãe” e não como “amanteamor”, como trazido no texto. Logo, o lugar que Tonha ocupava era o de cuidar da filha, do marido e dos afazeres de casa, porém não era o lugar de ser amada.

O nome Tonha, por sua vez, ao ser consultado no dicionário, remete a uma pessoa que pensa com dificuldade, o que pode não ter sido a situação inicial dela, mas justifica-se pelo fato de ela ter vivido para o marido, e, com as infidelidades, passar a viver para a filha, tendo a mente atrasada por esse desgosto. Essa margem de interpretação confirma-se pelo posterior questionamento apresentado no texto em relação à morte: “Morreu de pneumonia ou seria de tristeza?” (Passos, 2017, p. 221). Desse modo, a família era permeada por um sofrimento que partia da infidelidade de Jorge. Essa tristeza a fez criar uma ilusão de que o marido não possuía outras mulheres, criando para si a ideia de que era a única.

Embora houvesse essa tristeza no contexto familiar, Shany Maria, a filha, possuía a atenção da mãe, a qual se dedicava à filha. No entanto, modifica-se a família após a morte de Tonha e uma história análoga a um conto de fadas conhecido pela maioria dos leitores começa a se desenrolar. Diante disso, de acordo com a teoria recepcional, encontramos, neste texto, a estratégia textual do leitor-modelo, que precisa mobilizar o conto clássico da Cinderela para o entendimento desta estória. No entanto, há uma modificação, pois quem morre é a mãe, ficando a menina com o pai, e, posteriormente, uma madrasta que a faz sofrer, assim como no conto clássico.

Além disso, tratamos aqui de uma questão racial, o que era antes uma família negra, após a morte de Tonha se transforma numa família interracial, o que traz conflitos próprios destas relações que envolvem o preconceito, a discriminação e todas as consequências. Essa situação se engendra pois Jorge casou novamente com Cândida, que possuía duas filhas de outros casamentos, sendo também viúva. Todos passaram a morar juntos no barraco de Jorge, o qual posteriormente foi ampliado a pedido da nova esposa. Assim, a chegada da madrasta inicia o sofrimento da menina, acompanhada das duas filhas:

Elizabeth Regina, a filha mais velha, não suportava a própria meia-irmã, a mestiça de negro: Kethlyn Lucienye. Tampouco tolerava o Jorge das Dores e, principalmente, Shany Maria, vulgo torrada fedida para ela. Alta como a mãe, ruiva como o finado pai. Olhos de gato felino feliz. Kethlyn Lucienye, a segunda, queria ser como a irmã, a primeira. *Moreninbazinha*, mais café do que leite, aliás! Nariz arrebitado, boca grossa, cabelos cacheados cor de

madeira até a cintura (se molhados). Alta como a mãe, ingênua como o finado pai preto. Olhos de coelho assustado. (Passos, 2017, p.222)

Vemos, então, o estabelecimento notável de uma hierarquia racial, em que Elizabeth Regina, a ruiva, não gosta de Kethlyn Lucienye, a mestiça, e muito menos de Jorge e Shany, ambos negros. Entretanto, para Jorge, ter uma mulher como Cândida “a alva esposa”, era motivo de status e de elogio por parte de alguns vizinhos, visto que outros, provavelmente, sentiam inveja do seu lugar. Tendo isso em vista, ele ampliou a casa para a nova esposa e não se posicionou contra a exploração de Shany, a qual passa a fazer todas as tarefas da casa para a madrasta e suas filhas.

Desse modo, continuamos a perceber a intertextualidade com a Cinderela, a qual também vira a empregada da casa e passa por humilhações vindas da madrasta, com o atendimento, logo, ao horizonte de expectativas instaurado. Todavia, a partir da problemática racial principia-se uma ruptura desse horizonte, o que continua com o fato de que o baile que Shany desejava ir seria uma roda de samba, ritmo que ouvia baixinho no rádio. No entanto, embora tivesse pedido ao pai para ir ao samba, a madrasta nega, posto que era a mandante.

Neste momento voltamos à análise dos nomes: Shany Maria, Elizabeth Regina e Kethlyn Lucienye, todos compostos e uma mistura de inglês com português. Assim, há a tentativa de se adequar a um status internacional e negar as origens. Dessa forma, revela o modo como o racismo se instaura no Brasil, de forma velada, com a famosa ideia da democracia racial em que todos vivem bem e se unem.

Isso reforça o viés racial enveredado no conto e a ênfase ao contraponto entre a negritude e a branquitude. Assim, essa visão da branquitude encontra-se na madrasta, Cândida, nome que remete à brancura, o que também confere status ao Jorge e elogios como “Bonita esposa, negão” (Passos, 2017, p.222). A mulher branca, então, é vista como um troféu a ser exibido e causar inveja nos demais, porém quem paga o preço alto é Shany. Nesse sentido, reforçamos a questão financeira envolvida, posto que Jorge esgota a pensão da finada a fim de fornecer conforto para a nova esposa branca.

Outrossim, temos nesta estória um contraponto religioso, o qual se concatena ao racial: a madrasta frequentava a igreja, Shany fazia preces aos “seus”, os quais, preenchendo os espaços em branco do texto, sabemos que se refere a alguma religião de matriz africana, a exemplo do candomblé ou umbanda. Partimos desse entendimento, visto que ao longo de todo o texto temos referências, a exemplo de “Eparrey, Oyá” (Passos, 2017, p. 225), como já foi citado.

Além disso, faz-se menção também à orixá Oxum “Ora iê iê oooo...Mamã Oxum!” (Passos, 2017, p. 225), deixando em aberto também uma

relação maternal entre Shany e a orixá. Essa caracteriza-se por ser a rainha das águas doces, mãe de todas as criaturas vivas, consoante Parizi (2020).

Senhora das águas doces e correntes, dos rios, córregos, lagos, cascatas e cachoeiras, dona do ouro e de todos os metais dourados (como latão e cobre). Sua conexão com a beleza e a graciosidade está presente até na saudação ore iê ô! - “graciosa mãe”. (Parizi, 2020, p.117)

Desse modo, afirmamos uma ligação mais próxima entre Shany e Oxum, tendo em vista que ela é enfeitada de colares, brincos e tiara de cores dourada e cobre, fazendo reverência diretamente à orixá dona do ouro e à beleza exalada por ela.

No mesmo caminho, há o aparecimento de uma entidade, a pombagira Sete Saias, a qual é determinante na mudança dos rumos de Shany, e também cita-se outra entidade: Exu Tranca-rua das Almas. Quanto a essas entidades, devemos considerar que:

Exu é o portador das orientações e ordens, é o portador dos deuses e entre os deuses. Exu faz a ponte entre este mundo e o mundo dos orixás, especialmente nas consultas oraculares. Como os orixás interferem em tudo o que ocorre neste mundo, incluindo o cotidiano dos viventes e os fenômenos da própria natureza, nada acontece sem o trabalho de intermediário do mensageiro e transportador Exu. Nada se faz sem ele, nenhuma mudança, nem mesmo uma repetição. Sua presença está consignada até mesmo no primeiro ato da Criação: sem Exu, nada é possível. O poder de Exu, portanto, é incomensurável. (Prandi, 2001, p.50)

Logo, notamos a aparição de dois exus, um macho e outro fêmea que permanecem próximos a menina e em sua proteção. O Exu Tranca-rua é apenas citado como alguém a quem Shany saúda juntamente com a pombagira. Já Sete Saias modifica a realidade a menina, colocando-a numa situação libertária.

Reginaldo Prandi (2001) salienta o estigma da mulher, pela lente do cristianismo, em que é vista como símbolo de pecado, o que foi transferido para a figura da pombagira como “Mulheres perdidas, por certo: prostitutas, cortesãs, companheiras bandidas dos bandidos amantes, alcoviteiras e cafetinas...” (Prandi, 2001, p. 54). Entretanto, essa mulher não se limita a isso, posto que, conforme o autor, Exu tem o poder de quebrar a tradição e de promover movimentações.

Assim, é justamente esse o papel de Sete Saias: alterar positivamente a realidade da menina.

Dessa maneira, as referências à religiosidade confirmam a ruptura de um horizonte de expectativas cristão e a inserção de uma visão afro-brasileira rejeitada, como podemos ver quando o pai diz “- Esconda essas imagens aí, hein, menina! Pode assustar as meninas e tua madrasta! - pediu o pai.” (Passos, 2017, p. 225). Logo, a religiosidade que Shany Maria cultua é colocada no âmbito do medo e do que deve ser escondido, porém a menina não abandonou sua crença e é ela quem provoca uma transformação na sua vida. Isso se faz notadamente com o aparecimento da “moça”:

Vestido rodado, vermelho; babados de rendas pretas. Piteira dourado na mão, cigarro aceso. A boca? Vermelho batom. Vermelhos os brincos de pedras pretas. Vermelho o lenço com fitas douradas no cabelo trançado. Miçangas! Colar no pescoço, sim, senhora, meu bem! Forte o perfume, perfume, perfume. “Sou Sete Saias!” Risadas altas... hahaha... “Moça Bonita!” (Passos, 2017, p. 224)

Frente a esse surgimento, o movimento de cooperação do leitor precisa ser feito no sentido de compreensão dessa entidade não como algo fantástico ou maravilhoso, isto é, como algo da fantasia ou do irreal, mas com o entendimento de que nas vivências de religiosidade afro-brasileira essa ligação com entidades espirituais é uma relação natural e animista. Nesse caminho, a Pombagira Sete Saias faz parte de uma crença anímica, em que a existência material corresponde à dimensão espiritual.

Shany, no momento em que conversava com o seu sagrado, escuta a voz de alguém indagando se desejava ir ao baile. A voz era de Sete Saias, a qual se aproxima da menina e com seu axé enfeita a menina para o samba. Essa aparição evoca todos os sentidos, já que ela escuta o chamado: “Quer ir pra roda de samba, Moça bonita?” (p. 224); ela vê, sente o cheiro dessa mulher e escuta suas risadas novamente: “Que negra bonita! Que perfume gostoso! Novas gargalhadas...hahaha... “Moça Bonita Formosa!” (p.224). Portanto, essa presença espiritual materializa-se, trazendo encantamento a Shany, como também posterior mudança na sua vida.

Tendo isso, conforme sua competência leitora, o leitor parte da sua referência de conto de fadas para uma atualização desse num contexto brasileiro, em que as personagens fazem parte desse espaço miscigenado que é o Brasil e suscitam discussões em torno do âmbito racial. Shany, a Cinderela brasileira negra, sofre por causa desse lugar de subordinação que é colocado pela madrasta branca.

No entanto, Sete Saias, sua fada madrinha, retira-a dessa subjugação e transforma a menina a fim de que ela vá ao baile, com o conselho de que Shany volte antes da hora grande, a meia noite, e deixe sua taça de champanhe na encruzilhada. Assim, de “Feliztriste”, Shany é transformada em uma mulher exuberante após as baforadas de axé da sua fada.

Agora, nos pés de Shany Maria, sandálias douradas amarradas nas grossas panturrilhas negras carvão. Vestido preto tomara que caia. Colar de pedras douradas e brinco de argola, dourados também. “Por que tão grandes e grossos, senhora?”, indaga a garota. No cabelo Preto Poder, uma tiara de cobre entrelaçada. *Ora iê iê oooo...Mamãe Oxum!* (Passos, 2017, p. 225)

Com essa mudança, a moça foi na roda de samba, cantou e sambou, sentindo-se uma moça bonita. Assim, da mesma forma que foi aconselhada, antes da meia noite volta para casa. Nesse momento, temos outra transgressão no horizonte de expectativas em que há um direcionamento para o leitor: “Correu, a Moça Bonita, para a tristeza do tocador do cavaquinho sambista. “Cadê o pé da sandália?”, pensa o leitor. ‘Perna de calça, pra quê?’, responde a Fada Madrinha Sete saias, rodando o saio.” (Passos, 2017, p. 225).

Assim, há um diálogo direto com o leitor, em que o autor confirma a presença de um leitor-modelo, o qual anseia por alguns acontecimentos de acordo com o seu horizonte de expectativa, porém o autor faz uma subversão e não atende completamente ao esperado.

Nesse contexto, a partir da perspectiva de que o leitor espera a perda do sapato para contemplar a história clássica, o autor surpreende com a resposta de Sete Saias, que julga ser desnecessária a entrada de um homem na questão, promovendo independência a Shany. Portanto, consideramos aqui um rompimento do ponto de vista de gênero, além do racial. A protagonista não precisa de homem para voltar empoderada, ela agora é uma moça bonita que não aguentará as humilhações antes submetida. Isso pode ser relacionado à história da própria mãe, que possivelmente morreu de tristeza do marido infiel, como visto anteriormente. Logo, para que não se repita, Shany empodera-se com a ajuda de outra mulher e segue seu rumo sozinha.

Considerações finais

Por fim, na presente leitura, buscamos seguir algumas pistas que o texto literário nos forneceu por meio da observação da mudança do horizonte de

expectativas, dos espaços em branco e de como se deu o processo de intertextualidade. Por esse motivo, analisando a presença do Leitor modelo, distanciamos-nos de uma visão da religiosidade travada sob a ótica ocidental e enveredamos por uma estratégia de representação que promove ao metafórico ou abstrato uma realização material.

Nesse sentido, o autor atendeu a um horizonte do conto maravilhoso Cinderela, porém trouxe uma personagem que transcende o horizonte do maravilhoso e presentifica uma entidade espiritual de religiosidade afrobrasileira: a pombagira Sete Saias. Assim, no decorrer da leitura encontramos essa “Moça bonita” que transforma a realidade da protagonista Shany Maria. Desse modo, a perspectiva trazida é outra que não a clássica, o que reafirma a visão de Jauss (1994), para o qual a arte não visa corroborar com o já conhecido, mas contrariar o que se espera.

Portanto, o texto convida à participação em um universo de liberdade que se ativa por meio da atualização do leitor frente ao horizonte de expectativa existente. Em vista disso, de forma coerente com essa atualização do leitor, estabelecemos neste trabalho a leitura por essa ótica da estética da recepção, o que não impede a abertura para outras interpretações que se respaldam nos caminhos do texto.

Referências

- BORDINI, Maria da Glória; AGUIAR, Vera Teixeira. Método recepcional. In: ____ **Literatura: A formação do leitor – alternativas metodológicas**. 2. ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, p. 81-102, 1993.
- ECO, Umberto. **Lector in fabula**. São Paulo: Perspectiva, 1988.
- ECO, Umberto. Superinterpretando textos. In: ECO, Umberto. **Interpretação e Superinterpretação**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- JAUSS, Hans Robert. **A história da literatura como provocação à teoria literária**. Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.
- PARIZI, Vicente Galvão. **O livro dos Orixás: África e Brasil** [recurso eletrônico]. Porto Alegre, RS: Editora Fi, 2020.
- PASSOS, Leandro. Moça Bonita. In: **CADERNOS NEGROS 40: contos afro-brasileiros**. Organização de Esmeralda Ribeiro e Márcio Barbosa. São Paulo: Quilombhoje, 2017.
- PRANDI, Reginaldo. Exu, de mensageiro a diabo: sincretismo católico e demonização do orixá Exu. **Revista USP**, São Paulo, p. 46-65, 2001.
- ROUXEL, Annie. Ousar ler a partir de si: desafios epistemológicos, éticos e didáticos da leitura subjetiva. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, n. 35, p. 18-25, 2018.
- SOLÉ, Isabel. **Estratégias de leitura**. Trad. Claudia Schilling. 6 ed. Porto Alegre: Artes médicas, 1998.
- ZILBERMAN, Regina. **Estética da recepção e história da literatura**. São Paulo, Ática, 1989.

O insólito no conto “A armadilha” de Murilo Rubião

Viviani Dias Barradas de Souza¹

Resumo: O presente trabalho realiza reflexões a respeito do conto "A Armadilha" de Murilo Rubião, tendo como base a literatura fantástica. O objetivo do estudo é analisar as angústias vividas pelo personagem Alexandre Saldanha Ribeiro ao ser conduzido ao insólito. O método utilizado será pesquisa bibliográfica, com base em teorias e estudos de diversos autores que abordam a literatura fantástica e os conflitos da sociedade moderna. Através da análise do conto, busca-se compreender as relações entre o ser humano e o mundo, bem como a fuga para o mundo imaginário presente na literatura fantástica.

Palavras-chave: Conto “A Armadilha”; literatura fantástica; o insólito.

Introdução

O termo “insólito” vem sendo utilizado com frequência em literatura, sobretudo com base em Bauman (1925 – 2017), ao retratar a liquidez da sociedade moderna. Tais reflexões são apresentadas, por exemplo, em estudos que remetem “a insensibilidade, espetacularização e banalização do sofrimento em contos” em Flach (2024), “A banalização do insólito na modernidade líquida: uma leitura d’o ex-mágico da taberna minhota, de Murilo Rubião” em Aguiar (2018), dentre muitos outros autores que também abordam o insólito.

Embora haja uma série de trabalhos publicados com a vertente do insólito, como citado anteriormente, importantes para reflexões e avanços nos estudos literários, conciliar o insólito ao precursor da literatura fantástica moderna, ou seja, a Murilo Rubião, é importante, pois sua escrita mostra o retrato da sociedade atual, a qual se apresenta incutida em uma “realidade porosa”, consoante Bauman (2001), que conduz a falsa ilusão de bem-estar. Ao contextualizar tal ponto ao conto “A Armadilha” de Murilo Rubião, versão de Schwartz (1982), propõe-se levar o leitor a refletir a partir do personagem Alexandre Saldanha Ribeiro sobre algumas angústias que levam ao insólito.

A “*literatura Fantástica*” e sua definição, consoante (Todorov, 2003, p. 30 e 31) ocorre pela ilusão de sentidos que é produto da imaginação, parte integrante da realidade, mas que, ao mesmo tempo, surge em um ambiente de incerteza e assim estabelece uma relação com o real e o imaginário. Dessa maneira, ocorre a

¹ Doutorando pelo PPGL da Unioeste – Cascavel – Pr. Professora da Rede Municipal de Ensino. <https://orcid.org/0009-0009-3164-8698>. E-mail: vivianibarradas@gmail.com

desestruturação da razão, nos quais os indivíduos se deparam com fatos inexplicáveis, que podem levar a reflexões a respeito das angústias do ser humano e sua ânsia de encontrar a si, Silva (2013).

A literatura fantástica leva os leitores a se depararem com elementos não explicáveis pela razão, ambientes no qual o mistério se mistura ao real. Muitos autores transmitem em sua escrita esse ambiente de mistério, como *A Metamorfose* (1915) de Franz Kafka, os contos de Edgar Allan Poe e, no Brasil, Murilo Rubião, considerado o precursor da literatura fantástica moderna em Furuzato (2002). A partir de seus contos, os leitores são conduzidos a universos ficcionais fascinantes ou aterradores, uma vez que o escritor tem o papel de desemaranhar fatos muitas vezes sem sentido para aquele que lê a literatura fantástica.

Com relação ao gênero conto, (Samperio, 2005, p.14), ao retratar os contos com base em Poe, descreve que a partir das considerações teóricas realizadas pelo autor norte-americano, além de ser precursor de diversas modalidades de conto, os contos tomaram uma consciência teórica sobre si e que, a partir disso, os contistas foram levados intencionalmente a uma renovação constante desse gênero. Com uma nova roupagem, pode-se realizar um paralelo entre os conflitos realizados nos contos com os que ocorrem com o ser humano, sobretudo se compararmos com os contextos expostos pela sociedade pós-moderna (Santos, 2006; Aguiar, 2018). Autores, como Murilo Rubião (1919-1991) e José J. Veiga (1915-1999), que já retratavam em seus contos as mazelas e rupturas da vida cotidiana, refletidas em seus personagens, conduzem o leitor a questionar-se a respeito de si, eliminando as fronteiras entre o real e o irreal. Santos (2006).

Pretende-se, a partir de pesquisa bibliográfica, analisar o conto “*A Armadilha*” de Murilo Rubião na perspectiva de elencar a seguinte problemática: como se desenvolvem as angústias vividas pelo personagem Alexandre Saldanha Ribeiro ao ser conduzido ao insólito? Ao refletir sobre o conflito criado no conto que remete o leitor a uma gama de sensações como angústia, medo, esperança, que ao fim não apresentará uma continuidade, devido ao questionamento, que parte do leitor do que pode ser real ou não.

Como objetivo geral, busca-se, refletir sobre questões ligadas a conflitos que remetem ao insólito apresentados no conto “*A Armadilha*” de Murilo Rubião, a partir do personagem Alexandre.

Como objetivos específicos, pretende-se observar, a partir do conto “*A Armadilha*” de Murilo Rubião, o que pode despertar os elementos perturbadores e que confronta a realidade presente no interior do conto. A vontade do outro que leva a um fato em que não há solução como não haver saída para um acontecimento improvável e, observar os caminhos traçados pelo ser humano em seus conflitos muitas vezes considerados sem solução, a partir da figura do outro (o velho) no conto “*A Armadilha*”.

Ao descrever a respeito da obra de Murilo Rubião, (Sulzbach, 2014, p.11), revela a consciência do autor quanto a sua própria escrita, em que “deixa evidente uma constante insatisfação quanto aos resultados de seu trabalho e, principalmente, quanto à forma de expressar sempre passível a modificação ou reelaboração”. A escrita que leva o leitor às reflexões da vida, dos conflitos que muitas vezes as pessoas passam e a falta de solução deixa quem lê perceber o que Bastos (2001, p.34) denomina “descobertas de um mundo desagradável, e a condição de prisioneiro.”

Pode-se perceber a complexidade das relações humanas, como entre as personagens Alexandre e o velho, além das relações da literatura fantástica e os elementos de fuga ao mundo imaginário, a subjetividade expressa no conto, exige do leitor muito mais que uma simples leitura

Breve teoria do conto, o fantástico e o conto “A armadilha”

A origem dos contos é remota, a princípio tendo tradição oral até passar a ter uma tradição escrita, consoante (Gotlib, 1990), a partir do século XIV, apresenta uma característica estética, ao citar os contos eróticos de Boccaccio. Ao passar dos séculos, vai se proliferando, funde-se à teoria das narrativas. A definição de conto é conflituosa, algumas vezes comparada com o romance, diferenciados pelo limite físico, ou seja, o número de páginas. Assim, poderíamos dizer que se trata de um relato curto, uma “Short Story” como já intitulado. Segundo (Cortázar, 2006) a respeito desse gênero,

(...) chega o dia em que podemos fazer um balanço, tentar uma aproximação apreciadora a esse gênero de tão difícil definição, tão esquivo nos seus múltiplos e antagonísticos aspectos, e, em última análise, tão secreto e voltado para si mesmo, caracol da linguagem, irmão misterioso da poesia em outra dimensão do tempo literário. (Cortázar, 2006, p.150).

Para Gotlib (1990, p.29), ao tratar do tópico sobre o conto moderno, menciona que a característica do conto é “o seu movimento enquanto narrativa através dos tempos.” Ocorre uma mudança de técnica, prevalece a mesma estrutura do conto antigo. A autora cita que, a partir do século XVIII, inicia a “*fragmentação* dos valores das pessoas das obras.” Isso decorre sobretudo pela tendência futurista.

Ao tratar a respeito do conto maravilhoso, (Propp,1984, p.14), menciona que “não se pode falar da origem de um fenômeno, seja ele qual for, antes de descrevê-lo” e, assim, é necessário saber, primeiro, qual é o lugar do conto, sua

classificação, ao mostrar como este é construído, estudando seus indícios formais e estruturais e a partir disso, estreitar as características de cada tipo de conto, conhecendo as particularidades de cada um, como quando se trata do enredo.

Deve-se considerar então que na literatura Fantástica os eventos serão mais complexos, com múltiplas tramas e subtramas entrelaçadas, e com reviravoltas e surpresas que desafiam as expectativas do leitor, com a descrição de um ambiente rico em detalhes, com descrições vívidas e elaboradas, buscando imergir o leitor em um universo fictício.

Para Todorov (2003), a literatura fantástica se define entre o real e o imaginário, em que conduz o leitor a se integrar ao mundo dos personagens, com percepção ambígua. E, quando o leitor passa pela “hesitação”, este, passa à primeira condição do fantástico e, após sair desse mundo do personagem, outro fato que ameaça o fantástico pode ocorrer, denominado por Todorov de “interpretação do texto”. (Todorov, 2003, p.37).

No Brasil, autores como Murilo Rubião (1919-1991) e José J. Veiga (1915-1999) retrataram em sua escrita a literatura fantástica. A princípio, houve uma incerteza quanto à sua definição, já que desde Machado de Assis pode-se considerar a presença da nomeada literatura, mas apenas com o conhecimento de Kafka, ao fim da década de 30, início da década de 40, por influência de Mário de Andrade é que se reconhece a nomenclatura de literatura fantástica, segundo Schwartz (1982).

Murilo Rubião, escritor mineiro, considerado o pioneiro da literatura fantástica moderna no Brasil, adotada ao fim dos anos 30², em entrevista intitulada “busca desesperada da clareza”, o autor diz que optou por tal literatura por ser herança da sua infância, leituras que nesse tempo realizou e por acreditar no sobrenatural e no mágico. Na obra “Os mortos de sobrecasaca” de (Lins,1963, p.266), com relação a Murilo Rubião o intitula como original e talentoso, que se enquadra em moldes universais por considerar sua escrita inacabada, uma vez que sempre reformula sua escrita.

O autor torna sua escrita mais peculiar por apresentar ao início de seus contos o uso de epígrafes bíblicas. Com relação ao uso das epígrafes, Rubião diz ter como base a religião católica, mas que esta prega mais a morte que a vida, optando para a “eternidade já na própria vida”, (Schwartz, 1982, p.04). Considera-se um agnóstico, não aceitando a eternidade nem a morte em vida, sem acreditar na separação de ambas. As epígrafes, na obra Rubiana, formam uma linearidade na narrativa, evocando um ato de reflexão em relação à ação que acontece no espaço do conto.

² Os comentários a respeito de Murilo Rubião partem da obra “Murilo Rubião – seleção de textos, notas, estudo bibliográfico, histórico e crítico e exercícios” por Jorge Schwartz (1982).

Sendo assim, as personagens são vítimas de um eterno fazer sem sentido, que se concilia com o inexplicável. Ao mencionar as personagens, Sulzbach (2014, p.15), descreve algumas peculiaridades dessas nos contos de Rubião, como “criaturas solitárias, deslocadas e/ou desterradas”, com relacionamentos “travados” ou “estéreis”, em momentos que “constantemente se veem arrastadas contra a sua vontade por processos incontroláveis.”

No presente trabalho abordamos a respeito do conto “A Armadilha”. Esse conto, conforme Aizawa (2013), foi publicado duas vezes em “Os dragões e outros contos”, de 1965 e “A casa do girassol vermelho”, de 1978. O conto inicia com uma epígrafe, “Porque se a trombeta der um som confuso, quem se preparará para a batalha? (Primeira Epístola de São Paulo aos Coríntios, 14, 8)”, (Schwartz, 1982, p.51). Após, inicia a trajetória do personagem Alexandre Saldanha Ribeiro, que se encaminha a um antigo prédio, a princípio muito seguro de si, mesmo ao se encontrar em um local inhóspito e nele adentrar. A descrição dos fatos no decorrer da trama evoca o suspense, em uma sequência gradativa de eventos até o ponto em que se encontra com o outro personagem, que para surpresa de Alexandre, o esperava a dois longos anos. Uma conversa se desenrola, começava a anoitecer e o silêncio os separavam, embora existissem “reminiscências que, mesmo contra a vontade deles, sempre os ligariam.” (Schwartz, 1982, p.52). E ao desenrolar dos fatos ocorre a armadilha, Alexandre é trancafiado, não se sabe se “um ano, dez, cem ou mil anos” (Schwartz, 1982, p.53).

No conto “A Armadilha” ocorre a quebra de relação com outros contos do autor que consoante (Schwartz, 1982, p. 43), ao referir sobre “Os dragões e Outros contos” reflete a respeito das contínuas e inúteis tentativas de se adaptar a valores como a pureza e inocência, questões que por meio do lúdico ocultam questões da existência humana. Em “A Armadilha”, ocorre uma quebra ao se aproximar dos contos de mistérios.

Em “A armadilha” ocorre um lapso, pois ao pensar que sabe o que pensa e faz, Alexandre, não considera o outro (figura do velho), que abala posteriormente suas estruturas ao trancafiá-lo, fato que evoca o insólito. Trata-se de dois espaços, como cita (Bauman, 2001, p.150), em que se relacionam, sem muitas similaridades, mas devido ao transcorrer dos acontecimentos ficam presos a um mundo vulnerável e precário, sem garantias e saída. Guiados por lógicas drasticamente diferentes, moldam diferentes experiências de vida, com caminhos divergentes e narrativas que usam definições distintas, que se opõem semelhantes.

Nesse sentido, Alexandre não deu importância, a princípio, à voz do outro que, ao fim, o aprisiona. Antes do ocorrido, visto que, “estava muito seguro de si” até entrar no resso e começar a perceber e “um terror súbito imobilizou-o” (Schwartz, 1982, p.51), se encontra nesse momento com o personagem que o desestabilizará. Os personagens se apresentam, cada um em seu lado da situação, pouco clara ao leitor, que provoca expectativa, mas ao estarem frente a frente se

acomodam dentro do mesmo mundo, com seus motivos, vulnerabilidade e precariedade.

Assim, não se sabe o verdadeiro sentido da atitude do outro expresso na figura do velho, denotando o inusitado ou estranho no conto “A Armadilha”. Alexandre perde a capacidade de analisar sua própria condição, pois a angústia, o desespero da prisão o torna apático, vulnerável, sem ação pelo que acontecerá. Aqui há uma quebra de padrão, o que (Bauman, 2001, p. 23) denomina de anomia, ou seja, um desvio das regras, desorganização. Alexandre até poderia questionar, lutar, mas Rubião não deixa brechas para que se imagine como o personagem encontraria resposta para seu dilema, uma saída.

O desejo do outro em “A armadilha”

O estudo dos contos fantásticos proporciona ao leitor analisar pontos que se relacionam a situações do real com o imaginário, ligados por personagens e suas ações. Segundo Bosi (1997, p. 21), “O conto de hoje, é capaz de refletir as situações mais diversas da nossa vida real ou imaginária (porque sensível, tensa e empenhada de significação, mas não forçosamente modernista)”. Sendo assim, por meio da pesquisa bibliográfica, pode-se analisar o conto “A Armadilha” de Murilo Rubião, observando os traços que envolvem o cotidiano das pessoas em geral, inseridas em uma sociedade, em que as emoções, angústias, alegrias, tristezas e anseios se perdem, muitas vezes, no individualismo e o insólito.

Na busca do bem-estar, cria-se a ilusão que ao buscar a satisfação de seus desejos, tem-se a falsa liberdade de encontrar segurança, com isso as pessoas se tornam “indivíduos frágeis” na busca da sobrevivência, infringindo seus próprios limites e sofrendo as angústias de uma “realidade porosa”, consoante (Bauman, 2001, p.194). Alexandre no conto “A armadilha” se torna um indivíduo frágil, tenta sobreviver, ao procurar se desvencilhar do aprisionamento do velho, mas é deixado para trás, rompendo a ideia de segurança.

O personagem Alexandre não tem tempo para pensar em uma solução, não pode “tomar seu tempo” (Bauman, 2001, p.194) e revisar suas ações até aquele momento, agiu com imprudência? Ao ter o tempo esgotado, o personagem se torna vítima da fragilidade, o que lhe resta é tomar a fatalidade de seu destino, já que se torna inútil tentar uma saída.

Ao mencionar o conto “A Armadilha”, a falta de informações sobre as razões que levaram a obstinação do homem mais velho a esperar o outro homem no decorrer de dois anos em um local puído e desgastado, observa-se o conflito entre as personagens, faz parecer que Alexandre retorna brevemente ao passado que o espera, na figura do velho, que não quer deixar o outro partir. Acontece nesse ponto do conto, o início da inquietude vivida pelo personagem Alexandre Saldanha Ribeiro levado ao inusitado.

A esse respeito (Percino, 2014, p.28) menciona “A Armadilha” como indefinido com um desfecho ardiloso, dividida em uma experiência mono-perpétua o qual é o ato de ficar, com gradações temporais por não definir quanto tempo ficarão presos àquele lugar, fato que demonstra ser terrível, pior que o ato de matar e por não apresentar um fim que acontece de forma cíclica, sendo assim, uma ação indefinida, como que em um labirinto, um beco sem saída. Transcorre, com isso, um contraste incomum, como no trecho que demonstra que o homem mais velho estava armado, mas descarregou a arma no teto. Estava impedido de matá-lo. Seria uma ordem dada por outra pessoa? Ou foi ocasionado pela figura da mulher mencionada, Ema? Rubião não expressa nenhuma pista quanto a isso. É a partir desse momento que Alexandre toma consciência de que está encurralado, não há mais saída para ele.

Ao analisar a obra de Murilo Rubião verificamos a condição humana e, no caso do conto “A armadilha”, o conflito das personagens e suas condições diante de si e do momento vivenciado com traços da realidade, mas ao desenrolar do conto, provoca estranheza por apresentar um inesperado e a incompreensão, que remete o leitor a não definição dos fatos. Furuzato é pontual nessa questão, ou seja,

Do ponto de vista social, um dos aspectos que mais chama a atenção, no universo ficcional de Murilo, são os relacionamentos problemáticos que se estabelecem entre os indivíduos. Isso porque as formas de convívio mais convencionais em nossa sociedade apresentam pelo menos um caso de transgressão em sua obra. (Furuzato, 2002, p.142)

Nesse conto, seguindo algumas funções citadas por Propp (1984), há a ausência das explicações que levam a personagem a ir até o hotel, subindo dez andares, embora estivesse com o peso da mala sobre si. Ele não queria encarar o que o esperava, embora pareça ocorrer o engano da vítima por ser ao fim trancafiado naquele quarto de hotel. Nesse contexto, não existe um herói que possa salvá-lo, mas o que acontece é um castigo ou punição, que no caso é ficar preso por “um ano, dez, cem ou mil anos”. Apresenta-se, então, um antagonista, representado por Alexandre, o velho que se torna um agressor da liberdade. Ao comparar com as situações da vida, o ser humano se vê encurralado, então as pessoas se tornam os antagonistas que lutam para vencer os conflitos. Conforme Schwartz (1982), em “A Armadilha” ocorre,

o confronto entre os dois personagens cria um clima de *suspense*, típico das narrativas de mistério. Mas a imaginação de Murilo Rubião afasta esse conto das estruturas tradicionais dos contos de mistério, encaminhando-o a soluções próprias da narrativa fantástica. (Schwartz, 1982, p.43).

Percebe-se que tal conto vai se desenvolvendo a partir das angústias vividas pelo personagem Alexandre Saldanha Ribeiro e essas podem ser relacionadas às inquietudes vividas no cotidiano de cada indivíduo, inserido em uma sociedade insólita, o que revisita o absurdo, como menciona Silva (2013, p.31), “Como o essencial é apresentar o indivíduo confrontado por sua condição existencial”.

O personagem Alexandre, era um fugitivo, que mudava de lugar e de nome continuamente. Também foi abandonado por “Ema”, conhecida pelo velho que o esperava a longos anos. Seria ela o motivo do desafeto? Isso Rubião deixa implícito e o interessante, após essa lacuna, com o passar do dia, silencia certas reminiscências que sempre os uniriam, quais seriam essas? Por que Alexandre foi àquele lugar, encontrar-se com o passado? E após um tempo se entrega ao desespero e aí começa a ser encurralado sem que ninguém pudesse ajudá-lo.

O fato de a personagem ficar presa nos remete a Michel Foucault (2004), ao tratar do conceito panóptico, citado por (Bauman, 2001, p.14), em que há uma prisão de muros em que é negado às pessoas “o direito ao movimento e rotinizando o ritmo a que deviam obedecer era a principal estratégia em seu exercício do poder”. E ali naquele local, presos ficariam “um, ano, dez, cem ou mil anos” (Schwartz, 1982, p.53), se observa, nesse sentido, as condições pós-modernas e os caminhos traçados pelo ser humano em seus conflitos muitas vezes consideradas sem solução. Para Alexandre não havia solução, ele ficou preso à sua história, ao passado, ao reencontrar com o misterioso velho.

Aqui remete-se a questão da liberdade, mencionada por Bauman (2001, p.20), abrindo questionamento a respeito do “fenômeno versus essência”, pois ao se refletir o fenômeno de determinada situação, pode-se entender a essência por representar a situação por si mesma, assim, nem sempre se sentir livre significa estar livre. A esse respeito, ao considerar esse ponto no conto “A Armadilha”, ao tomar a figura do idoso, este ficou por anos esperando Alexandre, simplesmente não quis ser livre e rejeitou a perspectiva da libertação pelas dificuldades que o exercício dessa pode acarretar. O tormento do retorno do protagonista do conto o levou a perder a lucidez e a vingar-se, mesmo que perdesse a própria liberdade.

Se vê o elemento do fantástico com uma situação irreal, imaginária, pois com um elemento incomum, uma vez que, o idoso buscou uma solução que causou angústia, incerteza, desorganizando as estruturas formadas em um contexto social, uma vez que Alexandre se colocou contra a personagem mais velha, causando agonia e incerteza sobre a decisão do outro que tornaria sua vida uma calamidade por ser aprisionado.

O homem mais velho ao pronunciar: “Apenas esperava a sua vinda. Há dois anos, desta cadeira, na mesma posição em que me encontro, aguardava-o certo de que você viria” (Schwartz, 1982, p.52). Nesse contexto, não se observou a condição humana, por meio do isolamento, que achou ser a solução para seu conflito, independente da condição e opinião do outro. Remete-se a frieza, apatia,

que aflora o instinto da vingança, que está gravado em si, em seu inconsciente, o passado.

Nesse sentido, como cita Percino (2014, p.15), há a troca de uma “lógica da verdade” por uma “lógica do acontecimento” que será definida por algo ilimitado, com um fato impensável, de um acontecimento inusitado. A vida de Alexandre se tornou frágil e incerta, mas esse fato também afetou o outro que decidiu se aprisionar junto.

Considerações finais

O intuito do presente trabalho não foi interpretar, caindo no segundo risco citado por Todorov (2003), mas sim refletir a respeito das relações entre as personagens Alexandre e o homem mais velho que não souberam expressar seus anseios, angústias, ressentimentos e assim, foram conduzidos ao ponto do isolamento como castigo, não se sabe por qual razão de uma das partes. Na tentativa de fuga, o personagem volta ao passado, se encontra com o ressentimento e se vê em uma condição em que não há saída, enclausurado em um lugar sem saída, em que terá que ficar não se sabe por quanto tempo, conduz o leitor a realizar considerações a respeito do insólito no decorrer do conto.

Por meio das reflexões realizadas no conto “A Armadilha” de Murilo Rubião, com estudiosos que se voltaram para a literatura fantástica e a literatura desenvolvida pelo autor mencionado, como, Schwartz (1982), Sulzbach (2014), Percino (2014), houve a oportunidade de remeter ao conto e sua breve origem, a questões teóricas para o seu desenvolvimento, como Gotlib (1990), Cortázar (2006), Propp (1984), ligado a literatura fantástica, com Todorov (2003) e além do fato de retratar questões ligadas as angústias, conflitos da sociedade moderna, com Bauman (2001), dentre outros autores que enriqueceram esse trabalho.

Ao se voltar ao conflito criado no conto, o leitor é levado a uma gama de sensações como angústia, medo, esperança, mas que ao fim não apresentará uma continuidade que se mistura entre o questionamento do que pode ser real ou não. Busca-se, assim, significado pela análise de questões ligadas a conflitos que remetem ao insólito. O que se confirma ao relacionar, as condições pós-modernas e os caminhos traçados pelo ser humano em seus conflitos muitas vezes considerados sem solução com a figura de Alexandre ao se deparar com o passado na figura do velho.

Por meio da pesquisa bibliográfica pode-se aprofundar e criar uma nova visão com relação ao insólito proporcionado pela vontade do outro (figura do velho) que abalou as estruturas do outro, fato que marcou para sempre as personagens presas não se sabe por quanto tempo, criando no leitor a expectativa da literatura

fantástica que explora as transgressões do que é normal e natural, ao fazer quem lê a continuar de forma incansável questionar-se e buscar explicações sobre suas indagações, medos e sobre aquilo que lhe é desconhecido.

Assim, por meio do insólito, o autor de “A Armadilha” proporciona atualmente o questionamento e autoanálise de diversas questões da sociedade atual, bem como do mundo interior do ser humano, como suas angústias e sua existência. Por meio de sua escrita e reescrita, Murilo Rubião conduz ao enfrentamento de conflitos e a questões que conduz a busca da própria verdade, ao se desbravar no estranhamento da personagem Alexandre, ao considerar o que pode ser real e imaginário, revisitando a própria condição humana e os desfechos ou inconclusões de cada um.

Referências

AIZAWA, Livia Sayuri. **Análise do conto A armadilha, de Murilo Rubião.** SePeG - Seminário de Pesquisas da Graduação, Língua, Literatura e Ensino. v. 8 (2013): 10. Unicamp: Campinas, SP. Outubro/2013 – Vol. X. Disponível em: <https://revistas.iel.unicamp.br/index.php/lle/article/view/4239>. Acesso em: 20 de janeiro de 2024.

AGUIAR, Marcela de Castro Ávila. **A banalização do insólito na modernidade líquida:** uma leitura d’o ex-mágico da taberna minhota, de Murilo Rubião. Raído, Dourados, MS, v. 12, n. 29, jan./jun. 2018, ISSN 1984-4018. Disponível em: <https://ojs.ufgd.edu.br/index.php/Raido/article/view/7780>. Acesso em: 22 de janeiro de 2024.

BASTOS, Hermenegildo José. **Literatura e colonialismo:** rotas de navegação no comércio de Murilo Rubião. Brasília: EdUnB, 2001.

BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade líquida.** Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2001.

BOSI, Alfredo, **O conto brasileiro contemporâneo.** 14. Ed. São Paulo: Cultrix, 1997.

CORTÁZAR, Julio. **Valise de cronópio.** São Paulo: Perspectiva, 2006.

FLACH, Sidnei Luiz. **Insensibilidade, espetacularização e banalização do sofrimento em contos:** práticas de leitura e interpretação no nono ano do ensino fundamental. Orientadora: Valdeci Batista de Melo Oliveira. 2024. 148 f. Dissertação (Mestrado Profissional). Unioeste – Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Cascavel - Pr, 2024.

FURUZATO, Fábio Dobashi. **A transgressão do fantástico em Murilo**. Orientadora: Vilma Sant' Anna Arêas. 2002. p. 182. Dissertação. Campinas, SP, 2002.

GOTLIB, Nádía Battella. **Teoria do conto**. São Paulo: Ática. 1990.

LINS, Álvaro. **Os mortos de sobrecasaca**: obras, autores e problemas de literatura brasileira. Ensaios e estudos 1940-1960. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.

PERCINO, Eziel Belaparte. **Murilo Rubião**: Sendo e não senso. São Carlos: EDUFSCar, 2014.

PROPP, Vladimir. **Morfologia do conto maravilhoso**. Rio de Janeiro: Ed. Florense Universitária, 1984.

SAMPERIO, Guillermo. **Después apareció una nave**. Manual para nuevos cuentistas. Madrid: Editorial páginas de espuma, 2005.

SANTOS, Luciane Alves. **A metamorfose nos contos fantásticos de Murilo Rubião**. Revista eletrônica de crítica e teoria de literaturas Artigos da sessão livre PPG-LET-UFRGS – Porto Alegre – Vol. 02 N. 02 – jul/dez 2006 – Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/NauLiteraria/article/download/4873/2788/15590>

Acesso em: 22 janeiro 2024.

SCHWARTZ, Jorge. **Murilo Rubião**: seleção de textos, notas, estudos biográficos, histórico e críticos e exercícios. São Paulo: Abril Educação, 1982.

SILVA, Fabiola Maceres. **As (des)ilusões do (ir)real na ficção de Murilo Rubião**. Orientadora: Maria Célia de Moraes Leonel. 2013. p. 90. Dissertação. Unesp, São Paulo: Araraquara, 2013.

SULZBACH, Samuel. **Peculiaridades do fantástico na obra Muriliana**. Orientador: Prof. Dr. Paulo Seben de Azevedo. 2014. 90 f. Monografia. (Licenciatura em Letras) Universidade Estadual do Rio Grande do Sul - UFRS, Porto Alegre, 2014.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2003.

Narrativa épica em *Gaú-Chê-Rama-Ura*: uma história do Rio Grande do Sul

Letícia Lima¹

Resumo: Esta comunicação discute o poema *Gaú-chê-rama-ura*, de Zulmiro Lermen, enquanto narrativa épica. Escrito na década de 1960, o texto narra a história do Rio Grande do Sul e apresenta uma tentativa de aproximação à epopeia clássica. Este estudo objetiva demonstrar de que modo o mito do gaúcho herói, incorporado ao texto, o caracteriza como pertencente ao gênero épico. Para tanto, estabelece-se um diálogo entre Literatura e História, tomando como suporte teórico discussões sobre o épico, a história da literatura sul-rio-grandense e o mito do gaúcho herói.

Palavras-chave: *Gaú-chê-rama-ura*. Zulmiro Lermen. Mito do gaúcho herói. Gênero épico. Literatura sul-rio-grandense.

Introdução

O texto objeto de análise deste artigo, *Gaú-chê-rama-ura*, de Zulmiro Lermen, trata-se de um poema épico que narra a história do Rio Grande do Sul e que circulou semanalmente no *Jornal Pioneiro*, de Caxias do Sul, RS, entre abril de 1967 e dezembro de 1968. A publicação seguiu o estilo dos folhetins, no sentido de que, em decorrência do volume do poema, as estrofes eram publicadas esparsamente em cada edição do jornal². Todavia, ressalta-se que o texto não era publicado nas notas de rodapé do periódico, mas sim nas páginas, ao lado com outros textos, literários ou não. A classificação enquanto poema narrativo deve-se à tentativa do poeta de contar a trajetória heroica da consolidação da região do extremo sul do Brasil. Por tratar, então, dos feitos extraordinários que constroem essa história sob uma perspectiva épica, o poeta recorre ao imaginário coletivo e à figura mitificada do gaúcho, presentes na literatura sul-rio-grandense desde suas primeiras manifestações.

O presente estudo debruça-se sobre a análise da tentativa do épico, a partir da observação do diálogo que o poema estabelece com a tradição literária sul-rio-grandense, com vistas a demonstrar de que modo a incorporação do mito do gaúcho herói dá suporte à narrativa épica tentada pelo poeta.

¹ Doutoranda em Teoria da Literatura pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS) (Bolsista PROSUC/CAPES). ORCID: <https://orcid.org/0009-0002-9363-0628>. E-mail: leticia.lima003@edu.pucrs.br.

² Essas estrofes a que se refere podem ser localizadas no *site* do Centro de Memória da Câmara Municipal de Caxias do Sul. Disponível em: <http://liquid.camaracaxias.rs.gov.br/portalliquid/Pasta/SubPastas/15>. Acesso em: 1º jul. 2021.

Breves considerações sobre o épico: o herói em perspectiva

O gênero épico, desde seu surgimento na Grécia Antiga, ainda no século VIII a.C., se atualizou para corresponder às transformações da arte e da literatura no decorrer dos séculos e nas diferentes sociedades, sem perder, contudo, aspectos fundamentais de sua caracterização. No século III a.C., Aristóteles já propunha que o épico, sendo uma arte e, portanto, uma imitação, imita homens virtuosos, “superiores”, isto é, os heróis. Vem também de Aristóteles a ideia de objetividade no gênero épico, sendo necessário que haja um distanciamento entre o poeta e aquilo que é narrado. Para alcançar tal critério, a epopeia empresta-se de uma voz narrativa em terceira pessoa. O filósofo defende, também, que a epopeia não tem limite de tempo, o que justifica sua extensão. Afirma, ainda, que a principal característica que singulariza o épico quanto a sua estrutura é a presença de uma pluralidade de histórias (Aristóteles, 2007).

Segundo Aristóteles (2007), a epopeia deve criar o maravilhoso, que encontra na inserção do irracional sua principal fonte. Essa prerrogativa é também defendida por Massaud Moisés (2003), para quem a presença do maravilhoso ocorre, no caso da literatura grega e latina, sob a forma pagã e, no caso dos modernos, na forma cristã. A exigência exposta por esses dois autores é facilmente observada nas grandes epopeias da literatura ocidental. Em Homero e Virgílio, há a influência dos deuses da mitologia grega e romana, respectivamente, sobre o destino dos homens; em Dante e Camões, há a presença de uma espiritualidade cristã, de modo que a utilização da mitologia pagã por Camões, por exemplo, é apenas um subterfúgio literário, enquanto o cristianismo é a religião a que o herói camoniano, na figura de Vasco da Gama, recorre.

Afirma Moisés (2003) que sempre houve muita rigidez no tratamento da conceituação da poesia lírica e da poesia épica por parte das artes poéticas e retóricas tradicionais. Conforme o autor, sobretudo em relação à poesia épica, existia uma forte tendência em se desconsiderar as transformações histórico-culturais, de modo que se acreditava que ela deveria seguir as mesmas normas que a regiam há séculos:

Assim, acreditavam e defendiam que a poesia épica seria a narração dum fato histórico de relevância nacional e universal, recuado no tempo, o suficiente para se transformar, no inconsciente coletivo, em mito ou lenda. O poeta que ali procurasse inspiração, mercê duma espécie de determinismo histórico, teria suas funções naturalmente limitadas pelo material lendário à sua disposição: cabia-lhe tão só a empresa gigantesca de assimilar, coordenar, coser [...] as várias funções do mito em circulação no povo entre o qual vivia. Quanto aos protagonistas, os heróis (do poema épico),

deveriam ser 1) antigos, 2) duma psicologia geralmente elementar, 3) sobre-humanos, 4) nacionais, 5) representantes não só duma raça, mas ainda duma época e duma civilização, 6) menos indivíduos que tipos (Moisés, 2003, p. 227-228).

Frente a essa conceituação demasiadamente fechada que Moisés (2003) problematiza, defende que, em especial para a poesia criada a partir do século XVIII, “não se deve, sob pena de confundir as coisas, encarar a categoria ‘lírico’ e a categoria ‘épico’ de acordo com os postulados esquematizantes e de base extrínseca defendidos pela retórica tradicional” (Moisés, 2003, p. 229). Anazildo Vasconcelos da Silva (2017, não paginado) corrobora essa crítica ao afirmar que “o gênero épico, dentre todos os gêneros propostos por Aristóteles, foi o único que permaneceu crítica e teoricamente estagnado”.

De acordo com o autor, essa estagnação, que surgiu com a tomada da proposta do filósofo grego, inadvertidamente, como uma teoria do discurso épico, e não como um estudo crítico, estabeleceu a épica clássica como padrão teórico para o reconhecimento do gênero, contribuindo com a não evolução das teorias críticas e, conseqüentemente, “impedindo o reconhecimento de um percurso independente da epopeia na formação da Literatura Ocidental” (Silva, 2017, não paginado). A problematização trazida por Silva (2017) vai no sentido não de invalidar a conceituação elaborada por Aristóteles, mas sim de sublinhar que o filósofo, ao realizar o exame de toda a produção literária grega até seu tempo, refletiu sobre a manifestação daquele discurso específico, elaborando uma proposição de natureza crítica, e não teórica.

O herói é um dos pontos centrais para a caracterização do poema épico, conforme já destacado na teoria aristotélica, e neste artigo é o fio que conduzirá o olhar sobre o épico de Lermen, visto que a análise do texto partirá da discussão acerca da incorporação do mito do gaúcho herói. Segundo Moisés (2003), a partir do século XVIII, com o surgimento do Romantismo e a conseqüente derrocada das estruturas tradicionais, houve uma transformação do ideal de herói-símbolo das grandezas de sua pátria e de toda a humanidade em um não herói ou anti-herói. Ainda segundo o autor, os valores mudaram de tal modo “que o próprio sentido universalista, cerne imutável da poesia épica, deixou de se basear na ação externa para se basear na contemplação ou na especulação” (Moisés, 2003, p. 240).

No que se refere ao herói épico, expõe Emil Staiger (1993) o traço acentuado da identidade, de onde decorre o que o autor chama de “fórmulas estereotipadas” (Staiger, 1993, p. 81), isto é, os epítetos. Corrobora essa afirmação Silva (2017, não paginado), ao constatar que “o herói épico caracteriza-se por uma dupla condição existencial, a humana e a mítica”, sendo que, normalmente, a ação épica “tem início com a viagem do herói, desenvolve-se no seu curso e encerra-se com ela”.

Essa dupla condição do herói épico, de acordo com Silva (2017), se faz fundamental para a caracterização desse gênero literário porque, para se constituir como herói, o sujeito da ação épica necessita da condição humana para realizar o feito histórico e, da mítica, para realizar o feito maravilhoso. Embora no curso da épica ocidental a constituição da identidade do herói tenha sofrido algumas alterações relacionadas às mudanças da constituição social do sujeito histórico, não há uma descaracterização do perfil épico, de modo que sua dupla condição existencial se mantém inalterada.

A acentuação dessa identidade heroica encontra estreita relação com a busca por responder à indagação “de onde?”, que corresponde a outro aspecto importante para a caracterização do épico, a saber, o tempo. Para Staiger (1993, p. 80), o papel do épico é:

[...] vencer a terrível inconstância dos homens e das coisas. O poeta épico pergunta: de onde? Essa pergunta abre uma dimensão, que o ser lírico, que se deixa levar pelo passar do tempo, desconhece. Pois só posso perguntar – de onde? Quando existe um “aqui” bem firme, como igualmente o “aqui” determina-se na consciência de um “de onde”. A resposta leva a pergunta a ancorar num fundamento. Este fundamento é o passado que, estando concluído, permanece parado, não pode mais modificar-se.

Em síntese, o épico se encontra calcado no passado e, mesmo quando olha para o presente, conforme Moisés (2003, p. 241), “o descortina como um passado que dura”. Para o teórico, isso acontece porque o poema épico busca representar a totalidade do universo e, para tanto, “divisa os seres e as coisas como estáticos (figuras), num tempo transcorrido que permanece” (Moisés, 2003, p. 241). É justamente em decorrência disso que é arquetizado como uma “soma de figuras em ação” (Moisés, 2003, p. 241), daí porque o texto geralmente é dividido em partes mais ou menos independentes.

Para Silva (2017), o elemento mais importante para a caracterização do gênero épico, e especialmente da epopeia, é a *matéria épica*, que “tem, em sua origem cultural, uma dimensão real e uma dimensão mítica que se fundem intimamente na constituição de uma unidade articulatória indissociável, comumente reconhecida como narrativa mítica ou lenda” (Silva, 2017, não paginado). O autor destaca que existe, para a configuração do épico, uma espécie de codependência, pois, muito embora a matéria épica não dependa da epopeia para existir, sendo, na verdade, um pré-requisito para sua criação, precisa dela para adquirir natureza literária.

Nesse sentido, a epopeia pode ser definida como a “realização literária específica de uma matéria épica, caracterizada, crítica e teoricamente, como uma manifestação híbrida do discurso épico” (Silva, 2017, não paginado). Híbrida, nesse

caso, porque apresenta, consoante o teórico, três planos estruturais: “o *histórico*, em que se manifesta a dimensão real da matéria épica; o *maravilhoso*, em que se manifesta a dimensão mítica; e o *literário*, em que se manifesta a dimensão poética da elaboração literária” (Silva, 2017, não paginado, grifo nosso).

Com vistas a essas considerações, que nos dão uma sucinta noção acerca dos elementos principais do gênero épico, bem como das transformações pelas quais passou ao longo dos séculos, dá-se seguimento à análise do poema épico *Gaú-chê-rama-ura*. No tópico seguinte, o enfoque está sobre a incorporação do mito do gaúcho herói no poema e a caracterização dos personagens que representam essa figura mitificada enquanto heróis épicos da narrativa, destacando elementos consagrados na tradição literária sul-rio-grandense e que compõem o imaginário coletivo.

O mito do gaúcho herói e a constituição do épico em *Gaú-chê-rama-ura*

A história do Rio Grande do Sul é marcada por conflitos bélicos que foram significativos para a formação do caráter do homem gaúcho, bem como da constituição da sua figura como herói a partir das narrativas literárias, que contribuíram para sua inserção e permanência no imaginário sul-rio-grandense até a contemporaneidade. Neste tópico, discute-se de que modo as guerras e revoluções³ que tiveram palco em solo gaúcho são representadas em *Gaú-chê-rama-ura* e em que medida corroboram a permanência da figura do gaúcho herói nesse imaginário social, aproximando-se de outras produções literárias da região do extremo sul do Brasil.

Ao narrar essa história, o épico de Lermen adota como fio condutor a gênese do homem gaúcho, que se origina sob uma perspectiva mítica da união do homem branco com uma mulher indígena – Gauchê e Imembuí, respectivamente. Um olhar atento a esse mito de origem revela que desde seu surgimento a história do gaúcho é acompanhada por lutas bélicas, pois o encontro do casal acontece depois de Gauchê ter sido capturado em um confronto contra a tribo à qual a indígena Imembuí pertencia. Veja-se a estrofe 55:

A tática minuana desnorteia
o grupo assaltante que debanda
após lutas perdendo a peleia.
Um cabra resistindo cai ferido,
e preso, é levado para a taba.
“Pra o sacrifício!” ordena o gran tuxaba.

³ Devido ao limite de espaço para a elaboração do texto, o recorte que aqui se apresenta compreende apenas a Guerra Guarânica e a Revolução Farroupilha, por serem as mais significativas dentro do poema.

Desde essa cena já aparece, ainda que vagamente, o veio heroico das personagens masculinas, sobretudo a de Gauchê, que, mesmo ferido e abandonado pelos homens que o acompanhavam, dá mostra de resistência, mas também dos indígenas minuanos, que, na defesa de suas terras, derrotam o grupo assaltante. É esse heroísmo, inerente a Gauchê, bem como aos indígenas, que será, posteriormente, transmitido a seus filhos. Observe-se, nesse sentido, a estrofe de número 69, que trata sobre a origem do gaúcho:

Gauchê então casou-se co'a minuana...
Da união do branco e bronze tão bacana
surgiu um novo tipo: o gaúcho...
Gaúcho só vivendo nos arreios,
lidando com o gado e carneiros,
tropeando e domando... ôi gaúcho!

A estrofe que primeiro narra o surgimento do tipo gaúcho já atribui a ele características que se consagraram a partir das narrativas literárias como suas particularizantes, incluindo-se no “*check-list identitário*” apresentado por Luciana Murari (2010), a saber, a relação com o cavalo, seu eterno companheiro, destacada no verso 4, e a lida com o gado, nos versos 5 e 6. Essas relações do gaúcho com o mundo campesino serão, ao longo do poema, ressaltadas e aprofundadas a cada oportunidade, a fim de reafirmar as peculiaridades do homem sulino.

Também dessa estrofe se pode concluir que o gaúcho herói, em *Gaú-chê-rama-ura*, apesar de se consagrar como tal a partir da figura de Sepé Tiaraju, conforme se verá a seguir, também já é mostrado nessa parte da narrativa. Isso porque o gaúcho já carrega os traços heroicos de seus ancestrais indígenas – por parte da mãe – e por parte de pai, Gauchê, que, além de ter resistido quando seu grupo fugiu na batalha contra os indígenas que defendiam suas terras, deu mostra de íntima relação com a terra e a natureza, elementos também valorizados sob essa perspectiva, pois é a canção triste sobre a ura que o herói utiliza como últimas palavras antes de seu sacrifício que faz com que seja poupado, por ser reconhecido como um irmão que possui o espírito dos campos (estrofe 67).

Além disso, os descendentes de Gauchê, direta ou indiretamente, envolvem-se nas guerras e revoluções que irrompem história adentro. Exemplos disso podem ser observados na abordagem dos conflitos históricos que são trazidos à narrativa, a saber: a Guerra Guaranítica, com a participação do próprio Gauchê; a Guerra dos Farrapos, cuja causa conta com a adesão de Jari, neto de Gauchê; a Guerra do Paraguai, de que participam Antonino, bisneto de Gauchê, filho de Jari e o próprio Jari, na defesa das terras da família; A Revolução Federalista, que apresenta o jovem Admar, trineto de Gauchê; e, finalmente, a Revolução de 1930,

de que participa Gauchê, filho mais novo de Admar que recebeu o mesmo nome do tataravô⁴.

A Guerra Guaranítica é o conflito a partir do qual será apresentada a figura de Sepé Tiaraju enquanto grande herói, representante dos guaranis e, consequentemente, do lado gaúcho do conflito, tendo em vista que, à época, ao menos no tempo da narrativa, o tipo gaúcho já povoava as terras sul-rio-grandenses, lado a lado com as tribos indígenas. Logo nas primeiras estrofes da narrativa sobre a Guerra Guaranítica já se delineiam os traços de uma coletividade heroica, tendo em vista que, conforme já exposto, não são somente os guaranis que saem à luta contra a invasão luso-hispânica, Gauchê e seus homens também se unem para lutar em defesa dos Sete Povos. Observe-se a estrofe de número 164:

Gauchê sorri baixinho e matreiro:
Já esteve, outróra, num tal de entreveiro...
“Apaga o candieiro, Imembuí!
Acheга-te, querida, bem junto a mi!
Tou vendo que a coisa vai preteando
prá o padre e o índio guarani...”

Para além da prerrogativa de que o heroísmo é algo inerente ao tipo gaúcho, este também sente prazer em estar em batalha, o que é demonstrado pelas expressões de Gauchê no primeiro verso da estrofe. Para que ocorra essa valorização, no épico, entretanto, é necessário que haja um motivo honroso que leve os homens à guerra, o que será observado, por exemplo, na estrofe 218⁵, em que Gauchê fala a Imembuí sobre seus motivos para lutar e sobre a coragem e a justiça de Sepé Tiaraju ao decidir travar essa guerra.

A cólera do herói é justificada em decorrência de sua relação com a terra sul-rio-grandense, em defesa da qual vai à guerra contra as coroas de Espanha e Portugal. Da leitura dessa estrofe fica evidente, também, a valorização de Sepé Tiaraju, pois traz à tona o sentimento de pertencimento e amor à terra gaúcha, que não só se identifica como característica típica desse tipo denominado gaúcho, mas também se liga à relação que as tribos indígenas têm com a terra e a natureza, o que, anteriormente, já havia sido ressaltado por Sepé Tiaraju, na estrofe 208, quando decide contrariar o conselho dos padres jesuítas de que os Sete Povos se retirassem das reduções a fim de evitar conflitos com as duas potências europeias.

⁴ A única Revolução que não conta com a adesão de algum descendente de Gauchê é a de 1923, na qual Admar resolve não tomar partido, ao lembrar das heranças funestas das guerras anteriores (estrofe 635).

⁵ Em decorrência do pouco espaço de que se dispõe para a elaboração deste artigo, a partir deste ponto, o texto omitirá a citação das estrofes, limitando-se a referenciá-las. O texto datilografado pode ser encontrado no anexo da dissertação de mestrado intitulada *Gaú-chê-rama-ura: mito e imaginário no épico de Zulmiro Lino Lermen*. Disponível em: <https://repositorio.ucs.br/11338/6720>. Acesso em: 29 jun. 2024.

Nas estrofes 210 e 211, tem início a consolidação de Sepé Tiaraju como representação mítica da Guerra Guaranítica, pois, ao optar por não seguir o conselho dos padres jesuítas e lutar por sua terra, o herói guarani traça seu destino heroico, tornando-se modelo para os outros homens. Essa ideia é especialmente corroborada na estrofe 211, que afirma ser Sepé o responsável por acender a chama da alma guarani, há muito adormecida, e isso porque se reveste de símbolos que jazem no mais íntimo do imaginário indígena, a saber, a força divina de Tupã e o cocar de que se veste para ir à guerra. A partir da retomada desses símbolos, Sepé Tiaraju legitima a revolta guarani, pois apela à ligação dos indígenas com a terra que não podem abandonar, tanto que, ao atingir a praça da cidade, essa já se encontra também tomada por elementos que simbolizam a guerra, tais como as lanças e as bandeiras.

Nesse sentido, ressaltam-se os ideais do herói épico propostos na abordagem teórica porque há, aqui, toda a representatividade das grandezas da pátria que esses heróis tentam defender, bem como o ideal mítico, representado sobretudo pela figura de Sepé Tiaraju. Também cabe aqui chamar a atenção para a liberdade de escolha do herói épico. Afirma Campbell (2010, p. 60) que o destino tem sempre um ato inicial que marca aquilo a que o mitólogo denomina de “chamado da aventura” e que aqui é marcado pela decisão de Sepé Tiaraju de resistir à ordem do Tratado de Madri e ao conselho dos padres. No caso de Sepé Tiaraju, atender ao chamado selou sua configuração como herói da Guerra Guaranítica, permitindo que seus feitos entrassem no imaginário social não só de seus pares e aliados, mas também de seus inimigos, conforme se observa na estrofe 224 e entretuchos na 233.

Finalmente, a morte de Sepé Tiaraju é narrada como modo de afirmação dos valores heroicos do guarani, destacando que o conflito final da Guerra Guaranítica foi um verdadeiro massacre contra os índios. Sublinham-se, nos seus momentos finais, as características de guerreiro de Sepé Tiaraju, o que pode ser lido nas estrofes 258, 259 e 261. Tal qual acontece com Gauchê, quando aprisionado pelos minuanos, Sepé Tiaraju, mesmo sendo o único sobrevivente a manter resistência contra as legiões inimigas, não se entrega a elas. Acentua-se, até o fim, a bravura do herói guarani, que, ainda que ferido, consegue alvejar o responsável por atirar a lança em suas costas.

Está aí fundado o mito do gaúcho herói em Sepé Tiaraju, caudilho primeiro que deu a vida em defesa de sua terra, cujos moldes servirão de inspiração para as demais caracterizações heroicas e cujas características serão perpetuadas no imaginário social sul-rio-grandense representado no poema. Aí também está reforçada a figura do estrangeiro enquanto inimigo que não carrega as mesmas honras do tipo gaúcho e que é capaz de levar sua crueldade ao extremo em nome da ganância, selando o maldadado destino dos Sete Povos das Missões.

A Revolução Farroupilha, por sua vez, é o conflito no qual são exacerbados os ideais de uma coletividade heroica. É também nessa parte da narrativa, que ocupa o espaço entre as estrofes 315 e 393, que aparecem nomes como Bento Gonçalves, general Souza Neto, Davi Canabarro e Garibaldi, embora não figurem como protagonistas na narrativa, que apresenta uma abordagem mais geral dos acontecimentos, acentuando, aqui e ali, eventos em que esses nomes se fizeram importantes, mas dando maior enfoque para a ideia de uma causa coletiva.

Dentre esses, o que mais se destaca na descrição enquanto gaúcho herói é o general Neto, que carrega as características do gaúcho mítico, cuja valentia é capaz de afugentar inimigos e cuja lealdade a seus aliados é capaz de salvá-los. A personagem é descrita como “guasca indomável” e “caudilho implacável” (1º verso da estrofe 329), aqui, se fazendo sentir um alinhamento com os moldes heroicos estabelecidos a partir da figura de Sepé Tiaraju, tomado como o primeiro caudilho, e lembrando os epítetos encontrados nos grandes clássicos do gênero épico. Também na estrofe 328 é reforçada a valorização do tipo gaúcho em detrimento dos outros, exemplificada por Braga, que, fugindo dos ataques de Souza Neto, se refugia no Rio de Janeiro, também simbolizando o desprezo pela Corte Imperial, contra quem os farrapos se erguiam durante a Revolução.

A figura de Bento Gonçalves aparece poucas vezes ao longo das estrofes que narram o conflito farrapo. A mais marcante delas, no que se refere a sua caracterização mitificada, talvez, seja a de número 376, que versa sobre o duelo entre ele e Onofre Pires. Da referida passagem, denota-se que a valorização da honra e glória do líder farrapo e idealização de herói gaúcho é tamanha que qualquer difamação que coloque em dúvida seus valores deve ser punida. E é justamente isso que leva os dois heróis ao embate que culmina na morte de Onofre.

Garibaldi, por sua vez, é citado na estrofe 365, ao lado de Anita, lutando pela liberdade do Rio Grande do Sul, ideal da Revolução Farroupilha. A fim de se incluir essas personagens estrangeiras – ela catarinense, ele italiano – no imaginário social sul-rio-grandense, elas são valorizadas por conta de sua relação não somente com a causa farroupilha, mas também com a terra, o pampa gaúcho. De sua atuação, destaca-se a habilidade nos campos de batalha, em lutas armadas, de onde surge sua comparação com os centauros das coxilhas, o que lhes garante um quê de pertencimento ao povo e à terra do Rio Grande do Sul.

Ao longo de toda essa parte da narrativa destinada à Guerra dos Farrapos, o que predomina é esse ideal de uma coletividade heroica, de modo que, embora grandes nomes que figuraram na Revolução sejam citados, conforme exposto linhas acima, é o veio coletivo que é repetidamente acentuado. Exemplos disso são encontrados em várias estrofes, como a de número 335, que versa sobre a Proclamação da República Rio-Grandense, apresentando, inclusive, a bandeira tricolor do Estado como elemento simbólico da luta dos farrapos como unidade e da nova república.

O ideal coletivo da Revolução também é acentuado a partir da inserção de alguns imigrantes alemães à causa farroupilha, conforme narrado na estrofe 358. Nesse momento do texto, há dois pontos que merecem destaque. O primeiro diz respeito à adesão dos imigrantes à Revolução Farroupilha, tomados por um sentimento de gratidão e pertencimento à pátria sul-rio-grandense. O segundo está relacionado à adaptação do imigrante ao gauchismo, representada pela utilização de termos gauchescos na fala de Von Salish, bem como da junção do gaúcho e do imigrante alemão, por meio da união do filho de Jari com a filha de Von Salish. Nessa passagem, também é possível antever um processo de ressignificação nos imaginários sociais, tanto dos imigrantes quanto dos gaúchos, tendo em vista que aqueles só aderem à causa farroupilha por se sentirem pertencentes a esse novo meio, ao passo que estes reconhecem o valor do imigrante na ocupação e cultivo das terras, e é daí que provém seu desejo de uni-los à Revolução.

O desfecho da Guerra dos Farrapos evidencia, novamente, um viés romantizado sobre o conflito, de modo a destacar que foi por conta da bravura dos farrapos que o Império propôs um acordo de concessões ao Rio Grande do Sul, firmando a Paz de Ponche Verde. No decorrer da narrativa, embora ainda apareçam outros conflitos que marcaram a história do Rio Grande do Sul e no qual se destacam elementos da simbologia heroica do gaúcho, eles acabam perdendo força e espaço à medida que os acontecimentos se aproximam da modernidade.

Considerações finais

Com base no aqui exposto, pode-se afirmar que o épico de Lermen se constitui a partir de um projeto um tanto quanto ambicioso, tendo em vista que a história do Rio Grande do Sul foi constituída por meio de inúmeras guerras, revoluções e conflitos localizados, além dos diversos tratados, documentos e motivações políticas que levaram a esses embates. Todavia, de um modo geral o poema dá conta de tematizar os principais momentos históricos sem, contudo, perder o norte que conduz a narrativa do princípio ao fim, a saber, o próprio tipo gaúcho e suas relações com a pátria.

Sendo o épico a empresa sobre a qual o autor se empenha do início ao fim, muitas são as pequenas histórias que se inserem na narrativa, dentre as quais as lendas são destaque. Também por conta disso, o texto apresenta uma intertextualidade riquíssima, não somente com escritores da literatura sul-rio-grandense, como é o caso de Simões Lopes Neto e Erico Verissimo, mas também com grandes nomes da literatura ocidental, especialmente os autores das grandes epopeias, tais como Homero, Virgílio e Camões, citados mais de uma vez no decorrer da narrativa e dos quais o poeta rio-grandense toma modelo para a criação de seus heróis.

Finalmente, no que se refere à incorporação do mito do gaúcho herói, *Gaú-chê-rama-ura* dá prova de que a constituição das figuras heroicas ao longo da narrativa é arquetípica no sentido de criar uma coletividade à qual os sujeitos se sintam pertencentes. Não por menos, esses ideais heroicos até hoje povoam o imaginário sul-rio-grandense, seja por meio da literatura, das canções nativistas, das danças, dos CTGs, das comemorações em torno do 20 de setembro, entre outros exemplos que confirmam a perpetuação do mito do gaúcho herói.

Referências

- ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução e notas de Ana Maria Valente. 2. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2007.
- CAMPBELL, Joseph. **O poder do mito**. São Paulo: Palas Athena, 1990.
- LERMEN, Zulmiro Lino. **Gaú-chê-rama-ura**. Caxias do Sul: [s.n.], [196-]. [Datiloscrito].
- SILVA, Anazildo Vasconcelos da. **Formação épica da literatura brasileira**. 2. ed. Jundiá: Paco, 2017. *E-book*. Disponível em: <https://bityli.com/YBiHd>. Acesso em: 11 jun. 2024.
- MOISÉS, Massaud. **A criação literária: poesia**. 17. ed. São Paulo: Cultrix, 2003.
- MURARI, Luciana. A construção da identidade social na literatura regionalista: o caso sul-rio-grandense. **Revista Anos 90**, Porto Alegre: UFRGS, v. 17, n. 32, p. 159-183, dez. 2010. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/anos90/article/view/11494/14049>. Acesso em: 11 jun. 2024.
- RIBEIRO, Cleodes Maria Piazza. Introdução ao épico. **Revista Letras e Comunicação**, Caxias do Sul: Educs, v. 2, jun. 1983.
- STAIGER, Emil. **Conceitos fundamentais da poética**. 2. ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1993.

O conto lobisomem sob o olhar de Tinalva Silva

Giuliana Conceição Almeida e Silva¹

RESUMO: O presente estudo aborda a maneira em que os modos de vida e a cultura de um povo influenciam nas construções das narrativas, em destaque os contos de Tinalva Silva, escritora do Recôncavo Baiano. Sua escrita ficcional parte de suas vivências e observações da população cachoeirana, em especial a população periférica, rodeadas de crenças e vivências que enriquecem as narrativas da referida autora. Os contos possuem um caráter de oralidade, embora não apareçam grafados esses traços, assumindo em algumas situações a característica “fofoca”, algo peculiar de cidades interioranas. Dessa forma, faremos um recorte neste trabalho, escolhendo o conto *o lobisomem*, cujo o seu título é uma cortina de fumaça para narrar uma relação extraconjugal. É nesse imaginário criativo que as narrativas de Tinalva se revelam.

Palavras-Chave: Tinalva Silva, conto, modos de vida, Recôncavo Baiano.

Introdução

Situada no Território de Identidade do Recôncavo Baiano, a cidade histórica de Cachoeira é o cenário para as tramas narrativas das obras *Migrantes* (2019) e *Entre o rio e a praça* (2018). As referidas obras são de autoria de uma mulher, Tinalva Silva, oriunda da periferia, que trabalha na praça Vinte e Cinco de Junho, na cidade supracitada. A escritora retrata assuntos relacionados a corpos marginalizados, distópicos, situações cotidianas, lançando o seu olhar feminino sob a ótica dela e das mulheres de sua família que a antecedeu, olhares que compõem o seu arcabouço ancestral de observação e perspectiva de mundo e do outro.

Na obra e *Entre o rio e a praça* (2018), Tinalva apresenta em sua escrita diferentes tipos de pessoas, personalidades e realidades que estão todos expostos, trazendo as feridas do cotidiano, o que se vê nas ruas da cidade de Cachoeira, suas poéticas e angústias.

Já no livro *Migrantes* (2019), uma obra de contos memorialísticos, a escritora relata

fatos de si e outras pessoas com quem pode conviver ou observar. Os personagens

¹ Doutoranda em Crítica Cultural pela UNEB, Campus II, Mestra em Letras pela UNEB, Campus V. Licenciada em Letras pela UNEB, Campus V. Professora da Educação Básica. giuli_almeida@yahoo.com.br

descritos nessa produção literária são seres desterritorializados do ambiente ou de si, à procura de melhores condições de vida. Esses corpos são subjugados e levados a condições sub humanas, inclusive a própria autora, no momento em que utiliza de sua narrativa memorialística para se autobiografar. Nessa obra, a autora relata fatos do cotidiano, assunto o qual atentei para este estudo.

Tianalva Silva, nome dado à escritora Marinalva Silva Santos pelos alunos do Centro de Artes, Humanidades e Letras - UFRB, Cachoeira, Bahia, Brasil. A referida autora do Recôncavo Baiano traz em sua escrita a ancestralidade das mulheres de sua família, com as quais permitem os diversos olhares em diferentes contextos de suas obras. O cenário é a cidade histórica de Cachoeira, localidade rica em cores, cheiros, sabores e culturas que enriquecem as tramas tecidas pela autora.

Em suas narrativas, consideradas marginais, por apresentar a voz da periferia, a autora passeia entre a realidade e a ficção, suas histórias possuem um caráter memorialístico, ressignificando memórias do passado e os desafios enfrentados pela população cachoeirana na luta pela sobrevivência. Os personagens são pessoas comuns, as quais estão à margem social, a exemplo de: velhos, loucos, maltrapilhos, donas de casa, forasteiros, jovens, andarilhos, bandidos, desgraçados, trabalhadores, valentes e desvalidos.

As histórias partem de uma perspectiva de um olhar feminino sobre essas pessoas e como cada uma convive ou conflita com as restrições da vida, o desejo de liberdade e as marcas sociais que são registradas nos corpos e nos gestos de seus personagens. Esse olhar feminino proporciona uma compreensão única das experiências e desafios enfrentados pelos indivíduos, destacando como as mulheres experienciam e interpretam essas questões de maneira distinta. As restrições impostas pela sociedade não são apenas desafios a serem superados, mas também forças formadoras que moldam a identidade e a experiência pessoal.

A busca por liberdade é um tema central, revelando o desejo de transcender limitações e encontrar um espaço próprio para expressão e realização. Além disso, as marcas sociais, visíveis nos corpos e gestos, são manifestações tangíveis das opressões e das influências culturais que impactam a vida cotidiana. As narrativas, ao explorar essas dinâmicas, oferecem uma visão das complexidades da vida e das lutas internas e externas enfrentadas pelos personagens, proporcionando uma reflexão crítica sobre as estruturas sociais e suas repercussões pessoais.

É nesse cenário, rico em vivências culturais e memorialísticas que os contos de Tianalva são construídos, trazendo a baila uma Cachoeira rica de cultura popular e memórias que povoam o imaginário das pessoas e também da escritora Tianalva.. Nesse estudo, ainda que sucintamente, trataremos de apresentar as narrativas que de fatos compõem as vivências e o imaginário popular. Tal ação partirá de estudo bibliográfico e análise do conto *o lobisomem*. Tendo como objetivo, apresentar a narrativa ficcional de Tianalva Silva e a retextualização do conto popular como estratégia para narrar os modos de vida.

Quem conta um conto, materializa suas crenças

Os contos fazem-se presentes na vida e no imaginário popular há muito tempo. Suas histórias ricas de tradição e imaginação compõem a trajetória de vida de gerações, cuja função vai do ensinar ao entreter, além de materializar e fortalecer a memória coletiva de uma sociedade, é na memória que o conto se constitui se perpetua. Ainda conceituando o conto, Cascudo (2014) nos diz que:

o conto é um vértice de ângulo dessa imaginação. A memória conserva os traços gerais, esquematizados, o arcabouço do edifício. A imaginação modifica, ampliando pela assimilação, enxertias ou abandonos de pormenores, certos aspectos da narrativa [...] É um documento vivo, denunciando costumes, ideias, mentalidades e julgamentos. (Cascudo, 2014, p. 5)

É por meio da imaginação que Tíanalva em seus contos, memoriza vários acontecimentos com ela e com outras pessoas, ficionalizando-os, construindo suas narrativas. Por meio de suas experiências, a referida autora utiliza a linguagem popular e se agarra à memória para organizar a concretude tanto da individualidade quanto da memória construída, por meio de uma vivência social. É na memória dos acontecimentos próprios do grupo que fortalece seus vínculos de identidades que são laços vitais para sua coesão. (Costa, 2020, p.3)

Essa construção de identidade e memória reflete na nossa existência. Ressaltando que a memória é apenas uma sensação daquilo de que somos feitos e daquilo de que foi feito quem nos precedeu e que de alguma forma sobrevive em nós. Resultando em uma sensação com o poder de nos acolher e confortar através da ilusão de nunca estarmos sós; a memória nos faz pertencer, porque é uma herança que nos inclui e nos faz pertencente, sendo materializada e imortalizada nos contos.

Consonante Bergson (1999)

De meu passado, apenas torna-se imagem [...] o que é capaz de colaborar com essa ação, de inserir-se nessa atitude, em uma palavra, de tornar-se útil; mas, tão logo se transforma em imagem, o passado deixa o estado de lembrança pura e se confunde com uma certa parte de meu presente. A lembrança atualizada em imagem difere assim profundamente dessa lembrança pura. (Bergson, 1999, p. 164).

Quando o passado se torna imagem, ele se funde com o presente, moldando nossa percepção de maneira intrincada e dinâmica. O que antes era uma lembrança pura e descontextualizada ganha contornos e significados novos, moldados pela interpretação atual. Essa transformação não é meramente um retorno ao que foi, mas uma reinvenção do passado à luz das experiências vividas e das emoções presentes.

Assim, o passado, é imortalizado e trazido ao presente, em imagens e memórias vivas, não permanece como uma recordação estática, mas como uma parte ativa e flexível do nosso atual entendimento. A interação contínua entre memória e presente revela a complexidade da experiência humana, onde o antigo e o novo se entrelaçam para formar uma narrativa rica e multifacetada como os contos escritos por Tianlava Silva. Segundo Le Goff (2003):

A memória é um elemento essencial do que se costuma chamar identidade, individual ou coletiva, cuja busca é uma das atividades fundamentais dos indivíduos e das sociedades de hoje, na febre e na angústia. Mas a memória coletiva é não somente uma conquista, é também um instrumento e um objeto de poder. São as sociedades cuja memória social é sobretudo oral ou que estão em vias de constituir uma memória coletiva escrita que melhor permitem compreender esta luta pela dominação da recordação e da tradição, esta manifestação da memória. (Le Goff, 2003, p. 469)

A construção da identidade não se limita ao simples armazenamento de eventos passados, mas se entrelaça com mecanismos de poder e controle social. A busca incessante por uma memória que possa afirmar e solidificar a identidade coletiva frequentemente desencadeia uma competição pela narrativa dominante, onde diferentes grupos ou instituições lutam para moldar e preservar suas versões da história. A transição da memória oral para a escrita não é apenas uma mudança de formato, mas uma reconfiguração do poder simbólico e da influência sobre o que é lembrado e como é interpretado.

Os contos de Tianlava Silva possuem uma escrita leve e com linguagem simples, onde a escritora narra acontecimentos vividos por outras pessoas e por ela mesma. Tal escrita sofre a influência de histórias do interior, em algumas situações assume um leve caráter de “fofoca”. Sabe aqueles contos curtos que você tem vontade de ser coautora e escrever várias versões? Nos dias atuais poderíamos realizar *funfics* com esses textos. Assim, são os contos escritos por ela, curtos e que nos deixam com a mente impulsionada a saber mais.

Com esse processo, Tíanalva, faz um recorte, deixa a mostra o que ela deseja e quer immortalizar, cria situações e ressalta outras, ainda que sua intencionalidade não seja diretamente proporcional. Mas, ao desenvolver suas histórias, ela seleciona, amplia ou diminui narrativas de fatos. Ao moldar essas histórias, eu considero como um ato político e libertador, pois uma vez que a referida autora descreve as formas de autoritarismo em seus contos e também o modo como ocorre a dominação do patriarcado e como esses atos controlam os corpos e mentes subalternizados para cumprir seus fins de dominação, deixando marcas, que ainda, na atualidade, muitas de nós mulheres carregamos vítimas do cumprimento ou negação das determinações opressoras. Ao narrar, ela denuncia. E a sua denúncia propõe reflexão e nos convida a lutar contra a opressão que ainda nos subjuga.

Ademais, a referida autora para além das denúncias sociais em seus contos, narra fatos do cotidiano atrelados a contos populares, utilizando o recurso da intertextualidade, como o conto intitulado Lobisomem, que analisaremos neste trabalho, que é uma narrativa baseada em modos de vida de uma sociedade situada na periferia cachoeirana.

Os modos de vida na construção do conto

“Narrar e viver mais uma vez se acham estreitamente ligados”.(Gotlib, 1990, p.14). As narrativas revelam como uma comunidade se constitui por meio de suas histórias, expressões, descrições de locais e imaginário de um povo, uma vez que ao narrar um acontecimento, um conto popular ou histórias de vida pode revelar, no contexto coletivo, as organizações sociais do grupo. (Costa, 2020, p.3) por isso a importância em entender os modos de vida cachoeirana e como esses influenciam nos contos de *Tíanalva Silva*.

A cidade de Cachoeira é conhecida por ser um local onde a arte e as religiosidades estão por todos os arredores da cidade. Essa arte brota das camadas populares exprimindo a relação de vida e cultura. As vivências sociais permitem a criação do imaginário que compõe a ficcionalidade narrativa dando o toque peculiar que caracteriza o Recôncavo Baiano.

[...] Quando falamos de espaço, referimo-nos tanto aos objetos e suas relações como ao recipiente, isto é, à localização desses mesmos objetos. Além disso, nunca podemos esquecer o observador a partir do qual aquelas relações são construídas na literatura. Assim, ao analisarmos um espaço qualquer, por exemplo, casa, navio, escola etc., não podemos nos esquecer dos objetos que compõem e constituem esse

espaço e de suas relações entre si e com as personagens e/ou narrador. Continente, conteúdo e observador são partes integrantes de uma topoanálise, pois é a junção desses três elementos que forma o que se entende por espaço. (Borges Filho, 2007, p. 17).

Borges (2007) ao descrever o espaço como o cenário onde o conto é narrado discorre sobre a intervenção humana nesse espaço onde o ser vive/conflita impregnando a sua cultura em uma ação que modifica o espaço conforme a semelhança e imagens dos seus habitantes. À medida que o ser se modifica, o ambiente acompanha essa movência. Tal ação é observada no ambiente cachoeirano, onde os modos de vida de seus personagens interagem e modificam os cenários.

As histórias nesses ambientes abordam assuntos do cotidiano e fatos corriqueiros que causam estranhamentos caracterizam as narrativas de Tíanalva. A autora por meio de um olhar cirúrgico dos modos de vida da cidade Cachoeira que influenciam seus personagens e suas narrativas realiza um corte nas narrativas orais e materializa-os por meio da escrita, o que dá o tom de seus contos, que embora apresente uma linguagem simples, permite-se perceber um conflito íntimo humano.

Vale salientar a interação coesa entre os personagens e o cenário, caracterizando os modos de vida expostos nas narrativas da autora em estudo, além de enriquecer as tramas presentes em cada história.

O conto o lobisomem na versão de *Tíanalva*

Neste conto, observamos a história de Benel, o lobisomem, que por um dedo de prosa com Rita em seu armazém a levou para a cama e da cama, sem prosa e com o dedo decepado, fugiu.

Aqui, a autora utiliza o imaginário popular que está entranhado na vida das pessoas, a história do lobisomem. “As narrativas de Lobisomem são bastante difundidas no Brasil e na Europa, sendo inclusive tema de livros e filmes. O Lobisomem é um ser híbrido, como o nome indica, meio homem e meio animal.” (Costa, 2016, p..17)

Tíanalva se apropria desse imaginário para retextualizar um conto popular que está no cotidiano e imaginário das pessoas como pano de fundo para esconder a verdadeira identidade do invasor de quintal e amante, seu Benel. Ao ter acesso ao título do conto, o leitor é levado imediatamente a recorrer ao seu imaginário para se situar na figura do lobisomem, no entanto ao iniciar a leitura, observamos que o assunto é outro.

Essa estratégia que a autora utiliza, aguça a imaginação e a curiosidade do leitor para entender como a narrativa se passa. Inicia sua escrita situando o leitor ao local da narrativa e também apresenta os personagens:

Foi num lugarejo pelas cercanias daqui de Cachoeira, que eu não vou dizer qual e nem que foi por perto da Vila de Belém, com suas poucas casas salteadas, uma aqui outra ali, só duas ruas de casas parede-meia, quero dizer, uma casa pegada na outra. Numa dessas ruas morava Rita, casada com Manoel já há algum tempo. Não tinham filhos. Seu marido trabalhava em Santo Amaro, para onde ia todas as cinco horas da manhã e de onde voltava às onze da noite. Rita, além de cuidar do lar e prosear o dia inteiro com a vizinhança, gostava também de cuidar de uma hortinha cultivada no fundo da casa. (Silva, 2019, p. 70)

Os personagens apresentados cairão na trama do mito o lobisomem contada por Rita, mito que se configura como um "conhecimento" de natureza esotérica, não apenas por ser secreta e transmitida durante um processo de iniciação, mas também porque é acompanhada de um poder mágico e religioso. O lobisomem, por exemplo, é apresentado como uma entidade com força e características sobrenaturais, o que confere à sua representação uma conotação tanto ocultista quanto profana. A ideia de que um remédio só é eficaz se sua origem for conhecida reflete o argumento inicial deste artigo, que busca demonstrar que a disseminação da lenda do lobisomem e sua interpretação nos contextos mítico e literário ressoam na história de cada sociedade. (Eliade, 1972, p. 11-12)

No conto o lobisomem o contexto místico ressoa no personagem Manoel, revelando suas preocupações e tensões domésticas. Em um domingo de folga, o referido personagem encontra sua horta danificada e, preocupado com o possível roubo de seus frutos, confronta sua esposa sobre o ocorrido. Rita argumenta que as marcas na terra são evidências claras de que alguém esteve ali, em vez de serem rastros de animais, e expressa sua frustração com a possibilidade de que o trabalho árduo dedicado ao cultivo de sua horta esteja sendo prejudicado por terceiros, o que deixa em suspense a possível invasão do lobisomem.

Manoel também cuidava, quando tinha folga. Foi num desses domingos de folga que ele percebeu metade de sua horta pisoteada e começou a ralar com a mulher, dizendo pra ela ter mais atenção. Ela retrucou que era impressão dele, que ninguém passava por ali, que poderiam ser pegadas de animais. E ele lhe mostrava dizendo:

— Animal calça sapatos? E grandes? Olhe aqui o tamanho da marca! Isso é pé de homem, deve ser algum ladrão colhendo nossos frutos, que temos tanto trabalho para plantar! (Silva, 2019, p.70)

A partir desse momento no conto a tensão e a desconfiança do personagem Manoel aumenta, uma vez que, com a possibilidade de um ataque de um lobisomem em seu lar e destruindo a horta, o que coloca o protagonista em uma situação de alerta. Isso gera uma dúvida sobre se o que é considerado irreal pode, na verdade, ser o próprio real. Essa transgressão provoca um estranhamento em relação à nossa percepção do mundo, levando-nos a ver a realidade como algo indecifrável, para o qual não existem visões ou explicações definitivas. Além de ser subjetiva, a realidade é plural, deixando em aberto as distinções entre o possível e o impossível, o normal e o anormal (Roas, 2014, p. 133).

Lá pelas oito da noite, ouve-se um barulho no quintal, depois na porta, que estava trancada, como se alguém a estivesse forçando. Logo Rita correu e antes de chegar à porta começou a gritar:

— Lobisomem! Lobisomem!

O marido pulou da cama à procura do facão. Quando alcançou, já não viu mais lobisomem.

No dia seguinte, a vila inteira comentava, inclusive Seu Benel, dono da vendinha, que disse também ter visto o lobisomem. O povo fez várias simpatias para pegar o bicho, mas ele nunca mais apareceu. (Silva, 2019, p.70)

O desfecho da luta, que inicialmente parecia fatal para os personagens, é surpreendente: ao agachar o lobisomem com um facão cortando o dedo do possível ser mítico, a criatura desaparece. Esse trecho do texto narrativo sugere um caminho característico do fantástico: ele deve colocar tanto o personagem quanto o leitor "primeiramente dentro dos limites do mundo familiar e controlável, para então romper com um fenômeno que altera a forma natural e habitual como os eventos se desenrolam nesse espaço cotidiano" (Roas, 2014, p. 138).

Observa-se com esse conto que a autora conserva a estrutura do gênero, mantendo os elementos narrativos que os compõem para situar o leitor. Em relação à linguagem Trianalva mesmo em um texto escrito, imprime expressões e palavras de cunho local, o que de certa forma assume um caráter de oralidade, como a expressão “*Valha-me, Deus!*”, “*Toma, descarado!*”, dentre outras. Representando em um suporte escrito, falas e expressões do povo cachoeirano e do Recôncavo Baiano.

Como foi descrito anteriormente neste artigo, os personagens apresentados são pessoas simples em situações cotidianas, situando o leitor no tempo em que ainda existiam as vendas, hoje mercados. Percebe-se também, o perfil de uma população pequena, onde qualquer acontecimento vira enredo, “fofoca”. Essa ação ficou descrita nitidamente pela autora.

Vale salientar a relevância de como os modos de vida influenciam no imaginário do escritor servindo de material para as suas escritas ficcionais, em que o imaginário e o cotidiano se inter cruzam resultando em uma abundância de detalhes, onde por meio da simplicidade a riqueza resplandece: cultura, povo, imaginação, o que embeleza a história.

Nesse sentido, pode-se dizer que Tianalva com o seu olhar cirúrgico e de vivência diante do cotidiano traz a vida como elemento essencial da narrativa, a vida simples que pulsa nas periferias, estabelecendo novas relações de leitura, transpondo a contação para outros por meio de uma simplicidade e imaginários que nos atravessa e nos aproxima.

Considerações finais

Ao permear pelos caminhos que nos leva a leitura do conto o lobisomem, observamos a importância do olhar para fatos do cotidiano e imaginário popular como ferramenta para entendimento e propagação da cultura popular. Nesse estudo, percebemos como os modos de vida e a relação do povo e local geram estranhamento e pertencimento.

Esse sentimento de pertencimento é que dá o tom as narrativas de Tianalva, singularizando-as como patrimônio do Recôncavo Baiano e expandindo para outros lugares levando a marca de um povo por meio da ficcionalidade que compõem os contos da referida autora.

Por meio desse estudo, detectamos a potência da narrativa feminina que lança o olhar para diversos corpos marcando uma riqueza de detalhes em meio uma linguagem simples que prende o leitor, nesse híbrido, onde o conto moderno transita pelo conto popular nos levando a viajar pelo nosso imaginário, ao remeter a personagem mística do lobisomem, como também, nos envolver em uma trama extraconjugal, levando-nos a tomar emprestado a faceirices de Gabriela, personagem de Jorge Amado.

A esposa faceira que enreda o marido, fazendo-o acreditar no ataque de um lobisomem para escapar de um flagrante de adultério. A tensão entre Seu Benel, Rita e sem Manuel é que movimenta a narrativa muito bem contada/escrita pelo olhar minucioso de Tianalva, a qual pela sua vivência apropria-se do cotidiano e imprime-o com maestria.

Também percebemos que é importante atentarmos para a interação do ser humano com o ambiente, essa movência que reflete nos modos de vida e que são o material para a arte do imaginário e da escrita, fortalecendo e mantendo viva a nossa cultura.

Diante do exposto, destacamos aqui neste estudo, mais uma vez, a importância dos contos populares/modernos para a materialização da nossa cultura e das representações singulares que o humano possui, descritos por meio de um acento ficcional, transpondo o cotidiano de forma universal.

Referências

- BORGES FILHO, Oziris. **Espaço e literatura**: introdução à topoanálise. Franca: Ribeirão gráfica e Editora, 2007.
- BERGSON, Henri. **Matéria e memória**. Tradução de Paulo Neves. 2. ed. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1999.
- CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**: 1. Artes do fazer. 15. Ed. Tradução Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.
- CASCUDO, Luís da Câmara. **Contos tradicionais do Brasil**. São Paulo: Global, 2014.
- COSTA, Edil Silva (org). **Contos e causos da Bahia**. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2016.
- COSTA, E. S.; PEREIRA, E. DO N. Palavra patrimônio: narrativas orais no Assentamento Rose. **Revista Brasileira de Pesquisa (Auto)biográfica**, v. 5, n. 14, p. 593-611, 29 jun. 2020.
- CASCUDO, Luís da Câmara. **Geografia dos mitos brasileiros**. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília: INL, 1947.
- DABEZIES, André. **Mitos primitivos a mitos literários**. In: BRUNEL, Pierre. Dicionário de Mitos Literários. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000. p. 731-735.
- ELIADE, Mircea. **Mito e realidade**. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- FERREIRA, Jerusa Pires. **Cultura é memória**. In: **Revista USP**. São Paulo: Edusp, n. 24, p. 14-20, dez./fev., 1994/1995.
- GOTLIB, Nádya Battela. **Teoria do conto**. São Paulo: Ática, 1990.
- LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Campinas: Editora da UNICAMP, 1996.
- ROAS, David. **A ameaça do fantástico**. Aproximações teóricas. Tradução de Julián Fuks. São Paulo: Editora UNESP, 2014.
- SILVA, Tialva. **Migrantes**. Cachoeira, BA: Cartoneiras de Iaiá, 2019.

Corpo e visibilidade: a questão da *flâneuse* a partir de um poema de Valeska Torres

Giulia Benincasa²

Resumo: Este trabalho busca investigar a figura da *flâneuse* a partir da discussão teórica que ela suscitou ao longo dos anos. Adentraremos o debate a partir do argumento da invisibilidade do *flâneur*, o principal usado para negar a existência da sua versão feminina, e utilizaremos as teorias de Donna Haraway sobre perspectiva para entender a argumentação e propor novas formas de análise. Por fim, tendo em vista as discussões anteriores, analisaremos o poema “MIJADA”, da poeta Valeska Torres.

Palavras-chave: poesia contemporânea; perspectiva; crítica feminista

Introdução

Laura Elkin, no primeiro capítulo do livro *Flâneuse* (2022), se pergunta pela pertinência do termo que dá título ao livro. A autora percebe que, ao passo que os dicionários reconhecem a palavra *flâneur* e a apresentam de acordo com a designação proposta por Benjamin, a entrada *flâneuse* dificilmente é encontrada (e, apenas em alguns deles, observa-se a possibilidade de flexão do substantivo *flâneur* no feminino). Apesar da inexistência do verbete, a discussão acerca da *flâneuse* tem uma longa lista de nomes e textos — cuja esmagadora maioria aponta para a impossibilidade de sua existência. O principal argumento utilizado para negar a sua existência é o da visibilidade: o *flâneur* precisa ser um incógnito na multidão, e uma mulher (bem como outros corpos marcados, por exemplo, corpos não brancos ou que não sejam lidos dentro das rígidas categorias binárias de gênero) é sempre avistada no espaço público.

Para entender melhor a questão da invisibilidade da *flâneuse*, é importante entender como ela funcionava em relação ao *flâneur*. A figura do *flâneur* está intrinsecamente ligada à modernidade do século XIX, à reconfiguração das cidades europeias que o século da Revolução Industrial trouxe. O traço anônimo dessa figura se encontra na ideia da multidão recém-nascida do grande êxodo do campo de pessoas que vinham trabalhar nas fábricas. Viviam-se, então, em meio a uma densidade populacional jamais vista antes. Ao mesmo tempo, a mulher no espaço público continuava a ser uma figura instável: ainda que andassem pela cidade, elas não usufruíam da mesma liberdade que um homem. Havia regras — na época, de fato havia leis — que controlavam o caminhar das mulheres. É o que mostra

² Mestranda no PPGCL/UFRJ. Bolsista Capes. email: giulia_benincasa@letras.ufrj.br

Rebecca Solnit no capítulo dedicado às mulheres em seu livro *A história do caminhar*: em várias cidades ao redor do mundo, buscava-se controlar a disseminação de doenças venéreas através do controle das prostitutas. No entanto, não era preciso ser de fato uma trabalhadora do sexo para ser presa e sujeitada a uma série de exames invasivos como a lei previa, bastava ser uma mulher e estar caminhando no lugar errado na hora errada, como mostram diversos relatos de mulheres que foram submetidas a experiências horríveis. Enquanto isso, os homens, ainda que infectados, não enfrentavam nenhum tipo de consequência.

Mesmo que tais leis não existam mais, ainda é possível ver rastros dessa relação das mulheres com a rua em diversas línguas, em que palavras ligadas à rua e à vida boêmia, quando usadas para designar uma mulher, tornam-se palavras pejorativas ligadas ao sexo: em inglês, temos termos como *stroll* e *roam*, em português, o verbo vadiar ou a diferença entre um vagabundo e uma vagabunda. A visibilidade das mulheres na rua ainda está ligada a uma relação delas não só com o sexo, mas com a mercadoria, como atesta Solnit: “Um dos argumentos para a inexistência de flandadoras era o de que as mulheres, por serem bens de consumo ou consumidoras, seriam incapazes de desapegar o suficiente do comércio da vida cidadina.” (Solnit, 2016, p.393) Essa ideia da mulher enquanto mercadoria está atrelada a uma visão objetificante do corpo feminilizado, o que acrescenta uma camada importante à nossa questão inicial da visibilidade feminina: a mulher é uma mercadoria/objeto na visão de alguém. E é justamente esse lugar que faz com que o caminhar das mulheres seja entendido de forma diferente da dos homens, visto que, de novo trazendo Solnit: o caminhar das mulheres é “muitas vezes interpretado como performance, e não locomoção, com a implicação de que as mulheres não andam para ver, mas para serem vistas, não em nome de sua própria vivência, mas para uma plateia masculina” (Solnit, 2016, p.389).

Abordagem Teórica:

Todos esses dados sem dúvida marcam a existência das mulheres na cidade, no entanto, não deveriam ser usados como definidores, visto que a experiência dessa parcela da sociedade não é uniforme, sendo atravessada por diversas outras variáveis como raça, classe ou localização dentro das próprias cidades. Além disso, nessa discussão, a figura da mulher está sempre sendo vista a partir de um ideal masculino de uso e vivência da cidade, que não abrange as narrativas das mulheres sobre do mesmo espaço.

Parece, então, que, no cerne da discussão acerca da *flâneuse*, não está apenas o problema da visibilidade de um certo corpo, mas também uma questão de ponto de vista. No ensaio “Saberes Localizados: A Questão da Ciência para o Feminismo e o Privilegiamento da Perspectiva Parcial”, Donna Haraway desenvolve a ideia de

que o conhecimento é situado, isto é, o conhecimento é formulado a partir de uma posição social específica, assim, o contexto em que ele é gerado o influencia diretamente. Essa noção se contrapõe com certa base do conhecimento científico, que aposta na imparcialidade e na neutralidade. Para Haraway, o neutro é fruto de um ideal ligado ao patriarcal, que se coloca como descorporificado, subjetivamente neutro:

O "eles" imaginado constitui uma espécie de conspiração invisível de cientistas e filósofos masculinistas, dotados de bolsas de pesquisa e de laboratórios; o "nós" imaginado são os outros corporificados, a quem não se permite não ter um corpo, um ponto de vista finito e, portanto, um viés desqualificador e poluidor em qualquer discussão relevante, fora de nossos pequenos círculos (1995, p.7)

É possível visualizar uma conexão entre esse “eles” exposto por Haraway e o conceito clássico do *flâneur* invisível, que caminha pelas ruas sem ser visto. Se movimentar pela multidão de forma a não ser visto, se não no domínio do fantástico, traz a ideia do descorporificado. O mesmo funcionamento do poder narrativo entre o “eles” e o “nós”, em que aqueles ditos neutros são os responsáveis por tornar visíveis e corporificados os “outros”, pode ser observado, por exemplo, na figura da passante, cantada no clássico poema de Baudelaire “A uma passante”. O poema, um dos mais marcantes para a poética do *flâneur*, pode ser também lido como imagem para impossibilidade da existência da *flâneuse*, uma vez que mostra exatamente a dinâmica daquele que olha, invisível no texto, e o objeto olhado, perfeitamente capturado em meio à multidão, minuciosamente descrito. O argumento da invisibilidade está, portanto, fortemente vinculado a uma dinâmica histórica de domínio narrativo, como mostra Elkin:

Gostariamos de ser invisíveis como um homem. Não somos nós que nos fazemos visíveis, no sentido pretendido por Sante, no que se refere ao alvoroço que uma mulher sozinha em público pode causar; é sob o olhar do *flâneur* que a mulher que ingressaria em suas fileiras se torna visível demais para passar despercebida (2022, p. 24).

Haraway descreve que a observação do “eles” se dá a partir da metáfora do “truque de Deus”, fazendo referência a uma ideia da onipresença e dos olhos que tudo veem. Para ir contra isso, a autora não parte para uma negação da visão,

mas, ao contrário, sugere uma valorização da mesma, mas de forma a corporificá-la, mantendo em mente que o olhar é um feito de um corpo material. Nesse sentido, a autora enfatiza a importância da perspectiva corporal, isto é, parcial, uma vez que, diferente de uma visão transcendental, a ideia de um olhar localizado mostra também uma visão assumidamente parcial, que busca construir o conhecimento de forma objetiva:

Assim, de modo não muito perverso, a objetividade revela-se como algo que diz respeito à corporificação específica e particular e não, definitivamente, como algo a respeito da falsa visão que promete transcendência de todos os limites e responsabilidades. A moral é simples: apenas a perspectiva parcial promete visão objetiva. (1995, p.21)

A ideia de que a *flâneuse* não pode existir se apoia na concepção de um *flâneur* descorporificado, capaz de uma visão total da cidade. Porém, ao adotarmos uma perspectiva objetiva e encarnada de uma figura que caminha e descreve seus arredores, o argumento da visibilidade perde força, pois a separação entre o olhar e o corpo que o guia não se sustenta mais. Nesse sentido, a figura da *flâneuse* precisa ser repensada para além dos moldes masculinos, como observa Elkin: "Limitar as formas de interação das mulheres com a cidade ao modo como os homens interagem com ela sugere erroneamente que uma versão feminina do flâneur seria impossível" (2022, p.22).

Análise do Texto

A partir da ideia de um olhar localizado, parto para a análise do poema “MIJADA”, de Valeska Torres. Valeska Torres é uma poeta e *performer* carioca, autora de dois livros, *O coice da égua*, publicado em 2019, e *Plutônio-239*, lançado em 2022. Seu primeiro livro conta com diversos poemas em que a cidade e as relações nela e com ela estabelecidas são tema, incluindo o texto a ser analisado neste trabalho. Embora não se desenrole exatamente no ambiente da rua, mas, sim, dentro do espaço do transporte público, o poema “MIJADA” apresenta uma sujeita poética que expõe em seu discurso questões ligadas à sua própria corporalidade:

MIJADA
a rolha explode contra a minha testa
de calcinha bege clara mijo escorre entre as minhas
pernas o líquido amarelo metálico: uma mulher suja.

nas tentativas em segredo, enfio os meus dedos
entre a goela quando eu,
enfiaria entre os lábios da minha buceta se me fosse permitido
gozar, se me fosse permitido

uma penca de banana com
granola, arreventa
o zíper da minha calça quando devoro uma penca de banana
com granola,
comendo banana (baixinho para que ninguém ouça minha
língua empapada de saliva)

tenho vergonha de ser uma mulher suja e que gosta de comer
bananas pelos
cantos mastigando baixinho fazendo papa debaixo da língua
não quero que ninguém me veja
que ninguém me ouça

comendo na poltrona puída do caxias x méier
nem que me perguntem porque mijo nas calças quando uma
rolha explode contra a minha testa
não quero que vejam meus pêlos debaixo do sovaco que
raspo todososdiastodososdias
raspo os pelos dos meus
sovacos sem nenhum rito
sem nenhuma falha
limpo os pelos feios e sujos da mulher suja que sou (Torres,
2019, p. 41).

O poema inicia com a cena de uma rolha que explode contra a testa da sujeita poética, que, em reação, acaba se urinando. Não existe uma descrição de pessoas no entorno, ainda assim, o julgamento que a sujeita poética faz sobre si está permeado pelo olhar do outro: ela não fala de si como uma mulher que está suja devido àquela situação, mas se define como mulher suja. Ainda que o discurso esteja em primeira pessoa, é possível entender que por trás dessa definição há uma voz externa, que chega através da consciência do olhar alheio. Após esse veredito, a sujeita poética põe em paralelo dois atos secretos, o levar os dedos à goela e o levar os dedos à buceta, sendo um permitido e o outro não.

Em termos de movimentação, os atos são parecidos, mas se distanciam no que diz respeito aos seus significados: enquanto levar os dedos à goela remete a uma prática da indução do vômito, os dedos na buceta trazem a imagem da masturbação feminina. Logo, os dois tratam de ações de controle sobre o corpo, mas aquela que

é permitida está interessada numa expurgação, enquanto a proibida trata de um controle sobre o próprio prazer. A estrofe termina com a repetição da frase "se me fosse permitido", seguida por uma série de pontos, que podem ser interpretados como uma forma de reticências exageradas, evocando um suspiro prolongado. Mas também poderia se tratar de uma linha pontilhada a ser preenchida — uma linha que nunca será completada, justamente reiterando a noção de impossibilidade.

Uma nova cena começa a segunda estrofe: “uma penca de banana com/ granola, arrebenta/o zíper da minha calça quando devoro uma penca de banana com granola”. Mesmo que haja a vírgula, demonstrando de uma separação sintática entre cada uma das frases, por não possuir verbo e também pelo lugar do corte do verso, a leitura que primeiro chega é a de que foram as bananas com granola as responsáveis pelo arrebentar do zíper. A banana é comumente vista como símbolo fálico, e é justamente com essa visão sobre a fruta que Torres vai lidar. Na leitura do primeiro verso, é o elemento fálico — aliás, não uma banana, mas uma penca — que a despe, abrindo com violência o zíper. No verso final, a cena objetiva torna a aparecer, a sujeita poética come as bananas, mas as implicações simbólicas do ato são conhecidas por ela: por isso ela come “(baixinho para que ninguém ouça minha língua empapada de saliva)”.

A terceira estrofe se comporta como síntese do pensamento da sujeita poética em relação aos elementos suscitados até então. Ela afirma: “tenho vergonha de ser uma mulher suja e que gosta de comer bananas pelos/ cantos mastigando baixinho fazendo papa debaixo da língua”. A junção das imagens de uma “mulher suja” comendo uma banana com a boca empapada acaba por criar uma tensão erótica desconfortável, uma vez que, a priori, não existe de fato uma cena erótica, mas, sim, uma visão erotizada do corpo feminino na sua existência pública. O desconforto diante dessa visibilidade erotizante é exposto ao máximo nos versos seguintes, em que a sujeita poética declara “não quero que ninguém me veja/ que ninguém me ouça”. A diminuição da fonte nos pronomes e nos verbos que se referem ao eu reforçam a vontade de querer passar despercebida, a letra menor, mais difícil de ser lida, oposto ao uso de maiúsculas — que, no uso recorrente na Internet, é lido como o grito.

A próxima estrofe começa com uma continuação do discurso da terceira, de modo a localizar o poema “Na poltrona puída do caxias x méier”, ou seja, num ônibus que atravessa parte da cidade do Rio de Janeiro até uma cidade vizinha, a sujeita poética come uma penca de bananas, provavelmente desperta olhares masculinos que insinuam um desejo erótico a partir do símbolo fálico. Ela não quer ser vista, não quer “que me perguntem porque mijo nas calças quando uma rolha explode contra a minha testa”, lembrando o episódio gatilho de toda a reflexão. O retorno à cena de abertura do poema, a rolha que explode na testa, agora traz uma nova imagem: não mais o jogo dúbio dos dedos que controlam a o corpo e o desejo do mesmo, agora o controle é de como ela é vista — “não quero que vejam

meus pêlos debaixo do sovaco que/ raspo todososdiastodososdias”. A repetição do “todos os dias” traz um pleonasma que reforça o argumento da rotina diária e, junto a isso, a falta de espaço entre as palavras torna a leitura maçante, como é o ato para essa sujeita poética.

Ainda que a cena dos dedos suscite mais fortemente o teor erótico-repressivo, é impossível não pensar no ato de raspar os pelos do sovaco ligado também ao controle do corpo feminino e seu erotismo. É um espaço paradoxal: ter os pelos é estar marcada como nojenta, mas não os tê-lo também é estar marcada como desejável. Você será olhada em qualquer uma das opções, mudando apenas o tipo de olhar — olhar de nojo ou de desejo. Ainda que diga “raspo os pelos dos meus/ sovacos sem nenhum rito/ sem nenhuma falha”, isto é, se adequando ao padrão que acredita que pelos em axilas femininas é um sinônimo de sujeira, a sujeita poética termina o poema com sua sentença: “limpo os pelos feios e sujos da mulher suja que sou.”

Essa imagem convocada pelo poema de Torres nos remete à primeira parte do livro *Um Útero é do Tamanbo de um Punho*, intitulada “Uma mulher limpa”, composta por poemas seriados com essa imagem como matriz. O primeiro poema traz uma ideia da gênese daquilo que se diz ser uma mulher boa: antes ladrava e era braba torna-se boa e limpa, sendo esses dois adjetivos tidos como sinônimos, como afirmam seus primeiros versos: “porque uma mulher boa / é uma mulher limpa”. A linguagem direta e repetições por vezes tautológicas traz uma ironia para o texto e esse formato se repete nos poemas seguintes. Além da forma, a imagem da mulher limpa volta em vários dos poemas, sempre em contraposição a um outro tipo de mulher que não seja a ideal.

Assim como nos textos de Angélica, a aparição da mulher limpa no poema de Torres traz a imagem de mulher ideal, no entanto, neste, a figura não aparece com a ironia de Freitas. A voz do poema de Freitas é uma voz distante, como um narrador observador, enquanto a de Torres traz um tom mais testemunhal da primeira pessoa. Assim, enquanto a distância é um dos aspectos produtores de ironia no texto de Freitas — e a ironia a forma de afetar o leitor —, o relato aproximado da sujeita poética de Torres é o que produz a sensibilidade. Mesmo nessa diferença, a mulher limpa é a figura da expectativa em ambos os poemas, e essa limpeza não é necessariamente uma limpeza corporal, mas muito mais profunda que isso, se vinculando a uma série de padrões esperados de pessoas lidas socialmente no feminino.

Além da limpeza, que aparece em “MIJADA” na contraposição de elementos vistos como sujeira, como o mijo e os pelos debaixo do braço — bem como o ambiente em que o poema e a sujeita poética se inserem, na “poltrona puída do caxias x méier” —, a sexualidade também aparece irmanada com a sujeira, sendo as duas fontes de vergonha da voz do poema. A vergonha, porém, existe em relação ao olhar do outro, embora o outro não apareça de fato no poema, senão apenas

como ameaça do olhar, mas nunca efetivada. O fio condutor do poema reside na autoconsciência da sujeita poética em relação à forma como ela imagina ser percebida, de maneira erotizante contra sua vontade.

Essa autoconsciência carregada no poema reflete um aspecto da realidade que boa parte das mulheres enfrenta: a preocupação com sua apresentação ao outro, pois esta pode refletir diretamente em sua segurança e integridade. Seguir a cartilha da “mulher limpa”, ou seja, apresentável e despida de elementos erotizantes. Contudo, o poema também retrata o quão inalcançáveis estão essas regras, uma vez que as situações que se colocam como percalços para tal são banais, como comer uma banana, ou incontornáveis, como ter pelos que crescem diariamente sob os braços.

Considerações Finais:

O principal argumento para a inexistência da *flâneuse* é o da impossibilidade de anonimato em meio à multidão urbana, já que uma mulher seria sempre vista. No entanto, a partir do pensamento de Haraway apresentado, analisou-se que este argumento está intrinsecamente ligado a uma noção de conhecimento descorporificado. Aplicando a proposta de um conhecimento que tenha como fonte a perspectiva parcial, a discussão acerca da *flâneuse* ganha outros contornos, podendo ser usada para identificar figuras mais diversas na literatura que traz como tema a cidade.

No poema de Torres apresentado, vemos como a visibilidade da mulher na cidade, historicamente carregada de imagens objetificantes e sexualizantes, não são impeditivas de que essas se tornem narradoras ou tema do texto. Em “MIJADA”, a partir da mescla entre imagens descritivas e símbolos pré estabelecidos, como a banana e a ideia de uma “mulher suja”, o poema expressa uma consciência da visibilidade e sexualização do corpo por parte da sujeita poética. Tal percepção, sem a reflexão prévia acerca das condições que cercam essa figura, poderia passar despercebida.

Esta análise não deseja estabelecer um novo conjunto de diretrizes para definir como deve se apresentar na escrita uma *flâneuse*. Seria mesmo paradoxal fazê-lo, já que poderia acabar por excluir perspectivas de vozes diferentes das aqui apresentadas. Em vez disso, o propósito desta análise é demonstrar como uma leitura que considera essas questões se torna mais intrincada, oferecendo aos leitores uma interpretação mais rica e abrangente da obra.

Referências

ELKIN, Lauren. **Flâneuse**: mulheres que caminham pela cidade em Paris, Nova York, Tóquio, Veneza e Londres. Tradução Denise Bottmann. São Paulo: Fósforo, 2022.

HARAWAY, Donna. **Saberes localizados**: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial. Cadernos Pagu, 1995, p.7–41. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/1773> Acesso em: 18 de junho de 2024

SOLNIT, Rebecca. **A história do caminhar**. Martins Fontes. Tradução Maria do Carmo. São Paulo, 2016.

TORRES, Valeska. **O coice da égua**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2019.

Desabafos femininos no século XIX: escrevendo cartas à Dama

Hélia da Silva Alves Cardoso¹

Resumo: Este trabalho tem como objetivo analisar a obra *O infame clube vitoriano das mulheres livres* (2019), uma obra de ficção nacional organizada pelas escritoras Valquíria Vlad e Karine Ribeiro. São doze contos, no qual cada um é escrito por um(a) escritor(a) nacional diferente. No século XIX o Clube das Mulheres Livres recebia cartas endereçadas a uma mulher não identificada, nomeada apenas como A Dama. Essas cartas eram publicadas numa coluna de jornal e tratava-se de variados temas, eram desabafos de mulheres que se sentiam presas pelas convenções da época. Os contos que compõem a obra em análise são baseados nos fragmentos dessas cartas.

Palavras-chave: Era Vitoriana. Literatura nacional. Mulheres livres. *O infame clube vitoriano das mulheres livres*.

Introdução

Eu quero ser TUDO que sou capaz de me tornar.

Katherine Mansfield

O século XIX foi um período historicamente movimentado, com muitas guerras e revoltadas. A ciência e a medicina começam a avançar nos estudos em pesquisas acerca de melhorias na saúde do ser humano. Invenções como a fotografia de Louis Jacques Daguerre; Teoria da Evolução de Charles Darwin; descobertas de Thomas Alva Edison com o Efeito Edison, e os Raios X de Wilhelm Conrad Röntgen. Sem mencionar na cultura, surgem nomes como: Beethoven que compõe a Quinta Sinfonia; Jane Austen publica *Orgulho e Preconceito*; Mary Shelley publica *Frankenstein*; Frederick Douglass publica *Narrative of the Life of Frederick Douglass, an American Slave*; as irmãs Brontë publicam *Jane Eyre*, *Wuthering Heights* e *Agnes Gray*; Herman Melville publica *Moby Dick*; Sojourner Truth faz o discurso *Ain't I a Woman?*; Harriet Beecher Stowe publica *Uncle Tom's Cabin*; Victor Hugo publica *Os*

¹Mestra em Estudos da Linguagem, área de concentração Literatura Comparada do PPgEL/UFRN. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3288-2864>. E-mail: heliacardoso88@gmail.com.

Miseráveis; Bram Stoker escreve *Drácula*, dentre tantos outros eventos que foram fundamentais para a construção da contemporaneidade atual.

Mesmo sendo um século repleto de inovações, houve uma classe que não foi reconhecida e começou a se movimentar ao final deste, a das mulheres. Sempre foram educadas para o lar, aprender como se portar na sociedade, não podiam estudar na universidade, casamentos arranjados pela família, o patriarcado a todo vapor, assim, a mulher começa a se sentir sufocada e anseia por liberdade. Além de que, a Europa ainda estava vivendo o furor da Revolução Francesa, na qual a nova Constituição continuava a privilegiar os homens, ao passo que as mulheres seguiam oprimidas.

A Inglaterra do século XIX contava com grandes nomes de escritoras como Jane Austen, Mary Shelley e as irmãs Brontë, que mesmo escrevendo romances memoráveis e geniais, por serem mulheres e, tendo personagens femininas em papéis de destaques, elas não foram bem vistas em sua época. Apenas mais tarde a genialidade de suas obras passou a ser estudada e vista como romances feministas em pleno século XIX, rompendo com a tradição do patriarcado dominante.

Assim, esse trabalho, tem como objetivo principal analisar a obra *O infame clube vitoriano das mulheres livres* (2019), uma obra de ficção nacional organizada pelas escritoras Valquíria Vlad e Karine Ribeiro, que tem como ponto de partida cartas endereçadas a uma mulher na Inglaterra Vitoriana e que eram publicadas em um jornal na coluna Clube das Mulheres Livres, sua colunista ficou conhecida apenas como, A Dama, e sua identidade nunca fora revelada.

Este trabalho utiliza pesquisa de cunho bibliográfica, de natureza básica e com objetivo de pesquisa exploratória. Abordar-se-á aqui a Era Vitoriana e os contos que compõem a obra *O infame clube vitoriano das mulheres livres*. Os contos são ficcionais e põem as mulheres no centro das narrativas, as escritoras nacionais utilizam por base as cartas reais que as mulheres do século XIX escreviam para A Dama, eram o que eu chamo de desabafos, pois em seu ambiente privado elas não poderiam se expressar, estavam oprimidas pela classe dominante, a dos homens.

Século XIX: Era Vitoriana, histórias de mulheres “livres”²

²Para serem livres, elas precisavam abdicar de alguma coisa, e se eram livres, eram consideradas putas e malvistas na sociedade Londrina. Mas, as mulheres livres aqui também podem ser aquelas que sentiam liberdade ao escrever em seus diários e/ou desabafar sobre qualquer coisa ou as casadas que enviavam cartas à Dama, seria este o único momento que se enxergavam como livres.

A Era Vitoriana foi o período que correspondeu desde o reinado da rainha Vitória de Hanover, entre os anos de 1837 e 1901. Durante a Era Vitoriana, o Império Britânico chegou ao seu auge, houve o desenvolvimento industrial, a expansão do império colonial e a evolução política interna, no qual tornou-se uma hegemonia europeia.

Para Fritsch e Maggio (2018):

O Período Vitoriano (1837-1901) introduz transformações bruscas na sociedade inglesa e mundial. Com os meios de produção encontrando formas de fazer mais em menos tempo, as fábricas vão-se enchendo de máquinas e de novos trabalhadores, e isso inclui as baratas mãos de obra feminina e infantil. O reino prospera como a metáfora de sua época: “a todo vapor!” (Fritsch; Maggio, 2018, p. 11).

O reinado da rainha Vitória pôs a Inglaterra em seu apogeu, o imperialismo britânico eclodiu na forma intelectual, política e cultural. Pode-se entender que mesmo o país tendo uma monarca como soberana, o patriarcado vigorava e a mulher continuava submissa ao homem. Também foi um período marcado por grande estabilidade e prosperidade material, havendo, inclusive, participação de operários no Parlamento.

Após localizar o leitor desse trabalho no período ao qual A Dama – a escritora por trás da coluna Clube das Mulheres Livres – estava inserida, falemo-nos acerca da mulher, essa que foi por muito tempo oprimida e teve seus direitos renegados, principalmente quando pensarmos no século XIX, período em que ela continuava sem ter voz, nem vez. E, quando tentava era tida como mentirosa, é o caso de Mary Shelley que teve sua obra *Frankenstein*, inicialmente atribuída ao marido Percy Bysshe Shelley, pois ela não tinha “capacidade” de escrever uma obra prima como aquela. A escrita de tal narrativa somente poderia nascer da cabeça de um homem.

Wollstonecraft (2016, p. 77), diz: “creio que esteja claro que a mulher é frágil por natureza ou degradada por uma série de circunstâncias.” Fomos consideradas o sexo frágil, porque a nós nos coube o papel de submissa há muitas gerações passadas. Quando levantamos e lutamos contra o sistema machista, nos oprimiram mais e degradaram nosso combate por igualdade de gênero. Então, não somos frágeis, fomos condicionadas à vulnerabilidade e depois submetidas às regras impostas pelo homem, dito superior.

Segundo Saffioti (2015, p. 99), “o patriarcado ou ordem patriarcal de gênero é demasiadamente forte, atravessando todas as instituições.” Por isso, nós mulheres sempre fomos consideradas o elo mais fraco. No patriarcado não existe

apenas uma instituição que protege o sistema, há a reunião de todas, como bem nos informa Saffioti (2015). Na política somos a minoria em ocupar cargos públicos, nos esportes até pouco tempo, existia os que poderiam ser praticados por homens e os que eram permitidos às mulheres realizarem.

A ideologia por algo, não nasce a partir de um só indivíduo, é uma ideia que em sua maioria, surge em meio a uma união de sujeitos que julgam serem corretos por irem contra tal ato, essa união quase sempre ocorre nas instituições, por isso:

A institucionalização do patriarcado criou limites bem definidos entre **mulheres de classes diferentes**, embora o desenvolvimento de novas definições de gêneros e costumes a eles associados tenha se mantido de modo desigual. O Estado, durante o processo do estabelecimento de códigos de leis escritos, aumentou os direitos à propriedade das mulheres de classe alta enquanto restringiu seus direitos sexuais e, por fim, os extinguiu por completo. **A dependência vitalícia que as mulheres tinham de seus pais e maridos estabeleceu-se de forma tão firme na lei e no hábito, a ponto de ser considerada “natural” e uma dádiva divina.** Para mulheres de classe baixa, sua força de trabalho estava a serviço da família ou de quem possuísse a servidão de sua família. Suas funções sexuais e reprodutivas foram transformadas em mercadoria, comercializadas, alugadas ou vendidas conforme o interesse dos homens da família (Lerner, 2019, p, 202-203, grifo meu).

Falar sobre “mulheres de classes diferentes” é abrir uma janela de possibilidades, pois põe-se em discussão mulheres brancas cisgênero e heterossexuais de classes baixa, média e alta, e só aqui já temos um abismo de desigualdades, visto que neste grupo a afluência já é divergente. Quando partimos para mulheres negras cisgênero e heterossexuais de classes baixa, média e alta, há um afinilamento dessas classes. Quando trazemos para o meio mulheres brancas homossexuais esse funil se estreita mais ainda, e ao tratar de mulheres homossexuais negras, a segregação das classes chega a ser palpável devido o distanciamento.

No século XIX, sem a homossexualidade tão explícita e tendo em foco apenas mulheres brancas, estas tiveram que se submeter ao patriarcado que Lerner (2019) menciona, no início eram propriedades do pai e após o casamento competia aos maridos serem os seus donos pelo resto de suas vidas. No ambiente privado da casa, como tratavam-se de casamentos arranjados nem sempre elas conseguiam

esposos benevolentes e dóceis, muitos eram libertinos e violentos. Uma mulher divorciada, era considerado um verdadeiro escândalo, ainda mais que tal ato de separação de corpos nem existia³, caso o homem não quisesse mais sua esposa, esta era devolvida. Tal ato seria condená-la a uma vida de sofrimento e solidão, nunca mais se casaria, logo, tornava-se uma humilhação para toda a família com consequências para futuras gerações de mulheres. Assim, a maioria preferia suportar um casamento ruim do que o “fardo” de ridicularizar sua descendência.

Segundo Hooks (2018) a supremacia masculina, intensificou-se ao longo dos séculos, e isso, deixou a mulher em pé de desigualdade e de inferioridade. Enquanto nos mantínhamos obedientes éramos boas mulheres, no momento em que nos rebelamos contra a supremacia masculina, o contragolpe foi se tornando mais violento, daí a opressão aumentar com o passar dos séculos. Todavia, uma vez que levantamos nossas cabeças, não quisemos mais abaixá-las e isso enfureceu o poder patriarcal que tanto nos oprimiu por séculos.

Adichie (2015, p. 65) afirma que “a cultura não faz as pessoas. As pessoas fazem a cultura. Se uma humanidade inteira de mulheres não faz parte da nossa cultura, então temos que mudar nossa cultura.” Foram as lutas de nossas irmãs iniciadas no século XIX que nos proporcionou uma maior liberdade hoje. As mulheres na Era Vitoriana já pensavam em liberdade, por isso as denúncias sobre o que se passava em sua vida privada quando escreviam para a Dama, e esta publicava na coluna Clube das Mulheres Livres. Esta coluna já era a fagulha para a revolução feminista que iniciaria na Europa e depois se espalharia pelo mundo. E, tendo em vista que, “o feminismo aparece como um movimento libertário, que não quer só espaço para a mulher – no trabalho, na vida pública, na educação –, mas que luta, sim, por uma nova forma de relacionamento entre homens e mulheres (Pinto, 2010, p. 16). Estas primeiras mulheres estavam criando a sua própria cultura, o seu ideal de sociedade igualitária.

Descrevendo os contos que compõem a obra

Segundo Beauvoir (2009):

Ninguém nasce mulher: torna-se mulher. [...] Nenhum destino biológico, psíquico, econômico define a forma que a fêmea humana assume no seio da sociedade; é o conjunto da civilização que elabora esse produto

³O divórcio só tem sua origem em meados do século XX.

intermediário entre o macho e o castrado, que qualificam de feminino (Beauvoir, 2009, p. 234).

A partir desta declaração, a escritora francesa deixa claro que ser mulher vai além de fatores físicos. Somos frágeis biologicamente porque faz parte de nossa natureza feminina, no entanto, tal “destino biológico, psíquico, econômico” não pode definir o modo como agimos em sociedade ou a atividade profissional ao qual queremos exercer. Em *O infame clube vitoriano das mulheres livres* (2019), cada conto é baseado nas cartas que as mulheres escreviam para A Dama na Inglaterra Vitoriana e a obra no geral é para nós, pensada desde a capa.

Sobre a estética na obra literária, Bakhtin (1998, p. 69) afirma que, “o objeto estético é uma criação que inclui em si o criador: nela o criador se encontra e sente intensamente sua atividade criativa, ou ao contrário: é a criação tal qual aparece aos olhos do próprio criador, que a cria com amor e liberdade.” A capa de *O infame clube vitoriano das mulheres livres* (2019) é uma verdadeira obra de arte feminista, como podemos constatar na Figura 1 abaixo:

Figura 1 – Capa do livro

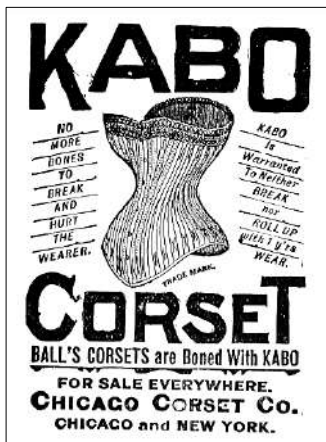


Fonte: Capa e Projeto Gráfico de Marina Avila (2019).

Para entender a obra é preciso mergulhar, “compreender o objeto estético sinteticamente, no seu todo, compreender a forma e o conteúdo na sua interrelação essencial e necessária” (Bakhtin, 1998, p. 69). Desse modo, forma e conteúdo se interconectam e como nenhuma obra se movimenta no vazio, este cruzamento (forma e conteúdo) se torna fundamental para que o objeto estético ganhe visibilidade.

A Figura 2 abaixo traz a propaganda do temido espartilho⁴, na obra esta imagem se encontra após a Ficha Catalográfica. O objeto surgiu por volta do século XVI na Inglaterra, e tinha por objetivo manter a postura e dar suporte aos seios. Durante a Era Vitoriana – século XIX – foi inventado os ilhóses e com o uso de barbatanas de baleia, o espartilho voltou sua atenção para a cintura, servindo para deixá-las minúsculas e tornando-se um instrumento de opressão para as mulheres.

Figura 2 – Página nº 5 do livro



Fonte: *O infame clube vitoriano das mulheres livres* (2019).

Legenda: Cartaz de propaganda de um espartilho (português) ou corset (francês).

A introdução do livro de Valquíria Vlad e Karine Ribeiro tem como título “Livro de ficção nacional” e diz o seguinte:

Infame, vitoriano e feminino. Assim era o Clube das Mulheres Livres, uma coluna de jornal que lançava periodicamente histórias de mulheres fortes, livres e sonhadoras que lutaram para encontrar seu caminho para a felicidade e triunfar sobre a opressão de toda uma era.

O Clube nasceu na Inglaterra vitoriana do século XIX, quando uma mulher quebrou todos os paradigmas

⁴Espartilho (português) ou Corset (francês) é uma peça do vestuário feminino que dispõe de barbatanas metálicas e amarração nas costas. Essa peça tem como objetivo reduzir a cintura e manter o tronco ereto, controlando as formas naturais do corpo e conferindo a ele mais elegância. O Corselete ou corpete é um tipo de espartilho que é usado por fora, somente para uso decorativo, não servindo para redução de cintura.

impostos pela sociedade ao publicar contos para o público feminino. Apelidaram-na de A Dama, e pouco se sabia sobre sua origem até que um misterioso baú foi encontrado na antiga sede do jornal, décadas depois do Clube ter sido encerrado. Dentro dele, haviam exemplares do periódico contendo as histórias assinadas pela Dama, e cartas originais que narravam escândalos, aventuras, perseguições, casamentos infelizes e luta por igualdade. Histórias reais que a inspiraram a escrever seus contos, que por si só inspiraram outras mulheres daquele tempo.

Os textos a seguir são apenas fragmentos do material encontrado dentro deste misterioso baú. Alguns deles trazem pistas que podem nos levar a descobrir quem era A Dama, e outros nos mostram como as mulheres são, acima de tudo, detentoras de seu próprio destino (Vlad; Ribeiro, 2019, p. 7).

Assim, a coluna Clube das Mulheres Livres era um meio de desabafo que essas mulheres vitorianas buscavam para não estarem totalmente sozinhas em suas vidas privadas que na maioria das vezes eram em um ambiente violento. Escrever para A Dama era como uma terapia, elas sabiam que estavam sendo ouvidas e que suas histórias seriam contadas.

O infame clube vitoriano das mulheres livres (2019) conta com doze contos e cada um escrito por um(a) escritor(a) nacional. Resumidamente, para aguçar a curiosidade do leitor desse trabalho para essa obra nacional e que, cujas narrativas são curtas, temos:

1. “Violoncelo” de Lygia Camelo Santiago, foi “o primeiro conto publicado pela Dama, em edição dominical do jornal no ano de 1838 em homenagem ao nascimento da rainha Victoria” (Vlad e Ribeiro, 2019, p. 8). O conto é narrado em terceira pessoa e apresenta Victoria Marigold Sitwell que nasceu no mesmo dia que a rainha Victoria, recebe esse nome em homenagem à Sua Majestade e a mãe de mesmo nome, que morreu enquanto lhe trazia ao mundo.
2. “A mestre dos pássaros” de Daniela Almeida, o “texto datado de quatro edições seguintes em relação à primeira publicação do Clube no jornal. Historiadores dizem que, devido ao burburinho causado pela primeira publicação, a recém-estreada coluna sofreu um pequeno hiato enquanto a sociedade se acostumava com a proposta do Clube” (Vlad e Ribeiro, 2019, p. 13). Com uma narrativa em terceira pessoa, Daniela trata do casamento arranjado e como a mulher era ensinada a ser submissa e obediente ao marido.

3. “O artista” de Lia Cavaliere, uma “correspondência endereçada à Dama, encontrada ainda sob o lacre. Não foram encontrados dados sobre as pessoas mencionadas nesta carta” (Vlad e Ribeiro, 2019, p. 18). Com uma narrativa em primeira pessoa, Lia, nos presenteia com a história de Lady Hardy, contada por Georgina Eliot, onde belíssimos quadros começam a ser expostos e chamar a atenção da alta sociedade londrina, cujo pintor nunca aparece nas exposições.
4. “As aulas de hipismo da Srta. H” de Rodrigo Ortiz Vinholo, “este texto foi encontrado em um rascunho escrito à mão pela Dama. Não se sabe se ele chegou a ser publicado” (Vlad e Ribeiro, 2019, p. 24). Narrado em terceira pessoa, Rodrigo nos informa sobre mais uma forma de oprimir as mulheres. Elas não deveriam se tornar cavaleiras, pois era uma atividade masculina e tal ato provocaria nelas o extinto de rebeldia, além de tirá-lhes a feminilidade.
5. “A farsa” de Deborah Munding, a “carta sem remente. Procedência desconhecida. Notas anexadas escritas pelo editor do jornal questionam a veracidade de seu conteúdo” (Vlad e Ribeiro, 2019, p. 29). Narrada em primeira pessoa, Deborah destrincha como a Watson Cosméticos foi de uma pequena empresa à mais conhecida pela alta sociedade. É a história de como a genialidade de uma mulher salvou ela e a mãe da miséria após a morte do pai.
6. “O silêncio da névoa” de Caio Hamasaki, é a “única carta localizada que não se encontrava dentro do arquivo na antiga sede do jornal. Através dela, especialistas definem o impacto que o Clube gerou na sociedade da época, uma vez que os eventos aqui relatados trazem acontecimentos muito posteriores ao encerramento da coluna em 1850” (Vlad e Ribeiro, 2019, p. 34). Logo nas primeiras páginas, a narradora em primeira pessoa, deixa claro sua grande admiração pela Dama, tecendo elogios e agradecimentos pela oportunidade de publicar seu desabafo. Uma costureira narra como tornou-se uma justiceira para proteger as mulheres prostitutas que sofriam nas mãos dos cafetões. Além de citar o famoso estripador de identidade desconhecida, Jack.
7. “Amélia vai para o inferno” de Rúbia Dias, foi uma “carta publicada em edição comemorativa ao aniversário da coluna. Cercada pelo habitual burburinho popular, serviu de incentivo a procura feminina, ainda que discreta, por grupos semelhantes ao mencionado na publicação” (Vlad e Ribeiro, 2019, p. 39). Com um relato em terceira pessoa, Rúbia descreve a história de Amélia, uma mulher da alta sociedade de Londres que a partir de três fatos [escândalos para uma sociedade patriarcal e conversadora]

- irão conduzi-la à “desmoralização”⁵ em público. Aqui a autora do conto, introduz uma personagem fundamental na vida de Amélia “pós-desmoralização” e que também, foi essencial na luta dos direitos da mulher, a escritora e ativista socialista franco-peruana, Flora Tristan.
8. “A história de Mrs. H” de E. Barbosa, narrado em primeira pessoa, não há uma descrição sobre a carta que foi enviada à Dama, julgo ter sido publicada na coluna, de acordo como foi relatada. Na construção do conto tem-se apenas, “à estimada Senhora, escrevo estas linhas entre o desespero e o luto. Minhas profundas desculpas pelas letras tortas e mal desenhadas. É que esta mão que segura a pena há muito não deixa de estar trêmula. Temo pela minha vida” (Vlad e Ribeiro, 2019, p. 44). A exposição é de uma prostituta que fala sobre um segredo dito por um membro do Parlamento na casa em que trabalhava – a casa de Lady T. – e, a partir dessa revelação, as mulheres que ali viviam, sete no total incluindo a dona, começam a morrer uma a uma de forma extremamente cruel, sobrando apenas a narradora.
 9. “A mulher entre as estantes” de Camila Hudson, uma “carta encontrada parcialmente danificada. Seu conteúdo foi resgatado através de um processo de restauração” (Vlad e Ribeiro, 2019, p. 49). Narrado em primeira pessoa, trata-se de um conto de confissão, cuja frase mais forte pode ser: “me chamo Li, não importa onde nasci nem as conturbações e turbulências que se seguiram após isso. Importa saber que eu existo, e reivindico poder e domínio da minha própria existência” (Vlad e Ribeiro, 2019, p. 49).
 10. “A senhora Burton e o vulcão” de P. H. de Aragão, não há descrição da carta enviada à Dama, o conto é narrado em primeira pessoa, e relata a história de amizade entre duas mulheres distintas, uma é cigana e a outra uma dama da sociedade. Esta segunda personagem faz referência a Lady Burton⁶.
 11. “Madame Smith” de Matheus Zucato, “esta carta foi encontrada em péssimo estado de conservação, como se tivesse sido lida e relida várias vezes” (Vlad e Ribeiro, 2019, p. 62). Narrado em primeira pessoa, fala sobre o período de colonização e escravização. Como em África o povo negro lutou contra o homem branco e o seu poderio.
 12. “Prometeu rebelado” de Caesar Charone, uma “carta encontrada sob o fundo falso do baú. Seu conteúdo explana algumas dúvidas sobre a

⁵Utilizo a palavra entre aspas porque no conto Amélia – por ajudar sua cozinheira ou montar cavalo usando calças, dentre outros motivos – sofrerá certa punição por não seguir os parâmetros da sociedade da época. A “desmoralização” para Amélia, no entanto, apresentar-se-á como liberdade.

⁶Isabel Burton, mais tarde conhecida como Lady Burton, foi uma escritora, exploradora e aventureira inglesa. Ela era a esposa e parceira do explorador, aventureiro e escritor Sir Richard Francis Burton.

verdadeira identidade da Dama, e a forma como foi encontrada indica que alguém não queria que ele viesse à tona. Este documento nunca chegou a ser publicado” (Vlad e Ribeiro, 2019, p. 67). Narrado em primeira pessoa, talvez seja o conto mais misterioso, e traz uma poética de glorificação à coluna Clube Vitoriano das Mulheres Livres. Se a escritora da carta é ou não é a Dama, nunca iremos saber, é assinada por ninguém menos que, Mary Shelley.

Ribeiro (2017, p. 18), define que “de modo geral, diz-se que a mulher não é pensada a partir de si, mas em comparação ao homem. É como se ela se pusesse se opondo, fosse o outro do homem, aquela que não é homem”. A coluna Clube Vitoriano das Mulheres Livres durante o período que vigorou na Inglaterra Vitoriana foi fundamental para expor e denunciar a opressão sofridas pelas mulheres da época, desde às das classes baixas até às da alta sociedade.

Considerações finais

Para Estés (2018, p. 89), “quando uma mulher é forte em sua natureza instintiva, ela reconhece por instinto o predador inato pelo cheiro, pela aparência, pelos ruídos... ela prevê sua presença, ouve sua aproximação e toma medidas para afastá-lo”. A mulher da Era Vitoriana começa a se enxergar fora do patriarcado, porém precisa lutar contra a forte opressão do homem e suas regras castrativas.

Os textos que compõem *O infame clube vitoriano das mulheres livres* (2019), são apenas fragmentos do material encontrado dentro do misterioso baú. Alguns deles trazem pistas que podem nos levar a descobrir quem era A Dama, e outros nos mostram como as mulheres são, acima de tudo, detentoras de seu próprio destino. Mulheres que em pleno século XIX já pensavam à frente de seu tempo e não queriam se submeter ao patriarcado.

Hoje, mesmo que vivemos no século XXI, ainda há uma longa caminhada a ser percorrida. Ainda há batalhas a serem combatidas. Não podemos nos calar jamais, nem deixarmos que o patriarcado e o machismo silenciem nossa voz!

Referências

- ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **Sejamos todos feministas**. Tradução de Christina Baum. – 1ª ed. – São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- BAKHTIN, Mikhail. O problema do conteúdo, do material e da forma na criação literária. In.: **Questões de literatura e de estética**: A teoria do romance. Equipe de tradução: Aurora Fornoni Bernardini; José Pereira Júnior; Augusto Góes Júnior; Helena Spryndis Nazário; Homero Freitas de Andrade. 4. ed. São Paulo: Editora Unesp – HUCITEC, 1998.

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo**. Tradução de Sérgio Millet. – 2ª ed. – Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

CAMPOS, Tiago Soares. **Era Vitoriana**. Disponível em: <https://www.historiadomundo.com.br/idade-contemporanea/era-vitoriana.htm#:~:text=A%20Era%20Vitoriana%20foi%20o,tornando%2Dse%20uma%20hegemonia%20europeia>. Acesso em: 02 de jul. 2024.

ESTÉS, Clarissa Pinkola. **Mulheres que correm com os lobos**: Mitos e histórias do arquétipo da mulher selvagem. Tradução de Waldéa Barcellos. – 1ª ed. – Rio de Janeiro: Rocco, 2018.

FRITSCH, Valter Henrique de Castro; MAGGIO, Sandra Sirangelo. O período Vitoriano: rastros históricos e literários (à guisa de apresentação). **Organon**. Porto Alegre, RS. Vol. 33, n. 65 (jul./dez. 2018), p. 11-14. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/organon/article/view/88814/0>. Acesso em: 02 de jul. 2023.

HOOKS, Bell. **O feminismo é para todo mundo**. Tradução de Ana Luiza Libânio. 1ª ed. – Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2018.

LERNER, Gerda. **A criação do patriarcado**: história da opressão das mulheres pelos homens. Tradução Luiza Sellera. – São Paulo: Cultrix, 2019.

PINTO, Céli Regina Jardim. Feminismo, História e Poder. **Revista de Sociologia e Política**, Curitiba, v. 18, n. 36, p. 15-23, jun. 2010.

RIBEIRO, Djamila. **O que é: lugar de fala?** – Belo Horizonte (MG): Letramento: Justificando, 2017.

SAFFIOTTI, Heleieth. **Gênero patriarcado violência**. 2.ed. São Paulo: Expressão popular: Fundação Perseu Abramo, 2015.

VLAD, Valquíria; RIBEIRO, Karine (Org.). **O infame clube vitoriano das mulheres livres**. São Caetano do Sul, SP: Wish, 2019.

WOLLSTONECRAFT, Mary. **Reivindicação do direito das mulheres** [recurso eletrônico]. Tradução Ivania Pocinho Motta. - 1. ed. - São Paulo: Boitempo: Iskra, 2016.

Eu e as vozes: a intertextualidade poética de Ângela Vilma

Livia Dias Pereira¹

Oton Magno Santana dos Santos²

Resumo: O estudo analisa a criação poética da autora Ângela Vilma nos poemas *Para Livia Natalia*, *Para Ferreira Gullar* e *Para José Paulo Paes*, apoiados pela teoria do dialogismo e da intertextualidade, conforme os teóricos Bakhtin (2010) e Kristeva (2005). Temos como objetivo verificar como ocorrem os processos intertextuais nos poemas da autora em paralelo aos de seus homenageados. Para tanto, foi realizada uma análise comparativa entre os poemas *Para Livia Natalia x Asé*, da autora Livia Natalia; *Para Ferreira Gullar x Morte de Clarice Lispector*, de Ferreira Gullar; e *Para José Paulo Paes x Casa*, de José Paulo Paes. Como resultado, percebemos a existência de processos dialógicos e intertextuais na escrita da autora por utilizar a mesma temática, pela reescrita, na estética e através do próprio diálogo direto.

Palavras-chave: Dialogismo. Vozes. Poesia.

Introdução

O processo de criação de um texto equipara-se à arte de fazer uma rede de pesca, na qual ocorre o entrelaçamento dos pontos, aqui e ali, minuciosamente. Podemos pensar a composição do texto de forma análoga, como uma seleção, junção e tessitura de ideias, retiradas dos nossos conhecimentos adquiridos, acumulados a partir das leituras e da percepção de mundo e armazenados ao longo da nossa formação. Esses conhecimentos quando planejados, organizados e entrelaçados estrategicamente resultam na constituição de significados ao qual denominamos texto.

Nessa perspectiva, podemos, também, equiparar essa construção à técnica dos *hypomnemata* na qual, de acordo com (Foucault, 1992), ao escrever *A escrita de si* e ao analisar as técnicas de escritas no período anterior ao cristianismo, afirma que

¹ Mestranda em Letras pelo Programa de Pós-graduação em Estudos de Linguagens (PPGEL) da Universidade do Estado da Bahia (UNEB), bolsista CAPES (2024/2026). Professora da Rede Estadual. E-mail: liviadiassp@gmail.com.

² Professor credenciado ao Programa de Pós-graduação em Estudos de Linguagens (PPGEL) da UNEB, Campus I. Coordenador da Linha 1 (Leitura, Literatura e Cultura) do PPGEL-UNEB. Doutor em Educação pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) (2017). Mestre em Letras: Linguagens e Representações pela Universidade Estadual de Santa Cruz (UESC) (2010). E-mail institucional: omsantos@uneb.br. Link de acesso ao currículo Lattes: <<http://lattes.cnpq.br/1727487434803907>>. ORCID: <<https://orcid.org/0000-0002-6872-4799>>.

essa estruturação é organizada a partir de composições formuladas por “consignadas citações, fragmentos de obras, exemplos e ações de que se tinha ouvido ou que testemunha ou cujo relato se tinha lido, reflexões ou debates que se tinha ouvido ou que se tinha à memória”. Desta forma, observamos que, na constituição de um texto exportamos uma série de conhecimentos perpassados por nossas vivências, dos quais coletamos e organizamos fragmentos de saberes, experiências e reflexões, contactados por diferentes formas de acesso, bem como a partir das diferentes leituras que fazemos.

Pensando na composição da arte de tecer a rede de pesca, na técnica dos *hypomnemata* e na construção do texto como um entrelaçado de ideias e pontos engenhosamente coordenados, foi selecionado para a presente análise o livro *A Solidão mais funda*, da escritora Ângela Vilma, no qual a autora faz uma *homenagem aos grandes solitários*, como ela mesma define no subtítulo do livro. Neste, os textos estão organizados da seguinte maneira: o primeiro capítulo é intitulado “A maneira de”, compostos por 47 poesias, todas dedicadas a outros poetas, das quais fizemos um pequeno recorte para este projeto, e o segundo capítulo intitulado “II Heranças”, composto por mais 22 poesias.

A análise aqui proposta tem por objetivo verificar a congruência e/ou intercruzamento poético na criação da autora Ângela Vilma, com foco na observação de processo dialógicos e intertextuais presentes em seus poemas. A intenção é identificar como a autora estabelece diálogos com os poetas homenageados, uma vez que parece haver, na concepção de escrita, uma “aglutinação” ou acoplamento entre o pensamento reflexivo da autora e as contribuições poéticas desses autores. Analisar tais poemas nos permitirá entender como os elementos intertextuais contribuem para a construção de significado em seus poemas e de que maneira a autora reinterpreta ou dialoga com os temas e ideias dos poetas homenageados, seja por meio de contrastes, paralelos ou mesmo pela criação de novas perspectivas a partir do encontro entre diferentes vozes poéticas, podendo, desta forma, revelar aspectos importantes de sua própria poética e visão de mundo.

Buscamos os aportes teóricos da concepção de dialogismo e intertextualidade, discutidos por Bakhtin (2010) e Kristeva (2005), respectivamente, considerando que esses são conceitos que continuam relevantes e muitos autores, na contemporaneidade, fazem uso desses elementos na sua construção textual, em especial na escrita da autora mencionada. A análise desses aspectos não apenas nos ajuda a compreender a prática literária da autora em questão, mas também lança luz sobre como conceitos teóricos estabelecidos décadas atrás ainda são aplicáveis e influentes na produção literária atual. Portanto, essa pesquisa não só contribui para a compreensão da obra de Ângela Vilma, mas também para o entendimento mais amplo de como o diálogo intertextual permeia a criação literária contemporânea, mostrando como os escritores continuam a se inspirar e a se relacionar com a

tradição literária enquanto produzem obras inovadoras e significativas.

Dessa maneira, selecionamos o título “*Eu e as vozes*” para compor o título desse artigo, pois consideraremos que a autora, ao homenagear outros autores, incute suas vozes em sua obra, sucedendo diálogos. Diante disso, comungamos com as ideias de Bakhtin (2010) ao afirmar que no diálogo não há a enunciação monológica individual e isolada, mas a interação de pelo menos duas enunciações, e que o discurso citado é sempre o enunciado de outrem, tornando-se autônomo e independente da origem. Sendo assim, no enunciado ocorre a interação de múltiplas vozes que enriquece a narrativa, coexistindo e influenciando multiplamente.

No livro escolhido para análise, a autora homenageia uma gama de escritores, dentre os quais se verificam brasileiros do cânone, como Carlos Drummond de Andrade e Cecília Meireles; autores internacionalmente aclamados, como Pablo Neruda e Rainer Maria Rilke; e autores contemporâneos como Lívia Natália, dentre outros. Neste projeto, elegemos os textos dedicados para Lívia Natália, Ferreira Gullar e José Paulo Paes. Faremos uma análise comparativa entre os poemas *Para Lívia Natália x Asé*, da autora Lívia Natália; *Para Ferreira Gullar x Morte de Clarice Lispector*, de Ferreira Gullar; e *Para José Paulo Paes x Casa*, de José Paulo Paes, analisando os processos dialógicos e intertextuais e verificando como as diferentes vozes dialogam entre si, criando um espaço de interação e contestação que enriquece a experiência poética.

O dialogismo e a intertextualidade nos textos

Muito se discutiu e se discute sobre autoria, autor, texto, criação, originalidade, inovação, alguns desses aspectos correlacionados à ideia de individualidade e supremacia do autor. Mas, em tempos contemporâneos ou pós-contemporâneos, é interessante refletir sobre esse cenário, uma vez que os processos artísticos e literários têm ocorrido de forma multifacetada e plurilíngue, onde a colaboração e a coautoria têm se tornado cada vez mais presentes. Na literatura, em particular, a ideia do autor como um indivíduo isolado e supremo criador vem sendo questionada e desconstruída há algum tempo. Além disso, a noção de originalidade também está sendo reavaliada. Em uma era digital, onde o acesso à informação é amplo e instantâneo, é cada vez mais difícil falar em criação totalmente original. Muitas vezes, o que vemos são obras que se baseiam em outras, remixando, reinterpretando e reinventando ideias preexistentes.

Historicamente, houve períodos em que a cópia ou imitação de obras de outros escritores eram vistas negativamente. O escritor, por exemplo, ao tomar posse da palavra de outrem, era rotulado como copista, no sentido mais pejorativo do termo, e sua escrita considerada plágio, descredibilizando como autor ou como original. No entanto, quando se trata de textos poéticos e literários, o diálogo e as

“influências” sempre estiveram presentes na escrita dos autores. Nesta perspectiva, o que para uns é considerado plágio, para outros é resultado de um processo natural no qual o autor dialoga com outras vozes. Desta forma, entra nesse cenário a noção de dialogismo e intertextualidade, compreendidos como o resultado de (re)criação, influenciados por uma gama de fontes e trocas, norteando e tecendo o fazer artístico, dando-lhes vozes.

Partido dessa concepção de criação “monolíngue” para “plurilíngue” trazemos à pauta a ideia de dialogismo discutida por (Bakhtin, 2010), o qual destaca que o discurso citado não está na “enunciação monológica e individual” ou na “alma” do receptor, mas sim, correlacionada às “tendências sociais estáveis características da apreensão ativa do discurso de outrem que se manifesta nas formas da língua”. Isso significa que, no discurso, ocorre uma dinâmica fluida e não individualizada, interativa e complexa, na qual é permeada pelas diferentes vozes e perspectivas sociais manifestadas através da linguagem.

Para Dahlet (2005), ao analisar as concepções de dialogismos definidas por Bakhtin, afirma que há um “ganho teórico do dialogismo bakhtiniano”, pois ele concebe o discurso como uma “construção híbrida” incompleta na qual as “vozes entram em concorrência e sentidos em conflitos”. Sendo assim, como afirma Bakhtin (2010), ocorre uma “tensão” no discurso, já que este não é uma entidade estática, pois os sentidos se chocam, sucedendo em um processo contínuo de negociação e construção de significado. Resultando nesses processos, a formação e transformação de enunciados, reverberando a complexidade da comunicação humana.

Segundo Brait (2005), o dialogismo “nem sempre é simétrico e harmonioso”, pois está presente em diferentes discursos que configuram uma comunidade, cultura e sociedade. Porém, por outro lado, compreende que o dialogismo “diz respeito às relações que se estabelecem entre o eu e o outro nos processos discursivos”. Desta forma, no dialogismo haveria a realização do “eu em nós”, demonstrando o “caráter polifônico” da linguagem e implicando que a construção de significado e entendimento mútuo ocorre em um contexto comunicativo permeado pelo entrelaçamento do discurso e a interação social.

A autora (Kristeva, 2005, p. 68) discute também a concepção de dialogismo, citando que Bakhtin foi o primeiro a discutir tal noção na teoria literária. De acordo com ela, no dialogismo, “todo texto se constrói como um mosaico de citações, todo texto é a absorção e transformação de um outro”. Sob essa perspectiva e reflexão, a autora insere a expressão, pela primeira vez, do termo intertextualidade ao afirmar que, no texto, “no lugar de opção de intersubjetividade, instalasse a de intertextualidade à linguagem poética”. Desta forma, a palavra nos gêneros ou texto ocorre de forma “translinguística”, na qual transcende as fronteiras linguística, fazendo com que, corriqueiramente, seja refeita e transformada diante dos novos contextos comunicativos. Para (Kristeva, 2005, p. 66), “a *palavra literária*

não é um *ponto* (um sentido fixo), mas um *cruzamento de superfícies* textuais, um diálogo de diversas escrituras: do escritor, do destinatário (ou da personagem), do contexto atual ou anterior”. A autora reafirma o caráter dinâmico e fluido do discurso/palavra ao destacar que eles são moldados e transformados pelos contextos, por terem a possibilidade de reinterpretação e adaptação e por serem influenciados por uma variedade de fatores, incluindo o autor, o destinatário, o contexto atual e histórico, entre outros.

Enquanto Bakhtin (2010, p. 150) tange suas reflexões sobre dialogismo, afirmando que no enunciado, “o discurso citado é o discurso no discurso, a enunciação na enunciação, mas ao mesmo tempo é um discurso sobre o discurso, uma enunciação sobre a enunciação”, enfatizando que, ao nos comunicarmos, reproduzimos discursos alheios, os quais refletem outras vozes representadas através dos nossos discursos. Kristeva (2005, p. 95) aprofunda as discussões, anteriormente analisadas por Bakhtin, refletido sobre a concepção de dialogismo, observando que “o dialogismo situa os problemas fisiológicos na linguagem e, mais precisamente, na linguagem vista como uma correlação de textos, como escritura-leitura” e implanta o conceito de intertextualidade para abarcar o olhar do dialogismo na construção textual.

Sendo assim, comungamos com as ideias dos autores anteriormente citados, por entendermos que, no processo dialógico, o texto e/ou a enunciação, por si só, já se configura como processo de reescrita ou de repetição do discurso/vozes proferidos. Isso ressalta a natureza contínua e iterativa do discurso humano, onde ideias são constantemente revisitadas e rearticuladas, manifestada pela escrita e pelo diálogo, que é a configuração dessa dinâmica de reiteração e reconstrução de conceitos pré-existentes.

Para Livia Natália x Asé

Para as análises dos textos, trazemos, inicialmente, a poesia *Para Livia Natália* da autora Angela Vilma e *Asé* da autora Livia Natália. O eu lírico presente nos poemas dialogam entre si, trazendo a representação da força, com uma comparação entre sua força e a força de uma árvore de tronco grosso e raiz forte, demonstrando conexão profunda entre as vozes poéticas. Exploram a identidade negra e a força ancestral, utilizando elementos da natureza e imagens vívidas para transmitir essa essência. Conforme o pensamento bakhtiniano, o diálogo acontece por meio da linguagem na qual a autora ao homenagear a escritora Livia Natália, traz a voz desta, ou seja, do outro para seu poema, fazendo uso desta.

No primeiro poema, a autora emprega a intertextualidade de várias maneiras, principalmente em relação à temática. Podemos observar, no texto, o eu lírico demonstrando sua força ao comparar-se aos bambuzais, aos quais os fortes ventos fazem bailar conforme seu ritmo, no entanto, não conseguem removê-los do

chão, como afirma o trecho “tenho nesse corpo aparentemente frágil uma raiz longa, úmida, selvagem; E também sou árvore. Um bambu, cai não cai”. No poema de Lívia Natalia, essa mesma força pode ser verificada nos trechos: “sou uma árvore de tronco grosso; minha raiz é forte” e “E ainda luto em horas de sol obtuso nas encruzilhadas”. Neste a poetisa evoca a imagem de seu corpo como uma manifestação da natureza selvagem e poderosa, comparando-se a uma árvore de raiz forte. Sendo assim, percebe-se o que Kristeva (2005) chamaria de efeito estilístico de uma interação específica com o discurso de outra pessoa, a intertextualidade presente nos textos, uma vez que destaca como os poetas utilizam elementos simbólicos da natureza para expressar sua própria força e resistência, e como esses temas estão entrelaçados, criando uma complexidade e profundidade adicionais aos seus poemas.

O diálogo é reverberado, inclusive, quando reforçam a identidade negra com o uso de expressões como “minha carne negra” no texto de Ângela Vilma e “raiz [...] betumosa como a noite; fé escura; borrão na escrita do deus de olhos docemente azuis; minha fé é negra [...] minha alma enegrece a terra; e sou uma árvore negra de raiz nodosa [...]” no poema de Lívia Natalia. Ainda podemos constatar o diálogo ao trazerem alguns símbolos imagéticos, como a referência às águas com as palavras peixe, rio e mar, a representação da religião de matriz africana ao trazerem os nomes orixás, Oxum, Asé e ejé.

Portanto, é perceptível o diálogo presente nos textos, confirmado não só pelo trecho: “Sou maré alta, amiga”, no qual Ângela direciona o diálogo direto com a autora homenageada, mas também por ambos discutirem a mesma temática e usarem palavras do mesmo campo lexical. Logo, a intertextualidade é evidenciada pela influência entre as poetisas, assim como pela continuidade de uma tradição poética que celebra a negritude, a espiritualidade e a resistência nos textos analisados.

Para Ferreira Gullar x Morte de Clarice Lispector

O poema *Para Ferreira Gullar* de Ângela Vilma estabelece intertextualidade com o poeta Ferreira Gullar numa relação na qual dialoga e faz referência, de forma explícita, ao texto em homenagem à morte de Clarice *Lispector*, indicando uma relação direta com o poeta e sua obra. No texto de Gullar, o eu lírico faz uma reflexão diante do acontecimento inesperado e prematuro da morte da autora enquanto se deslocava ao sepultamento desta, conforme trecho: “Enquanto te enterravam no cemitério judeu de S. Francisco Xavier, o táxi corria comigo à borda da Lagoa na direção do Botafogo”. Ao passo que no texto de Ângela, há uma releitura do texto de Gullar mostrando o eu-lírico complacente e ao lado do amigo Gullar quando soube da morte de Clarice, conforme o trecho: “Não vi quando enterraram Clarice no cemitério judeu de S. Francisco Xavier, mas eu estava, Gullar, do teu lado”. Assim, ao mencionar Gullar, a autora estabelece um diálogo com sua

poesia e com os temas que ele aborda em sua obra.

Ambos os textos retratam a morte refletindo sobre os elementos da natureza. Gullar destaca a resistência da autora em relação à morte: “E o clarão de teu olhar soterrado resistindo ainda” e Vilma dialoga ao afirmar também esta não aceitação: “Também vi os grandes olhos dela resistindo à terra”. Ocorre processo intertextual, ainda, quando trazem os elementos da natureza. Para o primeiro, a morte é um processo natural e que não está em nossa mão controlá-la, conforme o trecho: “E as pedras e as nuvens e as árvores no vento mostravam alegremente que não dependem de nós”, e a segunda dialoga ao sinalizar que os elementos da natureza veem Clarice naquela situação, todavia não se aproximam dela.

Analisando com maior profundidade tais poemas, observamos diálogos entre os autores e ressaltamos o pensamento de Bakhtin (2006) ao apontar que uma investigação aprofundada da forma como recebemos o discurso pode refletir tendências fundamentais na forma como recebemos e compreendemos o discurso. Desta forma, quando citamos alguém, não estamos apenas reproduzindo suas palavras, mas também interpretando e adaptando essas palavras de acordo com nossas próprias perspectivas e contextos, implicando uma interação dinâmica e contínua entre os interlocutores, desempenhando um papel fundamental na maneira como constrói e reconstrói o diálogo.

Os textos dialogam de várias formas: de forma estética, quando a autora escreve um texto curto semelhante ao texto de Gullar; ao repercutir a ideia da morte com muita profundidade, do mesmo modo que sua aceitação; e ao demonstrarem como os elementos da natureza se sensibilizam perante a grande perda. Em síntese, a autora faz uma releitura da obra de Gullar, demonstrando marcas de intertextualidade através do discurso. Dessa forma, o poema de Ângela Vilma estabelece um diálogo complexo e multifacetado com a obra de Ferreira Gullar, explorando temas como a vida, a morte, a memória e a observação do mundo ao nosso ‘redor.

Para José Paulo Paes x Casa

Verificando a criação poética entre os poemas de Ângela Vilma e de José Paulo Paes, observamos um processo de co-criação, pois ambos exploram o tema da memória através da descrição de uma casa repleta de fantasmas. Os textos são permeados pela sensação de nostalgia e melancolia, com elementos que remetem à vida cotidiana e aos rituais familiares.

No poema de José Paulo, *Casa*, o eu-lírico mostra-se como um menino que quer se livrar da casa, destacando as lembranças da infância e da vida que ali vivia, bem como a saudade da família, como visualizamos no seguinte trecho: “Vendam logo esta casa, ela está cheia de fantasmas”. O poema também traz a ilusão de estar sonhando e revivendo suas memórias, conforme o trecho: “E no telhado um

menino medroso que espia todos eles; só que está vivo: trouxe-o até ali o pássaro dos sonhos; deixem o menino dormir”.

No poema dedicado a José Paulo, a autora Ângela Vilma traz uma releitura do texto *A casa*, demonstrando o eu-lírico, revivendo suas memórias e dialogando com o autor homenageado ao trazer, também, a ideia dos fantasmas, ou seja, suas lembranças: “Na imensa casa de meus avós, que desapareceu, há insistentes fantasmas”. Ela faz, assim como no texto referenciado, a descrição minuciosa dos ambientes da casa: “Uma penteadeira com o retrato de um menino gordo, de paletó e gravata, pintado em pincel, cores esmaecidas, pois muito velho na vida aquele menino estava”. Contrasta apenas pelo fato de que, no texto de Paes, os cômodos da casa eram ambientados por pessoas, membros da família, enquanto no texto de Ângela os ambientes estavam somente com os móveis e utensílios domésticos, com exceção do local onde os avós estariam.

Na análise, observamos que ocorre um processo mútuo de memórias que Kristeva (2005) chamaria de ambivalência, na qual há uma inserção da história no texto e o texto na história. Ambos os autores trazem suas histórias/ memórias da infância ao destacar a casa como um espaço carregado de memórias e histórias familiares, onde os fantasmas dos antepassados continuam presentes de alguma forma. Sendo assim, é perceptível a intertextualidade existente no texto da autora no que tange a manter a temática da saudade da infância, na representação da descrição do espaço físico da casa, assim como na forma com a utilização dos versos quebrados, como o texto do homenageado o faz.

Considerações finais

Pensando na constituição do texto como entrelaçamentos de ideias e influências transpostas no decorrer da nossa formação, pretendeu-se neste trabalho analisar como ocorriam os processos de intertextualidades apresentados na obra *A solidão mais funda* da autora Ângela Vilma. Para dar conta disso, pautamo-nos na teoria do dialogismo e intertextualidade e analisamos tantos os poemas da autora quanto os dos autores homenageados por ela, refletindo sobre como se incidiam esses diálogos entre os textos. Os resultados obtidos no trabalho foram satisfatórios, pois, ao confrontar os textos, notamos que realmente ocorria a interação e a intertextualidade entre eles. A autora muitas vezes utilizou-se do recurso da reescrita, conferindo um caráter multifacetado à sua produção ao trazer as vozes de outros autores. O resultado dessa interação nos permite observar a criatividade e habilidade da autora ao (re)interpretar as obras que a inspiram, ao passo que colabora para o entendimento da escrita da autora e suas concepções.

Dessa forma, entendemos que no processo de intertextualidade cria-se uma configuração para o texto, construindo um significado textual que vai para além

da fronteira individual do texto. Afasta-se da rotulação de plágio e falta de criatividade, concedendo-lhes o caráter criativo que, ao mesmo tempo, se utiliza de discursos, ideias e escrita de outros autores, dando-lhe novas camadas de significados. Nessa relação prática, ocorre o enriquecimento do texto, uma vez que proporciona ao leitor uma experiência rica e complexa.

A importância desse trabalho reside no fato de compreendermos a capacidade de uma produção textual à incorporação de elementos intertextuais que se entrelaçam e dialogam em diferentes obras. Esse fenômeno natural e o seu resultado serão sempre uma obra nova, mesmo que seja influenciado por outros ou contenha fragmentos, ou características de textos pré-existentes. Portanto, é crucial que compreendamos e estejamos conscientes de que tudo o que lemos ao longo de nossas vidas pode se tornar um ponto de interseção na rede que teceremos um dia. Ou seja, cada obra que absorvemos pode se tornar uma influência, referência ou fragmento na construção das nossas próprias produções textuais.

Referências

- BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e Filosofia da Linguagem**. Tradução de Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira: Edição 14. São Paulo: HUCITEC, 2010.
- BRAIT, Beth. As vozes bakhtinianas e o diálogo inconcluso. In: BARROS, Diana et al. (Org.). **Dialogismo, polifonia, intertextualidade**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2003. p. 11-27.
- DAHLET, Daniel. Dialogização enunciativa e paisagens do sujeito. In: BRAIT, Beth (Org.). **Bakhtin, dialogismo e construção do sentido**. São Paulo: Editora UNICAMP, 2005. p. 55-84.
- FOUCAULT, Michel. A escrita de si. In: **O que é um autor?** Lisboa: Passagens, 1992. p. 129-160.
- GULLAR, Ferreira. **Morte de Clarice Lispector**. Acesso em: 19 mar. 2024. Disponível em: <https://www.capitolina.com.br/.../ferreira-gullar-para-clarice-lispector>.
- KRISTEVA, Julia. **Introdução à semanalise**. Tradução de Lúcia Helena França Ferraz. 2. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2005.
- NATÁLIA, Livia. **Asé**. Acesso em: 02 mai. 2024. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/literafro/teatro/24-textos-das-autoras/565-livia-natalia-ase>.
- PAES, José Paulo. **A casa**. Acesso em: 25 mar. 2024. Disponível em: www.algumapoesia.com.br/poesia3/poesianet258.htm.
- VILMA, Ângela. **A solidão mais funda: homenagem aos grandes solitários**. 1. ed. Itabuna, BA: Editora Mondrongo, 2016.

A metaficção em *A audácia dessa mulher*, de Ana Maria Machado

Luana Santana Leite³

Resumo: Este artigo sobre *A Audácia Dessa Mulher* (1999), de Ana Maria Machado, tem o objetivo de apresentar a obra enquanto uma metaficção, fenômeno de autorreferência ficcional em que uma obra se reflete ou se duplica sobre si mesma, provocando uma autoconsciência de seu caráter ficcional. Entre os elementos utilizados nas narrativas metaficcionais, apresentados aqui a partir dos estudos de Gustavo Bernardo, em *O livro da Metaficção* (2010) e do conceito Metaficção Narcisista de Linda Hutcheon, analisaremos especificamente a representação especular, *Mise en abyme* (Anker, Dällenbach, 1975), que coloca um texto dentro de outro, a partir de narrativas que se encaixam (Todorov, 2006) e a paródia (Hutcheon, 1985), numa provocação intertextual com *Dom Casmurro* (1899), de Machado de Assis.

Palavras-chave: Literatura brasileira. Reflexão especular. Narrativas de encaixe. Metaficção Narcisista. Paródia.

Introdução

A Metaficção é uma ficção que se volta para si mesma em movimentos de autorreferência a partir de obras que apresentam autorreflexão e autoconsciência com relação aos próprios elementos narrativos ficcionais que as compõem, e os trazem muitas vezes como o próprio tema da narrativa. Gustavo Bernardo, em *O livro da Metaficção* (2010, p. 9), a conceitua como um “fenômeno estético autorreferente através do qual a ficção duplica-se por dentro, falando de si mesmo ou contendo a si mesmo”. Sendo assim, existem diversos recursos utilizados em narrativas metaficcionais que provocam reflexões metalinguísticas internas às obras.

Neste artigo, apresentaremos a conceituação da Metaficção, suas características principais, assim como alguns recursos e técnicas muito utilizadas por esse fenômeno estético em conexão com *A audácia dessa mulher* (1999), de Ana Maria Machado, de forma a estabelecê-lo enquanto uma narrativa metaficcional. Tomamos como base teórica Gustavo Bernardo em *O livro da Metaficção* e o texto O que é Metaficção? Narrativa Narcisista: o paradoxo metaficcional, de Linda

³ Mestranda em Estudos Literários (PPGL/UFS) na linha de Criação e Processos Literários. Professora da Rede Estadual. ORCID: <https://orcid.org/0009-0001-6411-0116>. Email: Letras7luana@gmail.com.

Hutcheon de Brunilda T. Reichmann⁴, que apresenta as características metaficcionalis a partir dos fenômenos de reflexão especular.

Entre os recursos da autoconsciência ficcional, encontram-se a perspectiva em abismo e a representação especular [*mise en abyme*], conceito criado por André Gide e ampliado por Dällenbach (1975), que apresenta narrativas em abismos, em processos de espelhamentos e duplicações da própria arte em si mesma. Além desses recursos, a paródia é uma das marcas mais presentes nas narrativas metaficcionalis, pois é “uma das formas mais importantes da moderna auto-reflexividade” (Hutcheon, 1985, p. 13), tendo em vista que evidencia a própria construção narrativa a partir da revisitação do passado de forma crítica. Utilizamos o estudo de Linda Hutcheon no livro *Uma teoria da Paródia* (1985) como base de conceituação e análise, pois a autora apresenta a paródia como um fenômeno de “repetição, mas repetição que inclui diferença”, sendo assim, “é imitação com distância crítica” (Hutcheon, 1985, p. 54).

A partir especificamente dessas características da paródia e dos recursos da Metaficção, analisaremos esse fenômeno literário em *A audácia dessa mulher* (1999), pois é presente no romance a autoconsciência da narradora/autora da obra provocando reflexões sobre o caráter ficcional de sua criação em diálogo direto com o leitor. Além disso, há a criação de narrativas paródicas com relação a *Dom Casmurro* (1899), principalmente pela presença de um roteiro de série de tv, nomeado de Ousadia, com características semelhantes ao romance de Machado de Assis e também da inserção, na obra, de um diário atribuído à personagem Capitu.

O espelho da metaficção narcisista

Hutcheon aponta que a metaficção é “ficção sobre ficção”, pois é uma “ficção que inclui em si mesma um comentário sobre sua própria identidade narrativa e/ou linguística” (Hutcheon, 1984, p. 1 apud Reichmann, 2006, p. 2), e acrescenta a essa relação o conceito de narcisismo⁵ pela reflexão especular, referindo-se à autoconsciência interna das obras. Sendo assim, na Metaficção Narcisista, expõe-se explicitamente os mecanismos da literatura e de sua criação dentro da própria ficção, os quais antes ficavam escondidos ou pertenciam apenas à mente do autor, e, a partir disso, abre-se espaço para a autorreflexão da literatura dentro das narrativas.

⁴ Esse é um texto de resumo e tradução do Texto original: HUTCHEON, L. *Narcissistic narrative: the metafictional paradox*. 2 ed. New York: Methuen, 1984. Como o livro não está disponível em português e não é acessível, baseamo-nos em sua tradução na qual a autora apresenta as principais ideias expostas por Hutcheon sobre a metaficção na narrativa narcisista.

⁵ Hutcheon explica que “o adjetivo qualificativo escolhido aqui para designar essa autoconsciência textual – não tem sentido pejorativo, mas principalmente descritivo e sugestivo, como as leituras alegóricas do mito de Narciso” (Hutcheon, 1984, p. 1 apud Reichmann, 2006, p. 2).

A alegoria do espelho é essencial para entendermos as narrativas metaficcionalis a partir da autorreflexão interna das obras que abordam a si mesmas. Umberto Eco explica que “O espelho é um fenômeno-limiar, que demarca as fronteiras entre o imaginário e o simbólico” (1989, p. 12). Dessa forma, mesmo que o espelho se proponha a representar o real, não o faz totalmente, pois há sempre deformações e distorções. O espelho, enquanto representação da ficção, “Não nos devolve a realidade refletida tal e qual: antes a inverte e depois nos leva [...] além da realidade que partimos e além do espelho - além da ficção” (Bernardo, 2010, p. 9).

Assim, a reflexão especular provoca não apenas um efeito de duplicação dentro das obras, mas também de transformação, e é justamente nessa relação que a paródia se insere como instrumento de mudança social, linguística e literária a partir da imitação de narrativas canônicas. Busca-se pela paródia a “repetição com distância crítica, que marca a diferença em vez da semelhança” (Hutcheon, 1985, p. 16). Nesse sentido, é importante destacar que se toma como paródia neste artigo a relação de revisitação crítica do passado, a qual “Não se trata de uma questão de imitação nostálgica de modelos passados: é uma confrontação estilística, uma recodificação moderna que estabelece a diferença no coração da semelhança” (Hutcheon, 1985, p. 19). Esse olhar para o passado muitas vezes se manifesta a partir da criticidade gerada nas narrativas pós-modernas e contemporâneas que buscam parodiar obras anteriores, mas isso não corresponde à imitação com objetivo de ridicularizá-las.

São reflexões como essa que são trazidas à tona nas obras metaficcionalis, de forma a questionar, em suas autorreflexões narrativas, os próprios elementos ficcionalis existentes por trás do autor. Bernardo (2010, p. 42) apresenta que “a metaficção é uma ficção que não esconde que o é, mantendo o leitor consciente de estar lendo um relato ficcional, e não um relato da própria verdade”, e isso é justamente o contrário do que se encontra na exclusão da figura do autor nas obras, como se não houvesse uma voz que produz discursos ideológicos a partir de suas visões das histórias.

As possibilidades geradas pelas narrativas metaficcionalis pós-modernas, segundo Hutcheon, são reflexos das mudanças sociais da literatura. Com a ideia de “exclusão autoral” nos séculos XIX e XX, houve uma supressão da figura do narrador/autor na aparente ideia de criação de uma “realidade” narrativa, buscada pelo Realismo, assim o narrador passou a ficar cada vez mais diluído na história, e muitas vezes não é possível saber com precisão quem é a voz que conta a narrativa (Friedman, 2002, p. 167). Porém, é preciso considerar que na literatura “o “real” e o “autêntico” são construções de linguagem” (Santiago, 2002, p. 47). Dessa forma,

podemos pensar, se, de fato, existe neutralidade ou imparcialidade nos narradores, mesmo que eles muitas vezes aparentemente não existam na obra⁶.

Ao contrário disso, em narrativas metaficcionais, “o artista está presente – não como criador, mas como produtor inscrito de um artefato capaz de promover mudanças sociais através de seus leitores” (Reichmann, 2006, p. 1). Por isso, é comum a existência da relação do autor e do leitor compartilhando a consciência do processo de construção criativa ficcional a partir da linguagem. Geralmente, o autor dialoga com o leitor, e lhe fornece a mediação dos elementos narrativos que ajudam no desenvolvimento das reflexões da obra.

Hutcheon (apud Reichmann, 2006) apresenta que a autorreflexão narrativa explora a consciência do processo narrativo a partir de reflexões sobre a própria linguagem, as limitações da escrita e da obra num todo. Segundo a autora, essas reflexões podem ser encontradas de forma implícita e explícita nas narrativas. Resumidamente, nas modalidades implícitas, a autorreflexão narrativa é encontrada de forma internalizada no texto e por isso não há autoconsciência ficcional sobre a obra⁷. Já as modalidades explícitas provocam a autoconsciência sobre os elementos ficcionais do processo narrativo e da própria linguagem explicitamente dentro da ficção, e o leitor terá consciência da ficcionalidade criada dentro da obra. É nessa relação explícita que a paródia se insere, assim como as técnicas da *mise en abyme* pela reflexão especular, pois “o texto mostra-se explicitamente consciente de seu status como um artefato literário, da narrativa e dos processos da criação de universos fictícios e da presença necessária do leitor” (Reichmann, 2006, p. 5).

Reichmann aponta que “A narrativa narcisista, ao expor seu sistema lingüístico e seu status ficcional, compartilha com o leitor o processo do fazer, de poiesis, cuja gênese e cuja estrutura transparece através da leitura” (2006, p. 4). Dessa forma, o leitor possui um papel mais ativo na produção de sentidos, pois deve participar como “co-criador no processo de construção da narrativa” (Reichmann, 2006, p. 4).

A paródia em *A audácia dessa mulher*

⁶ No artigo *A audácia do narrador* de Ana Maria Machado, publicado no *e-book O narrador descentrado e a voz dos silenciados* (2023), exploramos a discussão sobre as teorias do narrador a partir dos diferentes pontos de vista da narradora no decorrer do romance, pois ela se apresenta de formas distintas, provocando efeitos de sentido diferentes. Disponível em: *O narrador descentrado e a voz dos silenciados – Editora Criação*.

⁷ Como os romances policiais e de detetives, em que há pistas e enigmas sobre a construção da narrativa que produzem uma “autoconsciência genérica e um modelo hermenêutico deliberado de leitura” (Reichmann, 2006, p. 6) e as fantasias que constroem um mundo ficcional “real” ao leitor.

As discussões e características citadas acima permeiam as narrativas⁸ encontradas em *A audácia dessa mulher* (1999) apresentadas pela narradora/autora que problematiza a falsa ideia de neutralidade dos narradores da tradição literária através da paródia que constrói a partir de *Dom Casmurro* (1899). Especificamente nessa relação intertextual com Machado de Assis, o narrador é presente na obra, pois sabemos que quem narra suas memórias é o protagonista Bento Santiago após sua velhice. Considerando esses aspectos, o que a narradora de *Audácia dessa mulher* questionará são as escolhas dos narradores das obras e os efeitos de sentido provocados por elas. Sendo assim, analisaremos a seguir como a paródia é utilizada no livro para provocar reflexões autoconscientes sobre o próprio romance. É importante destacar, antes de prosseguirmos, que não pretendemos aqui explorar amplamente a análise dos textos paródicos, tendo em vista que neste artigo buscamos apresentar o conceito da Metaficção e de suas características principais através da conexão com o romance analisado. Dessa forma, apresentamos somente alguns exemplos que marcam *A audácia dessa mulher* como um livro metafictional.

As narrativas paródicas construídas em *A audácia dessa mulher* são permeadas pela autorreflexividade da voz narradora que problematiza a própria literatura a partir da figura do narrador. É exatamente essa presença autoral explícita autoconsciente e autorreflexiva que será encontrada na narradora, que provoca o leitor a perceber os elementos ficcionais internos de construção das narrativas⁹. No romance, há a presença de duas “narrativas encaixadas”, ou seja, “a narrativa de uma narrativa” (Todorov, 2006). A primeira é o roteiro da série *Ousadia* e a segunda é o diário atribuído à *Capitu*, ambos inseridos na narrativa maior do livro, que acompanha a protagonista Beatriz enquanto leitora do roteiro e do diário¹⁰. As duas narrativas são criações paródicas diretas de *Dom Casmurro*. O roteiro de *Ousadia* é explicado por Beatriz da seguinte forma:

“Casal se apaixonou e se casa, vive aparentemente muito bem, convivendo muito de perto com um grande amigo

⁸ Especificamente o roteiro da série de tv, *Ousadia*, e o diário atribuído à *Capitu*.

⁹ Não exploraremos novamente essa discussão sobre o narrador aqui, pois já a construímos no artigo citado anteriormente como uma primeira parte de nossa análise. Neste artigo, damos sequência às exposições narrativas, explorando os elementos metafictionais de autoconsciência narrativa pela paródia. Somente a nível de curiosidade, a narradora em *A audácia dessa mulher* se apresenta de formas diferentes: no 1º capítulo em uma aparente impessoalidade e neutralidade, e depois, no 2º capítulo, inserindo-se em 1º pessoa como autora. Essa voz criadora se insere na obra em movimentos de vai-e-vem, pois aparentemente “some” em alguns momentos, dando a entender que o romance é narrado, em sua maior parte, em 3º pessoa como se fosse imparcial, e quando acha pertinente aparece apontando reflexões sobre sua construção narrativa. Porém, perceberemos que a narradora pretende questionar a tradição literária, principalmente a partir dos próprios narradores e sua ideia de “neutralidade”, pois havia, muitas vezes, uma relação de condicionamento de suas visões parciais e limitantes aos leitores, os quais eram passivos e apenas absorviam o direcionamento da narração sem se questionarem sobre as histórias.

¹⁰ O romance não se resume à leitura que Beatriz faz das narrativas, mas é o que nos importa para esse artigo.

dele. Aos poucos o marido vai sendo levado a desconfiar da mulher, transformando em indícios de traição todos os pequenos acontecimentos do cotidiano” (Machado, 1999, p. 25).

Percebe-se que há a repetição da história de ciúmes e desconfianças que já conhecemos em Bentinho com relação a Capitu e Escobar, inclusive também o direcionamento à visão única do personagem masculino, o qual representa um duplo do narrador-protagonista Bentinho. Porém, como a paródia marca a repetição pela diferença, ela “transforma uma obra precedente [...] transpondo-a” (Samoyault, 2008, p. 53). Assim, a narradora se utiliza dessa narrativa para apontar autorreflexões sobre o lugar do autor¹¹ na obra.

Para apresentar seu ponto de vista, a narradora se insere na obra (antes narrada impessoalmente) partir de reflexões que marcam a autoconsciência sobre a própria figura do narrador quando este se coloca no texto em diálogo com o leitor, referindo-se explicitamente ao estilo de Machado de Assis e conclui que “um livro que começou com um narrador impessoal não pode de repente trazer essas intromissões em primeira pessoa. Ainda mais quando não fica claro se quem está falando é o autor (ou a autora, que audácia!), um narrador não identificado, ou um dos personagens”. (Machado, 1999, p. 19). Porém, tendo se colocado diretamente na obra em diálogo com o leitor, marca-se explicitamente que no romance há uma voz narrativa criadora guiando a história.

Essas provocações da autora sobre a narração serão relacionadas também ao roteiro de Ousadia com a visão única do personagem protagonista masculino e marcam a problematização com relação ao narrador-protagonista Bentinho de *Dom Casmurro*, já que os dois personagens são representados, em *A audácia dessa mulher*, como duplos um do outro. Esse tipo de narrador é “limitado a seus próprios pensamentos, sentimentos e percepções” (Friedman, 2002, p. 177), e é justamente esse ângulo de visão que é passado para o leitor, como uma “verdade absoluta”.

Assim, Capitu é silenciada e não tem direito a suas percepções e versões dos acontecimentos. Aparentemente, a mesma situação acontecerá na narração paródica de Ousadia, já que sua inserção (ou encaixe) é mais parecida com uma imitação sem a condição de diferença pela transformação narrativa. O que marca a transposição das percepções sobre o roteiro é justamente a autoconsciência da autora/narradora sobre a problematização da história. Esse mesmo movimento questionador será repetido por Beatriz, como pode ser visto quando ela explica que:

¹¹ Ao falarmos em autor não nos referimos à pessoa física que escreve a obra, mas à voz que a narra, ou seja, o narrador, e, nos casos das obras metaficcionais, a uma presença artística explícita e autoconsciente que representa e apresenta os elementos autorreflexivos nas obras, mas os escritores também podem estar presentes no texto.

O que o Machado conta é como o Bentinho achava isso... É só uma versão, e de uma parte interessada. Não há um único elemento de certeza, só desconfianças... [...] O importante é ver como o Bentinho desconfia que ela traiu e depois passa a ter certeza. E é ele quem conta a história, assumidamente em primeira pessoa, e vai passando magistralmente suas impressões para o leitor, como se fossem fatos. Mas a gente só tem a versão dele. Ninguém garante que é verdade (Machado, 1999, p. 24).

Todorov explica que “Contando a história de uma outra narrativa, a primeira atinge seu tema essencial e, ao mesmo tempo, se reflete nessa imagem de si mesma” (2006, p. 24). Dessa forma, depois da problematização inicial sobre o narrador pelo roteiro de Ousadia, com o objetivo de fornecer uma voz à Capitu, surge a segunda narrativa encaixada no romance, que também é uma paródia, o diário da personagem, apresentada como uma pessoa “real” do século XIX. Hutcheon (1985, p. 28) cita que existem diversas formas do âmbito da paródia, como as convenções “a um artista específico, onde encontramos paródias a obras individuais ou a partes delas”. No diário desenvolvido em *A audácia dessa mulher*, há diferentes trechos semelhantes aos de Dom Casmurro, em que Capitu narra suas percepções dos mesmos acontecimentos narrados por Bentinho, enquanto há outros em que a personagem, apropriada e reelaborada por Ana Maria Machado, apresenta suas reflexões. É como se, nos dois livros, houvesse a “mesma” Capitu, mas em *A audácia dessa mulher*, ela tivesse direito à voz ao escrever seu diário.

O diário de Capitu é na verdade um caderno de receitas dado a ela pela mãe durante sua adolescência para que ela escrevesse seus aprendizados domésticos e culinários, algo natural para as mulheres da época. Mas, entre as receitas, Capitu confessa às páginas seus pensamentos e o desenvolvimento de seu relacionamento com Bentinho e isso se prolonga durante toda a juventude até a vida de casada. Apresentaremos um trecho abaixo dos dois livros de forma a apontar as semelhanças e diferenças entre as percepções dos dois personagens a partir da mesma situação. A seguir, Bentinho, em Dom Casmurro, narra que

As curiosidades de Capitu dão para um capítulo. Eram de vária espécie, explicáveis e inexplicáveis, assim úteis como inúteis, umas graves, outras frívolas. Gostava de saber tudo. No colégio onde, desde os sete anos, aprendera a ler, escrever e contar, francês, doutrina e obras de agulha, não aprendeu, por exemplo, a fazer renda; por isso mesmo, quis que prima Justina lho ensinasse. Se não estudou latim com o Padre Cabral foi porque o padre, depois de lho propor gracejando,

acabou dizendo que latim não era língua de meninas. Capitu confessou-me um dia que esta razão acendeu nela o desejo de o saber. (Assis, 1978, Cap. XXI).

Esse mesmo episódio é narrado por Capitu no diário em *A audácia dessa mulher*, sendo o 1º trecho exposto no livro:

[...]Desejaria era fazer renda. No colégio desde os sete anos, aprendi a ler, escrever e contar, francês, doutrina e obras de agulha, mas não me ensinaram a fazer renda. Vou pedir a dona Justina, da casa ao pé, que me oriente. Lástima é que não tenha conseguido que me ensinassem latim, que tanto desejo conhecer desde o dia em que o padre afirmou que latim não é língua de meninas. Como então, em Roma antiga, a senhora que ganhou de César a pérola de seis milhões de sestércios poderia agradecer ao grande homem? Seguramente, em latim! (Machado, 1999, p. 66)

É perceptível, durante a leitura, que o trecho “No colégio onde, desde os sete anos, aprendera a ler, escrever e contar, francês, doutrina e obras de agulha,” de *Dom Casmurro*, é muito próximo com a forma que é apresentado no diário de Capitu: “No colégio desde os sete anos, aprendi a ler, escrever e contar, francês, doutrina e obras de agulha,”. Esse tipo de “empréstimo confessado”, como chama Hutcheon (1985, p. 56), é comum na paródia, pois, como aponta Samoyoult, (2008, p. 58), “é freqüente que uma paródia integre citações não marcadas para facilitar o reconhecimento do hipotexto, o que o aproxima do plágio”. Nesse trecho específico, Ana Maria Machado apenas troca o discurso de 3º pessoa para a 1º, repetindo e imitando a forma e as palavras que Bentinho narra, e inclusive as vírgulas são as mesmas. Isso acontece porque, como aponta Samoyoult, “Ao imprimir, na sua própria forma, a do texto que parodia, uma paródia pode facilitar a tarefa interpretativa do descodificador” (2008, p. 56). Assim, ao imitar e copiar trechos do texto de Assis, a paródia torna-se evidentemente marcada para o leitor, também como homenagem, pois esse foi um dos objetivos da autora ao escrever o romance.

Porém, a paródia não é apenas imitação, e o diário de Capitu não se resume a essa “cópia” de alguns trechos de *Dom Casmurro* apenas para mudar a personalidade, pois, se fosse esse o caso, Ana Maria Machado enfraqueceria a presença da voz própria de Capitu em seu livro, e traria novamente a repetição do discurso de Bentinho. A partir dos trechos acima, ainda que narrem o mesmo acontecimento e de forma muito parecida, percebe-se a visão de Bentinho com relação às curiosidades de Capitu, o qual, nem sempre, levava a sério ou entendia de fato o que ela queria aprender. Já o trecho no diário mostra uma percepção diferenciada sobre a inteligência que Capitu possuía e a ânsia de expandir seus conhecimentos além do que diziam que era permitido para si, como uma espécie de

subversão às imposições e proibições que sofria pela condição feminina que propunha, na época, o conhecimento voltado para os serviços domésticos.

Ao repetir alguns trechos parecidos com Dom Casmurro sobre a personalidade de Capitu, cria-se a verossimilhança para a construção da personagem em *A audácia dessa mulher*, pois, segundo Machado, a Capitu que apresenta em seu livro é a mesma existente em *Dom Casmurro*¹². Porém, a paródia é uma forma de “acordo” com os textos do passado (Hutcheon, 1985, p. 15), além disso, é “tanto um ato pessoal de suplantação, como uma inscrição de continuidade histórico-literária” (Hutcheon, 1985, p. 52). Dessa forma, ao apresentar uma Capitu que escreve em um diário seus pensamentos e os acontecimentos de sua vida com seu ponto de vista, a escritora fornece, através da paródia, uma continuidade à história da personagem pelo questionamento sobre a versão dos fatos da personagem silenciada em séculos anteriores. E também, para apontar essa problematização de forma prática, e até didática, em seu livro, a autora repete a história de *Dom Casmurro* no roteiro da série de tv *Ousadia*, e questiona, dentro da ficção, os elementos da própria ficção de forma a subverter o espaço dado às personagens femininas em narrativas anteriores, principalmente, do século XIX.

Considerações finais

A construção narrativa autorreflexiva e autoconsciente da narradora de *A audácia dessa mulher* fornece ao romance a percepção explícita dos mecanismos textuais que compõem a ficção. A partir da inserção dos comentários pessoais da narradora, o leitor percebe que há uma voz comandando a história, a qual não pretende se mostrar como neutra ou isenta, mesmo que muitas vezes aparente não estar presente. Isso é o que a própria narradora afirma: “não tenho nenhuma vontade de fazer como os autores tradicionais do romance do século XIX, que fingiam estar longe dali” (Machado, 1999, p. 97). Assim, percebe-se que as narrativas metaficcionalizadas trazem à superfície do texto os elementos de sua criação e colocam o leitor em uma relação de co-criação das histórias.

Muitas vezes, é como se *A audácia dessa mulher* fosse um espelho de *Dom Casmurro*, pois as narrativas paródicas se apresentam como duplos do romance de Machado de Assis, mas é a autoconsciência narcisista marcada na figura da narradora que aponta a diferença, tendo em vista que “O emprego do espelho pode ser interpretado como um desejo de tornar a obra consciente, como um esforço desesperado de estabelecer um ‘feedback’ da obra sobre ela mesma[...]”. Dessa forma, “A obra especular, ao se voltar sobre ela própria, emerge pouco a pouco na consciência” (Anker; Dällenbach, 1975, p. 9).

¹²<https://arte.estadao.com.br/focas/capitu/materia/a-versao-de-capitu-ja-existe-no-livro-diz-ana-maria-machado>.

Gustavo Bernardo aponta que a Metaficção “é uma ficção que se pergunta ‘quem sou eu’ porque se funda na elaboração da própria ficção” (2010, p. 82). Nessa pergunta, inserem-se autores/as e leitores/as pós-modernos e contemporâneos que não são mais iguais a séculos ou até mesmo a décadas atrás, pois há mais espaço para pessoas antes com quase nenhum acesso à possibilidade de criação literária, como as mulheres, as quais eram majoritariamente apenas leitoras, caso pertencessem a classes sociais que as possibilitasse o consumo de literatura. Mas esse não é mais o cenário predominante, mesmo que ainda não tenham cessado as desigualdades. Dessa forma, novas percepções são encontradas nas artes tanto com relação a quem a produz quanto de quem a consome, e isso se reflete na própria construção narrativa, pois muitas vezes busca-se desconstruir e questionar alguns preceitos da tradição literária.

Existem outras técnicas utilizadas em obras metaficcionais, mas o foco deste artigo foi especificamente voltado às marcas explícitas de autorreflexão e autoconsciência da narradora/autora em diálogo com o leitor e também à paródia em uma relação de reflexão crítica com o narrador de Dom Casmurro.

Referências

- ANKER, V.; DÄLLENBACH, L. **A Reflexão especular na pintura e literatura recentes**, in Art Internacional, vol. XIX/2, fev. 1975. (Trad. Maria do Carmo Nino).
- ASSIS, Machado. **Dom Casmurro**. São Paulo: Editora Egéria, 1978.
- BERNARDO, G. **O livro da metaficção**. Rio de Janeiro: Tinta Negra Editorial, 2010.
- BERNARDO, Gustavo. O gênero duplicado. **Gragoatá**. Niterói, n.28, p.81-94, 2010.
- ECO, Umberto. **Sobre os espelhos e outros ensaios**. [Trad. Beatriz Borges]. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1989.
- FRIEDMAN, Norman. O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico. [Trad. Fábio Fonseca de Melo]. **Revista USP**. São Paulo, n.35, p.166-182, mar/maio 2002.
- LEITE, Luana. A audácia do narrador de Ana Maria Machado. In: GOMES, Carlos Magno (org.). **O narrador descentrado e a voz dos silenciados**. Aracaju: Editora Criação, 2023. p.275-289.
- HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da paródia**. Trad. Teresa Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1985.
- MACHADO, A. M. **A audácia dessa mulher**. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1999.
- REICHMANN, B.T. **O que é metaficção? Narrativa narcisista: o paradoxo metaficcional**, de Linda Hutcheon. Scripta Uniandrade, n.04, p. 333-47, 2006. Disponível em: <https://www.yumpu.com/pt/document/view/12577920/o-que-e-metaficcao-narrativa-narcisista-uniandrade>. Acesso em: 26 maio 2024.
- SAMOYAUULT, Tiphaine. **A intertextualidade**. Trad. Sandra Nitrini. São Paulo: Editora Hucitec. 2008.

SANTIAGO, Silviano. O narrador pós-moderno. In: **Nas malhas da letra**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. p. 44-60.

TODOROV. Todorov. **As estruturas narrativas**. Trad. Leila Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2006.

O jogo entre o real e o imaginário em “Seminário dos Ratos” de Lygia Fagundes Telles

Tiago Fagundes Santos¹

Resumo: Este artigo possui como principal objetivo propor uma mediação de leitura para o conto “Seminário dos Ratos” de Lygia Fagundes Telles. A fim de atender essa demanda, o recorte feito é justamente o fantástico (estranho puro) presente na figura do rato, como representação do cenário político de 1978. Portanto, partindo da premissa de Jauss (2002) e de Rouxel (2018), a leitura proposta explora a relação entre leitor e autor, e, a partir da fusão do horizonte de expectativas, atualiza o contexto ditatorial do Brasil com os atos antidemocráticos ocorridos no dia 8 de janeiro de 2023, nos palácios dos 3 poderes em Brasília/DF.

Palavras-chave: Mediação de leitura. Atos antidemocráticos de 8 de janeiro de 2023. Horizontes de expectativas.

Apresentação

Se o hábito da leitura não é uma atividade particular da escola, tampouco desenvolvemos ele de maneira competente. Numa sociedade em que os professores de língua portuguesa se voltam, exclusivamente, ao ensino de gramática e de textos dissertativos para vestibulares, esquecendo aquilo que deveria estar em primeiro plano no ensino de língua materna, a leitura crítica, acabamos por quase ou não formar leitores críticos.

Para isso, se faz necessária a prática de mediação da leitura, em que o professor é o mediador da leitura, mesclando a leitura mecânica – aferindo a competência de decodificar sinais e linguagens – com a leitura de mundo, ocasionando, dessa forma, a leitura crítica, conforme Silva (2009 apud Nunes; Santos, 2020). Ainda de acordo com essas autoras, “o mediador, ou o agente de leitura, deve ter o compromisso de preparar-se para atrair diferentes públicos e levar a mediação da leitura a diversos ambientes e comunidades.” (2020, p. 13).

Tendo em vista essa interação entre a ficção e a realidade e embasado pelos conceitos de Horizontes de Perspectivas (Jauss) e de Jogo do Texto (Iser) – ambos pertencentes à Estética da Recepção – propomos uma mediação de leitura na qual ocorre uma fusão entre o contexto político dos anos 70 e os ataques antidemocráticos de 2023. Para tal ação, o recorte realizado neste trabalho é o insólito, representado pela figura do rato.

A escolha do conto de Lygia Fagundes Telles não é por acaso, visto que em suas narrativas há quase sempre um insistente jogo entre o real e o fantástico,

bem como a presença do mistério e do suspense, todos, inclusive, são um ótimo convite para o interesse dos adolescentes. Aliás, toda a coletânea Seminário dos Ratos (1978) possui tais elementos narrativos.

À vista disso, no conto escrito durante o período ditatorial do Brasil (1964-1985), *Seminário dos Ratos*, a escritora paulista Lygia Fagundes Telles apresenta uma forte presença do cenário político da época. Não obstante, conforme Finazzi-Agrò, o insólito – na figura do rato – e a ironia do narrador, explorados por Lygia neste conto, podem ser entendidos como um artifício para driblar a censura. Além disso, Ettore enfatiza a relevância da epígrafe, retirada do poema “Edifício Esplendor” do Carlos Drummond de Andrade, para a compreensão da narrativa.

Semelhante à narrativa e ao poema de Drummond, no dia 8 de janeiro de 2023 ocorreram as manifestações antidemocráticas em Brasília. Esse evento ficou registrado na história do Brasil devido à depreciação aos prédios que sediam os 3 poderes da República: Legislativo, Executivo e Judiciário. O “quebra-quebra”, realizado pelos revoltosos discordantes do resultado das eleições de 2022, aproxima-se da destruição realizada pelos ratos no conto de Lygia.

Tendo em vista essa interação entre a ficção e a realidade e embasado pelos conceitos de horizontes de expectativas (Jauss) e do conceito de leitura subjetiva de Rouxel (2018) propomos uma mediação de leitura na qual ocorre uma fusão entre o contexto político dos anos 70 e os ataques antidemocrático de 2023. Para tal ação, o recorte realizado neste trabalho é o insólito, representado pela figura do rato, enquanto o horizonte dessa mediação é a destruição resultante dos atos antidemocráticos de janeiro de 2023.

Uma leitura à luz da estética da recepção

Este artigo, a partir dos conceitos de horizontes de expectativas do Hans Robert Jauss e de leitura subjetiva, propõe uma leitura contemporânea da narrativa de Lygia em que há uma fusão dos horizontes entre o contexto do Regime Militar e os acontecimentos do dia 8 de janeiro de 2023.

Essa atualização na conjuntura política da narrativa permite o diálogo entre o leitor de hoje e o texto de 1978. Isso só pode ser feito por conta da presença do insólito – nesta narrativa lygiana expressa pelos ratos –, o qual, de acordo com Todorov (2017), são eventos que podem ser compreendidos pelas leis da razão, apesar de serem ao mesmo tempo extraordinários, inquietantes e que por isso, despertam reações como o medo, o estranhamento no leitor tal qual textos fantásticos – “A queda da casa Usher” de Edgar Allan Poe é um exemplo.

O insólito, portanto, será entendido aqui conforme aquilo a que Rouxel (2018) nomeou de leitura subjetiva, a qual se vale da ação do interlocutor, isto é, o

leitor passa a ser co-autor do texto, “é um sujeito mutável, desatado, descontínuo que não cessa de se fazer e de se desfazer e que experimenta “eus” múltiplos. A leitura literária é o lugar de uma incessante remodelagem” (Rouxel, 2018, p. 21).

Para Jauss, tal ato mostra a força dialógica de um texto, um “sintoma de que está viva”, nas palavras do teórico alemão. Entretanto, “como as leituras diferem a cada época, a obra mostra-se mutável, contrária à sua fixação numa essência sempre igual e alheia ao tempo.” (Jauss, 1979 apud Zilberman, 1989, p. 33).

Dentre os conceitos centrais apresentados por Jauss, horizonte de expectativas é aquele que se destaca, pois ele define esse horizonte como um conjunto de normas, valores e conhecimentos que os leitores trazem para a leitura, moldado pelo contexto histórico e cultural. Entretanto, o horizonte não é mutável, influenciado por novas leituras e experiências literárias. Jauss (2002) inclusive argumenta que a compreensão de uma obra literária é sempre mediada por esse horizonte de expectativas, que determina como a obra será recebida e interpretada.

Dessa maneira, embora a experiência seja individual, a recepção é vista por Jauss como um fato social que determina os limites, como forma de preservar o funcionamento da obra para a compreensão textual. Assim como resenhado por Regina Zilberman

A reconstrução do horizonte se faz necessária por fornecer as primeiras indicações relativamente a essa troca entre o texto e o público; mas ela oportuniza também a recuperação da história da recepção de que ele foi objeto, fazendo aparecer “a diferença hermenêutica entre a inteligência passada e atual de uma obra” (p. 183) e estabelecendo as ligações entre os dois pontos. [...] Por responder a novas questões em épocas distintas o texto explicita sua historicidade, concomitantemente contrariando a idéia de estar possuído por um “presente atemporal” (p. 183), com um sentido fixado para sempre (Zilberman, 1989, p. 36).

Ainda conforme Jauss (2002), a arte existe para frustrar expectativas, tal afirmação traz uma nova percepção de mundo ao leitor, sendo essa interação entre o texto e o interlocutor responsável pela atualização quanto às percepções sensoriais e à reflexão moral. Para isso, se faz preciso recorrer aos elementos “submersos” no interior da obra, os quais definem as regras do jogo ao leitor que tanto pode alterá-la, como também reproduzi-la.

Nesse sentido, Rouxel (2018) defende uma leitura em que as contribuições do leitor são tão relevantes quanto aquelas estabelecidas pelo autor no texto, de tal forma que

O sujeito leitor entendido como a parte subjetiva do leitor que se engaja na leitura e reage ao texto, não é redutível ao indivíduo. É um sujeito mutável, desatado, descontínuo que não cessa de se

fazer e de se desfazer e que experimenta “eus” múltiplos. A leitura literária é o lugar de uma incessante remodelagem (Rouxel, 2018, p. 21).

Assim, o sentido do texto é fortemente influenciado pelas mudanças nas experiências e emoções do leitor ao longo do tempo. Enquanto Jauss afirma que o sentido de uma obra literária é suscitado devido à interação texto-leitor, por uma ótica histórico-cultural, Annie Rouxel leva em conta as subjetividades do leitor, isto é, suas vivências e reações.

Essa ideia defendida por Annie, se aproxima do conceito proposto por Umberto Eco em *O Leitor como Modelo*, quando o crítico italiano afirma que o texto precisa de alguém (o leitor) que o ajude a funcionar. Ainda de acordo com Jauss

[...] o efeito, como o momento condicionado pelo destinatário, para a concretização do sentido como duplo horizonte – o interno ao literário, implicado pela obra, e o mundivivencial (*lebensweltlich*), trazido pelo leitor de uma determinada sociedade. Isso é necessário a fim de se discernir como a expectativa e a experiência se encadeiam e para se saber se, nisso, se produz um momento de nova significação (Jauss, 2002, p. 73).

Os conceitos de horizonte de expectativas de Hans Robert Jauss e de leitura subjetiva de Annie Rouxel estão inseridos no campo da teoria da recepção e enfatizam a importância do leitor no processo de interpretação e compreensão de textos literários, apesar de abordarem essa participação a partir de perspectivas ligeiramente diferentes. A literatura depende, então, da reapropriação pelas gerações subsequentes, o que também define seu lugar na história literária sendo esta mediada tanto por contextos culturais e históricos quanto por experiências e subjetividades individuais.

Portanto, partindo desses conceitos da Estética da recepção, o artigo pretende propor uma mediação de leitura do conto *Seminário dos Ratos* de Lygia Fagundes Telles a professores em que há uma fusão entre os horizontes de expectativas do leitor e do texto a fim de suscitar novos significados possíveis a partir de uma narrativa com quase 50 anos.

Uma fusão de horizontes de expectativas

A princípio, o título, no caso do conto de Lygia Fagundes Telles, “*Seminário dos Ratos*”, desperta no leitor as primeiras expectativas acerca do texto que vem após ele. Entretanto, entre ambos há um outro elemento textual, uma epígrafe: “Que século, meu Deus! – exclamaram os ratos/ e começaram a roer o edifício” (Telles, 2015, p. 63).

Podemos perceber, então, como a presença desse animal ou praga é reforçado pela escritora antes mesmo da narrativa. Surgem aí as primeiras hipóteses ao leitor do que se trata o texto: sobre ratos, mas não qualquer animal, são ratos com consciência, responsáveis pela realização de um seminário, uma ação humana, desse modo temos a presença de um elemento fantástico na narrativa.

Um volume, aliás, que ocupa uma posição cronológica e ideologicamente central e estratégica na produção de Lygia Fagundes Telles, exatamente pelo fato de alinhar alguns textos onde aparecem fatos e personagens “verossímeis” e outros onde prevalece o elemento fantástico – caráter ambíguo, balançando entre realidade e ficção, que identifica em geral a sua prosa e que já foi assinalado, quase desde o início, por vários críticos (Finazzzi-Agrò, 2019, p. 3).

Seguem-se as primeiras linhas da narrativa: “O Chefe das Relações Públicas, um jovem de baixa estatura, atarracado, sorriso e olhos extremamente brilhantes, ajeitou o nó da gravata vermelha e bateu de leve na porta do Secretário do Bem-Estar Público e Privado [...]” (Telles, 2015, p. 63).

Há, nesse trecho inicial, uma quebra de expectativas do leitor que esperava uma narrativa em que os ratos fossem os personagens centrais da narrativa. Em vez disso, surgem figuras representando o poder e que podem, no entanto, ser ratos considerando o fato de que muitos desses representantes, conforme o senso comum, são pessoas que “roubam”.

Durante os próximos parágrafos o narrador nos conduz a um diálogo entre o Chefe das Relações Públicas e o Secretário do Bem-Estar Público e Privado, o qual é descrito como “um homem descorado e flácida, de calva úmida e mãos acetinadas” e que tem o pé esquerdo prejudicado pela gota, fazendo referência a uma canção do Chico Buarque, que aliás é cantarolada mais adiante pelo Chefe das Relações Públicas, causando um certo mal-estar entre os personagens.

Nesse ínterim, os delegados, integrantes do evento, possuem cargos, títulos que ajudam a compreender a posição política destes, a exemplo do Diretor das Classes Conservadoras Armadas e Desarmadas. Para Massoli (2017), o foco da narrativa está na função social das personagens, isso fica nítido devido ao “tom irônico em cada nomenclatura, a saber, Secretário do Bem-Estar Público e Privado, que menospreza as questões públicas e preocupa-se em manipular a mídia” (2017, p. 3-4).

Mais uma vez a ironia reflete a condição política da época. A presença de delegados estadunidenses ressalta a forte presença deles nos regimes ditatoriais da América Latina, sobretudo, no Brasil, tal qual destaca o diálogo entre o Chefe das Relações Públicas e o Secretário do Bem-Estar Público e Privado:

[...] Excelência, o cavaleiro em questão é uma incógnita. Só falam inglês. Aproveitei para conversar com eles, completei a pouco meu curso de inglês para executivos. Se os debates forem em inglês, conforme já foi aventado, darei minha colaboração. Já o castelhano eu domino perfeitamente, enfim, Vossa Excelência sabe, Santiago, Buenos Aires... (Telles, 2015, p. 64).

Essa conversa enfatiza mais um ponto importante para a interpretação da narrativa, conforme Massoli (2017), o Secretário do Bem-Estar Público e Privado representa alguém que anteriormente esteve presente em países com governos ditatoriais Chile e Argentina são exemplos de países nos quais sua população enfrentou a ditadura militar. Sendo, portanto, o único sobrevivente da invasão dos ratos devido à sua experiência com situações como esta.

A constante presença de representantes estadunidenses no Seminário, aliás, é ainda alvo de críticas do Secretário do Bem-Estar Público e Privado:

[...] Os ratos são nossos, as soluções têm de ser nossas. Por que botar todo mundo a par das nossas mazelas? Das nossas deficiências? Devíamos só mostrar o lado positivo não apenas da sociedade mas da nossa família. De nós mesmos [...] Por que não apareci ainda, por quê? Porque simplesmente não quero que me vejam indisposto, de pé inchado, mancando. [...] Mostrar só o lado positivo, só o que pode nos enaltecer. Esconder nossos chinelos (Telles, 2015, p. 64-65).

Nesse sentido, podemos também notar como esse autoritarismo, encarnado na personagem do Secretário do Bem-Estar Público e Privado – debilitado, com o pé enfermo – está se degradando, como ocorre com o local onde estão reunidos esses líderes.

Considerações finais

Com a fusão dos horizontes de expectativas, os ratos podem ter uma conotação semelhante àquela fixada pelo narrador: se antes os ratos eram utilizados para representar todos aqueles que lutaram contra o regime ditatorial, agora eles representam a população que luta contra a Democracia.

[...] As luzes se apagaram. Então deu-se a invasão, espessa como se um saco de pedras borrachas tivesse sido despejado em cima do telhado e agora saltasse por todos os lados numa treva dura de músculos, guinchos e centenas de olhos luzindo negríssimos. Quando a primeira dentada lhe arrancou um pedaço da calça, ele correu sobre o chão envelado, entrou na cozinha com os ratos

despencando na sua cabeça e abriu a geladeira (Telles, 2015, p. 73).

Enquanto os representantes políticos da narrativa podem muito bem representar os parlamentares e agentes políticos que estavam nas sedes dos 3 poderes em Brasília, os quais atuaram de forma quase tímida em comparação ao número de manifestantes antidemocráticos. Esses ratos também podem ser uma representação do cenário político brasileiro, em que os estadistas são devorados por eles mesmos.

Um tênue raio de luar era a única presença na cozinha esvaziada. Foi andando pela casa completamente oca, nem móveis, nem cortinas, nem tapetes. Só as paredes. E a escuridão. Começou então um murmurejo secreto, rascante, que parecia vir da Sala de Debates e teve a intuição de que estavam todos reunidos ali, de portas fechadas. Não se lembrava sequer de como conseguiu chegar até o campo, não poderia jamais reconstituir a corrida, correu quilômetros. Quando olhou para trás, o casarão estava todo iluminado (Telles, 2015, p. 74).

Quanto ao desfecho da narrativa, podemos estabelecer uma interpretação diferente daquela estabelecida por Finazzi-Agrò, em que a ação de depredação dos roedores anseia a libertação da repressão militar, nesta conjuntura, realça a sensação de horror presente no conto de Lygia. Porém, a sede com suas luzes acesas permanece emanando esperança da soberania da Democracia.

Referências

- ECO, Umberto. O leitor como modelo. *In*: ECO, Umberto. **Lector in fabula: A cooperação interpretativa nos textos narrativos**. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- FINAZZI-AGRÒ, Ettore. **Amor, humor e terror na ficção de Lygia Fagundes Telles**. Brasília: Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea, n. 56, 2019.
- JAUSS, Hans Robert. A estética da recepção: colocações gerais. *In*: JAUSS, Hans Robert. **A Literatura e o Leitor: Textos de Estética da Recepção**. Tradução: Luiz Costa Lima. 2ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 2002.
- MASSOLI, Ligia Carolina Franciscati da Silva. Narrativa de Resistência: “Seminário Dos Ratos”, de Lygia Fagundes Telles. **Revista (Entre Parênteses)**. Dossiê Literatura e Resistência, Alfenas, Volume 6, Número 1, 2017.
- ROUXEL, Annie. Ousar ler a partir de si: desafios epistemológicos, éticos e didáticos da leitura subjetiva. Tradução: Rosiane Xypas. Porto Alegre: **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, n. 35, 2018.
- TELLES, Lygia Fagundes. Seminário dos Ratos. *In*: TELLES, Lygia Fagundes. **Melhores Contos: Lygia Fagundes Telles**. Seleção: Eduardo Portella. 13ª ed. São Paulo: Global, 2015.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. 4. ed., 3ª reimp. São Paulo: Editora Perspectiva, 2017.

ZILBERMAN, Regina. **Projetando a nova história da literatura**. In: ZILBERMAN, Regina. **Estética da Recepção e História da Literatura**. São Paulo: Editora Ática, 1989.

***Um defeito de cor*: representação da diáspora africana e o lugar de fala**

Loreci Alves Marins¹

Ivânia Campigotto Aquino²

Resumo: A partir da obra *Um defeito de cor*, de Ana Maria Gonçalves, tem-se como objetivo analisar o que denominamos diáspora africana, fenômeno caracterizado pela imigração forçada dos africanos. A dimensão dos deslocamentos nas mobilizações das mulheres negras remete à diáspora (Hall, 2003), pois revelam que as grandes "viagens" em navios negreiros introduziram rupturas em nossas tradições. Somado a isso, o tema do lugar de fala, pois trata-se de uma autora negra e de uma protagonista negra. Percebe-se nessa literatura um eu que se anuncia como negro, um enunciador consciente de sua dupla posição social. Logo, a metodologia empregada é a obra *Um defeito de cor* (2006) de Ana Maria Gonçalves, que será analisada à luz da obra *O que é lugar de fala* de Djamila Ribeiro (2017).

Palavras-chave: Deslocamento. Autoria feminina. Negritude. Representatividade. Silenciamento.

Introdução

Um defeito de cor, da mineira Ana Maria Gonçalves (2006), apresenta a história de Kehinde, capturada, ainda na infância, no Daomé (Benin), trazida para o Brasil, passando por Bahia, Maranhão, Santos, São Paulo, até o fim de sua vida. A saga da personagem atravessa oito décadas de constante luta, pela vida, pela liberdade. Não à toa, estudiosos já se debruçaram sobre esse romance para abordar temas, como maternidade, negritude, traumas e escravidão. Sendo assim, esta obra é um exímio exemplar do que denominamos diáspora africana, configurando assim, o tema deste trabalho, haja vista que tal nomenclatura é atribuída a um fenômeno caracterizado pela imigração forçada dos africanos, durante o tráfico transatlântico de escravizados. A dimensão dos deslocamentos nas mobilizações das mulheres negras remete à diáspora (Hall, 2003), pois revelam que as grandes "viagens" em navios negreiros introduziram rupturas em nossas tradições. O povo africano teve que sobreviver à barbárie, mas isso sempre foi insuficiente para nós, e assim impusemos nossa presença cultural e civilizatória e enfrentamos nossa condição de

¹ Doutoranda em Letras do Programa de Pós-graduação da Universidade de Passo Fundo, Bolsista Capes II. Atualmente, é professora da rede pública e privada. <https://orcid.org/0009-0008-6503-606X> E-mail: lorecialvesmarins@gmail.com

² Profa. da Universidade de Passo Fundo. Doutora e Pós-doutora em Estudos de Literatura pela UFRGS. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9221-3473>. E-mail: ivanias@upf.br.

subalternos. Consequentemente, influenciam aqueles que os escravizaram em todos os aspectos. Segundo Rodrigues (2012), em seu artigo “Entre o passo e o agora: Diáspora negra e identidade cultural,” Hall (2003), ao pensar a identidade cultural, estabelece um entendimento em que os valores culturais são mantidos como elementos permeáveis às mudanças empreendidas pelas migrações territoriais. O autor considera que as culturas são abertas e compõem-se em meio às diásporas, expressando-se como um tributo que reinventa as tradições. Para tanto, a partir da obra *Um defeito de cor*, de Ana Maria Gonçalves, tem-se como objetivo analisar, além da diáspora africana, o lugar de fala, uma vez que se trata de uma autora negra, a qual tece uma narrativa que tem como protagonista uma personagem negra. Percebe-se nessa literatura um eu que se anuncia como negro e, de acordo com Florentina Souza, esse “enunciador é consciente de sua formação cultural e de sua dupla posição social (...) o escritor afro-brasileiro está ciente, também, de que escreve, cita, ou narra fatos a partir de uma perspectiva de seu grupo étnico” (2005, 61). Logo, a metodologia empregada tem como material de análise a obra *Um defeito de cor* (2006) de Ana Maria Gonçalves, que será analisada à luz da obra *O que é lugar de fala* de Djamilia Ribeiro (2017).

Diáspora

A partir da diáspora africana, é possível observar a incorporação de outros valores culturais e a manutenção de aspectos vinculados às origens étnico-raciais. O Brasil é o país que possui o maior número de pessoas negras para além do continente africano, sendo cerca de 86 milhões de habitantes, e isso se deve ao tráfico negreiro. Sendo assim, a diáspora traz em si o conceito de deslocamento, este pode ser forçado, como na condição de escravizado ou ainda resultado de guerras, perseguições políticas, religiosas ou desastres naturais. Também pode ser uma dispersão incentivada ou espontânea de grandes massas populacionais em busca de trabalho ou melhores condições de vida. A diáspora ou a dispersão dos povos africanos pelo continente europeu, asiático e americano se produziu em grande escala durante o período do tráfico de escravizados entre os séculos XV e XIX.

O Brasil é um país extraordinariamente africanizado. E só a quem não conhece a África pode escapar o quanto há de africano nos gestos, nas maneiras de ser e viver e no sentimento estético do brasileiro. Por sua vez, em toda a outra costa atlântica se podem facilmente reconhecer os brasileirismos. Há comidas brasileiras na África, como há comidas africanas no Brasil. Danças, tradições, técnicas de trabalho, instrumentos de música, palavras e comportamentos sociais brasileiros insinuaram-se no dia-a-dia africano. [...] Com ou sem remorso, a escravidão foi o processo

mais importante de nossa história. [...] O escravo ficou dentro de todos nós, qualquer que seja a nossa origem. (Costa e Silva, 2003)

A obra *Um defeito de cor*, de Ana Maria Gonçalves, evidencia a diáspora africana. Gonçalves encena em primeira pessoa a trajetória de Kehinde, nascida no Benin (atual Daomé), desde o instante em que é escravizada, aos oito anos, até seu retorno à África, décadas mais tarde, como mulher livre. Desse modo, referindo à história real, nos anos de 1830 a 1870, em torno de 8.000 retornados, negros livres ou libertos, majoritariamente africanos de nascimento, conseguiram migrar do Brasil e retornar ao seu continente de origem.

Segundo José Antônio dos Santos, em seu artigo *Diáspora africana paraíso perdido ou terra prometida*, “em embarques coletivos ou individuais, uma vez na África, eles passaram a ser reconhecidos geralmente como brasileiros, havendo variações locais: *agudás* no Benin, *amarôs* em Togo e na Nigéria, *ta-bom* em Gana.” (Santos, Já, 2008). No caso de Kehinde, ela se estabeleceu em sua terra natal e realizou empreendimentos por lá. A protagonista, ao fazer isso, levou elementos da cultura brasileira, como a estrutura das casas, fundando assim o que ela chamou de Construtora Casas Bahia, precisando, inclusive, pagar pelo envio, não só de materiais, mas de mão de obra de escravizados brasileiros.

Assim, a maioria dessas pessoas se estabeleceu no litoral africano e começou a trabalhar e se valer dos conhecimentos que haviam adquirido no processo diaspórico (Lima, 2006). O uso do idioma português, a religião católica e os hábitos e costumes aprendidos no Brasil - estilo arquitetônico das casas - vestimentas, culinária, folclore, - definiram uma cultura mista, reconhecida na África como brasileira, resultando do processo da diáspora. Kehinde é uma personagem típica da diáspora. Os escravizados nunca foram apenas força de trabalho, porque trouxeram com eles as tradições- como religião, dança, língua, evidenciado em Kehinde pela aprendizagem rápida, exemplificada na alfabetização, ainda criança, e na aquisição do inglês, ao ser alugada aos ingleses como escrava de ganho, bem como na participação da fraternidade muçulmana responsável pela compra de cartas de alforria de outros escravizados. Tal exemplo fornece às tradições um conteúdo sincrético, em que se pode observar a incorporação de outros valores culturais e a manutenção de aspectos vinculados às origens étnico-raciais. Não obstante, no Brasil ainda há uma grande dificuldade em pensar e reconhecer a cultura que se formou na diáspora.

Lugar de fala

Historicamente, há um silenciamento da voz feminina. Quando analisamos mais de perto, percebemos que ao se tratar da mulher negra este contexto só se intensifica, assim sendo, é mister abordar o lugar de fala. De acordo com Djamilia Ribeiro (2017), na obra *O que é lugar de fala*, durante o surgimento do movimento feminista já existia esse apagamento, pois o grupo de mulheres, brancas, que buscavam a igualdade de direitos, não tinham como pauta a questão racial. Segundo a autora, “Interessava, ali, a conquista de direitos para um grupo específico de mulheres, o que se perpetuou, durante muito tempo, mesmo quando mulheres negras começaram a escrever sobre a invisibilidade da mulher negra [...]” (Ribeiro, 2017, p. 16).

Paralelamente, fica evidenciado que mulheres negras historicamente estavam produzindo insurgências contra o modelo dominante e promovendo disputas de narrativas. De acordo com a pensadora e feminista negra Lélia Gonzalez há uma existente hierarquização de saberes que apresentava-se (e ainda insiste em se apresentar) como produto da classificação racial da população. Dessa maneira, quem tinha o privilégio social possuía o privilégio epistêmico, uma vez que o modelo valorizado e universal de ciência é branco. Essa reflexão de Lélia Gonzalez nos dá uma pista sobre quem pode falar ou não, quais vozes são legitimadas e quais não são.

Além disso, Gonzalez em seus trabalhos e obras de Gonzalez também têm como proposta a descolonização do conhecimento e a refutação de uma neutralidade epistemológica. Segundo Ribeiro, “A pensadora também confrontou o paradigma dominante e em muitos de seus textos utilizou uma linguagem sem obediência às regras da gramática normativa dando visibilidade ao legado linguístico de povos que foram escravizados.” (p. 17) É fundamental destacar que a linguagem dominante é utilizada como forma de manutenção de poder e dependendo da forma como é utilizada, ela se torna uma barreira intransponível, especialmente para aqueles excluídos pelo sistema educacional. Assim, Gonzalez optou por valorizar a linguagem falada pelos povos negros africanos escravizados no Brasil, o que ela nomeou de “pretuguês”.

É engraçado como eles [sociedade branca elitista] gozam a gente quando a gente diz que é Framengo. Chamam a gente de ignorante dizendo que a gente fala errado. E de repente ignoram que a presença desse r no lugar do l nada mais é do que a marca lingüística de um idioma africano, no qual o l inexistente. Afinal quem é o ignorante? Ao mesmo tempo acham o maior barato a fala dita brasileira que corta os erros dos infinitivos verbais, que condensa você em cê, o está

em tá e por aí afora. Não sacam que tão falando pretuguês. (Gonzalez, 1984, p. 238.)

É preciso perceber como o colonialismo retifica as identidades e como não é possível fazer um debate amplo sobre um projeto de sociedade sem enfrentar o modo pelo qual certas identidades são criadas dentro da lógica colonial. Somado a isso, a ausência de debates, a insistência em não discutir como identidades foram forjadas sob uma égide de sociedades coloniais, legitimando ainda mais esse argumento. Dessa forma, apresentam um panorama em que somente os brancos pensam na coletividade; que as pessoas negras e seus movimentos são separatistas. Logo eles persistem na ideia de que são universais, que representam os outros, quando, na verdade, representam a si mesmos.

Nesse contexto, o conceito de lugar de fala destaca o conjunto de possibilidades de produção discursiva derivadas do lugar ocupado pelos grupos sociais nas relações de poder. Ribeiro postula na obra *O que é lugar de fala* o seguinte:

A nossa hipótese é que a partir da teoria do ponto de vista feminista, é possível falar de lugar de fala. Ao reivindicar os diferentes pontos de análises e a afirmação de que um dos objetivos do feminismo negro é marcar o lugar de fala de quem as propõem, percebemos que essa marcação se torna necessária para entendermos realidades que foram consideradas implícitas dentro da normatização hegemônica. (p.34)

Sendo assim, quando Ribeiro fala de pontos de partida, não está falando de experiências de indivíduos necessariamente, mas das condições sociais que permitem ou não que esses grupos tenham acesso a lugares de cidadania. Seria, principalmente, um debate estrutural. Não se trata de afirmar as experiências individuais, mas de compreender como o lugar social que certos grupos ocupam restringe oportunidades. De acordo com a autora, “Ao ter como objetivo a diversidade de experiências, há a conseqüente quebra de uma visão universal. Uma mulher negra terá experiências distintas de uma mulher branca por conta de sua localização social, vai experienciar gênero de uma outra forma.” (p. 35)

No Brasil, comumente ouvimos esse tipo de crítica em relação ao conceito, porque os críticos partem de indivíduos e não das múltiplas condições que resultam nas desigualdades e hierarquias que localizam grupos subalternizados. As experiências desses grupos localizados socialmente de forma hierarquizada e não humanizada faz com que as produções intelectuais, saberes e vozes sejam tratadas de modo igualmente subalternizado, além das condições sociais os manterem num lugar silenciado estruturalmente. Isso,

de forma alguma, significa que esses grupos não criam ferramentas para enfrentar esses silêncios institucionais, ao contrário, existem várias formas de organização políticas, culturais e intelectuais. A questão é que essas condições sociais dificultam a visibilidade e a legitimidade dessas produções. Uma simples pergunta que nos ajuda a refletir é: quantas autoras e autores negros o leitor e a leitora, que cursaram a faculdade, leram ou tiveram acesso durante o período da graduação? Quantas professoras ou professores negros tiveram? Quantos jornalistas negros, de ambos os sexos, existem nas principais redações do país ou até mesmo nas mídias ditas alternativas? (Ribeiro, p. 36)

É preciso perceber as individualidades dentro de uma mesma realidade. Assim, o lugar social determina as experiências e os acessos a determinados espaços de forma justa. O falar não se restringe ao ato de emitir palavras, mas de poder existir. O não acesso às universidades, meios de comunicação, políticas institucionais impossibilita que essas vozes sejam ouvidas.

De forma análoga, a literatura brasileira espelha, conseqüentemente, esta realidade de ausência de lugar de fala da mulher negra. O silenciamento é facilmente verificado na produção romanesca do século XIX, quando, em seu projeto nacionalista, falhou ao apresentar romances cujos personagens principais são o colonizador, português, na maioria das vezes - e o indígena idealizado. O negro ficou de fora dessa produção ficcional preponderantemente branca e masculina. Ao existir, não foi valorizada pela pesquisa histórica e, sendo assim, caiu no esquecimento. É o caso do romance *Úrsula* (1859) que Maria Firmina dos Reis escreveu. Mulher negra, é considerada a primeira romancista brasileira, com uma obra que dá voz a dois escravos: Túlio e Susana. Algo até então impensável: um instrumento de crítica à escravidão por meio da humanização de personagens escravizados. Infelizmente, esquecida por décadas, sua obra só foi recuperada em 1962 pelo historiador paraibano Horácio de Almeida.

Infelizmente, as obras literárias brasileiras apresentaram poucas aparições de negros, normalmente relacionadas a papéis secundários e à condição de escravos, sem possibilidade de questionamentos. É somente a partir do século XX, com o período de transição do Pré-Modernismo, que personagens negras passam a ocupar lugar de destaque na Literatura. Dessa forma, contemporaneamente, é possível encontrar obras como *Um defeito de cor*, de Ana Maria Gonçalves, em que a protagonista é uma menina negra escravizada, descrita como alguém dotada de muitas habilidades, como na aquisição do inglês, ao ser alugada aos ingleses como

escrava de ganho, apesar de sua condição de escravizada, alcança projeção na sociedade da época, conseguindo a alforria e a realização profissional.

Ana Maria Gonçalves dá voz a uma protagonista negra contribuindo assim para a construção de uma literatura identitária. Segundo Carneiro, a Literatura é responsável por uma representação simbólica de sentidos, e ao apresentar heroínas brancas, relegou às personagens negras papéis associados à condição de escrava ou de objeto. Portanto, “as mulheres negras fazem parte de um continente de mulheres [...] que são retratadas como anti musas da sociedade brasileira, porque o modelo estético de mulher é a mulher branca”. (2003, p. 50) Ao dar espaço no romance para uma protagonista negra, Ana Maria Gonçalves contrapõe o acima exposto, pois encena em primeira pessoa a trajetória de Kehinde. O texto dialoga com o modelo pós-moderno da metaficção historiográfica e remete às biografias de Luiza Mahin – celebrada heroína do Levante dos Malês, ocorrido em Salvador em 1835 – e do poeta Luiz Gama – líder abolicionista e um dos precursores da literatura negra no Brasil, também vendido como escravo pelo próprio pai.

As recordações de Kehinde são, então, o símbolo da resistência e da persistência, e representam muito bem a questão do lugar de fala, pois as situações vivenciadas por ela, ainda se fazem presentes nos dias de hoje. Para Djamilia Ribeiro, mudarmos essa realidade exige que, antes, ela saia da invisibilidade. Mulheres negras, por exemplo, possuem uma situação em que as possibilidades são ainda menores, por conseguinte, de acordo com ela, seria urgente o deslocamento do pensamento hegemônico e a resignificação das identidades, sejam de raça, gênero, classe para que se pudesse construir novos lugares de fala com o objetivo de possibilitar voz e visibilidade a sujeitos que foram considerados implícitos dentro dessa normatização hegemônica. (Ribeiro, 2017, p. 26). A leitura e a discussão da obra de Ana Maria Gonçalves têm esse importante papel de re-significar um passado sobre o ponto de vista não-eurocêntrico.

Considerações finais

O Brasil, último país da América Latina a abolir a escravidão, é uma nação que ainda tem dificuldades em reconhecer o legado da diáspora africana. Desconhece ou não reconhece os elementos africanos incorporados à cultura brasileira. Isso se deve à formação do pensamento brasileiro pautado na cultura europeia, que tem uma noção imaginária de uma pátria branca, algo que nunca foi e não é. A Literatura Brasileira, infelizmente, por muitos séculos, reforçou esse estigma, haja vista que até o século XX não deu voz aos escritores negros e tampouco a personagens que representassem esse grupo. Pelo contrário, após a abolição da escravatura, optou por tentar esconder esse passado, abordando temas que expressavam fuga da realidade.

Em contrapartida ao esperado pelo processo da diáspora africana, os povos escravizados souberam manter sua cultura, como forma de resistência, contrariando a tentativa de desumaniza-los. Assim, a exemplo de Kehinde, apesar de todo o sofrimento enfrentado, captura, deslocamento, venda, violência física, psicológica, os africanos escravizados preservaram sua crença, culinária, língua, dança e somaram às precárias condições de sobrevivência e o vislumbre, na solidariedade, da possibilidade de superar as diferenças e sedimentar, no contato com as outras culturas, a massa que amalgamou a cultura afro-brasileira.

No que tange ao lugar de fala, ao longo dos tempos, muitas foram as formas de silenciamento impostas, metaforicamente ou não. Por isso a necessidade das mulheres negras se auto definirem. Logo surge a necessidade de serem ouvidas por aqueles que a reprimiram e havendo a possibilidade de confronto, de desconforto, de se deparar com verdades reprimidas. Isso pode ser exemplificado na pintura Anastácia, cuja representação de mulher escravizada usando uma máscara, provoca essa discussão.

Assim, Kilomba toca num tema essencial quando discutimos lugares de fala: “é necessário escutar por parte de quem sempre foi autorizado a falar. “por que a boca do sujeito negro deve ser presa? Por que ela ou ele deve ser silenciado? O que poderia dizer o sujeito negro se sua boca não fosse selada? E o que o sujeito branco deveria ouvir? Há um medo apreensivo de que, se o sujeito colonial falar, o colonizador terá que escutar.” (Kilomba, 2012, p. 20.) Esse exemplo evidencia a necessidade de debater esse tema, contribuindo, assim, para o preenchimento das lacunas que a história da literatura produziu e, para além da humanização do lugar de fala - especialmente - por mulheres negras, a representação de escritoras e de personagens negras.

Referências

CARNEIRO, Sueli. **Enegrecer o feminismo: a situação da mulher negra na América Latina a partir de uma perspectiva de gênero.** In: ASHOKA EMPREENDEDORES SOCIAIS; TAKANO CIDADANIA (Org.). **Racismos contemporâneos.** Rio de Janeiro: Takano, 2003.

CARNEIRO, Sueli. **Enegrecer o feminismo: a situação da mulher negra na América Latina a partir de uma perspectiva de gênero.** Portal Geledes, São Paulo, 2011. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/enegrecer-o-feminismo-situacao-da-mulher-negra-na-america-latina-partir-de-uma-perspectiva-de-genero/>. Acesso em: 16 jun. 2023.

COSTA E SILVA, Alberto da. **A enxada e a lança: a África antes dos portugueses.** Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1996.

DUARTE, Eduardo de Assis (Coord.). **Literatura afro-brasileira: 100 autores do século XVIII ao XXI.** 2. ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2014.

GONÇALVES, Ana Maria. **Um defeito de cor.** 22. ed. Rio de Janeiro: Record, 2020.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 8 ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

HALL, Stuart. **Da Diáspora: identidade e mediações culturais**. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2033. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4535599/mod_resource/content/1/HALL%2C%20Stuart.%20Da%20Di%C3%A1spora%20-%20identidade%20e%20media%C3%A7%C3%B5es%20culturais.pdf. Acesso em: 20 set. 2023.

KILOMBA, Grada. **Plantation Memories: Episodes of Everyday Racism**. Münster: Unrast Verlag, 2012.

MACEDO, José Rivair. **Desvendando a história da África**. Porto Alegre: UFRGS, 2008.

RIBEIRO, Djamila. **O que é lugar de fala?** Belo Horizonte (MG): Letramento, 2017.

RIBEIRO, Djamila. **Quem tem medo do feminismo negro**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

SOUZA, Florentina da Silva. *Afro-descendência em Cadernos Negros e Jornal do MNU*. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

RODRIGUES, Ricardo Santos. Entre o passado e o agora: diáspora negra e identidade cultural. **Revista EPOS**, v. 3, n. 2, 1 dez. 2012.

Ancestralidades negras e ubuntu em *O pequeno príncipe preto*, de Rodrigo França

Beatriz Montes dos Santos¹

Resumo: Este trabalho tem por objetivo analisar como são apresentadas as ancestralidades e o conceito de ubuntu presentes na obra literária infantil *O pequeno príncipe preto* (2020), de Rodrigo França, destacando a importância do protagonismo negro, do amor-próprio e do senso de coletividade para as crianças. Metodologicamente, fez-se uma pesquisa bibliográfica a fim de investigar estudos relacionados à literatura infantil e aos conceitos mencionados inicialmente. Por fim, conclui-se que narrativas infantis em que pessoas negras são representadas a partir de perspectivas contrárias à da subalternidade são ferramentas essenciais para a luta antirracista.

Palavras-chave: literatura infantil. estudos étnico-raciais. luta antirracista.

Introdução

De acordo com Candido (1998), literatura é toda criação de cunho poético, ficcional ou dramático, que abrange crenças, normas e sentimentos, além de servir como uma poderosa ferramenta de instrução. De forma metafórica, a palavra funciona como um tijolo utilizado para construir uma obra, cujas mensagens serão captadas pelo leitor/receptor. Essa organização da obra literária “nos deixa mais capazes de organizar a nossa própria mente e sentimentos, e, em consequência, mais capazes de organizar a visão que temos do mundo” (Candido, 1998, p. 179).

Entretanto, segundo Palo e Oliveira (2006), para desenvolver produções textuais direcionadas à categoria infantil, é essencial desenvolver estratégias que facilitem o repertório literário e o tornem compreensível ao público-alvo mencionado. Dessa forma, pode-se compreender esse campo literário como “um veículo de linguagem carregado de significados, criatividade, histórias que estimulam a imaginação do leitor infantil com o propósito de criar, compreender e refletir sobre questões sociais vivenciadas em seu cotidiano” (Costa, 2020, p. 46).

Para conceituar a literatura infantil e apontar a sua relevância a partir de uma perspectiva social, Coelho (2000) destaca:

¹ Mestranda do PPGL/UFS. Bolsista Capes 2023/2024. ORCID: <https://orcid.org/0009-0006-7358-394X>. E-mail: beamontes@academico.ufs.br.

Literatura é uma atividade específica que, como toda linguagem, expressa uma determinada experiência humana, e dificilmente poderá ser definida com exatidão. Cada época compreendeu e produziu literatura a seu modo. Conhecer esse “modo” é, sem dúvida, conhecer a singularidade de cada momento da longa marcha da humanidade em sua constante evolução. Conhecer a literatura que cada época destinou às suas crianças é conhecer os ideais e valores ou desvalores sobre os quais cada sociedade se fundamentou (e se fundamenta...) (Coelho, 2000, p. 27-28).

A partir dessa perspectiva, faz-se necessário reconhecer que a sociedade brasileira é constituída por variados grupos étnico-raciais que apresentam seus próprios valores culturais, portanto, torna-se fundamental que as produções literárias também reflitam essa pluralidade identitária. Nesse sentido, os livros literários “possuem um grande potencial de ressignificar discursos, produzir debates e contribuir para a formação de sujeitos críticos” (Verastegui, 2022, p. 111).

Assim, propõe-se uma reflexão acerca da importância do protagonismo da figura negra e suas características culturais em narrativas voltadas para as crianças. Para tanto, o presente artigo foi dividido em dois momentos. No primeiro, os conceitos de ancestralidades negras e ubuntu são investigados com o propósito de inseri-los no segundo momento junto à análise da obra infantil *O pequeno príncipe preto*, de Rodrigo França.

Abordar temáticas étnico-raciais a partir do reconhecimento das ancestralidades e dos valores culturais das negritudes é uma forma de contemplar as crianças e suas diversidades. Nesse cenário, a literatura pode contribuir para a formação dos pequenos leitores, como será analisado neste trabalho, e romper com o pacto da branquitude, interpretado por Cida Bento (2022) como um pacto de cumplicidade não verbalizado que preza pela preservação dos privilégios e operação de práticas discriminatórias.

Ancestralidades negras e ubuntu

De forma geral, o conceito de ancestralidade abrange o resgate de conhecimentos e caminhos trilhados por pessoas que vieram antes de outras. A partir do reconhecimento dos saberes que atravessam a esfera do tempo, Rufino (2019) ressalta que:

A ancestralidade é a vida enquanto possibilidade, de modo que ser vivo é estar em condição de encanto, de pujança, de reivindicação da presença como algo credível. A morte, nesse sentido, não está vinculada simplesmente aos limites da materialidade, mas se inscreve como escassez, perda de potência, desencante e esquecimento. Assim, recorro à máxima cunhada por um catedrático da rua” quando me disse que “tem muito vivo que tá morto e muito morto que tá mais do que vivo!” (Rufino, 2019, p. 13).

Nessa perspectiva, compreende-se a ancestralidade como uma reivindicação de saberes importantes para a articulação da vida, além de conceber que a falta de transmissão desses conhecimentos é considerada uma forma de esquecimento. Essa reflexão pode ser aplicada ao apagamento dos saberes das populações diaspóricas e historicamente marginalizadas, como os povos negros, uma vez que o marcador racial “é carregado de ideologia, escondendo, como todas as ideologias, uma coisa não proclamada: a relação de poder e dominação” (Munanga, 2004, p. 6).

Rufino (2019) delimita a raça como base para uma alteridade que gera desigualdades e injustiças que precisam ser enfrentadas e transgredidas. Desse modo, abordar as ancestralidades ligadas às negritudes é uma forma de enfrentamento que pode oportunizar espaços para o desenvolvimento de novas perspectivas que “reivindicam a sofisticação de um mundo plural, pujante e vigoroso, contrário e combativo ao desencanto do mundo” (Rufino, 2019, p. 14).

Com base nesse apontamento, atualmente tornou-se mais comum a produção de obras literárias infantis cujas narrativas giram em torno do protagonismo de pessoas negras e de enredos em que esses indivíduos não são desumanizados. Assim, essa literatura pode incentivar a conscientização de crianças que vivenciam o processo de autorreconhecimento étnico-racial, que ocorre de forma gradual como explica Neuza Santos (1983):

Ser negro é tomar posse desta consciência e criar uma nova consciência que reassegure o respeito às diferenças e que reafirme uma dignidade alheia a qualquer nível de exploração. Assim, ser negro não é uma condição dada, a priori, é um vir a ser. Ser negro é tornar-se negro” (Souza, 1983, p. 77).

Esse processo de construção identitária desenvolve-se de maneira constante, dado que “a pessoa humana, como a semente, evolui a partir de um capital primeiro, que é seu próprio potencial e que vai se desenvolvendo ao longo da fase ascendente de sua vida, em função do terreno e das circunstâncias encontradas” (Bâ, 1981, p. 3). Sob esse viés, Hall (2006) destaca que a identidade formada ao longo do tempo está sempre sujeita às influências do meio no qual o indivíduo está inserido, portanto, torna-se imprescindível um trabalho em conjunto para que produções literárias infantis contemplem as negritudes a partir de perspectivas positivas e não subalternizadas.

Nesse contexto é possível introduzir o conceito de ubuntu que se faz presente na essência da filosofia africana, promovendo um senso de coletividade e enfatizando a importância das relações para fortalecer “o ser da pessoa individual que, antes de entrar para essas relações, não seria auto-completa, pois, como somos lembrados por uma máxima de Akan, uma pessoa não é uma palmeira que deveria ser auto-completa ou auto-suficiente” (Gyekye, 2002, p. 6).

A linha de pensamento ubuntu refuta a concepção individualista de que uma pessoa uma autossuficiência que rejeita qualquer tipo de conexão com outros indivíduos. Conforme Ngomane (2022), a sociedade moderna é interconectada e, portanto, faz-se importante não se “enganar pelo mito do indivíduo autossuficiente, porque ninguém existe em total isolamento” (Ngomane, 2022, p. 28).

À vista disso, para proporcionar uma educação voltada para a diversidade e que desenvolva o respeito ao próximo, é importante que os livros infantis promovam narrativas humanizadoras voltadas para as relações étnico-raciais. Para isso, é fundamental que essas obras apresentem personagens que desafiam os padrões impostos por uma sociedade alicerçada pelo racismo, pois:

No caso específico dos livros que abordam as relações étnico-raciais, ou ainda, questões de gênero, não basta que eles sejam voltados para o público infantil e que tenham personagens negros/as. É preciso construir bons enredos, que fujam do tradicional clichê em que, ao final, temos uma “moral da história” redentora, na qual o/a racista se arrepende do seu racismo e todos/as ficam felizes. Os livros literários para o público infantil, em geral, falam sobre a realidade das crianças negras e de suas famílias, mostrando seus antepassados, tradições, cultura, etc., fazendo-o de forma positivada. Também não precisam, necessariamente, discutir sobre racismo na forma de texto escrito, mas o simples fato de terem personagens negros/as no enredo já aciona posicionamentos

importantes, fazendo-nos refletir sobre a importância de tal visibilidade (Costa, 2020, p. 44-45).

Portanto, faz-se necessário prestar atenção ao retratar os aspectos referentes às negritudes no contexto literário, visto que é intolerável retratar personagens negros com características animais e estereotipadas. Além disso, os enredos não precisam descrever unicamente situações em que personagens precisam lidar com ataques racistas, pois não se deve resumir as comunidades negras às suas dores. Considera-se importante para a construção da identidade das crianças a contação de histórias que fortaleçam percepções positivas acerca de si e de outras pessoas, como será observado na análise na próxima seção.

O pequeno príncipe preto

A obra *O pequeno príncipe preto* é uma releitura da narrativa clássica francesa *O Pequeno Príncipe* (*Le Petit Prince*), escrita pelo francês Antoine de Saint-Exupéry e publicada pela primeira vez em 1943. Todavia, em contraste à versão europeia, Rodrigo França aborda as relações de afeto e autoestima de pessoas negras ao narrar a história de um menino negro que é príncipe de um pequeno planeta, onde ele e sua amiga, uma árvore baobá, vivem juntos em harmonia.

Segundo Hall (2016), a representação é uma parte fundamental no processo pelo qual os significados são construídos e compartilhados dentro de uma mesma cultura. Logo, representar envolve o uso dos signos, da linguagem e imagens que representam coisas. Desse modo, além das simbologias presentes no próprio texto, pode-se observar a representatividade inserida na apresentação visual do livro, que conta com as ilustrações de Juliana Borges Pereira, que além de ilustradora é também animadora e designer.



Fonte: França, 2020.

Na capa, observa-se um menino negro com uma vestimenta que lembra um manto real. Neste enquadramento, pode-se interpretar essa representação como uma quebra de hegemonia. Além de ser o protagonista da narrativa, o príncipe preto é governante do lugar onde vive, contrariando dessa forma a visão colonial que desconsidera a ascensão social das pessoas negras, pois, como destaca Cida Bento, esses indivíduos são “vistos como invasores do que os brancos consideram seu espaço privativo, seu território. Os negros estão fora de lugar quando ocupam espaços considerados de prestígio, poder e mando” (Bento, 2022, p. 53).

Durante a leitura da obra, é possível identificar um diálogo entre o texto e o leitor, a partir da forma como o narrador se refere ao seu público através do uso do pronome “você”. Além disso, perguntas são direcionadas ao leitor, como é possível visualizar nos seguintes versos:

Você só estão me ouvindo, mas não conseguem me ver. Estou atrás do tronco de uma árvore, da Baobá. É uma árvore linda, imensa, gigante. Estou de braços abertos tentando envolvê-la, mas não consigo. Precisaria de duas, três, quatro...de muita gente. Abraçar a Baobá é uma troca de força, de energia. Sabe quando a bateria está fraca? Então, eu venho aqui e recarrego. Ah, já ia esquecendo: eu sou o Príncipe deste planeta. A Baobá disse que sou o Pequeno Príncipe. Ela é a Grande Princesa. (França, 2020, p. 6)

No trecho destacado, observa-se o convite que o texto faz ao leitor, além da própria apresentação do personagem que se posiciona como o príncipe do planeta e nomeia a árvore como sua grande aliada. Ao longo da narrativa é notável a confiança que o pequeno príncipe preto tem com relação a si e às suas crenças, contudo, ele também “se revela um bom questionador cheio de dúvidas em sua cabeça, como qualquer criança e, de forma muito contundente, busca respostas e provoca transformações por onde passa” (Rodrigues; Pereira, 2021, p. 16)

Ao se descrever, o príncipe se reconhece como uma pessoa negra e tem orgulho das características que compõem a sua aparência. Pode-se observar que a presença recorrente de pronomes possessivos para se referir a aspectos físicos do personagem, como “minha boca”, “meus olhos”, “meu cabelo”, tem como objetivo enfatizar essas características como partes importantes de sua identidade.

Minha boca é grande e carnuda. Olhe o meu sorriso, como é simpático e bonito! Eu tenho nariz de batata. Eu adoro batata e adoro o meu nariz. Meus olhos são escuros como a noite. Também existem olhos claros, mas gosto dos meus olhos como eles são. Porque são meus. Meu cabelo não é ruim. Ele não fala mal de ninguém. Antes eu cortava meu cabelo bem baixinho,

mas agora estou deixando crescer. Quero que fique para cima igual aos galhos da Baobá. Vai crescer, crescer, crescer... Vai ficar forte, brilhoso, volumoso. Olhe para o céu! Ele será o limite. (França, 2020, p. 11)

Além disso, *O pequeno príncipe preto* traz à tona discussões acerca das diferentes tonalidades de pele. A narrativa trata das diversas nuances presentes na categoria racial negro-brasileira, que se divide em pardos, pessoas com pele mais clara, e pretos, pessoas com pele mais escura.

A minha pele é da cor desse solo. Quando eu rego fica mais escuro, cor de chocolate, de café quentinho. As cores são diferentes, iguais aos lápis de cor. Tem gente que fala que existe um lápis “cor de pele”. Como assim? A pele pode ter tantos tons... Eu sou negro! Um pouco mais claro que alguns negros e um pouco mais escuro que outros. É como a cor verde... Tem o verde-escuro e o verde-claro, mas nenhum dos dois deixa de ser verde. Eu gosto muito da minha cor e dos meus traços (França, 2020, p. 10).

A naturalização de uma cor única para retratar a pele humana pode ser vista muitas vezes em ambientes de caráter educacional como, por exemplo, as escolas, uma vez que a exclusão ocasionada pelo racismo se manifesta em “práticas aparentemente neutras no presente, mas que refletem ou perpetuam o efeito de discriminação praticada no passado” (Bento, 2022, p. 56).

No trecho retirado de *O pequeno príncipe preto*, observa-se uma provocação à visão que apoia a existência de apenas um lápis “cor de pele” em um cenário que privilegia a imagem do homem branco europeu. Nesse contexto, a miscigenação na sociedade brasileira deu origem a discussão do colorismo que considera qualquer característica de africanidade “relevante na indicação de seu pertencimento não branco, hierarquizando os sujeitos de acordo com o número e a intensidade dessas características” (Devulsky, 2021, p. 31). Apesar das distinções de fenótipos, pardos e pretos continuam sendo lidos pelo viés social como pessoas negras, logo, sua união é crucial para a luta antirracista.

Outro ponto relevante na obra é a forma como a árvore baobá é caracterizada. Ela não é retratada como uma erva daninha, como acontece no clássico francês *O pequeno príncipe*, mas sim como uma figura sagrada responsável por transmitir conhecimentos nas culturas tradicionais africanas. A relação entre o príncipe negro e a baobá reforça a concepção de ancestralidade, pois a “relação com a árvore é muito semelhante à relação de um neto com sua avó ou seu avô ou com algum ente mais velho a quem vê com respeito e a como alguém que possui sabedoria” (Rodrigues; Pereira, 2021, p. 16).

Nota-se a empatia do personagem ao chegar ao planeta Terra e sentir tristeza ao encontrar pessoas em conflito, cujas ações não refletiam a solidariedade e os princípios do compartilhamento e cuidados mútuos propostos pela filosofia ubuntu.

Por que vocês não dão as mãos e vão juntos e juntas?
Por que não fazem UBUNTU? Eu sou porque nós somos! UBUNTU significa ‘nós por nós’! Se forem assim, juntos e juntas, todos vão ganhar as balas. Todos serão vencedores. Como um de vocês pode ficar feliz se todos os outros estiverem tristes, sem bala?” As crianças se olharam e se abraçaram. Aquele lugar começava a me encher de esperança. Resolvi plantar a última semente da Baobá (França, 2020, p. 25).

Desse modo, “espalhar sementes” é uma forma de ressaltar a importância de ver para além do “eu”, compreendendo que a “comunidade na filosofia ubuntu provém da premissa ontológica de que a comunidade é lógica e historicamente anterior ao indivíduo” (Ramos, 2010, p. 9). Nesse sentido, é importante ressaltar que mesmo pertencendo a um contexto social, o indivíduo deve ter a liberdade para “desenvolver sua personalidade e para se tornar plenamente o tipo de pessoa que ele/ela quer ser ou seja, para atingir o estatuto, objetivos, expectativas de ser” (Gyekye, 2002, p. 7).

Finalmente, *O pequeno príncipe preto* (2020) além de compartilhar com o leitor a importância da valorização e da busca pelos conhecimentos ancestrais, a fim de entender melhor suas origens, trata também da importância de relações de afeto e um senso de coletividade. Além disso, é possível compreender que mesmo vivendo em comunidade, cada pessoa tem sua maneira de existir no mundo, o que faz da pluralidade identitária um aspecto inerente a esfera social.

Considerações finais

Com a leitura da obra, conclui-se que a leitura de histórias literárias plurais durante a infância pode auxiliar no desenvolvimento da percepção sobre si e o mundo. Ainda que tenha sido apontada a importância da literatura infantil de cunho étnico-racial na construção da autoestima das crianças negras, faz-se necessário ressaltar a relevância dessas narrativas para as crianças não-negras, que também estão sujeitas às influências do meio que as cercam e, portanto, sujeitas a reproduzirem pensamentos excludentes oriundos do racismo institucional. “Assim, a descolonização deve emergir não somente como um mero conceito, mas também

como uma prática permanente de transformação social na vida comum, é, logo, uma ação rebelde, inconformada, em suma, um ato revolucionário” (Rufino, 2019, p. 8).

A partir de um viés antirracista, a obra contrapõe as narrativas em que pessoas negras permanecem em lugares negativos, com vivências pautadas pelo sofrimento e subjugação. *O pequeno príncipe preto* incentiva o acolhimento das características ancestrais que compõem a identidade de cada pessoa e mostra aos leitores que eles possuem capacidade de enfrentar os desafios da vida e escolher ser quem quiserem ser.

Referências

BÂ, Amadou Hampâté. **A noção de pessoa na África Negra**. Tradução para uso didático de: B , Amadou Hampâté. La notion de personne em Afrique Noire. In: DIETERLEN, Germaine (ed). Paris: CNRS, 1981, p. 181 – 192, por Luiza Silva Porto Ramos e Kelvin Ferreira Medeiros.

BENTO, Cida. **O pacto da branquitude**. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

CANDIDO, Antonio. **O direito à literatura**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1998.

DEVULSKY, Alessandra. **Colorismo**. São Paulo: Jandaíra, 2021.

COELHO, Nelly Novaes. **A literatura infantil: história, teoria, análise**. 1. ed. São Paulo: Moderna, 2000.

COSTA, Vanessa Rosa da. **Protagonismos de meninas negras na literatura infantil contemporânea**. Dissertação (Programa de Pós-Graduação em Educação). Universidade Federal do Rio Grande do Sul. 2020.

FRANÇA, Rodrigo. **O pequeno príncipe preto**. Ilustração: Juliana Barbosa Pereira. – 1. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2020.

GYEKYE, Kwame. **Person and Community in African thought**. In: COETZEE, Peter H.; ROUX, Abraham P.J. (eds). The African Philosophy Reader. New York: Routledge, 2002, p. 297-312. Tradução para uso didático por Thiago Augusto de Araújo Faria.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HALL, Stuart. **Cultura e representação**. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio: Apicuri, 2016.

MUNANGA, Kabengele. **Uma abordagem conceitual das noções de raça, racismo, identidade e etnia**. Programa de educação sobre o negro na sociedade brasileira. Tradução. Niterói: EDUFF, 2004.

NGOMANE, Mungi. **Ubuntu todos os dias: eu sou porque nós somos**. Tradução Sandra Martha Dolinsky. 1. ed. Rio de Janeiro: BestSeller, 2022.

PALO, Maria José; OLIVEIRA, Maria Rosa D. **Literatura Infantil: Voz de criança**. 4. ed. São Paulo: Editora Ática, 2006.

RAMOSE, Mogobe. **A importância vital do “Nós”**. Tradução: Luís Marcos Sander. In. Revista do Instituto Humanitas Unisinos. Vol. 340, 2010.

RODRIGUES, Walter Hugo de Souza; PEREIRA, Ariovaldo Lopes. **O pequeno príncipe preto:(re) descobrindo a ancestralidade e o afeto na perspectiva da educação antirracista**. Muiraquitã: Revista de Letras e Humanidades, v. 9, n. 2, 2021.

RUFINO, Luiz. **Pedagogia das encruzilhadas**. Rio de Janeiro: Morula Editorial. 2019.

SOUZA, Neuza Santos. **Tornar-se Negro: as vicissitudes da identidade do negro brasileiro em ascensão social**. 2ª edição. Rio de Janeiro. Editora graal. 1983.

VERASTEGUI, Bruna Agliardi. A LITERATURA INFANTO-JUVENIL E SUA RELEVÂNCIA NA CONSTRUÇÃO DE UMA EDUCAÇÃO ANTIRRACISTA NOS ANOS INICIAIS DO ENSINO FUNDAMENTAL. **Revista Decifrar**, v. 10, n. 20, p. 110-124, 2022.

Uma leitura transgressora em *Mulheres Empilhadas*

Maria Juliana de Jesus Santos¹

Resumo: O presente trabalho tem por objetivo discutir alguns elementos textuais mediante a abordagem da violência de gênero no romance “Mulheres empilhadas” (2019), de Patrícia Melo. Para esse recorte, propomos verificar a mediação do processo de leitura observando as nuances do texto diante do feminicídio. Teoricamente, seguiremos os conceitos de Iser (1979) sobre o jogo do texto; os recortes de leitura e da violência de gênero passarão pelas análises de Carlos Gomes (2021) e Lia Zanotta (2019); o leitor modelo, na teoria de Eco (1990). Portanto, observamos, através do texto, o processo de interação leitor e obra, partindo dos princípios jurídicos e real, tal qual Melo enfatiza e os mecanismos de fruição de leitura diante de temas sensíveis trazidos a partir da Literatura.

Palavras-Chave: Feminicídio. Narrativa Contemporânea. Literatura Brasileira.

Apresentação

O presente artigo tem por objetivo analisar o feminicídio na obra *Mulheres empilhadas*, de Patrícia Melo, a partir da abordagem do Leitor-Modelo² que transita no texto de forma mais aprofundada e próxima dos elementos que a narrativa dispõe. A obra é contada a partir da narradora e personagem, uma advogada que não recebe nome, vítima da violência física e sexual que decide sair de sua cidade-natal (São Paulo) para o Acre, a fim de ajudar tantas outras vítimas de violência de gênero. Sua estrutura é composta por três partes: a narrativa, o caderno de mulheres empilhadas e o ritual na aldeia. O enredo gira em torno de diferentes assassinatos de mulheres na região norte, e dentre tantas, a de Txupira, uma jovem cruelmente assassinada. As personagens apresentam histórias de vidas cruzadas pelo patriarcado e elas tentam romper esses paradigmas. Desta forma, tentamos apresentar estratégias de leitura por viés de um leitor-modelo para analisar as vertentes do texto e a temática do feminicídio.

Com uma estrutura contemporânea, o texto apresenta valores que podem ser resgatados a partir das diferentes interpretações e temáticas: violência de gênero, questões de gênero, opressão, subversão e luta de direitos. Assim como o texto de Luft, sob o olhar dos estudos de gênero e feministas, intercala estilos e temas da

¹ Doutoranda em Letras (PPGL/UFS); Bolsista Capes (Período: maio-julho, 2024); E-mail: juliana.j.santos@hotmail.com.

² Leitor-modelo: estratégia de leitura abordada por Eco para as pistas do texto deixadas pelo autor.

história da autoria feminina no Brasil: loucura, mulher transgressora, violência contra a mulher, silenciamento causado pela opressão de gênero, maternidade interrompida, entre tantos outros. Tais enfoques são revisados e questionados nos textos pós-moderno de autoria feminina como os de Clarice Lispector, Lygia Fagundes Telles, Nélida Piñon, entre outras (Gomes, 2010).

Para tanto, alguns conceitos foram cruciais para compor a análise. Vale citar o jogo do texto proposto por Iser (1979) que incita o leitor a decifrar as camadas do texto e tentar decodificá-las; O Leitor-Modelo de Umberto Eco (1988) na construção mental que permite o leitor se envolver com o texto e interpretá-lo conforme suas experiências, assim confrontar ou confirmar com os seus horizontes de expectativas. Além disso, ampliaremos nossas discussões utilizando os recortes de leitura e da violência de gênero que passarão pelas análises de Carlos Gomes (2021) e Lia Zanotta (2019) para identificar, a partir dos elementos textuais, o feminicídio em dois fragmentos selecionados “Da simples arte de matar uma mulher 1” e “Da simples arte de matar uma mulher 2”, ambos localizados no romance *Mulheres empilhadas* (2019), de Patrícia Melo. Portanto, observamos, através do texto, o processo de interação Leitor-Modelo e obra, partindo dos princípios jurídicos e ficcionais do questionamento da violência de gênero, diante de temas sensíveis, trazidos a partir da Literatura.

Nesse recorte, as lacunas interpretativas podem ser analisadas pelas fundamentações teóricas de Iser (jogo do texto). Inicialmente, como “o texto é composto por um mundo que ainda há de ser identificado e que é esboçado de modo a incitar o leitor a imaginá-lo e, por fim, a interpretá-lo (Iser, 1979, p.107)”, os elementos que serão desvendados pelo leitor parte da investigação que o texto traz, assim o leitor vai decifrando as partituras e dando significado aos significantes que estão sendo localizados.

Diante desse critério de funcionamento, buscaremos analisar, aliados à fundamentação de conceitos de leitura, recortes teóricos de gênero, violência de gênero e feminicídio nos dois trechos literários selecionados. Para a análise da narrativa, nos embasamo-nos no mapeamento e categorias da violência de gênero proposto por Lia Zanotta Machado. Os seus estudos fundamentam-se em discussões antropológicas, sociais e jurídicas a respeito dos casos de violência contra a mulher no Brasil. Conforme abordagem, ela problematiza e exemplifica os casos citando dados atuais, além de enfatizar “o uso da força, como instrumento de poder e marca da “masculinidade” surge como uma “ forma perversa e de longa duração do uso da violência nas formas conflituosas de relações sociais” (Machado, 2010, p. 71).

Areladas à discussão, Gomes apresenta conceitos de como os corpos femininos são classificados mediante a violência de gênero na sociedade e de que forma isso reflete na situação de vida das personagens vítimas, promovendo reflexões sobre como a Literatura aborda a realidade. Em Patrícia melo, *Mulheres*

empilhadas, não é diferente, pois a descrição das inúmeras vítimas que se mesclam entre o fictício e o real aparece de modo que: “essa coleção de corpos suplicados sintetiza o projeto ideológico de luta pelos direitos da mulher, pois no processo de viagem interior, a narradora ecoa um choro coletivo ao enumerar crimes reais e ficcionais” (Gomes, 2021, p.161). A seguir, elencaremos algumas etapas. Na primeira etapa, traremos os aspectos estéticos e interpretativos da obra; e, na segunda a análise dos dois trechos selecionados.

Um olhar estético da obra de Melo

A escritora Patrícia Melo nasceu em Assis (SP), em 1962. Entre romances e um livro de contos, publicou 12 títulos. *Mulheres empilhadas* (2019), *Gog Magog* (2017), *O matador* (1995), adaptado para o cinema com roteiro de Rubem Fonseca, e *Inferno* (2000), vencedor do Prêmio Jabuti, são alguns de seus trabalhos de fôlego. Para esta análise, seguiremos passo a passo identificando os próprios elementos que o romance fornece. Além disso, fizemos um resgate de possíveis temáticas na obra.

Um texto só começa a adquirir sentido quando ele é interpretado. Sendo assim, a recepção de um texto vai ser determinada pelos aspectos estéticos da obra, ano de publicação, autor, temáticas e sentidos que o leitor vai implementando. Pois, “o texto quer deixar ao leitor a iniciativa interpretativa, embora costume ser interpretado com uma margem suficiente de univocidade. Todo texto quer que alguém o ajude a funcionar” (Eco, 1988, p. 38).

Com isso, observa-se que “[...] os processos de formação de sentido do texto não se realizam na leitura sem que se percam possibilidades de atualização. Essas possibilidades são condicionadas, no caso concreto, pelas disposições individuais do leitor, bem como pelo código sociocultural do qual ele faz parte.” (Iser, 1996, p. 13). Então, “mesmo quando um texto literário não faz senão copiar o mundo presente, sua repetição no texto já o altera, pois repetir a realidade a partir de um ponto de vista já é excedê-la.” (Iser, 1996, p. 11). Essa representação pode ser observada em *Mulheres empilhadas*, na medida que as personagens transgridam ao sistema patriarcal e tentam juntas buscar saídas para sobreviver.

No “Método Recepcional” de Maria Bordini nota-se a importância da subjetividade na interpretação de textos literários, desafiando a ideia de que existe apenas uma interpretação “correta/ verdadeira” de uma obra. A autora aborda as possibilidades de leituras e como os diferentes leitores podem trazer significados distintos a um mesmo texto, levando em consideração alguns fatores: bagagens culturais, emocionais e intelectuais, em suma, o conhecimento de mundo que pode ser aplicado às possíveis interpretações das narrativas literárias. Dessa maneira, o

leitor inicia o processo de sentido no texto, preenchendo as lacunas vazias através das possíveis interpretações e sentidos aplicados ao texto, pois:

[...] Cada leitor pode reagir individualmente a um texto, mas a recepção é um fato social – uma medida comum localizada entre essas reações particulares; este é o horizonte que marca os limites dentro dos quais uma obra é compreendida em seu tempo e que, sendo “transsubjetivo”, “condiciona a ação do texto” (p. 176). (Zilberman, 1989, p. 34)

O uso da força, como instrumento de poder e marca da “masculinidade” surge como uma “forma perversa e de longa duração do uso da violência nas formas conflituosas de relações sociais.” (Machado, 2010, p. 71). Essa construção também aparece na narrativa escolhida e mescladas do universo ficcional com o real, a narradora-personagem, sem nome, apresenta a história e os acontecimentos de modo denunciante e a cada vez que o leitor analisa as entrelinhas, títulos, os elementos extratextuais (fora do texto: notícias) e intratextuais (camadas internas do texto) fica revoltado como a violência de gênero é tão presente na obra e próxima da nossa realidade. Dentro dessa perspectiva de revolta, a pesquisadora Zolin destaca em suas análises as temáticas recaídas na obra selecionada.

Lúcia Osana zolin, estudiosa sobre diferentes obras femininas, destaca um panorama temático a respeito da obra de Melo, tematiza as criminalidades, não flertam com os dramas de corpos femininos generificados, submetidos aos desmandos masculinos, tampouco com os problemas socioculturais típicos da classe média urbana brasileira, mas enveredam pela representação de homens brutos que, ao serem incumbidos de fazer o “trabalho sujo dos outros”, têm suas trajetórias irremediavelmente marcadas por emoções violentas, pela banalização do mal e pela anestesia moral. (Zolin, 2021, p.29).

Carlos Gomes também cita como ocorre a violência nesse romance e destaca a crueldade contra o corpo das mulheres vítimas. Pois, os ecos dos castigos são ratificados por atitudes misóginas e pela brutalidade masculina. Tais narrativas estão repletas de opções estéticas que nos apontam a ferida moral por meio de metáfora, ironia e paródia que despem a perversidade de homens que se projetam pelo status da virilidade. O suplício do corpo da mulher é um exemplo de códigos machistas mantidos por valores hegemônicos que são usados para educar pela punição, uma vez que esse corpo serve de parâmetro para que outras não sigam seu caminho. (Gomes, 2021, p.153).

Para conseguirmos confrontar e confirmar esses posicionamentos resgatados de fortunas críticas e estudos já publicados conforme mencionadas,

seguiremos a pista do texto literário, ao adotarmos algumas estratégias de Leitura: seleção do texto, antecipação (título, possíveis temáticas), Inferências, verificação, etapas (antes, durante e pós leitura), aliados ao conhecimento de mundo do nosso Leitor-Modelo.

Um olhar minucioso Da simples arte de matar mulheres

O Romance *Mulheres empilhadas* de Patrícia Melo é estruturado em três partes: a narrativa; trechos de um caderno de anotações e a fase do retiro espiritual na aldeia. Para compor a nossa análise selecionamos dois fragmentos evidentes no caderno de anotações que a personagem denomina de “caderno de mulheres empilhadas”, os fragmentos selecionados são os dois últimos que aparecem no romance e são intitulados: “Da simples arte de matar uma mulher 1” e “Da simples arte de matar uma mulher 2”.

Nos dois fragmentos, observamos aspectos peculiares: ironia evidente, ato de decodificar o texto, o leitor imediatamente tenta decifrar, a começar pelos títulos sugestivos, os quais fazem uma crítica e deboche à sociedade patriarcal que defende e preconiza atos cruéis de violência contra a mulher levando-a ao feminicídio.

Inicialmente, para analisarmos a obra propomos que observemos o significado que o Leitor-Modelo agrega e passamos por algumas etapas. Uma delas é a seleção, antes de ler é necessário conhecer se o texto trata de um poema, romance, conto, crônica. O título do romance *Mulheres empilhadas* apresenta alguns *insights* para o seu leitor: uma das possibilidades é o amontoado de mulheres, em algum canto, levando-a pensar na ideia de mulheres mortas ou vivas? A outra sugestão, a partir de um Leitor-Modelo Feminista é o aglomerado de mulheres mortas pelo sistema patriarcal.

A capa carrega sentidos simbólicos: a representação da “O nascimento de Vênus”, de Botticelli e “*The Birth of Oshun*”, de Harmonia Rosales, pode significar a união de diferentes mulheres contra o patriarcado. A inversão dessa figura, de cabeça para baixo, tenta justificar os valores de desigualdades entre os gêneros. E, o leitor interpreta como uma junção de diferentes épocas e etnias que se encontram e que ainda lutam pelo mesmo objetivo: igualdade de direitos. Assim, demarca uma transgressão em relação ao sistema patriarcal perpetuado por milhares de anos.

Contundentemente, enxergamos que o efeito estético deve ser analisado, portanto, na relação dialógica entre texto, leitor e sua interação. Ele é chamado efeito estético, porque – apesar de motivado pelo texto – requer do leitor atividades imaginativas e perceptivas, a fim de obrigá-lo a diferenciar suas próprias atitudes. (Iser, 1996, p. 16). A partir dos títulos, iniciamos nossas primeiras impressões como Leitor-Modelo. No entanto, nesse recorte, focaremos nos dois fragmentos do

caderno de mulheres empilhadas da narradora, carregando dois títulos emblemáticos, anteriormente citados: “Da simples arte de matar uma mulher 1” e “Da simples arte de matar uma mulher 2”.

Sendo assim, os títulos elencam valores ideológicos machistas presentes na sociedade e enraizados até os dias atuais, situando o leitor sobre a prática de matança das mulheres das diferentes formas e crueldades arquitetadas por esposos, parceiros e ex-companheiros. O termo “arte” pode ser substituído por técnica. Para os homens em nome de uma honra masculina, assim como as crianças fazem arte e não são punidas pelo não entendimento de determinada ação, os homens praticantes de crimes contra as mulheres também não são punidos como deveriam. Além disso, a palavra “simples” antecedente à arte designa ideia de ação básica, fácil de ser realizada. Assim, o leitor infere que o texto conterà ação violenta, no entanto, antes da leitura é desconhecida como se dará essa situação. De tal modo, amplia e instiga o horizonte de expectativa do leitor.

O segundo título “Da simples arte de matar uma mulher 2”, também continua enumerado sequencialmente, como proposital para mostrar que essa tal arte de matar mulher é inacabada, interminável e infinita. Nessa amplitude, a abordagem do Leitor -Modelo começa a instigar e investigar a finalidade de inserção de fragmentos denunciativos como manchetes de jornais sob forma poética, seguindo uma estrutura visual de um poema, quer seja para ironizar o título que aparece transcrito como “simples arte”, a qual pode ser associada a arte da escrita similar a um poema, mas que aparenta muito mais com uma manchete jornalística, haja visto que os fragmentos são recortes de situações de violência de gênero que ceifaram a vida de milhares de mulheres.

Consecutivamente, a partir da leitura prévia dos títulos, o leitor pode associar ao autor, ano que foi publicado e tentar desvendar algumas pistas: contemporânea, feminista e possivelmente denunciativa. Dito isto, o leitor começa a averiguar as entrelinhas. O primeiro fragmento “Da simples arte de matar uma mulher 1” anuncia uma situação corriqueira do cotidiano:

Na segunda-feira,
o assassino tirou da geladeira
a jarra d’água,
o macarrão que sobrou
do almoço ou do jantar
de domingo,
ou o feijão cozido
mas não temperado,
para a semana,
ou talvez o tomate e alface murchos,
[...] o certo mesmo é que ele retirou as prateleiras [...]
(Melo, 2019, p.184-185)

Inicialmente, nota-se que o direcionamento feito pelo Leitor-Modelo (imaginético) percebe que o assassino está premeditando alguma coisa e assim, o tenta voltar ao título para fortalecer ou confirmar sua posição inicial. Logo, no ato de produção/recepção, a fusão de horizontes de expectativas se dá obrigatoriamente, uma vez que as expectativas do autor se traduzem no texto e as do leitor são a ele transferidas. O texto se torna o campo em que os dois horizontes podem identificar-se ou estranhar-se (Bordini; Aguiar, 1993, p. 2). Nesse primeiro momento, vemos que a expectativa do leitor se alinha a do título, com base nos elementos textuais fornecidos. Ainda dando continuidade, a tal arte que o leitor espera que corresponda aos seus horizontes de expectativa:

[...] da geladeira, de cima e as de baixo,
para colocar ali dentro,
(no lugar reservado aos tupperwares- com restos de comida-
e água gelada,
e arroz velho, e
pepino azedo)
o cadáver da mulher
Engel Sofia Pironato, 21 anos,
de quem ele estava se separando e,
e que ele estrangulou num mata-leão bem dado,
depois de uma discussão acalorada
naquela manhã de segunda-feira.
(Melo, 2019, p.185)

Após um levantamento, compreende-se que a maioria dos trechos do caderno de mulheres empilhadas resgatam para a ficção casos reais. No site G1, em 2018, a notícia aparece:

Segundo a polícia, Lucas Alves da Silva, de 24 anos, foi preso tentando fugir num carro de aplicativo. A polícia tinha recebido uma denúncia anônima de que ele tinha matado a auxiliar de enfermagem Engel Sofia Pironato, de 21 anos, dentro de casa. O jovem foi levado a uma delegacia, onde, segundo a Polícia Civil, ele confessou que matou a ex-namorada por asfixia porque não aceitava o fim do relacionamento. Disse também que Engel terminou o namoro porque ele é usuário de drogas. O corpo da mulher foi encontrado dentro da geladeira do ex-namorado. Lucas e Engel se conheciam havia pelo menos seis anos. Eles já tinham acabado e reatado o namoro diversas vezes. (G1)

Notamos uma aproximação da notícia real com a ficção, o que as diferenciam são os recursos poéticos que a narradora vai utilizando, quais sejam: O recurso linguístico dos advérbios “ou” e “talvez”, no primeiro momento, demarca incertezas sobre o que ele vai fazer, além da possível associação do corpo da mulher que equivale a qualquer um dos elementos. E, no segundo momento, a confirmação do assassinato, além da fuga, sem remorso. Enveredadas entre a ficção e o real, observamos que a notícia exalta um fato ocorrido, em 2018, que foi transferida para a ficção de forma denunciativa. Além desse caso de feminicídio, o Leitor-Modelo pode associar a outros episódios similares, também arquitetados como “mera simples arte de matança”: o caso da ex- companheira Eliza Samudio que teve seu corpo sequestrado, encarcerado, decapitado e jogado aos cachorros pelo goleiro Bruno, em 2013. O caso repercutiu a mídia nacionalmente e internacionalmente.

Com essa magnitude da crueldade arquitetada como um preparo artístico, de uma arte do mal, no romance Melo, todavia, ao tematizarem as criminalidades, não flertam com os dramas de corpos femininos genericados, submetidos aos desmandos masculinos, tampouco com os problemas socioculturais típicos da classe média urbana brasileira, mas enveredam pela representação de homens brutos que, ao serem incumbidos de fazer o “trabalho sujo dos outros”, têm suas trajetórias irremediavelmente marcadas por emoções violentas, pela banalização do mal e pela anestesia moral. (Zolin, 2021, p.29).

Além disso, o Leitor-Modelo mantém seu horizonte de expectativa ao esperado, já que a construção textual aqui refere-se a uma abordagem jornalística que acompanha o leitor atual, pois traduz uma temática evidente e ainda presente na realidade. Nessa obra, conforme cita Juliana Santos e Carlos Gomes (2021), pesquisadora, desde 2012, sobre os estudos de violência de gênero em narrativas de autoria feminina, “os episódios trágicos são retomados de forma não sequencial e vão nos dando pistas de como se desenvolveram todas as angústias daquelas mulheres.” (Santos; Gomes, 2021, p. 168).

As vozes dessas personagens são construídas a partir do sequenciamento de ações vividas e retomadas pela narradora. Mesmo quando as personagens são caladas, podemos considerá-las gritantes, pois suas histórias não precisam ser ecoadas e transmutadas em falas para serem alcançadas, bastam ser sentidas e indagadas. (Santos; Gomes, 2021, p.170).

O segundo fragmento intitulado “Da simples arte de matar uma mulher 2”, instaura uma ideia de continuação, casos que serão, infelizmente, enumerados infinitamente e que ceifam a vida de milhares de mulheres todos os dias. Nesse recorte, a narradora-personagem introduz:

No topo da pilha das minhas
mulheres mortas,

na altura do hipocôndrio direito,
ou mais especificamente a meio caminho
entre o mamilo direito e o umbigo,
no corpo de Carla Penteadó, 40 anos,
(independente, vacinada e dona do seu nariz)
foi identificado um ferimento ovalar
uniforme
de bordos contínuos [...]
(Melo, 2019, p. 194)

No fragmento selecionado, observamos uma releitura da imagem da capa “o nascimento de vênus” que traz um recorte de partes do corpo feminino distribuídos ou empilhados. Essa coleção de corpos suplicados sintetiza o projeto ideológico de luta pelos direitos da mulher, pois no processo de viagem interior, a narradora ecoa um choro coletivo ao enumerar crimes reais e ficcionais (Gomes, 2021, p.161). Além disso, temos a presença, apenas nesse recorte, de uma personagem fictícia do romance trazido mais uma vez, só que no caderno de mulheres empilhadas, a promotora Carla que também estava à frente de uma investigação criminalística de uma indígena, a Txupira, violentada por três homens, os quais fora , posteriormente assassinado pelo parceiro de Carla, com o objetivo de mostrar a força brutal e o controle pela situação que estava sendo mediada por Carla. Assim é descrito pela narradora-personagem que o corpo da amiga aparece:

[...] invertidos,
avermelhados,
produzidos por passagem de projétil de arma
de fogo.
projétil este também analisado
por peritos acreanos
que concluíram que o mesmo
fora disparado
pela mesma
arma de fogo
que matou
Crisântemo
& Aberlado
& Francisco
(Melo, 2019, p.194)

Nesse recorte, a personagem Txupira, citada no romance, foi assassinada aos 14 anos por três jovens que fazia parte de um comando de tráfico e eram filhos

de empresários muito influentes. Ela foi violentada sexualmente e esquarterada enquanto observava de longe o tráfico de drogas que eles estavam realizando. Conforme Rego e Oliveira, a narradora que viaja para o Acre depois de sofrer violência física do seu até então namorado:

Portanto, ao aceitar a proposta de acompanhar mutirões de julgamento com mulheres vítimas de violência em Cruzeiro do Sul, o primeiro julgamento que a protagonista presencia é o caso de Txupira, uma indígena, que foi morta por três rapazes, brancos e de classe média que, durante o julgamento, disseram “que não tinham a intenção de estuprar, nem matar; queriam apenas se divertir ou assustar” (Melo, 2019, p. 36). Essa é uma situação que aparece diversas vezes durante o romance; em outras, há relatos de mulheres que foram mortas porque “não obedeceram” a seus maridos, como é apresentado no capítulo 8. E, quando tais casos são levados ao tribunal depois de anos, não demoram sequer três horas para serem julgados e a desculpa do agressor. Elas falam: narrativas literárias de resistência e reexistência de mulheres vítimas de violência. Anais é sempre que ele estava bêbado, que a mulher o irritou - ou seja, aceita-se que a culpa é dela - e que por isso ele agiu em legítima defesa. (Rego; Oliveira, 2023, p.210)

Nesse fragmento o horizonte de expectativa pôde ser quebrado pois o trecho trazido não refere a uma notícia real e camufla com os elementos do romance, ou seja, dá continuidade ao que aparece no próprio romance. A reflexão do topo de minhas mulheres empilhadas remete ao resgate dos casos citados pela narradora que empilham esses fatos e mostram a recorrência crescente do assassinato de mulheres. Além disso, no final do texto o leitor pode ser provocado, pois há um desvendamento da morte de Carla e uma autópsia conclusiva sobre a autoria do crime, por sua vez, a mesma arma que mataram os assassinos da jovem Txupira.

Considerações Finais

Aliadas a discussão, o Leitor-Modelo pode confrontar suas análises com as leis de proteção para as mulheres e promover um discurso contra o feminicídio. Haja visto que se pegarmos dados da realidade e dialogar com a obra, até mesmos os fragmentos que não trazem nomes reais podem aproximar dos crimes que

acontecem no Brasil. As inferências promoveram um debate mais profundo sobre o que era ficção e o real, verificou-se marcas do feminicídios nos dois trechos escolhidos, os títulos promoveram olhares de rupturas após as leituras ampliando os horizontes de expectativas a partir dos elementos postulados pelo texto.

Logo, o conceito de Leitor-Modelo não significa somente “esperar” que exista, mas significa também mover o texto de modo a construí-lo. O texto não apenas repousa numa competência, mas contribui para produzi-la. Portanto, um texto é menos preguiçoso e a sua solicitação cooperativa é menos liberal do que quer fazer crer? (Eco, 1988, p. 41). Deste modo, ao analisarmos uma obra de 2019, escrita por mulher, sob o viés de um Leitor-Modelo sensível às causas feministas, detectamos que os elementos textuais, desde o título, a tridivisão da obra, os detalhes e ações contribuíram para que a temática do feminicídio fosse abordada e questionada pelo olhar de sensibilidade daquele/a leitor/ a que luta pelos direitos das mulheres, sendo assim, a Literatura, mesmo que não salve o mundo de todos os problemas, permite um olhar questionador a respeito de temas tão atuais e ainda evidentes na sociedade brasileira.

Referências

- BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Trad. Maria Helena Kuhner. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.
- BUTLER, Judith. Regulações de gênero. **Cadernos Pagu** (42), janeiro-junho de 2014, p.249-274.
- ECO, Umberto. **Lector in fabula**. São Paulo: Perspectiva, 1988.
- FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir: nascimento da prisão**. Tradução de Raquel Ramallete. Petrópolis: Vozes, 1987.
- GOMES, Carlos Magno. (2021). O corpo feminino como intertexto moral do feminicídio. **FronteiraZ**. Revista Do Programa De Estudos Pós-Graduados Em Literatura E Crítica Literária, (26), 150–164. <https://doi.org/10.23925/1983-4373.2021i26p150-164>.
- GOMES, Carlos Magno. O romance pós-moderno feminino. **Revista Interdisciplinar**, Itabaiana, UFS, v. 10, n. 5, p. 45-53, 2010.
- ISER, Wolfgang. **O ato de leitura**. Vol.1; Tradução de Johannes Kretschmer. São Paulo: Ed. 34, 1996.
- ISER, Wolfgang. O Jogo do Texto. In: JAUSS, Hans Robert. **A Literatura e o Leitor: Textos de Estética da Recepção**. Tradução: Luiz Costa Lima. 2ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 2011.
- ISER, Wolfgang. Prefácio à Segunda Edição. In: ISER, Wolfgang. **O ato da leitura** (vol. 1). Tradução: Johannes Kretschmer. 1ª ed. São Paulo: Ed. 34, 1996.
- LIMA, Luis Costa. O jogo do texto in: **A Literatura e o leitor: textos da estética da recepção**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979, p. 105-118.
- MACHADO, Lia Zanota. **Feminismo em movimento**. São Paulo: Francis, 2010.

MELO, Patrícia. **Mulheres empilhadas**. São Paulo: Leya, 2019.

O GLOBO NOTÍCIAS. <https://g1.globo.com/sp/sao-paulo/noticia/2019/03/19/mulher-e-assassinada-por-ex-e-tem-corpo-colocado-em-geladeira-no-abc.ghtml>

REGO, Paula Vasconcelos; OLIVEIRA, Marta Francisco. Elas falam: narrativas literárias de resistência e reexistência de mulheres vítimas de violência. **Anais SIEL e Semanas de Letras** – FAALC/UFMS | Campo Grande | MS | n. 4 | 2023 | p. 204-213. Disponível: [file:///C:/Users/Juliana/Downloads/18186-Texto%20do%20artigo-75607-1-10-20230906%20\(2\).pdf](file:///C:/Users/Juliana/Downloads/18186-Texto%20do%20artigo-75607-1-10-20230906%20(2).pdf). Acesso em: 21 de junho, 2024.

SANTOS, Maria Juliana de Jesus; GOMES, Carlos Magno. O duplo lugar de fala em *As parceiras*, de Lya Luft. **Revista Entrelaces**. V. 11, N° 23, jan.- Mar. (2021), ISSN 2596-281, p. 163-174.

ZILBERMAN, Regina. Projetando a nova história da literatura. In: ZILBERMAN, Regina. **Estética da Recepção e História da Literatura**. São Paulo: Editora Ática, 1989.

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.

Identidade e violência no conto “Para que ninguém a quisesse”, de Marina Colasanti

Fabiola Nunes Brasilino¹

Margareth Torres de Alencar Costa²

Resumo: Objetiva-se com este trabalho analisar como se apresentam a noção de identidade e violência de gênero no conto “Para que ninguém a quisesse”, texto publicado em 1986, no livro *Contos de amor rasgados*, da autora Marina Colasanti. O conto explicita o total apagamento da identidade da protagonista por meio de diversas formas de violência promovidas pelo seu companheiro. A metodologia utilizada foi a pesquisa qualitativa, por se tratar de uma técnica que possibilita maior reflexão para análise dos resultados da pesquisa. Utilizamos como aparato teórico Antonio Candido (2006), Joan Scott (2019) e Simone de Beauvoir (1967; 1970). Os resultados obtidos apontam para a perda da identidade pela personagem feminina, que é também vítima de diversos tipos de violência explícitas no conto.

Palavras-chave: Literatura. Gênero. Apagamento.

Introdução

Desde as primeiras manifestações dos estudos literários, em obras como a *Poética*, de Aristóteles e *A república*, de Platão, ainda na Grécia Antiga, as questões de representação literária ocuparam significativa importância. Vários exemplos apresentavam-se através da arte, tal como as obras dos dramaturgos Ésquilo, Sófocles e Eurípedes, que exploravam questões sociais, políticas e morais, bem como a comédia de Aristófanes, conhecido por satirizar a guerra, a política e figuras públicas. As principais indagações se baseavam, sobretudo, na relação entre literatura e sociedade, à qual críticos literários, como Antonio Candido e Antoine Compagnon, dedicaram boa parte de seus estudos. Assim sendo, este artigo objetiva, através de pesquisa bibliográfica, analisar como se apresentam a noção de identidade e violência de gênero no conto *Para que ninguém a quisesse* de Marina Colasanti.

Textos como este trazem à tona questões sociais que podem ser representadas através das artes literárias, reforçando a tese de que a literatura pode

¹ Aluna especial do Programa de Pós-graduação em Letras (PPGEL) – UFPI. Mestre em Letras pela UESPI. Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-0436-7830>. E-mail: fabiola@ufpi.edu.br.

² Professora DE do CCHL-UESPI, professora do quadro permanente dos Programas de Pós-graduação *Strictu Sensu* dos PPGS: UESPI E UFPI. Líder do Núcleo de Estudos Hispânicos - NUEHIS – CCHL. Doutora em Letras pela UFPE. Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-3524-9503>. E-mail: margarethtorres@cchl.uespi.br.

ser uma forte ferramenta de conscientização social. A relevância da arte na sociedade, sobretudo na contemporaneidade, expressa aspectos que são de muita importância para a ordem social. Para tratar da relação entre literatura e sociedade, utilizaremos Antonio Candido (2006); em relação às questões de gênero, Simone de Beauvoir (1970) e Joan Scott (2019); sobre dominação masculina, Pierre Bourdieu (2012); em relação à estrutura patriarcal, utilizaremos as contribuições de Manuel Castells (2018); e referente à identidade, Tomaz Tadeu da Silva (2007).

Marina Colasanti nasceu em Asmara, capital da Eritreia, em 1937. Escritora, contista, jornalista, tradutora e artista plástica. Conhecida por seus livros infantis começou sua carreira literária tardiamente. Recebeu dezenas de prêmios literários, como Jabuti, Monteiro Lobato, FNLIJ, Selo Cátedra, Orígenes Lessa, dentre outros. Os temas sobre os quais a autora reflete em suas obras também são os mais diversos, como histórias de amor, o papel da mulher na sociedade, os relacionamentos interpessoais, entre outros.

“Para que ninguém a quisesse” faz parte do livro *Contos de amor rasgados*, publicado em 1986, pela editora Rocco, que retrata o relacionamento abusivo entre homem e mulher. A personagem feminina era uma mulher vaidosa, que gostava de se arrumar, possuía uma identidade própria, o que acaba gerando ciúmes em seu marido, que, considerando-a seu objeto, começa a praticar uma série de violência, até torná-la um indivíduo sem personalidade, sem identidade.

No que se refere à representação de gênero, o papel feminino foi e ainda é subalternizado. Apesar de várias conquistas, a realidade social pode ser muito cruel em relação às mulheres. Inúmeras questões podem ser mencionadas, a saber, desigualdade salarial, violência doméstica, patrimonial e psicológica, diversos casos de assédio sexual, a maioria deles ocorrendo em suas casas ou no ambiente de trabalho. Destacam-se ainda os números alarmantes de feminicídio. Infelizmente, todos os pontos mencionados acima ocorrem atualmente, e é nesse sentido, como maneira de representação da realidade humana, que a literatura tem o poder de sensibilizar seu leitor com temas importantes. No conto “Para que ninguém a quisesse”, o enredo apresenta uma personagem feminina que, aos poucos, vai apagando sua imagem e perdendo sua essência por conta das imposições e inseguranças do marido. Ao término da narrativa, o próprio abusador desconhece a mulher por quem se apaixonara. Tal constatação ocorre tardiamente, restam apenas lembranças que não voltarão mais, resquícios de uma identidade que foi totalmente sufocada pelo machismo.

Literatura e um panorama da discussão sobre gênero

Na seara dos estudos literários, diversos teóricos dedicaram seus estudos às possíveis relações entre arte e sociedade. A exemplo disso, surge o pensamento

do crítico literário e sociólogo Antonio Candido. A maior parte da produção de Candido destaca uma forte relação entre literatura e as questões sociais. Talvez para evidenciar que seus estudos não eram imaturos, o sociólogo destaca que seria um erro fazer análises meramente sociológicas ou filosóficas de obras literárias, pois tal ato diminuiria a autonomia literária. Entretanto, seria praticamente impossível desvincular a realidade social dos enredos literários. Até mesmo nas mais fantasiosas distopias é possível fazer alusões ao contexto social. Tal premissa verifica-se no enxerto abaixo, retirado de um dos livros mais significativos de Candido, *Literatura e Sociedade* (2006). Além de destacar o poder emancipador da literatura, o autor traz uma valorosa discussão acerca da função das artes em geral.

Se forem válidas, as considerações anteriores mostram de que maneira os fatores sociais atuam concretamente nas artes, em especial na literatura. Não desejo insinuar que as influências apontadas sejam as únicas, nem, sobretudo, que bastem para explicar a obra de arte e a criação, como deixei claro de início. Muitos escritores, mais incompreendidos que Hardy, persistem no seu rumo; muitos amadores resistem ao gosto geral; sem falar que os impulsos pessoais predominam na verdadeira obra de arte sobre quaisquer elementos sociais a que se combinem. Mas num plano mais profundo, encontraremos sempre a presença do meio, num sentido como o que sugeri; e, se for legítimo o estudo sociológico da arte (o que não sofre dúvida), os traços estudados parecem ponderáveis (Candido, 2006, p. 46).

Este trecho evidencia a perspectiva do autor ao destacar que notar as características sociais das artes parecem aceitáveis. Candido corrobora para as discussões acerca do poder emancipador da literatura. Soma-se a isso o fato de que obras literárias provocam tal emancipação quando causa algum efeito no leitor. É o que Heidegger chamava de transfiguração hermenêutica da arte. Ao contrário do que pregavam as tendências imanentistas tão disseminadas entre 1920 e 1945, os fatores sociais são de muita valia aos estudos literários, fato que se comprova quando, durante a década de 1960, os Estudos Culturais entram em voga e contradizem todo esse discurso de que os estudos literários não deveriam recorrer a outras ciências para validar o discurso literário. Ainda nessa perspectiva, o crítico destaca que os fatores estéticos não serão desprezados; no entanto, relacionar arte e vida social ajudaria o ser humano a compreender seu lugar na sociedade.

Diversamente do que ocorre com a nossa, a atividade artística do homem primitivo e do homem rústico (que nisso se aparentam) mantém com a vida social e seus fatores básicos ligamentos de tal ordem, que só podem ser bem compreendidos se estudados por meio da combinação de pelo menos três disciplinas, — ciência do folclore, sociologia e análise literária — que, isoladamente, não permitem interpretação justa. A predominância de uma das três depende do objetivo, — que pode ser a mera descrição; o estudo do condicionamento e função social; a análise estética. Mas a sua conjugação é necessária, pois nas literaturas orais a autonomia do autor é menos acentuada, enquanto é mais nítido o papel exercido pela obra na organização da sociedade (Candido, 2006, p. 52).

Observa-se, portanto, a importância da interpretação justa da obra. Nesta citação, ele está mencionando o caso específico da literatura, lembrando que, para Candido, a interpretação justa ocorre primeiramente pela experiência estética, proporcionada ao receptor através da arte e sua função. Sendo assim, o condicionamento da arte não é meramente contemplativo.

Tratando agora de modo específico da representação e, sobretudo, sobre pertencimento, após mencionarmos os fatores da relação social da literatura sob a perspectiva de Antonio Candido para corroborar o discurso, antes de analisarmos o conto em questão, da escritora Marina Colasanti, faz-se necessário uma contextualização acerca das principais discussões sobre gênero num contexto mais amplo.

O historiador Eric Hobsbawm destaca, em seu livro *A era dos extremos* (1995), que durante o século XX, as duas grandes revoluções foram a cultural e a social. As revoluções sociais ocorriam desde a Reforma Protestante e Revolução Francesa, a partir das quais a sociedade começava a questionar parâmetros pré-estabelecidos. Entretanto, durante a década de 1960, a revolução cultural torna-se importante, principalmente por conta do grito das vozes silenciadas. Os estudos culturais apresentam o conceito do multiculturalismo, conceito que modifica a estrutura cultural da sociedade vigente. Dentre os grupos silenciados, surgem as mulheres, que apresentam o conceito de gênero sob nova perspectiva. Vale destacar que, neste período, as mulheres, sobretudo nos EUA, brigavam pelo direito de adentrarem ao ensino superior. Ao longo do percurso histórico, mulheres sempre tiveram de lutar por direitos essenciais, como o direito de estudar, votar, participar ativamente de questões políticas, ocuparem cargos de chefia. Tudo isso por conta da falsa construção de que mulheres eram “frágeis” e até mesmo incapazes de desempenhar alguns papéis perante a sociedade. Desse modo, mulheres começam

a ter plena participação social quando os homens começam a ser mutilados pela guerra. Neste caso, a mulher tomava a liderança para manter plena organização de seu lar. Sobre tal questão, Joan Scott, historiadora norte-americana destaca o seguinte:

No que diz respeito à participação das mulheres na história, a reação foi um interesse mínimo no melhor dos casos (“minha compreensão da Revolução Francesa não mudou quando eu descobri que as mulheres participaram dela”). O desafio lançado por essas reações é, em última análise, um desafio teórico. Ele exige a análise não só da relação entre experiências masculinas e femininas no passado, mas também a ligação entre a história do passado e as práticas históricas atuais. Como o gênero funciona nas relações sociais humanas? Como o gênero dá sentido à organização e à percepção do conhecimento histórico? As respostas dependem do gênero como categoria de análise (Scott, 2019, p. 54).

A grande problemática dessa questão é justamente o silenciamento das vozes femininas. No que se refere ao papel feminino, os padrões são ditados pelo patriarcado³; desse modo, a função da mulher é permanecer na eterna posição de submissão a seus maridos, zelar pela organização da casa, reproduzir e educar bem seus filhos. A década de 1960 propiciou as discussões acerca da liberdade sexual e do uso de métodos contraceptivos, assuntos que hodiernamente parecem tão corriqueiros, mas que precisaram de muitos protestos e reivindicações para se materializarem. Tais questões evidenciam como mulheres sofreram com repressões ao longo dos séculos.

Outro ponto a ser destacado é o etarismo. Quando as discussões se pautam em direito de mulheres, até a faixa etária é debate. A sociedade molda mulheres desde a infância, pois meninas devem se preocupar até mesmo na hora de brincadeiras lúdicas, com cuidado exacerbado para não mostrar demais o corpo,

³ O patriarcalismo é uma das estruturas sobre as quais se assentam todas as sociedades contemporâneas. Caracteriza-se pela autoridade, imposta institucionalmente, do homem sobre mulher e filhos no âmbito familiar. Para que essa autoridade possa ser exercida, é necessário que o patriarcalismo permeie toda a organização da sociedade, da produção e do consumo à política, à legislação e à cultura. Os relacionamentos interpessoais e, conseqüentemente, a personalidade também são marcados pela dominação e violência que têm sua origem na cultura e instituições do patriarcalismo. É essencial, porém, tanto do ponto de vista analítico quanto político, não esquecer o enraizamento do patriarcalismo na estrutura familiar e na reprodução sociobiológica da espécie, contextualizados histórica e culturalmente. Não fosse a família patriarcal, o patriarcalismo ficaria exposto como dominação pura e acabaria esmagado pela revolta da “outra metade do paraíso”, historicamente mantida em submissão (Castells, 2018, p. 276).

como se fosse responsabilidade da criança não provocar desejo. Também não é preciso se dedicar aos esportes, o importante é brincar com bonecas ou algo do tipo, ou seja, um ensaio para o exercício da maternidade e organização de seu futuro lar. Na adolescência, mulheres amadurecem mais cedo, até mesmo para evitar algum tipo de violência, e quando é violentada, a sociedade ainda se esforça em procurar um motivo para tamanho ato de brutalidade.

A fase adulta então é ainda mais repleta de desafios, pois é preciso ser bem sucedida, mas não o suficiente para perder a feminilidade e abandonar o desejo de ser mãe e esposa, como se a procriação fosse inerente ao ser humano. Por conta desses nichos sociais, a mulher pós-balzaquiana já não oferece os atributos desejados pela sociedade patriarcal, só resta esperar os netos e desempenhar a função de avó. Então, após a menopausa não há nada o que esperar. Simone de Beauvoir, filósofa famosa por elucidar as principais discussões sobre gênero, também destaca esses aspectos em seu livro *Velhice*, publicado em 1970, logo após as principais discussões fomentadas pelos Estudos Culturais.

No seu caso, a gerontofilia não existe. Um homem jovem pode desejar uma mulher idosa o suficiente para ser sua mãe, mas não sua avó. Aos olhos de todos, uma mulher de 70 anos deixou de ser um objeto erótico. Os amores venais lhe são muito difíceis; só muito excepcionalmente uma mulher velha tem meios e oportunidade de pagar um parceiro, e, em geral, a vergonha e o medo do que irão dizer a impedem de fazê-lo. Para muitas mulheres idosas, essa frustração é penosa, pois elas permanecem atormentadas por desejos, que geralmente satisfazem com a masturbação. Uma ginecologista citou-me o caso de uma mulher de 70 anos que lhe suplicava que a curasse dessa prática à qual se entregava dia e noite (Beauvoir, 1970, p. 426-427).

O livro em questão aborda a temática da velhice de maneira geral. Trata-se de uma temática sensível perante a sociedade; entretanto, quando o assunto é a posição social das mulheres, o assunto é ainda mais delicado. Algo a ser destacado é a sexualidade feminina, existindo unicamente para a satisfação masculina e a procriação; sobre o desejo feminino, a necessidade de sexo por parte das mulheres é totalmente silenciada e carregada de preconceitos.

Além de tudo o que já foi mencionado, há também outras maneiras de diminuir a posição das mulheres perante a sociedade, sempre eclipsada por alguma questão, seja a educação machista, sejam os desafios da vida profissional ou até mesmo a maternidade. É como se a essência feminina como indivíduo social não

existisse por conta própria. Desse modo, quando Simone de Beauvoir, em *O segundo sexo* (1967), cita a famosa frase, “Ninguém nasce mulher: torna-se mulher”, podemos inferir também que, para ser de fato um ser humano útil à sociedade, a mulher necessita ser esposa, a escolhida de algum homem e assim constituir um “lar”. Ser só esposa não é suficiente, é preciso ser mãe, educar mais indivíduos para a sociedade, e somente assim validar sua existência, do contrário, não passará de uma sombra.

“Para que ninguém a quisesse” e o silenciamento feminino

Marina Colasanti é uma escritora da literatura contemporânea brasileira, tendo começado a publicar seus livros em 1968. Dentre as principais temáticas de seus livros estão a crítica social, universo feminino, lirismo, mitologias e uma vasta produção destinado ao público infantil e juvenil. Sobre as produções contemporâneas, há algumas peculiaridades que merecem destaque. De todas as revoluções estéticas e literárias das narrativas contemporâneas, a criação de enredos com personagens complexos ou fragmentados é uma temática interessante. Os estudos sobre crítica e teoria literária no Brasil debatem em demasia a validação das narrativas contemporâneas como produções. A literatura contemporânea, por conta do advento da modernidade, apresenta discussões acerca da narrativa fragmentada e do fluxo de consciência.

Para tratar sobre identidade e violência de gênero abordadas no conto em estudo, utilizaremos o conceito de identidade de Silva (2007), que traz a identidade como uma categoria instável, mutável, variável:

[...] não é uma essência; não é um dado ou um fato - seja da natureza, seja da cultura. A identidade não é fixa, estável, coerente, unificada, permanente. A identidade tampouco é homogênea, definitiva, acabada, idêntica, transcendental. Por outro lado, podemos dizer que a identidade é uma construção, um efeito, um processo de produção, uma relação, um ato performativo. A identidade é instável, contraditória, fragmentada, inconsistente, inacabada. A identidade está ligada a estruturas discursivas e narrativas. A identidade está ligada a sistemas de representação. A identidade tem estreitas conexões com relações de poder.

Nesse sentido, observaremos mais adiante que a identidade da personagem principal vai se transmutando mediante a série de abusos por ela sofridos. De uma mulher bonita e vaidosa, objeto de desejo de seu esposo e de outros homens, ela passará a ser um ser esquivo, invisível, como mostra a passagem a seguir: “Agora podia viver descansado. Ninguém a olhava duas vezes, homem nenhum se interessava por ela. Esquiva como um gato, não mais atravessava praças. E evitava sair” (Colasanti, 1986). A construção narrativa de Colasanti representa muito bem o silenciamento que as mulheres sofrem, evidenciando também os diversos tipos de violências pelos quais todos os dias mulheres do mundo inteiro passam, sobretudo na sociedade patriarcal.

Para reprimir os casos de violência doméstica e familiar no Brasil, foi sancionada, em agosto de 2006, a lei nº 11340, mais conhecida como lei Maria da Penha que

Cria mecanismos para coibir a violência doméstica e familiar contra a mulher, nos termos do § 8º do art. 226 da Constituição Federal, da Convenção sobre a Eliminação de Todas as Formas de Discriminação contra as Mulheres e da Convenção Interamericana para Prevenir, Punir e Erradicar a Violência contra a Mulher; dispõe sobre a criação dos Juizados de Violência Doméstica e Familiar contra a Mulher; altera o Código de Processo Penal, o Código Penal e a Lei de Execução Penal; e dá outras providências (Brasil. 2006).

As formas de violência previstas nesta lei são a física, psicológica, moral, sexual e patrimonial. Conforme o texto,

a violência física, entendida como qualquer conduta que ofenda sua integridade ou saúde corporal; [...] a violência psicológica, entendida como qualquer conduta que lhe cause dano emocional e diminuição da autoestima ou que lhe prejudique e perturbe o pleno desenvolvimento ou que vise degradar ou controlar suas ações, comportamentos, crenças e decisões, mediante ameaça, constrangimento, humilhação, manipulação, isolamento, vigilância constante, perseguição contumaz, insulto, chantagem, violação de sua intimidade, ridicularização, exploração e limitação do direito de ir e vir ou qualquer outro meio que lhe cause prejuízo à saúde psicológica e à autodeterminação; [...] a violência sexual, entendida como qualquer conduta que a constranja a presenciar,

a manter ou a participar de relação sexual não desejada, mediante intimidação, ameaça, coação ou uso da força; que a induza a comercializar ou a utilizar, de qualquer modo, a sua sexualidade, que a impeça de usar qualquer método contraceptivo ou que a force ao matrimônio, à gravidez, ao aborto ou à prostituição, mediante coação, chantagem, suborno ou manipulação; ou que limite ou anule o exercício de seus direitos sexuais e reprodutivos; [...] a violência patrimonial, entendida como qualquer conduta que configure retenção, subtração, destruição parcial ou total de seus objetos, instrumentos de trabalho, documentos pessoais, bens, valores e direitos ou recursos econômicos, incluindo os destinados a satisfazer suas necessidades; [...] a violência moral, entendida como qualquer conduta que configure calúnia, difamação ou injúria (Brasil, 2006).

Considerando a lei supracitada, observamos que, no conto em análise, o marido da personagem principal pratica uma série de delitos que resultam na perda da identidade da sua mulher. O primeiro deles é a violência moral, como explicita o trecho a seguir: “Porque os homens olhavam demais para a sua mulher, mandou que descesse a bainha dos vestidos e parasse de se pintar” (Colasanti, 1986). A esposa é totalmente sufocada pela eterna necessidade de controle do companheiro que, incomodado com sua beleza, cria diversas situações para torná-la invisível. Esta, por sua vez, numa apresentação de cansaço e total silenciamento, ou talvez pela falta de conhecimento da violência sofrida, acata tudo, ao ponto de não se reconhecer.

Não obstante essa agressão, a mulher ainda continuava a chamar atenção por onde passava, seu desejo de permanecer bonita, de se cuidar, de se arrumar, continuava, e seu parceiro foi obrigado a interromper isso: “Apesar disso, sua beleza chamava a atenção, e ele foi **obrigado** a exigir que eliminasse os decotes, jogasse fora os sapatos de saltos altos” (Colasanti, 1986, grifo nosso). O termo “obrigado”, destacado de forma proposital, nos chama a atenção para a forma como o machismo tem o poder de reverter a situação ao seu favor e tornar a vítima culpada. Conforme Bourdieu (2012, p. 52),

Lembrar os traços que a dominação imprime perduravelmente nos corpos e os efeitos que ela exerce através deles não significa dar armas a essa maneira, particularmente viciosa, de ratificar a dominação e que consiste em atribuir às mulheres a responsabilidade de sua própria opressão, sugerindo,

como já se fez algumas vezes, que elas *escolhem* adotar práticas submissas ("as mulheres são seus piores inimigos") ou mesmo que elas gostam dessa dominação, que elas "se deleitam" com os tratamentos que lhes são inflingidos, devido a uma espécie de masoquismo constitutivo de sua natureza. Pelo contrário, é preciso assinalar não só que as tendências à "submissão", dadas por vezes como pretexto para "culpar a vítima", são resultantes das estruturas objetivas, como também que essas estruturas só devem sua eficácia aos mecanismos que elas desencadeiam e que contribuem para sua reprodução. O poder simbólico não pode se exercer sem a colaboração dos que lhe são subordinados e que só se subordinam a ele porque o *constroem* como poder.

Assim, as estruturas sociais revelam a dinâmica das relações entre homens e mulheres, tornando as situações de submissão e subalternização feminina naturalizadas, colocando o homem em posição de opressor e a mulher, subordinada, facilitando a violência de gênero.

Em relação ao machismo enraizado, o primeiro ponto a ser destacado é a objetificação feminina, não há identidade a ser respeitada, sua esposa não poderia despertar desejo em mais ninguém, desse modo faz-se necessário roupas maiores para esconder o corpo. O marido "exige" que ela elimine o decote, ou seja, a esposa não tem opção de escolha. Seus sapatos de salto alto também evocam sua sensualidade, por isso ela precisa renunciar a eles. A respeito disso, Beauvoir (1970), assinala que

[...] o triunfo do patriarcado não foi nem um acaso nem o resultado de uma revolução violenta. **Desde a origem da humanidade, o privilégio biológico permitiu aos homens afirmarem-se sozinhos como sujeitos soberanos.** Eles nunca abdicaram o privilégio; alienaram parcialmente sua existência na Natureza e na Mulher, mas reconquistaram-na a seguir. **Condenada a desempenhar o papel do Outro**, a mulher estava também condenada a possuir apenas uma força precária: escrava ou ídolo, **nunca é ela que escolhe seu destino.** [...]

O lugar da mulher na sociedade é sempre eles que estabelecem. Em nenhuma época ela impôs sua própria lei (Beauvoir, 1970, grifo nosso).

Beauvoir (1970) aponta que a identidade feminina é socialmente construída, e que é através das normas e expectativas da sociedade patriarcal que a violência de gênero e a submissão feminina são perpetuadas. Assim, as mulheres só são encaradas como o “outro”, o masculino tem o poder de decisão sobre seu corpo e suas escolhas, como coloca Bourdieu (2012, p. 82, grifo nosso):

A dominação masculina, que constitui as mulheres como objetos simbólicos, cujo ser *{esse}* é um ser-percebido (*percipi*), **tem por efeito colocá-las em permanente estado de insegurança corporal, ou melhor, de dependência simbólica: elas existem primeiro pelo, e para, o olhar dos outros**, ou seja, enquanto objetos receptivos, atraentes, disponíveis. Delas se espera que sejam "femininas", isto é, sorridentes, simpáticas, atenciosas, submissas, discretas, contidas ou até mesmo apagadas. E a pretensa "feminilidade" muitas vezes não é mais que uma forma de aquiescência em relação às expectativas masculinas, reais ou supostas, principalmente em termos de engrandecimento do ego. **Em conseqüência, a dependência em relação aos outros (e não só aos homens) tende a se tornar constitutiva de seu ser.**

Seguindo com seu propósito de anular por completo a identidade de sua parceira, o marido pratica a violência patrimonial ao retirar seus pertences: “Dos armários tirou as roupas de seda, das gavetas tirou todas as jóias” (Colasanti, 1986). Esse tipo de violência tem como objetivo limitar a autonomia e a capacidade de independência financeira da vítima. No exemplo em questão, a violência patrimonial serviu como forma de punição ou intimidação por a vítima ser bonita. No conto em análise, o agressor inicia a violência com restrições, para, futuramente, confiscar seus pertences. Por fim, para aniquilar com qualquer resquício de vaidade e identidade dessa mulher, vem a agressão física através do corte de cabelo: “E vendo que, ainda assim, um ou outro olhar viril se acendia à passagem dela, pegou a tesoura e tosquiou-lhe os longos cabelos” (Colasanti, 1986). Em muitas culturas o cabelo tem um significado simbólico bastante importante, e sua retirada sem consentimento pode provocar traumas profundos no indivíduo. Além disso, vale ressaltar o verbo tosquiar, utilizado para igualar a mulher a um animal irracional, remetendo ao corte da lã em ovelhas.

Desse ponto em diante, observamos que a mulher que um dia existiu não ocupa mais seu lugar, não há mais como voltar no tempo e desfazer os atos, a violência de gênero causa sofrimento emocional profundo e faz com que a mulher aceite de forma passiva as agressões, vendo sua identidade ser esfacelada. A violência

de gênero tem um impacto avassalador na identidade feminina, pois provoca a sensação de desvalorização e a perda da autoestima, fato observado na personagem principal do conto. No entanto, para o homem, as consequências de suas atitudes geram um mínimo desconforto, não há na construção do texto o arrependimento por conta da violência psicológica, física, patrimonial e moral que causou à esposa, a questão que se coloca é a falta de desejo, ou seja, a mulher que ele um dia desejou não existe mais. Em nenhum momento do conto o esposo se preocupa com os sentimentos e anseios da esposa. Na intenção de recuperar apenas o desejo por sua esposa, há uma tentativa de resgatar a mulher de outrora, o desejo inflamado que tivera um dia; desse modo, ele surge com batom, tecido de seda, tenta enfeitar o que sobrou dos cabelos. Entretanto, ela não se identificava mais com aqueles objetos, não sentia a necessidade de se enfeitar, seguiu sua vida, vagando pela casa, nos vestidos de chita, sem maquiagem, sem decote, e totalmente sem identidade.

Conclusão

Após análise do conto “Para que ninguém a quisesse”, verificamos que a personagem principal sofreu uma série de agressões que se iniciaram na modalidade psicológica e culminaram na agressão física. Apesar de se tratar de uma ficção, a leitura deste texto destaca uma série de questões muito importantes atualmente, como: qual é o papel da mulher na sociedade pela perspectiva dos homens? Por qual razão mulheres permanecem numa eterna posição de subserviência? E por quais motivos mulheres ainda educam homens que reproduzem tais valores? São alguns questionamentos que os leitores do conto poderão fazer. Simone de Beauvoir defende que as mulheres ainda não galgaram êxito contra o machismo por ser uma classe extremamente desunida, e o patriarcado se alimenta dessa desunião: mulheres que julgam mulheres, competições infundadas, e a necessidade de autoafirmação, prejudicam bastante a luta da classe. Entretanto, pudemos constatar que as estruturas sociais ainda se baseiam primordialmente em raízes patriarcais. Disto isto, fica evidente o quão difícil é, para a mulher, sair da posição de subordinação e submissão em relação aos homens.

Através de uma narrativa fluida e curta, Colasanti desperta a indagação do silenciamento das vozes femininas, trazendo à tona a discussão sobre a perda da identidade feminina em casos de violência de gênero, oportunizando o debate da forma naturalizada das relações de poder entre homens e mulheres, colocando como sujeito opressor o homem, e o indivíduo oprimido a mulher. A aceitação das agressões por parte da personagem principal pode ser justificada pela estrutura social patriarcal que banaliza a violência de gênero e normaliza a aceitação, por parte da mulher, de que a relação conjugal deve ser assim. Não há no texto registro de que a vítima tentou resistir. Assim, vale ressaltar que, em se tratando de violência de

gênero, a tentativa de sair de uma situação de agressão não é somente uma luta contra o agressor, mas também contra um sistema.

Por fim, destacamos o quão o machismo é nocivo, não há em momento algum a preocupação com os sentimentos da protagonista, não existe diálogo, somente imposição por parte do agressor que acredita ter direitos sobre a mulher. O conto expressa que a mulher só é útil através dos olhos de alguém, nesse caso, dos homens. O machismo enraizado deixa sérias consequências. Infelizmente, a temática do conto ainda ocorre na sociedade contemporânea, sem perspectiva de melhora.

Referências

BEAUVOIR, Simone de. A infância. *In*: BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo: a experiência vivida**. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1967. p. 9-69.

BEAUVOIR, Simone de. **A velhice**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1970.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. 11. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. 3. ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2006.

CASTELLS, Manuel. **O poder da identidade: a era da informação: economia, sociedade e cultura**. 9. ed. Rio de Janeiro; São Paulo: Paz e Terra, 2018. v. 2.

COLASANTI, Marina. Para que ninguém a quisesse. *In*: COLASANTI, Marina. **Contos de amor rasgados**. Porto Alegre: Rocco, 1986. p. 111-112.

SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil para análise histórica. *In*: HOLLANDA, Heloísa Buarque de. **Pensamento feminista brasileiro**. São Paulo: Bazar do Tempo, 2019.

SILVA, Tomaz Tadeu da. A produção social da identidade e da diferença. *In*: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. Petrópolis: Vozes, 2007. p. 73-102.

Jogo do assédio sexual na Narrativa de Sheyla Smanioto

Eidisara Alves Freitas¹

Resumo: O objetivo deste artigo é propor uma leitura do conto: “Mulher Cobra” de Sheyla Smanioto, através do jogo do texto de Wolfgang Iser, no qual analisaremos o quanto a autora explora a estrutura do texto, propondo um aprofundamento na forma como o assédio sexual é mortal para uma mulher. O texto e o corpo se confundem em sua estrutura. E o leitor precisa ficar atento a esse jogo que ora é sobre a própria escrita e ora as sequelas dessa violência. Para essa proposta, apontaremos estratégias de mediação de leitura por meio da análise das pistas do texto, buscando fraturar os significantes que nos remetem aos valores machistas da cultura do estupro, conforme concepções teóricas de Lia Zanotta e Carlos Magno Gomes.

Palavras-Chave: Leitura. Jogo do texto. Cultura do estupro. Narrativa feminina.

Introdução

O desejo por aliar a literatura e os estudos sobre gênero surgiu no decorrer das minhas leituras sobretudo de autoria feminina, então durante a disciplina de mestrado: “Estudos da Leitura”, tive contato como pesquisadora a conceitos novos de leitura e recepção textual, assim o que eu já tinha de conhecimento foi reformulado e aberto a novos horizontes. O processo de leitura que antes parecia algo simples para mim, tornou-se um exercício elaborado e lógico.

Assim, como leitora desfiz-me de crenças que até outrora acompanhavam-me, sendo ela o ato de ler como algo mais mecânico e fechado, sabia da complexidade da escrita, mas não tinha consciência de como isso se reverberava na recepção. Dessa forma, as práticas sugeridas por Menegassi (2005) de uma leitura por etapa, investigativa e por hipótese, parecia-me adequada para os anos iniciais do processo de leitura, entretanto nas aulas essa estratégia de Menegassi foi aplicada e percebi a riqueza de novos significados ela possibilitou ao ler um texto literário. Ler em conjunto com colegas e professores, trouxe uma nova experiência e reativou o prazer de ler. Os textos tornaram-se jogos, enigmas como bem aborda Iser, que com cada estratégia utilizada nos permite criar e reelaborar novos sentidos do texto.

Durante as análises de texto nas aulas conheci a autora Sheyla Smanioto e o seu conto “Dupla Penetração” (2015), divulgado na Revista *AzMiina*, após navegar

¹ Mestrando PPGL/UFS. Bolsista Capes 2024/2026. E-mail: eidisara@outlook.com

na sua escrita crua e metafórica, senti o interesse por aprofunda-me mais em seus trabalhos. Smanioto é uma escritora paulista e mestra em Teoria e História Literária (2015), pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) e vencedora de prêmios literários com o livro como: Sesc de Literatura (2015) e o Machado de Assis da Biblioteca Nacional (2016) e o Jabuti (2016), todos com seu livro de estreia *Desesterro* (2015). A autora supracitada é muito engajada com a causa feminista e seus textos refletem a luta e resistências das mulheres com seus corpos e vivências, como é tratado em seu último romance *Meu Corpo Ainda Quente* (2020), além disso: como cita a pesquisadora Karine Mathias Döll, em seu artigo: “Sobre mulheres subterrâneas e exumação narrativa: uma leitura de *Desesterro* (2015), de Sheyla Smanioto”:

Não é por acaso que *Desesterro* (2015) assume também uma aura de terror na maneira como os acontecimentos vão sendo apresentados, o que justifica as escolhas narrativas da autora em relação ao léxico, à pontuação, às repetições. Afinal, poderia existir algo mais aterrorizante do que se ver presa numa realidade brutal e asfixiante? (Döll, 2020, p.224)

De tal modo, vemos a maestria de Smanioto em colocar através de sentenças o silêncio, a dor e revolta de um abuso, estupro ou angústia feminina. Assim, por possuir uma junção da escrita enigmática e a violência sexual contra mulheres decidir analisar o conto “Mulher Cobra”, o qual faz parte de uma coletânea chamada *Livre* (2018) da editora Moinhos, que conta com textos de outros autores e tem como cerne a liberdade, unindo os Direitos Humanos com a Literatura.

No transcorrer da minha investigação literária, encontrei um vídeo na plataforma digital *Youtube* intitulado: “da ideia ao texto: escrever para desfazer um nó na garganta | processo do conto Mulher cobra”. E quanto nós, enquanto mulheres não temos? Amarrados na garganta, ou apertando o peito e causando uma angústia ao ser invadida por um olhar de um homem? Essa reflexão está ligada a conceitos da antropologia sobre o quanto o patriarcado tenta dominar as mulheres. Destarte, a socióloga Lia Zanotta Machado (2000) fala no termo purificação referente ao sentimento de ojeriza que nós mulheres sentimos ao ser violadas por um homem e buscamos nos “limpar” de um ato criminoso. Será que conseguimos desfazer e limpar esses nós tão dolorosos?

Smanioto sentiu esse incômodo, essa invasão através do olhar masculino sob seu corpo e sentiu-se estuprada em um ponto de ônibus. A autora ao explicar a sensação de vazio, como se não houvesse ninguém ali dentro do seu corpo, apenas um objeto, causou tamanha violação que gerou um sentimento de morte e transcreveu isso em seu conto. Assim, nos perguntamos que sociedade é essa que os homens marcam e amarram o corpo feminino mesmo sem possuir cordas sem tão pouco tocá-los. Essa objetivação do corpo da mulher como símbolo da

masculinidade, mostra esse jogo social que inferioriza a mulher ao mero prazer sexual, muitas vezes doentio do homem, como discorre Carlos Gomes (2018, p.77): “o fato de o corpo da mulher ser explorado como um território para o exercício da masculinidade.”.

Dessa forma, a escritora de “Mulher Cobra” descreve o seu processo criativo deixando as sensações e imagens fluírem no papel, para só assim poder entender o que aconteceu naquele ponto de ônibus. A obra cita que no momento ao qual houve a violação por meio do olhar do homem, a protagonista teve a sensação de ser uma fera mitológica que poderia feri-lo, porém teve dó de atacar. Já como pessoa sentiu-se um cadáver. Talvez, aqui a explicação para o título do conto quando revidamos o ataque semelhante ao animal réptil temido por todos (a cobra), ou quando nos silenciemos também somos temidas pelo animal homem e sentimos a morte mediante ao abuso sexual. E uma das formas de tentar desviar desse ataque é defender, para isso é preciso lançar veneno que combata o que está por trás do verdadeiro perigo.

Para esse jogo mitológico da escrita de Smanioto, a qual remete a figura da cobra, Iser entra como uma estratégia de leitura, para a construção dos significados durante o ato da leitura do conto, a partir da interação autor-texto-leitor. Por isso, buscamos no processo de escrita, o prazer de ler e a formação de leitores conscientes de assuntos sensíveis e corriqueiros na vida das mulheres nas quais possam ser explorados e discutidos buscando a construção de uma cultura de antiestupro.

Entre o jogo de palavras e a realidade

Ao longo da história, a opressão foi direcionada às mulheres em várias esferas da sociedade, e na literatura isso não seguiu um caminho diferente. “A literatura das mulheres ainda é assombrada pelos fantasmas da linguagem reprimida, e, até que tenhamos exorcizado estes fantasmas, não é na linguagem que devemos basear nossa teoria da diferença.” (Showalter, 1994, p. 39). Como explana a crítica literária Elaine Showalter, o medo e tabu de expressar certos temas, muitas vezes, enclausuram as mulheres. Na literatura, por sua vez, que é um lugar de liberdade, o imaginário ainda permanece em torno de mecanismos de controle do feminino. Por que ainda se perdura e se limita essa liberdade na literatura feminina? A mulher na literatura foi retratada, durante muitos anos, por escritores homens, de forma submissa. Por essa razão, o seu papel era representado a partir de um olhar branco, sexista e hegemônico. E mesmo quando algumas autorias femininas abordavam o papel da mulher, via-se, ainda, a sombra do patriarcalismo, colocando-a numa discursividade cuja imagem é materna e submissa.

Nesse contexto, temáticas tais quais estupro, sexo, masturbação e violência eram obliterados nas obras literárias, ainda que fossem temas comuns à figura

feminina. Quais impactos causariam as mulheres leitoras de obras com expressões femininas nas suas vidas? como eixo da ruptura, essa tradição passa a ser rasurada e dilatada à realidade vigente, ao passo que a literatura, também como arte, denuncia possibilita outras narrativas. Essa perspectiva encontra aproximação com a ideia de tradição literária defendida por Antoine Compagnon:

A tradição literária é o sistema sincrônico dos textos literários, sistema sempre em movimento, recompondo-se à medida que surgem novas obras. Cada obra nova provoca um rearranjo da tradição como totalidade (e modifica, ao mesmo tempo, o sentido e o valor de cada obra pertencente à tradição). (Compagnon, 1999, p. 34).

Partindo desse pressuposto, analisar a escrita de Smanioto torna-se um jogo ao qual tentaremos decifrar as pistas em “Mulher-Cobra”, por isso ao trazer para a análise uma escrita feminina que outrora era silenciada, e agora expondo um assédio e violação do seu corpo. Como bem elencado por Carlos Gomes (2013), diferente dessa postura que narra a opressão e a violência contra a mulher como regras sociais da tradição patriarcal, a literatura de autoria feminina, no século XX, passa a questionar os diferentes tipos de violência física e simbólica contra a mulher quando repudia a dominação masculina. (Gomes, 2013, p.3)

A tríade autor-texto- leitor estão interligados. E, juntos vão caminhar para algo que antes inexistia, a interpretação do leitor e sua recepção ao texto. O que consiste então esse ato? Aqui Iser, descreve que o autor intencionalmente apresenta um mundo para ser identificável. “Assim, o texto é composto por um mundo que há de ser identificado, e que é esboçado de modo a incitar o leitor a imaginá-lo, e por fim, a interpretá-lo.” (Iser, 1979, p. 107). E é aqui que ocorre a transgressão, na interpretação de cada leitor desse mundo a ser “desvendado”. Então vemos que precisamos da jogada do autor ao escrever e incitar esse processo de jogar o jogo, ou seja, interpretar o texto, consagrando dessa forma a tríplice aliança no processo de leitura.

Entretanto, para que esse jogo ocorra, é preciso que haja um contrato entre o leitor e o autor, que aquele mundo é apenas um “como se fosse” e não a realidade. “o mundo textual é concebido, não como realidade, mas como se fosse realidade.” (Iser, 1979, p. 107). Iser destaca que nesse jogo existem níveis de diferença que ocorre simultaneamente no texto como: diferenças extratextuais, que estão fora do texto, mas contribuem para o processo de leitura, “a relação do autor com o mundo que ele intervém, entre o texto e o mundo que ele intervém e o texto e outros textos.” (Iser, 1979, p. 107-108). Esses níveis também provocam efeitos na recepção do texto, pois tudo está em diálogo explicitamente ou não.

Conforme a filósofa britânica, Carole Pateman em seu livro o *Contrato Sexual* (1993) afirma que:

O contrato social é uma história de liberdade; o contrato sexual é uma história de sujeição. O contrato original cria ambas, a liberdade e a dominação. A liberdade do homem e a sujeição da mulher derivam do contrato original e o sentido da liberdade civil não pode ser compreendido sem a metade perdida da história, que revela como o direito patriarcal dos homens sobre as mulheres é criado pelo contrato. (Pateman, 1993, p.16-17).

Portanto, esse contrato na visão da socióloga Heleieth Saffioti (2015) seria um acordo, um pacto entre os homens, ao qual a mulher seria sempre uma “presa fácil”, domável e domesticada como elucida Michael Foucault (1999), beneficiando-os e com condescendência da sociedade e instituições cujas bases para tal pacto encontra-se no discurso religioso e moralista. Isso delega à mulher aos longos dos anos o espaço e função dentro da coletividade de apenas um papel maternal e de servidão a uma figura masculina. Sendo esse discurso moralista o principal julgador dos atos e de escolhas femininas. E assim, como no conto de Smanioto, a figura da cobra que vem de imaginário de figura má, astuciosa, venenosa, que induziu Eva no texto bíblico de Gênesis a comer do fruto proibido e assim delegar toda a humanidade ao pecado. Do discurso religioso ao político-social a mulher é vista como a figura desobediente, manipuladora e maldosa. Por isso, é necessário averiguar a inversão de papéis predeterminados que ao invés de ajuda-las buscam puni-las.

Das peles ao ataque

A leitura do conto “Mulher Cobra” se dará por um desdobramento da reflexão dos sentidos da “morte” feminina durante todo o texto. Abordando as questões de gênero e a cultura do estupro. Assim, começaremos analisando os significantes expostos por Smanioto no texto, sendo um deles “dedos dos olhos e o poder de invasão dos homens para com o corpo feminino”. A leitura se sucederá de forma reflexiva e mostrando como a escrita da autora e o jogo textual de Iser se entrecruzam fazendo com que os leitores assimilem uma nova perspectiva sobre o abuso sexual de mulheres como uma morte simbólica da subjetividade delas.

No primeiro momento é interessante inferimos os conhecimentos prévios sobre a autora, tentar deduzir do que se trata o texto, e tentar associar as possíveis temáticas que Smanioto trabalha com o texto que será lido. Isso é importante para que a leitura possa seguir de maneira mais direcionada, não abrindo margens para possíveis leituras fora do espectro do conto. Por isso, esse direcionamento não se

trata de podar o leitor e suas interpretações, mas sim, buscar o significado tendo como norte central o texto.

Assim, o título “Mulher Cobra” sugere que o conto tratará da figura feminina com tom de maldade uma vez que a palavra cobra é referida a uma pessoa ruim? Visto que, o animal ataca os seres humanos e outros animais muitas vezes levando-os a morte, ou seria a referência ao processo chamado *edíse* que as cobras passam ao trocar de pele como forma de proteção? Todas essas possibilidades podem ser instigadas a partir do título e de como a figura da mulher sempre foi associada a categorias ruins, ora culpadas e provocadoras das violências sofridas. Para a sociedade a mulher sempre é culpada, quando não é perversa e má como uma cobra.

Refletir também e questionar o porquê de o corpo social associar a cobra como algo perverso, se mesmo sendo atacada e por defesa ela retribui o ataque ela é culpabilizada. Como ocorre com as mulheres, a culpabilização das mulheres vítimas de assédio e violência sexual. Uma vez que todas as esferas políticas e sociais rebaixam a mulher e a culpabilizam. Como vemos em Gomes, na passagem do trecho do conto de Clarice Lispector, “A língua do P”:

Cidinha é presa, por atentado ao pudor, e os criminosos ficam soltos e estupram outra passageira. Tal representação é impactante e denuncia um sistema policial que, antes de qualquer investigação, reforça padrões hegemônicos que culpam a mulher por ter facilitado o estupro, mesmo que isso não tenha ocorrido. (Gomes, 2018, p.79).

Então, sentenças como “Toda vez que um estranho começa a me olhar como se eu não estivesse mais lá, corpo abandonado, baldio, eu sei que ao fim estarei morta.” (Smanioto, 2018, p.81), esse “corpo abandonado, baldio” refere-se ao imaginário masculino sobre a figura da mulher, que não considera a existência de um ser além da carne, sua história e muito menos o seu consentimento. Assim, não existe direitos nem vontades, apenas um objeto que será moldado ao bel prazer de seus desejos sexuais. A autora elabora de maneira bastante simbólica e ao mesmo tempo real a sensação de violação do corpo feminino ao ser encarado por um homem. E dando continuidade a frase do conto “sei que ao fim estarei morta.”. Aqui nesse jogo textual a morte pode referir-se ao desfalecimento do corpo físico recorrente das mulheres vítimas de feminicídio ou a morte de não ser dona do seu próprio corpo.

De antemão, ao fraturamos o significado do texto, possamos assimilarmos o impacto que uma sociedade machista provoca nas mulheres, ao fazer que um olhar tenha o poder e se transfigure em: “pudesse tirar algo de mim com os dedos dos olhos.” (Smanioto, 2018, p. 81). É importante trabalhar a construção significativa que a autora expõe no conto com o sentido do sintagma “verdade” que ao primeiro

momento assusta, mas talvez seja para isso que essa palavra funcione, impactando para possibilitar a reflexão. “e eu tenho medo de eles falarem e acertarem na loteria do que é verdade [...] dessa vez ele é direto, ele diz “seu corpo é meu” e a verdade é imensa.” (Smanioto, 2018, p.82).

Ao lermos o conto vemos a protagonista fala a mãe sobre seu medo, aqui vemos que a mãe provavelmente passou e passou por isso o medo de ser estuprada. Esse compartilhar de ansiedade é visto recorrentemente nas redes sociais com movimentos que ocorreram no ano de 2015 no *twitter* com a *hashtag* “#MEUPRIMEIROASSEDIO”. Na qual meninas e mulheres revelavam os assédios que tinham vivenciado.

Durante o desabafo da personagem do conto, sua mãe a aconselha então a fingir que não está ali e nas palavras dela a matar um homem. Que é permitindo que ele acredite que o corpo da mulher é dele e não dela.

Logo você aprende a enxergar a água de um homem se inclinando antes de derramar, você aprende a saber quando vem o braço, a queda, e aí você só vai precisar apanhar quando quiser ver a cara dele olhando para a própria desumanidade, minha filha, é assim que se enlouquece um homem, dizendo pra ele a verdade. (Smanioto, 2018, p. 82)

A verdade que a personagem que “Mulher Cobra” tem medo, não passa de uma imposição feitas às mulheres para que não possuam domínios sobre seus corpos, falácia construída pelo patriarcado e difundida em nós mulheres como algo inquestionável, muitas vezes fundamentada pelo discurso religioso. Pois como aparece na gênese na bíblia, Eva é tida como fruto da perdição, da desobediência por trair os ensinamentos de Deus. Essa analogia parte para a realidade em forma de castigos e punições às mulheres que não obedecem ao sistema patriarcal e tende a lidar com as consequências. “E à mulher disse: Multiplicarei sobremodo os sofrimentos da tua gravidez; em meio de dores darás à luz filhos; o teu desejo será para teu marido e ele te governará.” (Gênesis, cap. 3, vers. 16).

Portanto, como tentamos nos livrar, matando o réptil, a “Mulher Cobra” de Smanioto também ataca, quando é ver sua existência como mulher, sendo cada assédio, a cada olhar invasivo, e, como forma de defesa ela vira cobra, se desfaz da sua pele, do corpo abusado, lembrando a pele suja. Essa comparação, é retomada por Machado em seu artigo de purificação do estupro (2000). Para, assim, depois de morrer, renascer e atacar. “E vou embora pele retorcida de cobra que se troca bem diante de um predador – eu viro outra – o cobrador olha a pele seca no metal do chão – eu me arrasto: o próximo, eu que mato” (Smanioto, 2018, p. 83).

Considerações Finais

Portanto, diante de todo percurso feito por mim, nessa disciplina e em meus estudos extracurriculares, fica evidente que o ato da leitura e sua recepção não são ações isoladas, por mais que aconteçam com um só leitor. Todo o processo de ler é atravessado pelas experiências de cada leitor. Assim, a leitura não acontece e se encerra ao fim do texto, o jogo textual continua não mais em palavras, mas em novos significados na vida do leitor. A recepção tem o papel fundamental com a literatura, e só corrobora o sentido de que ela é mais que uma arte estética, além disso, utiliza da estética para falar de assuntos sensíveis, e promover a reflexão. A estética da recepção é mais um atributo desse complexo e vasto mundo literário.

Diante disso, a leitura do conto “Mulher-Cobra”, tem o intuito de, através de um jogo estético da escrita de Smanioto, proporcionar reflexões sobre o corpo feminino como propriedade da mulher e não de uma sociedade machista e punitivista. Com essas estratégias buscamos que temas como assédio sexual e estupro sejam discutidos em rodas de leituras e que esses debates ajudem a dar voz a essas violências sofridas pelas mulheres e denunciar, questionar e debater um tema abafado na sociedade.

Referências

Bíblia. **Bíblia Sagrada**. Traduzida por João Ferreira de Almeida. Revista e Atualizada no Brasil. 2º ed. Baueri-Sp: Sociedade Bíblica do Brasil, 2011.

DÖLL, Karine. Mathias. **Sobre mulheres subterrâneas e exumação narrativa**: uma leitura de Desesterro (2015), de Sheyla *Smanioto*. Eixo Roda, Belo Horizonte, v. 29, n. 3, p. 208-226, 2020. Disponível em: https://periodicos.ufmg.br/index.php/o_eixo_ea_roda/article/view/51553/43464. Acesso em: 09\07\2024.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir**. 20.e.d. Petrópolis: Editora Vozes, 1999.

GOMES, Carlos Magno. Marcas da violência contra a mulher na literatura. **Revista Diadorim**. Volume 13, julho 2013. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/diadorim/article/view/3981>. Acesso em: 09\07\2024.

GOMES, Carlos Magno. Regulações do Estupro em Lya Luft e Patrícia Melo. **Estudos Linguísticos e Literários**. Salvador, nº 59, p. 76-93, jan-jun 2018. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/estudos/article/view/28854>. Acesso em: 09\07\2024.

JAUSS, Hans Robert et al. **A literatura e o leitor**: textos de Estética da Recepção. Seleção, coordenação e tradução de Luiz Costa Lima. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

CAMPOS, Carmen; MACHADO, Lia; NUNES, Jordana; SILVA, Alexandra. Cultura do Estupro ou Cultura Antiestupro?. **Revista Direito GV**. São Paulo, v 13, nº3, p. 981-1006, set-dez 2017. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rdgv/a/FCxmMqMmws3rnnLTJFP9xzR/#>. Acesso em: 09\07\2024.

MACHADO, Lia. Zanotta. **Sexo, Estupro e Purificação**. Série Antropologia. Universidade de Brasília. Brasília, n° 286, p.1-38, 2000.

MENEGESSI, Renilson José. Estratégias da leitura. In: SANTOS, Annie Rose dos: Ritter, Lilian C.B. (org.) **Concepções de linguagem e o ensino de língua portuguesa**. Maringá: UEM, 2005.

PATEMAN, Carole. **O Contrato Sexual**. São Paulo/Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1993, p.16-17.

SMANIOTO, Sheyla. Mulher Cobra. *In*: Craveiro. Beatriz L. (org.). Livro. Belo Horizonte: Moinhos, 2018, p. 81-83.

SHOWALTER Elaine. **A crítica feminista no território selvagem**. Tradução de Deise Amaral. *In*: Hollanda, Heloísa Buarque de. Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 39-40.

"Ser ou não ser": identidade em "A Bela e a fera ou A ferida grande demais"

Juliana Felizardo da Silva¹

Resumo: Este trabalho apresenta um estudo sobre o conto "A Bela e a fera ou A ferida grande demais", da autora Clarice Lispector, o qual teve por objetivo identificar a alteridade e a identidade feminina representadas no texto. Desse modo, a temática se faz importante por mostrar como a obra da escritora enfoca a condição feminina no século XX. Para fundamentar a análise, foram utilizados os textos de Hall (2006), Woodward (2017) e Zolin (2003). A pesquisa é categorizada como qualitativa e bibliográfica, já que busca descrever e explicar as questões postas como objetivo e foi possível perceber através da leitura crítico-analítica realizada como a autora retrata a alteridade e a identidade feminina na narrativa, observando-se a ação da personagem Carla.

Palavras-chave: Clarice Lispector. Conto. Alteridade e condição feminina.

Introdução

O conto "A Bela e a fera ou A ferida grande demais", da autora Clarice Lispector, foi escrito em seu último ano de vida, 1977, mas foi publicado apenas dois anos depois, em 1979, na coletânea *A Bela e a Fera* pela editora Nova Fronteira. Esse volume apresenta alguns dos primeiros escritos da autora e dois textos reconstruídos editorialmente, "Um dia a menos" e o qual analisaremos aqui. Os dois contos citados foram organizados por Olga Borelli, amiga de Clarice e o título do livro foi escolhido pelo filho da escritora, Paulo Gurgel. A coletânea apresenta oito contos² que tratam de temas que apontam para uma busca de sentido de vida das personagens.

Embora os contos dessa coletânea não tenham sido tão estudados pela crítica literária, "A Bela e a fera ou A ferida grande demais" conquistou espaço nesse meio nos últimos anos e apresenta temas relevantes, ao nosso ver, para discussões críticas. Como grande parte da ficção clariciana, nesse texto, ela parte de uma situação aparentemente trivial para chegar ao momento de epifania em que a personagem principal tem um momento de revelação que a faz refletir sobre questões humanas.

O enredo de "A Bela e a fera ou A ferida grande demais", em uma análise mais abrangente, é uma narrativa que se concentra na experiência de uma mulher chamada Carla que, logo no início do relato, sai de um salão de beleza,

¹Mestranda do PPGEL/UFRN. Bolsista Capes 2024/2026. Pesquisadora. ORCID: <https://orcid.org/0009-0006-2611-1392>. E-mail: julianafelizardo08@gmail.com.

²A saber: "História Interrompida"; "Gertrudes pede um conselho"; "Obsessão"; "O Delírio"; "A Fuga"; "Mais dois bêbedos"; "Um dia a menos e A Bela e a fera ou A ferida grande demais".

porém, na rua acaba percebendo que tinha marcado o encontro com seu motorista particular para uma hora posterior. É nesse momento de espera que o destino de Carla se entrelaça com o de um homem em situação de rua, cujas feridas físicas são visíveis. Ele se aproxima dela em busca de ajuda financeira, e esse encontro dá início ao desenvolvimento de uma trama a qual irá abordar questões de aspectos sociais e psicológicos.

É válido destacar que, como o texto foi escrito no último ano de vida da autora e é uma publicação póstuma, possivelmente não passou por uma revisão feita por ela, visto que algumas incoerências de informações podem ser encontradas, a exemplo da quantidade de filhos da personagem Carla, em que um momento nos é informado que são três e, posteriormente, dois, como aparece nos trechos “[...] ‘estou casada, tenho três filhos, estou segura.’” (Lispector, 2016, p. 622) e em “Até mesmo os dois filhos - pois bem, fora o marido que determinara que teriam dois...” (Lispector, 2016, p. 623). Além disso, é apresentada como oriunda de família rica e depois como ex-secretária do marido: “[...] seria banqueiro, coisa normal que acontece entre os 'dela', isto é, de sua classe social, à qual o marido, porém, alcançara por muito trabalho [...]” (Lispector, 2016, p. 622) e depois é dito que “Antes de casar era de classe média, secretária do banqueiro com quem se casara [...]” (Lispector, 2016, p. 627).

Dentre os diferentes temas que podem ser evidenciados a partir de uma análise interpretativa, destacamos a questão da alteridade e identidade feminina, que envolve pensar sobre o papel da mulher, como ela é alocada socialmente e a hegemonia da dominação masculina; e a desigualdade social entre “a bela” e “a fera”, já que as disparidades entre Carla e a pessoa em situação de rua nos leva a uma reflexão sobre as feridas sociais causadas pelo poder social e econômico.

Tendo isso em vista, nosso objetivo neste estudo é procurar identificar como a autora aborda a temática referida anteriormente no conto selecionado, observando sobretudo a construção da personagem Carla, além da contribuição dos outros elementos narrativos para a composição do drama da figura feminina.

Para isso, utilizaremos os estudos de Hall (2006), Woodward (2017) que versam sobre identidade feminina e Zolin (2003), sobre alteridade. Assim, a pesquisa é descritiva, explicativa e bibliográfica, já que busca descrever como Clarice escreve sobre a temática no *corpus* escolhido. A abordagem é qualitativa pois busca “levantar informações sobre um determinado objeto, delimitando assim um campo de trabalho, mapeando as condições de manifestação desse objeto” (Severino, 2007, p. 123).

Alteridade e Identidade: Breve contextualização teórica

Como a temática que será analisada, neste estudo, é a alteridade e identidade feminina, é válido apontar alguns conceitos em torno dessa problemática. Hall (2006) traça três concepções de identidade: o sujeito do Iluminismo, o sociológico e o pós-moderno. Para a primeira teoria, a identidade era concebida como uma característica inata do indivíduo, que se desenvolvia ao longo da vida. Contudo, essa visão centrava-se no "eu" masculino, uma vez que o sujeito do Iluminismo era predominantemente associado a esse gênero.

A noção de sujeito sociológico, por sua vez, reflete a complexidade do contexto social moderno, reconhecendo que o interior do indivíduo não se formava de maneira autônoma e autossuficiente, mas sim por meio das interações sociais com figuras significativas em sua vida, que transmitiam valores e cultura.

Por fim, o conceito de sujeito pós-moderno, conforme discutido por Hall (2006), enfatiza a ausência de uma identidade fixa, essencial ou permanente. Segundo o autor, essa identidade é definida historicamente, e não biologicamente. Dentro de cada indivíduo, coexistem identidades contraditórias que puxam em direções diversas, levando a constantes deslocamentos em suas identificações. Hall (2006) salienta que a sensação de possuir uma identidade unificada desde o nascimento até a morte é meramente fruto da construção de uma narrativa confortável sobre si mesmo, uma "narrativa do eu".

Para Woodward (2017, p. 10), “[...] a construção da identidade é *tanto* simbólica *quanto* social.” Portanto, a identidade feminina é uma construção complexa que se refere à compreensão individual e coletiva de ser mulher. Ela abrange uma série de características, comportamentos, papéis sociais e expressões que são culturalmente associados ao feminino. No entanto, é importante notar que a identidade feminina pode variar significativamente entre diferentes culturas, comunidades e indivíduos.

Ainda conforme Woodward (2017), a identidade, além do que se é, é marcada pela diferença entre quem somos e quem o outro é. No conto "A Bela e a fera ou A ferida grande demais" a construção da identidade da personagem principal, Carla, se dá a partir da marcação da diferença entre ela e o homem em situação de rua.

Para Zolin (2003), enquanto a identidade seria o centro de quem se é, a alteridade, proposta pela filosofia de Descartes a Sartre, seria uma negativa de si mesmo. Entretanto, segundo a autora, nas relações de poder de uma sociedade patriarcal, o homem se torna o núcleo, enquanto a mulher ocupa a periferia. A partir desse contexto, “[...] foi atribuída uma alteridade à mulher, mas alteridade entendida como sinônimo de condição objetual e de identidade em falta, e não uma alteridade autêntica, intersubjetiva.” (Zolin, 2003, p. 162)

Levando em consideração as ideias supracitadas, veremos com a análise que segue como a personagem Carla tem a sua identidade ligada às

condições impostas devido o contexto histórico, como essa é mutável e coexiste com outras concepções do eu que estão no interior da personagem.

“Ser ou não ser”: uma leitura de "A Bela e a Fera ou a Ferida Grande Demais"

Segundo a perspectiva de Woodward (2017), a casa é o espaço onde identidades são formadas a partir do contexto familiar. Em “A Bela e a Fera”, esse lugar aparece indiretamente quando o narrador faz referência a moradia de Carla. Além desse, é explicitado no início do texto que a narrativa se passa no Rio de Janeiro e embora o Hotel Copacabana Palace apareça, a rua é o espaço principal explorado pela autora. Ambos dentro da trama são de extrema importância. O hotel é indicativo da classe social de Carla, do lugar que ela ocupa na sociedade, enquanto a rua espelha um lugar de liberdade e de presenciar novas realidades. Os dois locais fogem da representação feminina limitada a ambientes domésticos, que ainda era forte no século XX, quando o texto foi escrito.

O conto em questão não fornece uma especificação precisa do tempo histórico no qual a narrativa está inserida, mas é importante ressaltar que foi escrito durante os anos 70, período marcado pela presença da Ditadura Militar no Brasil. Nesse contexto, a sociedade estava imersa em um ambiente político repressivo que, de maneira geral, resistia às mudanças e manifestações de liberdade feminina, principalmente porque essas atitudes eram consideradas contrárias aos valores tradicionais e conservadores que eram enfatizados na época.

Em relação à temporalidade ficcional da história, o texto se desenrola em um período muito breve, abarcando apenas minutos. Essa característica é típica das obras de Clarice Lispector, que frequentemente adotava a técnica de focar em um recorte de cena, permitindo aos leitores uma imersão no interior dos personagens e na complexidade de suas experiências emocionais.

Já o narrador, esse é em terceira pessoa, caracterizado como observador onisciente, revelando um profundo entendimento dos eventos e dos elementos psicológicos que permeiam as personagens. Todavia, esse narrador adota a estratégia de ceder espaço ao discurso direto, proporcionando às personagens a oportunidade de se expressarem por meio de suas próprias palavras.

Apesar do título evocar a história clássica de “A Bela e a Fera”, na qual a personagem feminina principal não se espanta perante a aparência do outro, independentemente de sua fisionomia, o conto de Clarice aborda o espanto diante das feridas de uma pessoa em situação de rua. O conceito de “bela” assume uma nova significação, distante da dualidade de beleza interior e exterior presente no conto clássico. Em vez disso, o termo no texto de Clarice surge como uma crítica, visto que há o espanto diante das feridas do homem em situação de rua.

Ainda que compartilhem elementos comuns, como o tema do casamento, a representação da pobreza e a demonstração de poder aquisitivo, a autora opta por não adotar um tom moralizante, mas sim de crítica social, desafiando o leitor a refletir sobre a relação entre aparência e realidade, bem como a interpessoal em uma sociedade desigual.

Considerando o esquema canônico de narrativas, como proposto por Reis e Lopes (1988) e Reuter (2004), com situação inicial, perturbação, transformação, resolução e situação final, temos no texto analisado como situação inicial do enredo a apresentação da personagem Carla e do ambiente em que se encontra, saindo de um salão de beleza no Rio de Janeiro. A perturbação ocorre quando ela se depara com um indivíduo em situação de rua, que lhe pede dinheiro, fazendo com que ela entre em um estado de epifania no qual começa a refletir não apenas sobre a realidade social dele, mas também sobre suas próprias percepções a respeito de sua identidade e seu papel na sociedade.

Estava exposta àquele homem. [...] Pelo menos de espécie diferente da dela. 'Da dela?' "Que espécie de ela era para ser 'da dela'?" (Lispector, 2016, p. 623)

Ela - os outros. Mas, mas a morte não nos separa, pensou de repente e seu rosto tomou o ar de uma máscara de sou beleza e não beleza de gente: sua cara por um momento se endureceu. (Lispector, 2016, p. 623)

De acordo com Hall (2006), o ser é formado pela interação. Quando a protagonista se depara com um ambiente distinto do seu, uma nova compreensão de si mesma e do mundo ao seu redor surge, desencadeando um processo de reflexão interna, caracterizado pela epifania, “[...] momento de lucidez plena, em que o ser descortina a realidade íntima das coisas e de si próprio” (Moisés *apud* Sá, 1979, p. 131).

Diante do outro, sua face se torna uma máscara que simboliza a farsa social. Carla sempre se vê ligada às aparências físicas, linda, inigualável, “[...] uma chama acesa! (Lispector, 2016, p. 622)” que rebrilha na escuridão. A personagem demonstra uma preocupação com a percepção dos outros sobre ela, “[...] Mas quem a julgava?”, provavelmente, a sociedade. Entretanto, essa percepção da sua vida como uma farsa se intensifica quando olhamos a configuração do texto que se inicia com a expressão “COMEÇA:”, como se fosse um roteiro de peça de teatro, além de ter indicações de ações a exemplo de “[...] (No carro andando)” (Lispector, 2016, p. 632).

A resolução se manifesta quando ela é despertada desse estado por José, seu motorista, que chega ao local, culminando na situação final em que

Carla retorna para casa. Apesar de toda reflexão interior que a personagem faz, ela volta à sua situação inicial. Entretanto, não há transformação. A partir do contato com o outro, com o homem em situação de rua, Carla passa a refletir sobre sua condição e identidade dentro da sociedade, mas não muda.

Sobre os personagens, há no escrito apenas três: a protagonista Carla de Sousa e Santos, pessoa pertencente à elite, com um alto poder aquisitivo e que apresenta alguns traços narcisistas, o chofer José, sobre quem não há muitas informações na narrativa, porém, é colocado com apenas um nome e um nome comum e há o homem em situação de rua, que carrega uma chaga física e social, mas que ao contrário dos outros personagens, não é ao menos nomeado.

Algo interessante de se pontuar é que o nome Carla significa “mulher livre”, de acordo com Marcelo *et al.* (2023), e analisando essa informação associando a história narrada, temos a construção estilística apontando para a ironia presente na escolha do nome. Divergindo da significação do seu nome, a personagem é na verdade uma mulher presa às vontades do pai, do marido e da sociedade.

Através do sobrenome, a autora ressalta a relação entre a identidade feminina e o poder masculino. O primeiro sobrenome, "de Souza", possivelmente derivado do pai, pode ser interpretado como um elo com a linhagem paterna, sugerindo uma ligação com a herança e as expectativas tradicionais associadas às figuras masculinas. Por outro lado, o segundo sobrenome, "Silva", vindo do marido, insinua uma ligação com o homem através do casamento, enfatizando as dinâmicas de poder subjacentes que muitas vezes influenciam as identidades das mulheres.

[...] a identidade marca o encontro de nosso passado com as relações sociais, culturais e econômicas nas quais vivemos agora [...] a identidade é a intersecção de nossas vidas cotidianas com as relações econômicas e políticas de subordinação e dominação" (Rutherford, 1990, p. 19-20 *apud* Woodward, 2017, p. 19).

Desse modo, a identidade da personagem Carla, reflete uma intersecção entre sua esfera familiar e econômica. Sua identidade é moldada pela dinâmica desses dois domínios e das situações de dominação e subordinação masculina que vão sendo perpassadas através do tempo e são ratificadas no conto, a exemplo de quando o marido determina quantos filhos eles terão e quando ela expõe que foi comprada em um leilão, já que motivou o primeiro relacionamento foi a situação econômica e, o segundo, o prestígio social.

- Como é que eu nunca descobri que sou também uma mendiga? Nunca pedi esmola, mas mendigo o

amor de meu marido que tem duas amantes, mendigo pelo amor de Deus que me achem bonita, alegre e aceitável, e minha roupa de alma está maltrapilha... (Lispector, 2016, p. 630)

O trecho acima ratifica a complexa relação estabelecida com a figura do marido e como através do homem em situação de rua há um espelhamento e sua identidade é repensada a partir do contato com o outro.

Além da condição de pedir algo, outro ponto em comum entre as duas personagens é o contraste entre a ferida física da pessoa em situação de rua e a ferida social que Carla carrega. Enquanto a lesão do homem é uma barreira física evidente, a ferida social de Carla está relacionada às condições impostas a ela.

Ademais, a ideia de vencer na vida perpassada pelo avô está atrelada ao cumprimento das condições impostas à mulher no contexto retratado, "[...]Seria ela, por acordo, 'vencedora'? Se vencer fosse estar em plena tarde clara na rua, a cara lambuzada de maquilagem e lantejoulas douradas..."(Lispector, 2016, p. 625)

A construção feita pelo narrador e por Carla a apresenta como alguém casada, com três filhos e segura, devido a figura masculina. Todavia, esse relacionamento foi construído pela sua aparência, ela é descrita como muito bonita, "[...] pois ela era cinquenta milhões de unidades de gente linda." (Lispector, 2016, p. 621).

Nesse trecho, podemos associar a figura de Carla à cegueira de Narciso, no mito clássico em que o personagem principal ao se deparar com o espelhamento de sua face na água lago fica preso em um ato contemplativo. De maneira semelhante, a protagonista clariciana se vê imersa em seu próprio mundo, alheia à realidade. Ao se concentrar excessivamente em sua própria imagem e nas camadas superficiais de sua existência, ela deixa de lado sua própria identidade. No entanto, o encontro com a pessoa em situação de rua a desperta para um lado adormecido. Carla desperta para si mesma, a partir da ferida do homem, torna-se um Narciso às avessas, pois faz-se consciente de seu não-eu.

Até então, a personagem estava em um círculo de cultura da elite devido ao seu poder aquisitivo e era imersa nesse contexto que sua identidade tinha sido formada. A sua posição social molda não só questões culturais, mas também como ela se vê. Ao se referir à sua ascendência e casamento com um banqueiro, a personagem reafirma sua ligação com a classe privilegiada. Além disso, uma das cenas finais, em que seu pai providencia um professor de canto como parte de sua educação, enfatiza a naturalidade com a qual recursos eram acessíveis a ela.

De acordo com Woodward (2017), pode-se sugerir que sistemas simbólicos culturais "[...] tornam possível aquilo que somos e aquilo no qual podemos nos tornar. A representação, compreendida como um processo

cultural, estabelece identidades individuais e coletivas."(p. 18). A visão de si mesma de Carla é fortemente influenciada pela comparação com outras figuras femininas. O trecho abaixo expõe como ela via a identidade feminina como frágil, preocupadas com a aparência e com a imagem de si que passavam para os outros.

Não, ela não era mulher de ter chiliques e fricotes e ir desmaiar ou se sentir mal. Como algumas de suas "coleguinhas" de sociedade. Sorriu um pouco ao pensar em termos de "coleguinhas". Colegas em quê? Em se vestir bem? Em dar jantares para trinta, quarenta pessoas? (Lispector, 2016, p. 627)

A percepção da personagem sobre a fragilidade da identidade feminina, sua constante preocupação com a aparência e a construção da imagem perante os outros pode ser interpretada como uma manifestação de como as representações culturais contribuem para a formação da identidade, reforçando estereótipos e expectativas sociais ligadas ao gênero feminino.

Ademais, segundo Woodward (2017), há uma associação entre a identidade da pessoa e as coisas que ela usa. Nesse sentido, no conto em questão, Carla, ao se submeter a atividades estéticas e de cuidado pessoal como a arrumação dos cabelos, a realização de procedimentos de fazer as unhas e massagens com frequência, assim como o uso de vestimentas em comparação com suas colegas de sociedade. Esses podem ser elementos associados à condição feminina dentro daquele círculo social.

Tal visão sobre a mulher se assemelha ao pensamento a respeito dessas no século XIX em que, a exemplo da Inglaterra, a figura feminina sofreu discriminações e era julgada como inferior intelectualmente. Segundo Zolin (2003, p. 164), “Resulta disso que a mulher que tentasse usar seu intelecto, ao invés de explorar sua delicadeza, compreensão, submissão, afeição ao lar, inocência e ausência de ambição, estaria violando a ordem natural das coisas, bem como a tradição religiosa”. Essa repreensão do uso da racionalidade pela mulher e a presença da tradição em torno dessa figura também estão presentes no conto, como nos excertos abaixo:

Pensou assim, toda enovelada: "Ela que, sendo mulher, o que lhe parecia engraçado ser ou não ser, sabia que, se fosse homem, naturalmente seria banqueiro, coisa normal que acontece entre os 'dela', isto é, de sua classe social [...]. No fim do longo pensamento, pareceu-lhe que - que não pensara em nada. (Lispector, 2016, p. 622, grifos nosso)

Ela se encostou na parede e resolveu deliberadamente **pensar**. Era diferente porque não tinha o hábito e ela não sabia que pensamento era visão e compreensão e que ninguém podia se intimar assim: pense! (Lispector, 2016, p. 625, grifos nosso)

E como não havia nenhum novo critério para sustentar as vagas e grandes esperanças, a pesada tradição ainda vigorava. Tradição de quê? De nada, se se quisesse apurar. (Lispector, 2016, p. 622)

No primeiro, a personagem questiona sua existência e expõe as diferenças sociais atribuídas entre homens e mulheres, de classe alta. A expressão "Ela que, sendo mulher" enfatiza a consciência da personagem sobre as limitações e expectativas associadas ao seu gênero. Além disso, a referência ao fato de que, se fosse um homem, ela estaria em uma posição de maior poder social, aponta para os privilégios baseados no gênero. A frase final do trecho parece demonstrar que o que ela pensa não tinha importância, não era valorizado, como se "não pensara em nada". No segundo, a personagem demonstra não ter o hábito de fazer uma reflexão sobre as situações que há cerca. E, no último, o apego à tradição que vê a mulher através de lentes desiguais.

Zolin (2003), ao falar sobre Simone de Beauvoir, afirma que a 'vocação de ser homem' não vai de encontro com o seu 'destino de Macho'. Porém, a mulher se encontra dividida entre a mesma vocação e o seu 'destino de mulher'. Desse modo, a trajetória de Carla é delineada por uma cultura patriarcal.

De acordo com Woodward (2017), a identidade passa a ser um problema quando ela entra em crise. A partir do contato com a ferida do outro, a personagem Carla passa a enxergar sua própria chaga, levando a questionamentos como: "Quem sou eu no mundo? O que eu poderia ser? Quem eu quero ser? [...]" (Woodward, 2017, p. 18). Através dessas perguntas a personagem reflete sobre sua posição e condição no mundo, além do que poderia ter sido, quando fala de quem seria sendo homem, conforme supracitado e quem gostaria de ser, uma cantora. Ademais, ainda segundo a autora, "As identidades sexuais também estão mudando, tornando-se mais questionadas e ambíguas, sugerindo mudanças e fragmentações que podem ser descritas em termos de uma crise de identidade". (Woodward, 2017, p. 18). Desse modo, as condições impostas às figuras femininas também passaram e continuam passando por um processo de mudança de concepções.

Carla começa a questionar sua identidade a partir do momento do contado com o homem em situação de rua, é como se ele fosse um espelho de quem ela é.

Parecia-lhe difícil despedir-se dele, ele era agora o "eu" alter ego, ele fazia parte para sempre de sua vida. Adeus. Estava sonhadora, distraída, de lábios entreabertos como se houvesse à beira deles uma palavra. Por um motivo que ela não saberia explicar - ele era verdadeiramente ela mesma. (Lispector, 2016, p. 629).

A crise de identidade de Carla também a leva a pensar na dualidade do seu ser. O excerto "Teve vontade de gritar para o mundo: "Eu não sou ruim! Sou um produto nem sei de quê, como saber dessa miséria de alma." (Lispector, 2016, p. 628), evidencia as suas contradições interiores catalisadas pela crise de identidade, o que corrobora para a perspectiva de Hall (2006):

Dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas. Se sentimos que temos uma identidade unificada desde o nascimento até a morte é apenas porque construímos uma cômoda estória sobre nós mesmos ou uma confortadora 'narrativa do eu'. (Hall, 2006, p. 10)

Portanto, o conto aborda questões importantes sobre a condição feminina, a desigualdade social e a dominação masculina, fazendo com que o leitor adentre a epifania clariciana, lançando luz para um olhar crítico a respeito desses temas e tornando-se uma reflexão sobre as estruturas de poder e as relações de gênero.

Considerações finais

Neste artigo, a análise da identidade feminina foi realizada considerando os conceitos propostos por Hall (2006), Woodward (2017) e Zolin (2003). O estudo revelou como a personagem Carla, em meio a uma sociedade complexa e hierarquizada, confronta-se com as concepções tradicionais de identidade, levando-a a questionar sua posição e papel na realidade que a cerca. A análise da construção da identidade de Carla revela a influência de sua posição social, das expectativas de gênero e das relações de poder.

O liame entre identidade e poder, especialmente no contexto da identidade feminina, foi destacada ao longo do estudo, revelando como as relações de subordinação e dominação se entrelaçam na formação da identidade

de Carla. A narrativa revela como as representações culturais e os estereótipos de gênero contribuem para moldar sua percepção de si mesma e sua relação com os outros.

Além disso, a análise revela a crise de identidade enfrentada por Carla, que é desencadeada pelo encontro com a pessoa em situação de rua. Esse encontro desperta reflexões profundas sobre sua própria existência e posição no mundo, levando-a a confrontar as contradições internas e a complexidade de sua identidade. Ao abordar essas questões, o conto de Clarice Lispector não apenas oferece uma crítica social, mas também convida os leitores a refletirem sobre as estruturas de poder e as relações de gênero na sociedade.

Referências

- BRANDÃO, Junito de Souza. **Mitologia grega**, Vol. II. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2008.
- HALL, Stuart. **A identidade na pós modernidade**. 11. edição. Trad. Tomaz T. da Silva e Guacira L. Lovro. Rio de Janeiro: DP & A. 2006.
- LISPECTOR, Clarice. A bela e a fera ou a ferida grande demais. *In*: LISPECTOR, Clarice. **Todos os Contos**. Rio de Janeiro: Rocco, 2016. p. 621-632.
- MARCELO, Carolina *et al.* **Significado do Nome Carla**. Disponível em: <https://www.dicionariodenomesproprios.com.br/carla/>. Acesso em: 17 out. 2023.
- REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina. **Dicionário de teoria da narrativa**. São Paulo: Ática, 1998.
- REUTER, Yves. Romance e literatura. *In*: REUTER, Yves. **Introdução à análise do romance**. Tradução de Angela Bergamini *et al.* 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p. 5-13.
- SÁ, Olga. **A escritura da Clarice Lispector**. Petrópolis: Vozes, Lorena: Faculdades Integradas Tereza D'Avila, 1979.
- SEVERINO, Antônio Joaquim. **Metodologia do trabalho científico**. 23 ed. São Paulo: Cortez, 2007.
- SILVA, Tomaz Tadeu da. A produção social da identidade e da diferença. *In*: SILVA, Tomaz Tadeu da. **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. Petrópolis: Vozes, p. 73-102, 2000.
- WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. *In*: SILVA, Tomaz Tadeu da. **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**, Petrópolis: Vozes, p. 7-72, 2017.
- ZOLIN, Lúcia Osana. Crítica feminista. *In*: BONNICI, T. e ZOLIN, L. O. (Org). **Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas**. Maringá: EDUEM, 2003. p. 161-183.

Da apatia à esperteza: A (des) construção do mundo de Macabéa e João Grilo

Daniele Neiva dos Santos¹

Resumo: Este trabalho se propõe a examinar as representações da pobreza e sua relação com a religiosidade, focalizando os personagens João Grilo e Macabéa. Através da comparação entre o *Auto da Compadecida* e *A Hora da Estrela*, busca-se investigar como os autores, Suassuna e Lispector, delineiam essas figuras e a sociedade que as circunda. A metodologia emprega conceitos da Literatura Comparada, visando aprofundar a compreensão das narrativas e seus contextos sociais. O objetivo principal é discernir as distintas abordagens literárias e socioculturais presentes nessas obras fundamentais da literatura brasileira.

Palavras-chave: Pobreza. Religiosidade. Literatura Comparada.

Introdução

A literatura brasileira contemporânea tem construído sua identidade diante da sociedade, manifestando-se para seus leitores e através deles em inúmeras dimensões da arte literária, que variam entre diferentes gêneros. A fruição proporcionada pela leitura tende a moldar o caráter social coletivo por meio de diversas obras, autores e suas intenções. Assim, escritores que vivem suas criações e seu lugar, apoiando-se em suas vivências de maneira particular ou compartilhada socialmente, levam ao mundo, por meio da escrita literária, obras que transcendem o tempo e as pessoas, permitindo que leitores se identifiquem e se reconheçam em uma obra literária específica. Autores dessa estirpe criam um legado tanto para a literatura quanto para si.

A literatura, portanto, possui seu próprio mundo e história. Ela constitui um universo paralelo no qual as pessoas se reconhecem como seres humanos que acertam, erram, se modificam constantemente e vivenciam a vida em sua totalidade. Dessa maneira, conforme Candido (2006, p. 54), “a grandeza de [...] uma obra depende da sua relativa intemporalidade e universalidade, e estas dependem por sua vez da função total que é capaz de exercer, desligando-se dos fatores que a prendem [...] a um determinado lugar”. Nesse sentido, compreende-se o âmbito literário de modo que a literatura transcende seu tempo, atravessando gerações. Ou seja, ela

¹ Graduada pelo curso de Licenciatura Plena em Letras-Português da Universidade Estadual do Piauí - UESPI, Campus Professor Possidônio Queiroz, em Oeiras-PI. ORCID: <https://orcid.org/0009-0002-7094-0375>. E-mail: danielenneiva45@gmail.com.

descreve o mundo de forma abrangente, capturando a essência de uma cultura em sua completude.

Para Maia, França e Luna Filho (2024, p. 55), a literatura “não é somente um esforço de evasão ou de distração diante das durezas da vida; nem, por outro lado, a busca de um puro ideal de beleza. As narrativas literárias são um esforço, sobretudo em suas formas mais potentes, de inteligibilidade do mundo”. Ao problematizar como a literatura é vista atualmente, percebe-se que essa forma de expressão está intimamente ligada ao social, reafirmando a ideia de que a literatura tende a ser utilizada como uma maneira de compreender o mundo.

Conectando então essa perspectiva com a análise literária do campo comparativista da Literatura Comparada, que vai além de estudar semelhanças e diferenças entre obras literárias, abrangendo um escopo mais amplo, dada essa área envolver a comparação de diferentes obras, contextos, influências literárias e culturais. Carvalhal (2006, p. 6) exprime que “à primeira vista, a expressão ‘literatura comparada’ não causa problemas de interpretação. [...] ela designa uma forma de investigação literária que confronta duas ou mais literaturas”, ou seja, abre espaço para serem comparados contextos interligados que variam de autor para autor, podendo conter influências literárias ou culturais.

Dessa maneira, a intertextualidade é um aspecto crucial na Literatura Comparada, pois os textos dialogam entre si através das leituras e influências e possuem uma ligação entre textos literários inerente às obras. Esse diálogo existente entre textos literários permite uma análise mais profunda das relações textuais, levando em conta a memória e a continuidade temática entre diferentes obras. Nitri (2000, p. 140), em consonância com a ideia de intertextualidade, aponta também uma noção de originalidade que,

revela-se intimamente ligada à de um elemento pessoal, indefinível e irredutível. A segunda característica dessa espécie de originalidade é que ela implica uma submissão com relação à época e ao lugar nos quais vive o escritor. A “marca própria” está ligada indissolavelmente a uma consciência aguda de certos aspectos individuais de sua nacionalidade e de seu século.

Acrescenta-se, assim, que a originalidade na literatura está intimamente ligada às influências recebidas e à consciência do escritor sobre sua época e contexto cultural. Portanto, a Literatura Comparada, ao não se restringir a identificar paralelismos superficiais, mas buscar interpretar questões mais amplas, articulando-as com aspectos sociais, políticos e culturais, neste estudo é utilizada como embasamento teórico para análise da pobreza e os efeitos da religiosidade na região nordeste do Brasil, manifestados no *Auto da Compadecida* e *A Hora da Estrela*.

Consoante ainda a perspectiva de Maia, França e Luna Filho (2024, p. 53), “as narrativas literárias não podem ser compreendidas meramente como reflexos ou representações exatas da vida social ou individual; a arte literária acrescenta algo ao mundo, algo que não existiria sem a obra”. Ou seja, uma história, construída sob determinado contexto, com as características, gênero e intencionalidade de cada autor, possui uma versão literária com sentido próprio.

Além disso, dada a religiosidade ser uma manifestação dos seres humanos - algo que não se percebe além deles e que se faz constante no meio social, independentemente do lugar, tempo e esfera geográfica -, observa-se um contraste mais acentuado no sertão nordestino. Da mesma forma, a pobreza, um fenômeno que assola a sociedade, é percebida não apenas como sinônimo de desigualdade social, mas também como exclusão social, privação de direitos humanos, entre outros aspectos. Consequentemente, inseridas no mesmo contexto territorial, a pobreza e a religiosidade estão interligadas por meio da cultura social da região Nordeste.

Diante disso, esta pesquisa possui como objetivo geral estudar a representação da pobreza e quais influências a religiosidade possui sobre a vida de João Grilo e Macabéa, personagens da peça teatral e do romance. E, de maneira específica, entender o contexto de cada obra e o que implica na escrita literária dos autores; analisar os aspectos nas duas obras que se assemelham e distanciam; e analisar a representação da pobreza e religiosidade, visa comparar os diversos aspectos construídos nas narrativas literárias em o *Auto da Compadecida* e *A Hora da Estrela*, análises essas apresentadas a seguir.

O *Auto da Compadecida* e seu herói nordestino

O *Auto da Compadecida*, versado todo em nordeste dada a ação de Ariano Suassuna em preservar a linguagem da região, os traços literários do folheto cordel e as crenças, retrata em sua narrativa a história de um povo em que apesar de ter uma cultura rica e sólida vive em meio à seca, disparidades morais, sociais e corrupção católica.

Para Gonçalves (2020, p. 88), apesar de, na peça “algumas personagens se julgam superiores a outras em entendimento e mais bem relacionadas, mas é João Grilo que parece realmente conhecer os laços que ligam as personagens umas às outras [...], capaz de enredá-las em seus planos”, ou seja, apesar da pouca instrução dada a sua circunstância, ele possuía uma perspicácia única. Assim, cabe dizer que, João Grilo é um personagem consciente e irrealizado com sua dura realidade, a todo momento o próprio sempre dizia “está esquecido da exploração que eles fazem conosco naquela padaria do inferno? [...] E a raiva que eu tenho é porque quando estava doente, [...] via passar o prato de comida [...] pr'o cachorro. Pra mim nada” (Suassuna, 2018, p. 38), demonstrando sua insatisfação ao não ter sido acolhido por

seus padrões ou pelo padre, reforçando assim o mau tratamento que recebia, ele acredita que “pobre tem lá senhoria, só tem desgraça!” (Suassuna, 2018, p. 115). Desse modo, diante da ausência de outras alternativas e por toda a realidade social vivenciada ao seu redor, para ele restava-lhe assumir o papel de alguém que criava suas próprias regras de sobrevivência em seu próprio interesse, tornando-se a definição do personagem pícaro, mais conhecido como malandro.

Nesse sentido, Ariano Suassuna, ao tratar de João Grilo como personagem principal da narrativa, contando a história do famoso “canalhinha amarelo” (Suassuna, 2018, p. 77), o autor traz à tona o caso de um homem que vive a mercê da miséria, descaso da sociedade e sobrevive a sua própria maneira. Ao viver em situação de trabalho condenável, é representado na peça à semelhança de grupos sociais que enfrentam o mínimo de dignidade. Diante dessa realidade, os leitores da obra podem acolhê-lo, se identificando ou rejeitando a condição em que ele se encontra. E, João Grilo, por vencer os proprietários rurais, a burguesia e o clero corrupto, é reconhecido como um herói do sertão nordestino.

Ademais, o protagonista apresentado como uma figura valorosa, mostra-se como alguém que vive as crenças de seu povo. Ao apegar-se a religiosidade como um alicerce em sua vida diante das adversidades, para João Grilo, ele vive “com Deus e com Nossa Senhora” (Suassuna, 2018, p. 177), acreditando que sempre foram seus protetores. Isso reforça a ligação cultural que existe entre a pobreza e a forte ligação que o povo nordestino possui com suas crenças religiosas. Apesar das dificuldades e injustiças enfrentadas, João Grilo mantém sua fé e esperança de mudança.

A Hora da Estrela e uma vida ao nada

A Hora da Estrela, em uma narrativa construída de identidade e existencialismo no contexto urbano, retrata a história de uma migrante nordestina que foi em busca de outra vida no Rio de Janeiro, a alagoana que “mal tem corpo para vender, ninguém a quer, ela é virgem e inócua, não faz falta a ninguém” (Lispector, 2020, p. 11-12), descrita assim e por tantos outros adjetivos no decorrer do romance.

Macabéa, que “nascera inteiramente raquítica, herança do sertão - os maus antecedentes de que falei. Com dois anos de idade lhe haviam morrido os pais de febres ruins no sertão de Alagoas, lá onde o diabo perdera as botas” (Lispector, 2020, p. 24), tendo a vida difícil desde a infância, mudou-se do sertão alagoano em busca de uma vivência diferente daquilo que conhecia. A personagem que forçou sua existência dentro de Clarice (Lispector, 2020), solitária no mundo e sem nenhuma instrução, trabalhava como datilógrafa, tornando-se vulnerável à exploração devido à sua falta de conhecimento, o que, por sua vez, a mantinha em uma realidade pouco digna.

Nisso, ela que “não era nem de longe débil mental, era à mercê e crente como uma idiota. A moça que pelo menos comida não mendigava, havia toda uma subclasse de gente mais perdida e com fome” (Lispector, 2020, p. 26), ou seja, apesar de viver no pouco, lhe faltava consciência de sua dura existência ou conhecimento de outra realidade a qual pudesse medir a sua. Macabéa, desenhada como alguém “vive num limbo impessoal, sem alcançar o pior nem o melhor. Ela somente vive, inspirando e expirando, [...]. O seu viver é ralo” (Lispector, 2020, p. 20), não tinha em si a consciência em enxergar as oportunidades em sua vida ou até mesmo criá-las para sua pessoa. Clarice apresenta a protagonista à imagem de uma nordestina sofrida, uma jovem pobre na cidade grande.

Nesse sentido, Clarice Lispector, por trabalhar em sua obra literária uma das temáticas mais recorrentes social e historicamente no Nordeste, ao desenvolver Macabéa como alguém no qual apesar de viver em meio a pobreza, não possuía entendimento nenhum das más condições em que vivia, não demonstrava insatisfação com sua realidade, ela “achava que cairia em grave castigo e até risco de morrer se tivesse gosto. Então defendia-se da morte por intermédio de um viver de menos, [...] Teria ela a sensação de que vivia para nada?” (Lispector, 2020, p. 28). Assim, Macabéa, feita por sua autora a uma imagem diferente do pobre que luta para sua sobrevivência, visto em outras histórias literárias, a protagonista carrega consigo uma indiferença pelo significado de usufruir de viver.

Além disso, Clarice criou Macabéa não somente descrente da sua existência, mas também da cultura do Nordeste, lugar em que nasceu. Em que, a autora descreve a relação de sua personagem com a religiosidade, um dos fenômenos da região nordeste, como inexistente. Macabéa “não pensava em Deus, Deus não pensava nela” (Lispector, 2020, p. 23), assim, pelo pouco contato que tinha com Deus, não era o suficiente para nutrir sua fé. A alagoana, por mais que “[...] rezava mecanicamente três ave-marias, amém, amém, amém. Rezava mas sem Deus, ela não sabia quem era Ele e portanto Ele não existia” (Lispector, 2020, p. 30), o pouco de fé que existia nela baseava-se em um sentimento vago e falta de conhecimento sobre sua existência. Dessa maneira, a espiritualidade de Macabéa é instável e confusa, o que significa que sua relação com Deus não é formada por tradições, refletindo uma desconexão com fenômenos culturais manifestados socialmente.

Uma cultura, dois mundos

A literatura, com o passar dos anos, vem se desprendendo de uma mera escrita de romances românticos, poemas, crônicas ou quaisquer outros estilos literários e se transformando em um lugar no qual os autores podem expressar suas experiências de vida, indo além do irreal. Nesse contexto, ao compararmos a sobrevivência de dois personagens nordestinos, levando em consideração, inicialmente, suas ocupações, percebe-se que, embora João Grilo e Macabéa sejam

explorados e desvalorizados por seus empregadores, é perceptível uma distinção entre a mão de obra de cada um. João Grilo, apesar da depreciação que sofre, tem um bom desempenho ao trabalhar em uma padaria. Ou seja, mesmo com todas as adversidades, João Grilo demonstra desenvoltura em seu trabalho. Em contraste, Macabéa, exercendo a função de datilógrafa – uma ocupação que exige conhecimento –, não apresenta o mesmo desempenho. A jovem, que “deveria ter ficado no sertão de Alagoas [...] sem nenhuma datilografia, já que escrevia tão mal” (Lispector, 2020, p. 13), não possui as instruções ou aptidão necessárias para exercer sua profissão.

Outro aspecto a ser destacado é a consciência de mundo dos personagens. Ariano retrata João Grilo como “[...] o Grilo mais inteligente do mundo” (Suassuna, 2018, p. 127), ressaltando sua esperteza e sem o diminuir como personagem literário. Ele é colocado em uma posição de privilégio, apesar da miséria em que vive, mantendo um certo poder sobre a classe dominante que o despreza. Em contrapartida, Clarice Lispector desenvolve Macabéa no contexto urbano, criando a possibilidade de expectativas de vida. No entanto, ela é apresentada como uma pessoa sem consciência de sua própria existência, que não se conhece e não possui anseios na vida. A alagoana, mesmo sendo engolida pela classe dominante, não demonstra insatisfação quanto a essa realidade.

Ao observar a realidade de trabalho em que os dois personagens estão inseridos e a percepção que ambos possuem sobre a vida, é importante também analisar como a cultura representativa da região Nordeste se manifesta em suas narrativas. Na peça teatral, nota-se que Ariano Suassuna retoma as raízes do sertão nordestino, expressando-as através da religiosidade. João Grilo, ao longo de toda a história, mantém esperança na religião católica. Quando diz “Maria vai-nos defender. Padre João, puxe aí uma Ave-Maria!” (Suassuna, 2018, p. 162), ele expressa toda a sua fé, mostrando que acredita em alguém que o acolhe diante das dificuldades, reafirmando a relevância desse fenômeno em sua vida. Além disso, outra forma de expressão cultural presente na peça é o cordel, demonstrado desde o início nas falas dos personagens e tendo significativa representação ao ser relacionado com a religião.

Enquanto isso, ao considerar esses mesmos traços na obra de Clarice Lispector, percebe-se uma diferença quanto ao seu desenvolvimento. Por exemplo, a autora profere na obra: “saudade do que poderia ter sido e não foi. (Eu bem que avisei que era literatura de cordel, embora eu me recuse a ter qualquer piedade)” (Lispector, 2020, p. 29). Dessa forma, ela atribui um significado ao cordel, mantendo essa forma literária da região na escrita, mas sem deixar de descrevê-lo em consonância com sua narrativa depreciativa de Macabéa.

É senso comum que o Nordeste é uma região constante em suas culturas, seja religiosa ou relacionada à pobreza, e que se apresenta através de seu povo. Assim, com base no que foi exposto sobre João Grilo, personagem principal do

Auto da Compadeida, e Macabéa, protagonista de *A Hora da Estrela*, observa-se que, embora as duas obras pertençam a gêneros e narrativas distintas, têm em comum em suas bagagens literárias a história que o Nordeste carrega.

A narrativa da peça teatral é construída no sertão nordestino, onde o autor utiliza uma realidade presenciada por ele para criar sua própria representação literária de problemáticas sociais recorrentes na região e coloca seu personagem como um sobrevivente. Enquanto isso, a narrativa do romance é desenvolvida sob a visão da mesma problemática, porém em outro espaço territorial, colocando sua personagem pobre no cenário da metrópole. Conforme o pensamento de Albuquerque Júnior (2021, p. 62):

a questão da identidade nacional põe, na ordem do dia, a questão das diferentes identidades regionais no país, que deviam ser destruídas para uns e reafirmadas para outros, já que para a visão moderna a identidade é uma essência que se opõe à diferença, vista como superficial, ela é um “ser”, uma função invisível e central. A imagem da região precisa, portanto, ser reelaborada seguindo estratégias variadas, sendo, portanto, móvel. O discurso regionalista não é apenas um discurso ideológico, que desfiguraria uma pretensa essência do Nordeste ou de outra região. O discurso regionalista não mascara a verdade da região, *ele a institui*.

Isso significa que, mesmo com as diferenças explícitas nas duas obras, isso não diminui a relevância de suas narrativas na literatura ao tratarem da história de um coletivo específico a partir de visões distintas. Nesse sentido, considerando o contexto de ambas as obras em que Ariano perpetua a tradição do sertão e seus ideais através de sua escrita e da história de João Grilo - um homem marginalizado pela sociedade, que tem consciência de sua realidade e luta contra ela - e Clarice cria sua narrativa colocando Macabéa como alguém ignorante sobre a sua realidade, menosprezada pelo social ao seu redor, não enxergando seu viver em completa inóxia, é evidente que Clarice trabalha a mesma temática da peça sob a perspectiva do homem da cidade que possui uma visão deturpada sobre o povo nordestino.

Logo, João Grilo e Macabéa representam as diferentes realidades que compõem uma única região. Embora o povo nordestino seja historicamente sistematizado como um coletivo, dispersando-se do real para a literatura, existem contextos e condições de vida distintas. Nesse sentido, o indivíduo é vítima do lugar onde sobrevive, e não o causador de sua dura realidade.

Considerações finais

Considerando a análise das obras *Auto da Compadecida* e *A Hora da Estrela* em relação à representação da pobreza e da religiosidade nos personagens João Grilo e Macabéa, destaca-se que cada autor incorpora suas visões de forma única. Ariano Suassuna retrata o povo nordestino como resiliente e corajoso através de João Grilo, enquanto Clarice Lispector descreve Macabéa como apática e sem consciência de sua existência. Embora apresentem perspectivas diferentes, as obras reafirmam uma ligação entre textos, mostrando a diversidade e originalidade na representação da região nordeste. Visto que, apesar de Ariano Suassuna e Clarice Lispector reproduzirem o discurso regionalista sobre a região nordeste em suas obras literárias, os dois desenvolvem suas narrativas através de uma marca própria de escrita, mas mantendo suas individualidades perante o social e suas vivências.

Portanto, evidencia-se como a literatura se tornou um lugar no qual escritores literários podem inventar e reinventar suas narrativas enriquecidas com cultura e vivências, refletindo diferentes realidades e abrindo espaço para outros autores quebrarem estereótipos em relação à região nordeste, valorizando cada vez mais o legado do nordestino perante a sociedade.

Referências

- ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **A invenção do Nordeste e outras artes**. Prefácio de Margareth Rago.-5. ed.- São Paulo: Cortez, 2021.
- CANDIDO, Antonio. O escritor e o público: *In*: CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade**. 9. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.
- CARVALHAL, Tânia Franco. **Literatura Comparada**. 4. ed. rev. e ampliada. - São Paulo: Ática, 2006.
- GONÇALVES, Isabella Albuquerque. **Ariano Suassuna, o rapsodo nordestino**. 2020. 109f. Área de concentração: Literaturas Modernas e Contemporâneas. Linha de pesquisa: Literaturas, Outras Artes e Mídias. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras, 2020.
- LISPECTOR, Clarice. **A Hora da Estrela**. Posfácio de Paulo Gurgel Valente. Rio de Janeiro: Rocco, 2020.
- MAIA, Eduardo Cesar. FRANÇA, Eduardo Melo; LUNA FILHO, José Roberto de. **Forma e ficção: literatura, subjetividade e conhecimento**. Recife: Ed. UFPE, 2024.
- NITRINI, Sandra. **Literatura Comparada**. São Paulo. USP. 2000.
- SUASSUNA, Ariano. **Auto da compadecida**. Ilustração Manuel Dantas Suassuna. 39.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018.

Modernismo e mística: o caso da revista *Festa*

Emily Tavares Nascimento¹

Resumo: A revista *Festa* perfoma no movimento modernista a partir dos anos finais da fase heroica, quando foi publicada a sua primeira fase, entre 1927 e 1929. Considerando a inexploração do rico material que a *Festa* comporta, nos propusemos a analisar o seu pensamento filosófico e a sua estética mediante os textos doutrinários que a compõe, buscando corroborar com a reversão desta lacuna nos estudos crítico-literários modernistas. É importante mencionar que, para que este artigo fosse construído, foram exploradas obras de Alfredo Bosi, Aristóteles, Gerson Scholem e Neusa Pinsard Caccese, através dos quais foram apoiadas fundamentações sobre a literatura brasileira, a metafísica, a mística, e sobre a própria Revista *Festa*.

Palavras-Chave: Arte Modernista. Metafísica. Mística. Revista *Festa*. Textos Doutrinários.

Festa: a revista

A Revista *Festa*, cujo nome deriva de um livro escrito por Andrade Muricy, denominado *Festa inquieta*, foi idealizada por ele e por Tasso da Silveira, críticos que enxergavam incompleto o conceito de arte modernista daquela hora, ponderando então, que estas não traziam consigo a ânsia e a concretização de uma arte totalizadora. Assim, a revista surge com o objetivo central de trazer para o movimento modernista uma arte renovada, nacional e original, fundamentada no diálogo com a mística, com a metafísica, e evocando a totalidade/universalidade que provém do divino/absoluto, performando no movimento de forma, essencialmente, alegre e com a “coragem que a fé a alimenta” (Victor, 1927, p. 14).

Este mensário de pensamento e arte, como é chamada a revista em sua versão fac-similada, foi publicado no Rio de Janeiro pelas Oficinas Alba e estruturado em duas fases: a primeira, que despontou entre os anos de 1927 e 1929, foi composta de 13 números; já a segunda, teve início em meados de 1934, após 5 anos do final da primeira, e declínio completo em 1935, tendo sido constituída, nesta etapa, de apenas 9 números, este fator corrobora para a alteração no nome da revista entre uma fase e outra, tendo em vista que à sua primeira fase é atribuído o título de *Festa: mensário de pensamento e arte*, enquanto na segunda fase o título é alterado para *Festa: mensário de arte e pensamento*, fato que conduz os leitores a entenderem qual a abordagem de maior centralidade em ambas as fases: na primeira, a doutrina da revista e do grupo, e na segunda, a arte.

¹ Mestranda do PPGL/UFS. Bolsista CNPq 2024/2026. ORCID: <https://orcid.org/0009-0002-7267-4648>. E-mail: emilytavares@academico.ufs.br.

Desse modo, a onda que propunha a “Renovação em vez da Revolução” (Camarinha, 1980, p. 23), dá vida às suas inquietações, maiormente, em sua primeira fase, momento no qual está exposta em maior número e densidade a sua doutrina, conforme o já exposto. Passado o fervor do primeiro momento, na fase posterior já não se sente mais “o ímpeto das grandes afirmações e polêmicas” (Caccese, 1971, p. 101), fato afirmado por Andrade Muricy em entrevista concedida a Neusa Caccese no decorrer da sua monografia, na qual ele afirma que “o retorno em 1934 proveio de nova necessidade de afirmação, mas também de uma profunda transformação do grupo, resultante do desaparecimento dos veteranos” (Muricy, 1971, p. 233). A soma dos fatores supramencionados adicionados às questões econômicas precárias após a morte do Dr. Moisés Marcondes, um mecenas amigo de dois grandes nomes do grupo (Nestor Victor e Jackson Figueiredo) que cobria os gastos da revista, foi, inevitavelmente, decisiva para a não extensão da Revista *Festa* em mais números.

É válido citar ainda, que o conceito de renovação propagado por *Festa* difere da renovação barulhenta e revolucionária do grupo primitivista, como era chamado o grupo dos articuladores da Semana de Arte Moderna, em 1922, e também das ideias renovadoras de Graça Aranha, em seu objetivismo dinâmico. Pois este último tinha seus pensamentos voltados para o futuro/civilização, enquanto o primeiro buscava revolucionar a arte mediante o rompimento com os padrões estéticos tradicionais, propondo a recriação da arte através de elementos nacionais, e em aspectos mais concretos da vivência rotineira do povo brasileiro, com um grande teor crítico social, ou seja, ambos recusavam a tradição, já o grupo de *Festa* propunha, como afirma no poema manifesto, publicado na primeira fase e no primeiro número da revista, uma arte voltada para a totalidade, de modo que o autor afirma que “o artista canta agora a realidade total: a do corpo e a do espírito, a da natureza e a do sonho, a do homem e a de Deus” (Silveira, 1927, p.1), buscando então, alcançar essa totalidade a partir da valorização da tradição, de modo que no texto “Totalismo Criador” Tasso da Silveira, afirma que o pensamento do grupo de *Festa*

[...] significa uma elaboração superior do espírito filosófico, a que só pequeno escol intelectual pode atingir. Eles querem, também, a expressão virgem e luminosa de nossa alma profunda, afirmada perante os outros povos como uma realidade digna a existir. Mas as indicações mais altas das virtualidades íntimas dessa alma, pretendem eles bebê-las na fonte viva da tradição. E além disso, consideram a realidade brasileira integrada na realidade universal, coparticipando dessa perene permuta de forças interiores entre povos, que faz a complexa grandeza do mundo de nossos dias (Silveira, 1928, p. 1).

Neste ínterim, serão exploradas neste artigo as distinções entre as correntes modernistas destacadas (primitivista, objetivista dinâmica e a renovação universalista de *Festa*) a partir do que é apresentado pelo olhar dos críticos que publicaram em *Festa*, ou seja, seus próprios pensadores e as personalidades que difundiram suas críticas sobre a revista e sobre o movimento modernista em jornais como: *O globo*, *O imparcial* e *O estado de Amazonas*, salientando que a redação de *Festa* opta por resgatar esses materiais, de modo a corroborar com o aparato crítico disponibilizado pelos textos doutrinários que dela fazem parte.

Dessarte, para atender ao objetivo deste artigo, o de estudar a doutrina expressa na revista e no grupo de *Festa*, nos detivemos a pesquisar a partir de ensaios que compõem a primeira fase da revista (1927-192), que são, respectivamente: “O simbolismo brasileiro”, “A enxurrada”, “Alegria criadora I, II, e III”, “Totalismo criador”, e “O grupo de *Festa* e sua significação I, II e III”, através dos quais foram construídas as discussões expostas ao longo do texto, sendo vital mencionar ainda, a adequação da escrita em todas as citações diretas dos textos da revista para uma melhor compreensão do leitores contemporâneos, considerando que na publicação original a formação da escrita corresponde à da época (década de 20): letras dobradas; utilização do grafema “y” no lugar do “i”, que hoje é utilizado; e acento agudo onde deveria ser um acento grave.

A arte modernista de *Festa*: uma enxurrada

Em 1927, quando foi publicado o primeiro número da revista *Festa*, passados cinco anos da Semana de Arte Moderna em São Paulo, houve uma inquietação por parte das outras correntes modernistas vigentes, sobretudo de alguns nomes de relevo para a corrente primitivista, a exemplo de Mário de Andrade, que criticava o não reconhecimento do grupo pela luta literária modernista da Semana de 22, afirmando que os membros do grupo viviam à sombra. Assim, ele afirma que

O grupo de Festa carece não esquecer de que quem aguentou a pancadaria, as descomposturas, os insultos, as perfídias e as calúnias, fomos nós, unicamente nós, enquanto o grupo de Festa na maciota passeava ileso e até ajudava na pancada e no assobio. Mas, hoje está beneficiando do que a gente praticou, brigou e aguentou. Porque se Festa com suas letras minúsculas, bancando maiúsculas em nomes e títulos, com suas disposições tipográficas divertidas, com suas linguagens sintéticas e telegráficas, com seus versos livres, com suas afirmativas desassombradas a

respeito de Bilac e outros ídolos, se Festa aparecesse de supetão no Brasil, antes de Klaxon, de Estética (tão livre que acolheu gente de Festa) de Terra Roxa e de Revista de Minas, havia de causar escândalo e tomava pancadaria na certa. Mas como houve tudo que houve antes de Festa, ela está sendo acolhida com simpatia e interesse (Andrade, 1928, p. 12)

Apesar desta opinião, e de julgar negativamente até o tamanho da revista, o escritor de *Pauliceia Desvairada* reconhece o valor da poesia de poetisas como Cecília Meireles e Gilka Machado - dois dos raríssimos nomes femininos que aparecem nesta primeira edição -, e de escritores teóricos como Andrade Muricy, Basílio Itiberê, Ribeiro Couto e Tasso da Silveira, publicados pela revista até aquela hora.

Para além disso, no texto “A enxurrada”, escrito por Tasso da Silveira, o autor disserta sobre o cenário que se formou a partir do grupo primitivista, composto pelas personalidades que encabeçaram a Semana de Arte Moderna, em 1922, e as concepções de arte modernista que deles derivaram, como é o caso da revista do interior de Minas Gerais, a revista *Verde*. É citando ambas as correntes que Tasso aponta a má reação deles no que tange ao surgimento das ideias renovadoras e espiritualistas.

Chamando a atenção, assim, para a revista *Festa*, onde se traduz esta onda renovadora, destacando a presença destes traços e como eles estão evidentes em autores publicados ao longo de todo o mensário. Dirigindo-se ao grupo dos *Verde* pelo vocativo “meninos”, Tasso aponta e critica caracteres distintos entre as suas propostas de arte modernista, tanto relacionado à forma, quanto ao conteúdo. Importa dizer que, ao fazer estas considerações, ele está direcionando o seu leitor a compreender o apego da *Festa* pela originalidade, indicando que mediante este caráter renovador, o grupo preza pela ruptura do tradicionalismo do fazer poético. Dessa forma, ele defende que

[...] se as velhas formas do verso caíram, a Lei do verso persiste. Se os ritmos antigos foram abandonados, foi para que surgissem novos ritmos. Não foi para facilitar a entrada a vocês. Muito pelo contrário. A arte desta hora seleciona. Seleciona sem piedade. Porque não oferece a muleta do verso feito aos capengas. Porque arrancou fora o gancho cômodo da rima, a que os medíocres de todos os tempos se agarravam. A arte desta hora exige formidáveis condensações interiores, para que o verso liberto dos mortos ritmos, - venha com ritmo. Com o ritmo novo, que é uma criação de cada momento, que é uma revelação de cada alma. A

arte desta hora exige profunda e virginal sensibilidade. Porque o verso, ou a prosa, não tem mais a musiquinha costumeira que enganava os ouvidos. Ou corre seiva por este caule, e ele se ergue, ou não corre, e ele tomba; seiva criadora, que brote das subterrâneas galerias do espírito, como um óleo e traga nela diluído o fermento dos sentimentos eternos (Silveira, 1928, p. 5).

Ao fazer esta consideração, o autor bate de frente com as maiores características constitutivas da revolução artística modernista do grupo primitivista, em quem, segundo ele, os pensadores da *Verde* se amparavam. Por outro lado, ele afirma não ser o seu objetivo traçar a estética da arte modernista ou “codificar princípios”, já que estes juízos somente poderiam ser elaborados pelos que viessem depois; aquele momento não poderia ser o momento de definição, pois era o da realização. Embora tenha feito esta afirmativa, Tasso dirige-se ao grupo mineiro em um tom irônico, para ensiná-los quatro princípios modernistas professados distintamente pelos grupos, sendo eles, portanto, essenciais para o grupo de *Festa*: Velocidade, totalidade, brasilidade e universalidade. O autor dedica-se, em cada um deles, a conceituá-los de acordo com a *Festa* e expor em que estes se diferem daqueles.

Sobre o primeiro deles, a velocidade, Tasso declara que a ideia de velocidade não deve ser relacionada à brevidade do verso, do poema ou à forma de dizê-las mecanicamente, assim como se constata na poesia moderna do grupo de *Verde*, mas

Trata-se da velocidade expressional, isto é, da expressão que condense fortemente a matéria emotiva, e evite, em transposições bruscas e audazes, os terrenos já batidos do espírito, e seja sempre inesperada, surpreendente. Um verso de vinte sílabas pode ser mais veloz do que um de duas (Silveira, 1928, p. 5-6).

Já em relação ao segundo, a totalidade, que é um dos preceitos basilares para o grupo de *Festa*, o autor aponta que ela está ligada à essencialidade da busca do artista pelo que ele chama de “realidade integral”, a qual abarca a exploração

Das realidades humanas e transcendentis; das realidades materiais e espirituais: humildes ou formidáveis. Mas para recriá-las na sua arte. E não para evocá-las saudosisticamente em frases bambas e melosas. Deformação não é o que vocês pensam. O artista deforma porque a luz deforma, porque o

movimento deforma: e o artista quer, antes do mais, captar a vida. Transfiguração não é o que vocês supõem. O artista transfigura porque os seus sentimentos penetram as coisas, transfigurando-as. Porque tem uma visão que lhe é própria. Porque tem um Deus que é só seu. E esta visão hoje abrange a totalidade. E este desejo se tornou infinito (Silveira, 1928, p.6).

No que diz respeito ao terceiro princípio, a brasilidade, podemos considerá-la enquanto uma das maiores e mais debatidas forças do modernismo proposto pelo grupo que inaugura a arte nova no Brasil, tendo em vista o seu caráter nacionalista e de anseio para “recomeçar do princípio”, evocando figuras que compuseram a formação da sociedade brasileira, como os indígenas, distinguindo-se este movimento da fase indianista do Romantismo pelo teor crítico ao representar estas personagens, como é possível identificar, por exemplo, na obra *Macunaíma*, de Mário de Andrade.

Soma-se a estas afirmativas o fato de os pensadores e organizadores da Revista *Verde*, conforme foi citado anteriormente, estarem estreitamente alinhados ao que o grupo paulista objetivava trazer em sua arte. Entretanto, para Tasso, o modo de performar esta brasilidade não está relacionada a suscitar estas personagens e o que nelas está envolto, mas

[...] fazer viver, pela arte, mais luminosa do que tudo, a realidade brasileira. Porque ela é que está integrada em nós: em nosso instinto, em nossa inteligência, em nosso mundo moral. E a ela é que temos por destino expressar mais luminosamente do que a todas as outras realidades (Silveira, 1928, p. 6).

No que concerne ao último ideal exposto, a universalidade, Tasso afirma que o anseio pelo universal é derivado do sentimento causado no pós-guerra. Como o texto foi publicado no ano de 1928, e o primeiro número da revista, veio a público em 1927, e o término da Primeira Guerra Mundial foi em 1918, há um intervalo de apenas uma década entre um e o outro. Considerando as inquietações que irromperam nos pensadores da revista, antes dela germinar, há um tempo mínimo entre o mensário e o findar da guerra. Ele afirma que

Se hoje um ímpeto ardente de renovação nos domina, é porque o choque profundo da guerra, que faz estremecer o mundo até a base, apressou de certo modo a nossa cristalização racial. Despertou-nos melhor para o sentimento de nós mesmos. Aguçou nosso desejo. Complexificou as nossas ânsias. Abriu

válvulas à torrente do nosso instinto de povo (Silveira, 1928, p. 7).

De acordo com Tasso, somente através desta busca e deste despertar para o melhor de si é possível chegar-se a esta universalidade/totalidade, de onde vem ou está o próprio divino.

O pensamento filosófico da revista *Festa* e a literatura simbolista

O Simbolismo foi um movimento da literatura brasileira que muito bebeu da fonte parnasiana que o antecedeu, sobretudo no que tange ao culto à métrica e ao fazer poético tradicionalista. Todavia, diferentemente do Parnasianismo, o Simbolismo tinha sede por “integrar a poesia na vida cósmica e conferir-lhe um estatuto de privilégio que tradicionalmente caberia à religião ou à filosofia” (Bosi, 2017, p. 279). É com esta tendênciamística, somada às movimentações que buscavam a transcendência e a totalidade por meio da arte, e da admiração de Andrade Muricy e Tasso da Silveira pela literatura simbolista de Cruz e Souza, que a Revista *Festa* celebra as suas benesses e o utiliza enquanto um dos seus alicerces. Tasso considera que:

O movimento simbolista no Brasil, não foi um simples e passageiro reflexo do movimento simbolista europeu. Foi um novo estado de alma, estimulado, sem dúvida, pelo exemplo da Europa, mas profundamente brasileiro. Correspondeu ao verdadeiro despertar das nossas ânsias metafísico-religiosas. Foi mais do que uma corrente literária. Foi um ambiente espiritual (Silveira, 1927, p. 8).

Assim, é essencial destacar que tamanha é a influência dos idealizadores sobre *Festa*, que considerada a fé católica de Tasso, professada na obra *Alegria criadora* e evocada por alguns críticos, é possível afirmar que a influência mística da *Festa* possivelmente descende do apreço de Tasso pela espiritualidade, pelo divino e pelo caráter de totalidade absoluta que nele se consuma, ou seja, pela consciência mística que ele conserva. Dito de outro modo, é no divino que se traduz o caráter universal da filosofia de Tasso da Silveira e da *Festa*, de modo que a epifania imanente do contato entre o humano e Deus é expressa na iluminação da arte renovada, manifesta na produção da maioria dos autores publicados na revista.

Em meio ao ímpeto pela renovação artística brasileira, fundamentada na universalidade, nota-se uma busca inquietante pela causa/pelo princípio no ser e na arte, de modo que somente através do profundo conhecimento de si é possível criar uma arte verdadeiramente nacional, é um processo de dentro para fora onde

primeiro o artista conhece a ele mesmo, para assim conseguir produzir uma arte que reflete a ele e ao seu meio social. Este pensamento coaduna com os estudos metafísicos de Aristóteles, escritos em seus livros intitulados *Metafísica*, nos quais o filósofo aponta a metafísica enquanto “ciência das causas primeiras”, afirmando que

[...] conhecemos cada coisa somente quando julgamos conhecer a sua primeira causa; ora, causa diz-se em quatro sentidos: no primeiro, entendemos por causa a substância [...], a segunda[causa] é a matéria e o sujeito; a terceira é a de onde [vem] o início do movimento; a quarta [causa], que se opõe à precedente, é o “fim para que” e o bem (porque este é, com efeito, o fim de toda a geração e movimento (Aristóteles, 1973 p. 216).

Desse modo, contata-se que para os pensadores da *Festa*, é através do conhecimento da causa geratriz que é possível chegar-se fielmente à realidade e à possibilidade de melhor representá-la. Com isso, é possível perceber o quanto coadunam a figura do artista brasileiro modernista, idealizado por *Festa*, o qual precisa voltar ao seu princípio para assim atingir um fim artístico que reflete a sua realidade, e a figura do divino que é o próprio “[...] princípio e fim [...]” (Bíblia, Ap, 22,13).

Todavia, no texto *Alegria criadora*, publicado por Tasso da Silveira no número cinco da primeira fase da revista, o autor explica dissimilaridades entre a obra do artista humano e do artista Deus, entendendo que “a marca da originalidade na obra de Deus é a vida” (Silveira. 1928, p.13) e assim, dissocia a obra de Deus da obra do artista humano, o qual utiliza técnicas de seleção de cores e de traços como marcas identificadoras de si. Para Tasso, ainda que a arte proposta por esse grande artista alcance estágios que possibilitem ao outro a compreensão da “alegria da arte” e a transcendência, ele, em sua finitude, é incapaz de proporcionar ao seu observador uma experiência contemplativa que exceda o tangível, assim como o grande espírito - o absoluto - o faz.

Conclusão

Diante das análises dos textos teóricos, podemos concluir a singularidade da corrente espiritualista materializada em *Festa*, para o movimento modernista no Brasil. A ideia de renovação da arte a partir de um pensamento filosófico que coaduna a mística, a metafísica, a totalidade e a universalidade, fez a arte renovada de *Festa* ir na contramão do ideário existente nas correntes primitivista e objetivista dinâmica, e firmar-se como uma das grandes vozes do movimento.

Se por "renovação" for entendido o trabalho de renovar/atualizar/reviver algo que se supõe deteriorado, algo desgastado que sugere uma renovação, podemos concluir que os críticos de *Festa* mantêm uma dúplici atividade crítica, pois eles tanto são críticos de *Festa*, no sentido dos textos metacríticos que cotejam os princípios estéticos e filosóficos do grupo, quanto são críticos sobretudo do modernismo paulista, uma vez que os críticos de *Festa* já supõem a corrente primitivista como esse objeto desgastado.

É neste contexto de renovação que se fundamenta a nacionalidade do grupo e os anseios universalistas/totalistas, pois para eles, é através desta arte espiritualista que, o artista em seu diálogo com o divino, faz transcender a si e a arte que ele produz, chegando-se ao que Tasso da Silveira chama de "realidade integral". Ou seja, é do profundo conhecimento da realidade nacional, e consequentemente de si, que são abertos os espaços para construção de uma arte integralmente brasileira.

Referências

ARISTÓTELES. **Tópicos / Dos argumentos sofisticos / Metafísica: livro I e livro II / Ética a Nicômaco / Poética**. Trad. Vincenzo Coceo. São Paulo: Abril Cultural, 1973 (Os Pensadores).

ATHAYDE, Tristão de. Gente de Amanhã (O grupo de Festa e sua significação). **Festa: mensário de pensamento e arte**. Rio de Janeiro, nº 6, p. 14, 1927.

Bíblia Sagrada. Tradução das introduções e notas de La Bible de Jérusalem". ed: revista e ampliada, Paris, 1998.

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

CACCESE, Neusa Pinsard. **Festa: contribuição para o estudo do Modernismo**. São Paulo: Instituto de estudos brasileiros da Universidade de São Paulo, 1971.

DELGADO, Leodegário. Um aspecto de um livro (O grupo de Festa e sua significação).

Festa: mensário de pensamento e arte. Rio de Janeiro, nº 6, p. 12 – 13, 1927.

FESTA: Mensário de pensamento e arte. 1927/1929. Ed. fac-sim. Rio de Janeiro: PLG Comunicação: Inelivro, 1980.

FESTA: Revista de arte e pensamento. Ed. digitalizada. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. Disponível em: <https://bndigital.bn.br/acervo-digital/festa/164526>. Acesso em: 10 out, 2023.

GOMES, Eugênio. Rumos novos (O grupo de Festa e sua significação). **Festa: mensário de pensamento e arte**. Rio de Janeiro, nº 10, p. 19 – 20, 1928.

MURICY, Andrade. Alegria criadora. **Festa: mensário de pensamento e arte**. Rio de Janeiro, nº 12, p. 13-16, 1928.

MURICY, Andrade. Festa nºs 1, 2,3 (O grupo de Festa e sua significação). **Festa: mensário de pensamento e arte**. Rio de Janeiro, nº 6, p. 12, 1927.

PEIXOTO, Jarbas. Alegria criadora. **Festa: mensário de pensamento e arte.** Rio de Janeiro, nº 13, p. 12-14, 1929.

PÉRES, Leopoldo. Festa (O grupo de Festa e sua significação). **Festa: mensário de pensamento e arte.** Rio de Janeiro, nº 10, p. 18 – 19, 1928.

SCHOLEM, Gerson. Autoridade religiosa e misticismo. **A cabala e seu simbolismo.** Trad. Hans Borger e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2012, p. 40-43.

SILVA, Thedoro Brazão e. Festa (O grupo de Festa e sua significação). **Festa: mensário de pensamento e arte.** Rio de Janeiro, nº 8, p. 13-14, 1928.

SILVEIRA, Tasso da. A enxurrada. **Festa: mensário de pensamento e arte.** Rio de Janeiro, nº 4, p. 4-7, 1928.

SILVEIRA, Tasso da. Alegria criadora. **Festa: mensário de pensamento e arte.** Rio de Janeiro, nº 5, p. 13-15, 1928.

SILVEIRA, Tasso da. O simbolismo brasileiro. **Festa: mensário de pensamento e arte.** Rio de Janeiro, nº 3, p. 8-9, 1927.

SILVEIRA, Tasso da. Totalismo criador. **Festa: mensário de pensamento e arte.** Rio de Janeiro, nº 6, p. 1-2, 1928.

VICTOR, Nestor. Os novos (O grupo de Festa e sua significação). **Festa: mensário de pensamento e arte.** Rio de Janeiro, nº 8, p. 13-14, 1928.

Musicalidade poética pela narrativa watêtêsu dos katitãuhlu

Sérgio Beck de Oliveira¹

Resumo: A complexidade da língua dos *anã* Nütajensu, também chamados de Nambikwara Katitãuhlu, é notória. Ao aproximar-se de sua linguagem e, no caso deste artigo, atentar para a musicalidade se contempla a revelação de valores organizadores desta sociedade. A música da borboleta, Watêtêsu canta-se “resmungando” sons que se assemelham à letra básica, que garantem a evocação das narrativas mantenedoras e mantenedoras dos valores culturais dos *anãsu* Katitãuhlu. Nesse caso, trabalha os valores nas relações matrimoniais. Este artigo objetiva visa compartilhar os conhecimentos poéticos narrados por meio da música específica Watêtêsu. Para tanto, buscamos relatar o que diz a música em língua indígena bem como sua relação com a cosmovisão do povo. Utilizaremos como base teórica Oliveira (2022), Miranda (2021), Costa e Silva (2010).

Palavras-chave: Música indígena, Povos originários, Literatura indígena. Poética indígena

Introdução

Este artigo pretende criar a reflexão sobre a narrativa musical da borboleta e a promoção ou manutenção de códigos sociais referentes ao matrimônio na cultura *anãsu* Katitãuhlu. O texto é um recorte da dissertação de mestrado desenvolvida durante pesquisas na Universidade do Estado de Mato Grosso com o povo Nambikwara Katitãuhlu, em 2021. Trata-se de habitantes das Terras Indígenas Sararé e Paukairajausu, com uma população de duzentos indígenas. Tais Territórios fazem parte do Município de Conquista D’oeste, no Estado de Mato Grosso.

A proposta deste texto é problematizar a importância de compreender a linguagem de um povo, haja visto que as línguas indígenas carregam consigo um rico patrimônio imaterial de expressões orais, poéticas, musicais e rituais que são fundamentais para a compreensão da diversidade cultural global e da própria história do povo.

É fato que linguagem desempenha um papel fundamental e multifacetado para os povos originários ao redor do mundo, não apenas como um meio de

¹ Doutorando do PPGL/Unemat. Professor da Rede Municipal e Estadual de Conquista D’Oeste desde 2002. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3689-5793> E-mail: sergio.oliveira@unemat.br

comunicação cotidiana, mas também como um aspecto central de sua identidade cultural, transmissão de conhecimento e resistência histórica.

O desenvolvimento da narrativa musical mostra a importância da língua ancestral quando membros da comunidade se reúnem e desenvolvem conversas ou mesmo diálogos em família onde as narrativas são postas em movimento e nesse caso expor a narrativa das duas borboletas que se tornam esposas do jovem anûsu.

É importante destacar o quanto a língua significa e ressignifica a cultura de um povo e, portanto, quanto um idioma deve ser reconhecido e considerado. Há que se levar em conta que a preservação e revitalização das línguas indígenas são frequentemente vistas como formas de resistência cultural contra séculos de marginalização, assimilação forçada e discriminação.

Através da linguagem, os povos originários transmitem conhecimentos ancestrais, práticas medicinais, técnicas agrícolas, mitos, histórias e tradições culturais de geração em geração. Esses conhecimentos são fundamentais para a sobrevivência física e espiritual das comunidades indígenas. Isso porque a linguagem é intrinsecamente ligada à identidade cultural dos povos originários. Ela reflete não apenas como esses povos se comunicam entre si, mas também como eles percebem e interagem com o mundo ao seu redor, incluindo sua relação com a terra, o meio ambiente e seus ancestrais.

Manter e fortalecer suas línguas é um ato de reafirmação da identidade e autonomia cultural.

Alguns pontos merecem ser destacados no que se refere assegurar a linguagem para os povos originários.

O primeiro ponto é que por meio da linguagem originária o povo se reconhece como parte daquele povo, sua identidade cultural e sua conexão com a Terra é preservada.

Isso se revela porque a linguagem é intrinsecamente ligada à identidade cultural dos povos originários. Ela reflete não apenas como esses povos se comunicam entre si, mas também como eles percebem e interagem com o mundo ao seu redor, incluindo sua relação com a terra, o meio ambiente e seus ancestrais.

Outro ponto relevante que se revela por intermédio da língua é que ela permite transmitir todo o conhecimento ancestral, como a narrativa que está em análise das duas borboletas que releva um valor excêntrico da cultura Nambikwara Katitãuhlu que é a permissão de se casar com duas ou mais mulheres.

A preservação da língua ancestral traz também uma resistência cultural e histórica contra séculos de marginalização, assimilação forçada e discriminação. Manter e fortalecer suas línguas é um ato de reafirmação da identidade e autonomia cultural.

Dessa forma, as línguas indígenas carregam consigo um rico patrimônio

imaterial de expressões orais, poéticas, musicais e rituais que são fundamentais para a compreensão da diversidade cultural global e da história humana.

É fato registrar que as narrativas musicais indígenas são formas de expressão cultural profundamente enraizadas nas tradições de cada povo, refletindo suas visões de mundo, histórias de origem, mitos e valores culturais. Elas desempenham um papel crucial na preservação da identidade étnica e na manutenção da coesão social dentro das comunidades originárias.

Abordagem teórica

Falar em linguagem é falar de cultura e em se tratando de povos originários, especificamente no Brasil é falar também da língua que está em constante contato, a língua portuguesa. Esse fato é relevante neste texto porque, enquanto o português brasileiro é falado em sua grande maioria pelos povos Nambikwara localizados em duas regiões, do Sul e do Norte, os do Vale do Guaporé têm uma representatividade maior entre jovens e homens que se relacionam intensamente em órgãos da cidade vizinha à aldeia, e que de forma determinante e majoritária, são gestadas na primeira língua oficial brasileira, a Língua Portuguesa.

Oliveira (2021, p. 26-27) explica alguns aspectos da língua Nambikwara katitãuhlu

Torna-se relevante, então, que seja apontado um aspecto da língua Nambiquara, conforme citado por Kroeker (2003, p. 04), sua característica "aglutinante", com a maior parte da informação carregada por sufixos à raiz verbal e, em grau menor, por sufixos à raiz nominativa. Aqui, propusemos que seja pensada a Família Nambikwara e, portanto, tratamos tal instância como aspecto de uma das línguas Nambikwara.

Os povos originários têm uma relação profunda com a música que são profundamente enraizadas na cultura e na vida espiritual dessas comunidades. Esses povos mantêm uma conexão íntima com a natureza ao seu redor, e suas músicas muitas vezes refletem essa relação ecossistêmica, transmitindo conhecimentos ancestrais, histórias míticas, rituais sagrados e práticas de cura.

As músicas entre os Katitãuhlu frequentemente incorporam sons e ritmos que imitam os elementos naturais, como o vento, os animais, os rios e as árvores. Essa integração reflete uma cosmovisão onde humanos e natureza estão interligados, conforme se vê na figura, um momento de festa onde o canto e dança se entrelaçam, em movimentos precisos.

Festa



Sala de aula



Fonte: Acervo da professora Sara Barros (2015)

Professor indígena



Fonte: acervo pesquisador/2023

Musicologia indígena é um tema bem pouco pesquisado. Em se tratando dos povos Nambikwara há o pesquisador Aytai no qual Costa e Silva (2010) explica que já em relação à música, a contribuição acadêmica do antropólogo húngaro,

radicado no Brasil, Desidério Aytai foi inquestionavelmente decisiva para o conhecimento da cultura musical dos indígenas no país, em especial, dos grupos Nambiquara. Seus estudos são considerados de referência para pesquisadores interessados em ter acesso às especificidades da música daqueles índios. E, ainda, considerando a escassez de obras sobre a cultura musical dos índios que atualmente habitam o território brasileiro, a contribuição de Aytai atinge maior dimensão, pois teve o mérito de conservar informações etnomusicológicas de grupos humanos que hoje passam por rápidas transformações sociais. Os estudos são, certamente, uma referência aos interessados em conhecer o campo da música indígena, ainda pouco explorado pela Antropologia e pela História.

Nesse sentido, Segundo Seeger a “Música e dança entre os povos indígenas da Amazônia não são apenas divertimentos ou entretenimento, mas são essenciais para a coesão social e a expressão de identidade cultural”.

Muitas músicas indígenas são incorporadas a rituais religiosos, cerimônias de cura, festividades sazonais e outras práticas espirituais. Elas são usadas para estabelecer conexões com os espíritos ancestrais, invocar poderes de cura e facilitar a comunicação com o mundo espiritual.

Em face de séculos de colonização, assimilação cultural e perda de território, a música indígena também desempenha um papel importante na resistência cultural e na revitalização das identidades indígenas. Muitos povos indígenas estão trabalhando ativamente para preservar suas tradições musicais e línguas como formas de resistência cultural e afirmação de sua autonomia.

Titon (2009) revela que "A música indígena não é apenas uma forma de arte, mas um meio de comunicação espiritual e social que liga os indivíduos às suas tradições ancestrais e à natureza circundante."

No caso da cultura dos katitãuhlu, eles apreciam as músicas ancestrais e as cantam, geralmente em momentos de festas e de pajelanças. Não se vê anusu cantando aleatoriamente sem um motivo aparente. A música da borboleta, watetesu, apresenta um valor cultural ancestral incrível.

Análise do texto literário

A narrativa musical das duas borboletas, chamada pelos katitãuhlu de Watêtêsu, trabalha os valores nas relações advindas do matrimônio. Assim sendo, segue a escrita na língua materna e uma correspondente narrativa.

WATÊTÊSU

WATÊTÊSANALA, WATÊTÊSANOKINXA.

WATÊTÊSANALA, WATÊTÊSANOKINXA.

WATÊTÊSANALAAAAMMM...

Uma característica saliente da música entre os katitãuhlu é a repetição, de maneira que a letra é a mesma e ela é repetida inúmeras vezes. Cantam várias vezes e ao final procuram alongar a última vogal central aberta que vai se convertendo no som de uma consoante bilabial nasal. Esse é o modo comum de finalização musical dos cantos Anña Katitãuhlu.

A língua Nambikwara sendo uma língua polissindética e tonal se difere da língua portuguesa, portanto a tradução é feita de forma global de modo que o sentido não se perca. A possível tradução para a língua portuguesa pode ficar da seguinte forma:

BORBOLETA

OLHA, A BORBOLETA!

PEGUE ELA.

Durante muito tempo entre os Katitãuhlu desde 1998 até os dias atuais, a música da borboleta sempre foi a mais cantada e a que se aprende rapidamente, devido à intensidade de como é cantada e repetida.

Durante todo esse tempo, ainda havia muitos idosos que procuravam ensinar os sentidos das músicas e pude registrar várias delas, inclusive das duas borboletas irmãs que se tornaram esposas de um Anñsu, isto é, de um indígena Nambikwara, como costumamos generalizar.

O senhor Américo, indígena guerreiro e defensor da cultura, das músicas, das danças e do seu território foi relatando com seu português bastante limitado juntamente com duas esposas jovens

A partir daquele dia, entendi a importância da música Watêtêsu no universo dos katitãuhlu.

Após muitas explicações e muitas tentativas de cantar a música de forma correta com as pronúncias da forma como ele, o Américo, ensinava, pude registrar o sentido real da música das borboletas que segue abaixo:

Aconteceu que muito tempo atrás, bem no passado, um Anñsu estava no mato caçando, e estava sozinho. Ele passava por dificuldades enquanto andava na mata e se esforçava para tirar mel. Era tão difícil para ele sozinho fazer o fogo e produzir fumaça suficiente para espantar as abelhas, e ainda dar machadadas para cortar o tronco da árvore onde as abelhas produziram o mel. Enquanto aquele homem se esforçava no trabalho dele, bem lá em cima, escondida numa grande figueira, observava a senhora Mãe borboleta. Ela acompanhava o trabalho daquele Anñsu e via quanta dificuldade ele enfrentava. Então ela conversou com suas duas filhas e as orientou para descerem até onde estava o rapaz trabalhando sozinho no meio da mata. Ela chamou a atenção de suas filhas para a situação em que estava

aquele Anã e disse para elas que ficava com dó dele. - Tadinho dele. Assim não dá - disse a mãe. A mãe borboleta convenceu suas duas filhas a fazerem companhia e dar apoio para ele. Então elas foram descendo através do oco que tinha um tronco de uma árvore bem alta e quando chegaram perto do chão elas saíram por um buraco.

Saíram ali perto do rapaz. Então elas ficaram voando um pouquinho ali por perto e ele ficou vendo as duas borboletas ali, voando para lá e para cá. Ele ficou admirando a beleza delas.

Eram duas borboletas lindas demais e o deixará encantado. Elas ficaram disfarçando um pouquinho e começaram a conversar com ele, e foram puxando assunto. As duas irmãs, na verdade, eram duas moças novinhas. Elas disseram para ele que iriam ajudá-lo. Então ele tomou as duas irmãs para serem suas esposas e assim ele não sofreu mais.

Elas trabalhavam firmes com ele quando precisava fazer os serviços do dia a dia e ele ficou tão alegre com as duas irmãs que agora eram suas duas esposas. Então, elas sempre se organizavam nos serviços.

Enquanto uma buscava lenha, a outra preparava os alimentos, por exemplo

E quando o anã saía para caçar ou para fazer roça as esposas dele sempre o ajudavam e assim ele ficava alegre com o trabalho delas.

Hoje, penso que a música tradicional dos Anãsu - Anãhajúsu é o motor que move a cultura do povo Nambikwara Katitãuhlu. Isso porque, convivendo com eles, podemos observar que tais sujeitos expressam empolgação e alegria quando cantam e dançam. Diante disso, os vários episódios em que surgem as músicas na vida do povo ocorrem quando há festas, já que, a festa sem música não traz alegria, em sua concepção, conforme relatou indígena (AK, 2022).

A música pra nós é alegria, mas lembra a saudade também, dos antepassados que já foi. Nossa música tem ensino. Essa da borboleta ensina e explica porque pode casar duas mulhé os velho explicou pra nós. Um dia um home andava sozinho na mata foi caçá, aí viu duas borboleta bem bonita, bem azul, então ele gosta muito e de repente as duas borboleta viró duas muié bem bonita, aí ele caso com elas.

Assim, a riqueza da ancestralidade musical Anãsu é fenomenal, não só pela diversidade temática, como também pela qualidade de afinação e de harmonização das vozes femininas e masculinas. Por conseguinte, as narrativas aqui apresentadas são importantes para compreender também a língua falada, além de todo o contexto que envolve a língua dos katitãuhlu.

Considerações finais

A pesquisa deixou evidente que estudos com narrativas musicais com povos originários é vasto e exige novas pesquisas. Entende-se ainda, os registros dessas narrativas são de suma importância nos novos contextos de exploração dos territórios entre os Katitãuhlu o que traz um movimento intenso entre eles. Assim sendo, considerando a necessidade de ampliar as pesquisas, compreendemos que os estudos apresentados até aqui trazem contribuições para o fortalecimento da cultura dos anãsu Katitãuhlu, os Nambikwara do Sararé.

Referências

COSTA, Anna Maria Ribeiro Fernandes Moreira da; Silva, Giovani José da. Entre pinturas corporais e notas musicais: história e etnografia nas obras de Darcy Ribeiro e Desidério Aytai. **Revista territórios e fronteiras**. Mato Grosso do Sul, v.3 n.2, jul/dez 2010.

MIRANDA, Marlui Nóbrega. **O novo tradicional: transportações sensíveis das musicalidades indígenas no Brasil**. Orientador: Ivan Vilela Pinto. 2021. Tese (doutorado em musicologia) – Programa de pós-graduação em musicologia, departamento de música, escola de comunicações e artes, universidade de São Paulo, São Paulo, 2021.

OLIVEIRA, Sérgio Beck de. **Estudos preliminares da fonologia da língua katitãuhlu falada pelos anãsu da Terra Indígena Sararé**. Cáceres, 2023.

TTTON, Jeff Todd. **Worlds of music: An introduction to the music of the world's peoples**. Belmont, CA: Schirmer Cengage Learning, 2009.

Bruno de Menezes: o maquinista do Modernismo amazônico

Willian Ferreira de Sousa¹

Resumo: O presente trabalho objetiva fazer algumas reflexões acerca de Bruno de Menezes (1893-1963), escritor negro, pobre e nascido na periferia de Belém (PA), que estabeleceu as bases do Modernismo na Amazônia. Para essa discussão, alguns autores foram evocados: Cândido (2006); Jobim (1996); Eagleton (1976); Castelo (2020); Inojosa (1994), Wanzeler (2016; 2023), entre outros. Enfim, este artigo tem como principal base de análise a metodologia qualitativa e envolve pesquisas bibliográficas, cujas informações apontam a importância do autor do romance *Candunga* (1954) para o cenário literário amazônico e brasileiro.

Palavras-chave: Modernismo. Regionalismo. Literatura amazônica.

Preparando os trilhos e a viagem

Um leitor ou pesquisador interessado em Modernismo na Amazônia e que vá fazer uso de uma ferramenta de busca, na internet, facilmente encontrará em seus resultados o nome “Bruno de Menezes” associado às origens do movimento no Pará e na região Norte. É um “artista de vanguarda” (2023, p. 50), já dizia o professor Rodrigo Wanzeler Vanguardista na acepção mais comum e necessária de quem vai à frente ou na vanguarda, conduzindo os demais; aquele que orienta, dita os parâmetros, anuncia os passos a serem seguidos por si e por seus companheiros de viagem, mas sobretudo por fazer de sua escrita uma forma de engajamento e inovação.

Para ilustrar essa imagem de Bruno como o maquinista do modernismo na Amazônia, vale a analogia com o romance *Candunga*, de sua autoria, publicado em 1954. A narrativa relata a fuga de retirantes do sertão nordestino, mais especificamente de Canindé-CE, passando por Fortaleza, numa viagem de barco até Belém. Após a chegada a Belém, caminhões transportam os flagelados da seca para os locais provisórios de descanso até a comitiva ser levada para o trem que os conduz até a Zona Bragantina, no Nordeste paraense.

Nessa viagem, a figura de Bruno de Menezes aparece como o condutor de uma narrativa com traços da modernidade. Tal como um maquinista que conduz um trem, Bruno é um nome essencial para se compreender o surgimento/crescimento do modernismo na região amazônica. Figura presente em

¹ Mestrando do PPGLET/UNIFAP. Professor da rede estadual (AP). ORCID: <https://orcid.org/0009-0009-5012-9439>. Email: willianfersousa1601@gmail.com

reuniões, criação de manifestos, publicação de revistas, ele compreende claramente os ventos de modernidade e ajuda a conduzir o movimento na região Norte, juntamente com outros importantes nomes.

Definitivamente, Bruno assumiu esse papel de condutor, criador, organizador e até mesmo de moderador do Modernismo na Amazônia, fato corroborado por pesquisadores, críticos e historiadores desse estilo literário e artístico. Mas quem foi Bruno de Menezes? Quais suas contribuições para a literatura modernista brasileira?

Nascido no bairro do Jurunas, periferia de Belém, Bruno teve sua infância marcada pela pobreza, condição legitimadora do contraste social existente entre a prosperidade dos barões da borracha e a mendicância que grande parte da população belenense vivia. A inquietação de Menezes frente à condição social e financeira de sua família o fez lançar-se ao trabalho árduo como aprendiz de gráfico e depois numa livraria. Em muitas ocasiões, sofreu castigos pesados dos patrões, porém foram esses trabalhos que possibilitaram o contato com os livros que o ajudaram a criar uma mentalidade revolucionária e questionadora. Posteriormente, já casado, ainda lutando contra a pobreza, colocou-se contra o sistema capitalista e encontrou no sindicalismo, no cooperativismo e na literatura a sua forma de resistência e transformação.

Assim, Menezes trouxe para sua escrita os aspectos da vida em sociedade, dando visibilidade aos subalternizados e denunciando as injustiças. É pertinente observar o fato de que, muitas vezes, a literatura se aproxima tanto da realidade que seus aspectos literários acabam se confundindo com os fatos históricos. Na visão de alguns teóricos, quando isso ocorre, a *mimesis* estaria prejudicada.

Entretanto, Candido (2006, p. 12-13) detalha o aspecto social em literatura, na clássica relação arte e sociedade. Para ele não é possível dissociar o social do formal, que o mais viável é que esses dois estejam integrados, numa fusão texto/contexto. É difícil entender a literatura alheia aos acontecimentos sociais. Não obstante, o próprio Candido alerta para o fato de não se fazer uma análise meramente do estrato social, o que constituiria uma análise superficial de uma narrativa, por exemplo.

O professor Jobim, seguindo a linha de pensamento de Candido, explicita que toda narrativa “pertence a uma cultura, inscreve-se em uma história social, insere-se em um sistema de convenções, que regulam inclusive sua forma, seu gênero etc.” (1996, p. 98 apud Santos e Molina, 2021, p. 495). Desse modo, pode-se interpretar aquilo que é ficcional/imaginário, ligando-o também aos aspectos históricos e culturais que contribuíram para a criação/existência do texto.

Ampliando essa discussão, vale lembrar as palavras do pintor Henri Matisse – parafraseado por Eagleton – que, numa ocasião, observou que “toda arte traz o cunho da sua época histórica, mas a grande arte é aquela em que este cunho

está mais profundamente marcado” (1976, p.15). Ou seja, a grande arte é justamente aquela que apregoa os fatos sociais e históricos de maneira profunda, como produto de uma determinada época. Uma obra é sempre atemporal e nunca deixará de ter as marcas de um tempo. Então, cabe afirmar sem receios: Bruno de Menezes é universal, pois, a partir de seu lugar e época, de suas raízes, de suas identidades e de suas convicções, quis mostrar seu povo para o mundo.

Uma viagem pelo Modernismo na Amazônia

Uma primeira ideia que se criou com relação ao início do Modernismo na Amazônia está ligada evidentemente aos eventos da Semana de Arte Moderna em 1922, os quais teriam levado a efeito uma influência nas produções dos escritores amazônidas. São Paulo, como a grande locomotiva a puxar os demais vagões, mostraria sua força também nas artes e, em especial, na literatura, ao ponto de impulsionar as produções em outros estados do país.

Contudo, essa ideia vai perder força ao se buscar na história que cidades como Belém e Manaus viviam uma espécie de isolamento geográfico e cultural que, mesmo depois de quase duas décadas de surgimento do Modernismo, as antologias escolares não traziam nada sobre o novo movimento. Benedito Nunes (1992), prefaciando livro de Max Martins², vai afirmar que no Norte se vivia uma “época de isolamento provinciano, sendo o transporte aéreo precário e raro” (apud Castilo, 2020, p.56) e o mais comum era o transporte aquático para se ligar ao Sul. Aliado a isso, ainda havia, nas palavras de Nunes, um “retardamento literário de jovens versejadores acadêmicos” (1992 apud Castilo, 2020, p. 56), algo que estava muito mais ligado à mentalidade e a uma certa cultura de grande parte da elite dessas cidades.

Sobre isso Castilo explicita que:

[...] uma cidade como espaço das representações da civilização, de recorte humanístico-clássico, que tem seu momento mais agudo no chamado ciclo da borracha com a ascensão econômica produzindo a *Belle Époque* na Amazônia. Tal ciclo econômico possibilitou o surgimento de *ethos* cultural da elite, elite mais econômica que letrada ou erudita, com excedente em dinheiro para transformar as duas principais cidades amazônicas em uma Paris n’América (2020, p.56).

² Não Para Consolar (Prefácio: “Max Martins, Mestre-Aprendiz”, 1992)

Diante disso, percebe-se uma sociedade muito ligada aos moldes europeus, cujos modelos de arte ainda era o clássico, voltado para as belas artes e belas letras, e reproduzindo os ritos solenes e o estilo literário que acreditavam ser o ideal de civilização para as terras amazônidas, mas mantendo um distanciamento do que fora a revolução estética advinda com o Modernismo.

Outra ideia muito comum que associa o surgimento/crescimento do modernismo na Região Norte é a viagem de Mário de Andrade à Amazônia, em 1927, inclusive tendo o escritor paulista ficado uma temporada em Belém e Manaus. Mas o próprio Nunes, no referido prefácio, vai alertar para o fato de que os interesses de Andrade eram meramente etnográficos, folclóricos, e não com a intenção de estabelecer as bases do modernismo na região.

O autor de *Pauliceia Desvairada* (1922) tem, assim, na Amazônia um espaço mítico capaz de contribuir com suas produções, a começar com *Macunaíma* (1928), ou seja, a partir de sua viagem criou uma literatura relativa à Amazônia, cuja forma está ligada aos processos históricos e culturais, mas não com derivações modernistas.

De modo divergente, Leandro Tocantins (apud Inojosa, 1994, p.129) vai dizer que a visita de Mário de Andrade estimulou os movimentos modernistas em Belém e Manaus, principalmente em Manaus (inspirado no eixo Rio-São Paulo) e que para Belém faltaram ímpeto, recursos humanos e materiais decididos para que o movimento ganhasse maior expressão. Entretanto, para o historiador do modernismo Joaquim Inojosa (1994, p. 129), há dois equívocos na afirmação de Tocantins: primeiro, quando Andrade chegou ao Pará em 1927 já encontrou o movimento com suas bases estabelecidas e em ascensão; segundo, o modernismo na capital amazonense apenas se expressou como força cultural depois dos anos 30.

Então, se a Semana de 22 e a viagem de Mário de Andrade não foram as “responsáveis” pelo estabelecimento das bases do Modernismo na Amazônia (e mais especificamente no Pará) que manifestações ou atores teriam exercido esse papel? Qual era o cenário literário de Belém no início dos anos 1920 e qual a importância de Bruno de Menezes nesse contexto de aparecimento das ideias modernistas?

A obra de Bruno de Menezes está situada num período de 40 anos, de 1920 a 1960, e, neste período, o Brasil e a Amazônia Paraense viviam diversas mudanças, as quais mereceram um olhar cuidadoso do escritor. No início do século XX, Belém se tornara um dos grandes centros escoadores da produção de látex para o mundo, em contrapartida se viu importadora de modelos culturais europeus, principalmente o francês. As riquezas oriundas da produção da borracha criaram um dos períodos mais intensos na cultura, na economia (com reflexos nos eventos sociais e na paisagem urbanística) de uma das principais capitais amazônicas: a *Belle Époque*.

Nos idos de 1920, a cidade possuía reminiscências dessa época áurea, entretanto, a chamada decadência da *Belle Époque* ocasionou o surgimento de outras perspectivas, nas quais a marginalidade artística teve voz e vez. Bruno de Menezes viveu a transformação socioeconômica de Belém e isso influenciou fortemente suas letras. Sua obra poética, primeiramente, foi influenciada pela estética simbolista – como no caso de *Crucifixo* (1920) – que daria o tom inicial em parte de sua obra literária. Todavia, aos poucos, o anseio modernista pulsou mais forte. Para o professor Francisco Paulo Mendes (1993, p. 09), Bruno de Menezes “foi o nosso maior antecessor, o mais admirado e o mais respeitado”, destacando um de seus primeiros versos, no poema “Arte Nova”, ainda no ano de 1920, antes da Semana de 22, no qual o poeta diz: “Eu quero uma arte original”.

De acordo com a fala de Inojosa, em 1972, por ocasião da Festa Paraense do Livro, Belém do Pará teria sido a terceira capital do país a entrar em contato com o movimento modernista no Brasil, por isso foi dado o relevante título de *introdutor do Modernismo na Amazônia* a Bruno de Menezes (1994, p. 116).

Nos primeiros anos de 1920, dois grupos distintos viriam a fundar a Associação dos Novos, cujos integrantes foram alcunhados por Bruno de “vândalos do apocalipse”. Da junção do Grupo da Academia ao Ar Livre, a qual se reunia ao que na época era o Largo da Pólvora, e do Grupo da Academia do Peixe Frito, que se reunia no Mercado do Ver-o-Peso, surgiu a nova associação, que tinha por lema a “destruição do estabelecido”. Foi a partir daí que se fundou “a revista Belém Nova, mola propulsora e propagadora do modernismo na região” (Wanzeler, 2016, p. 4).

Um dos membros, De Campos Ribeiro (apud Reis, 2022) relatou quão importante foi a nova revista criada pelos Novos:

[...] nossa intrepidez lançara ao mundo literário, não só do Pará, mas do país, a revista “Belém Nova”, que circulou de 1923 a 1929, com interrupção de alguns meses, consequência das péssimas condições financeiras que tínhamos pela frente. Dirigia a revista Bruno de Menezes e depois Paulo de Oliveira (p. 65-66).

Esse relato faz memória à presença de um grupo que, desde o início se engajou na realidade, atento aos anseios sociais, políticos e literários e que se comprometia firmemente na construção de uma nova forma de ver e escrever sobre o mundo. Um grupo formado basicamente por jovens que visavam a uma renovação na estética literária no Norte do país. Dentre eles, destacava-se Bruno de Menezes, a quem inúmeros predicativos foram atribuídos por historiadores, críticos, escritores e intelectuais contemporâneos, ou não, a ele. Essas alcunhas indicam a

figura de Bruno como um condutor, um “maquinista” a guiar os vagões do Modernismo na Amazônia brasileira.

A revista Belém Nova foi idealizada por Bruno de Menezes e teve seu lançamento em 15 de setembro de 1923. Apregoava novos rumos à literatura e “fez eco em nossa terra do movimento literário de vanguarda que empolgava o Brasil” (Rocha, 1994, p.17). A revista assume um lugar de protagonismo na literatura nortista ao ponto de ser chamada por Inojosa como “o clarim dessa anunciação, uma espécie de Klaxon paraense” (1994, p. 115).

Para Alves (2021),

Menezes, no entanto, almejava uma produção que se libertasse das amarras estrangeiras e assim mostrasse a literatura com traços da cultura brasileira. Sabendo que o processo de transformação não ocorreria de uma hora para outra, ele reuniu na revista autores de gerações diferentes (p. 218).

Em torno da nova revista se juntaram antigos e novos literatos; aqueles que se reuniam no centro da cidade e aqueles provenientes da periferia. E aqui surge um outro aspecto importante em Bruno: o de moderador. Era um líder nato, capaz de conduzir a associação e a revista, numa visão harmoniosa que prezava principalmente por derrubar os pensamentos passadistas e erguer uma literatura inovadora e futurista.

Sobre os Novos, Castilo vai explicitar melhor suas feições e intenções:

De rodadas boêmias em que se discutia política, arte, literatura, cotidiano e cultura geral, surge a vontade de renovação própria de um fenômeno conjugado de fatores relacionados não unicamente à estética passageira, mas à simbolização do mundo emanada pelos acontecimentos sociopolíticos e pelo esgotamento das fórmulas já criadas (2020, p. 64).

Nesse ponto, encontra-se a motivação mais importante a conduzir o modernismo no Pará: o anseio por renovação oriundo daquela sensação de que o mundo estava por se transformar e de que a cultura e a literatura precisavam avançar também. Três fatores anteriores a 22 e 23 contribuíram para tal: 1. A formação de uma geração vinda, grande parte, da classe operária, cujas consciências foram despertadas pelas associações de classes trabalhadoras e cada vez mais se engajavam e viam na literatura uma forma de enfrentamento político e social (é o caso de Bruno, principal nome da Belém Nova, que foi tipógrafo, professor e teve contato com leituras como Marx e Engels e se enfileirou no movimento anarco-sindicalista); 2. A procura de uma forma de modernidade, no sentido de arte inovadora, algo que

já era buscado desde 1916 com a revista *Ephemeris*³; 3. A convergência de interesses na busca por uma identidade nacional atravessada pelo passado e pelas demandas do presente, resultante de eventos externos e das vanguardas políticas e históricas.

Assim, Belém Nova foi o veículo de divulgação das ideias daquele momento, opondo-se ao passado (algo meramente ornamental). Pelas edições, a partir de 1923, pode-se atestar o conhecimento sobre a Semana de 22 por seus organizadores e a intenção de “tornar o movimento de renovação local em uma expressão regional no mapa do Modernismo brasileiro”. (Castilo, 2020, p. 65). Dessa forma, a luta por uma arte inovadora ganharia repercussões fora de Belém e da Amazônia.

Vale aqui o registro fundamental de um ensaio escrito por Bruno de Menezes para o quinto número da revista, em 10 de novembro de 1923, intitulado “Uma Reação Necessária”, uma espécie de manifesto em que relata uma bizarra pauliceia como centro dos acontecimentos transformadores das artes e das letras brasileiras de norte a sul. Nele, faz uma alusão ao espírito moderno que deve ser revolucionário, combativo e futurista. E o alvo desse combate é lirismo parnasiano, tantas vezes criticado e contestado pelos escritores modernos.

Registra-se ainda a importância de Belém Nova como ponto de confluência para que os escritores do Norte pudessem divulgar os ideais modernistas, por meio impresso, mas também como um elo de aglutinação entre eles, criando um espaço e um círculo literário com os de Belém e os de fora.

Sobre isso Raul Bopp dá um depoimento:

À noite, no terraço do Grande Hotel, debaixo de copadas mangueiras, reuniam-se os grupos habituais. O círculo de conhecidos ia-se alargando. Emendava-se, às vezes, com outras rodas, que se iam formando nas largas calçadas do hotel. Discutia-se de tudo. Entravam em comentários fatos correntes. Agitavam-se opiniões, notadamente no campo literário. Em geral, os modos de ver, nesses assuntos, arrematavam-se em blagues (2012, p. 40).

Em 1924 se formava em definitivo o grupo de renovadores do Pará em que participavam Bruno de Menezes, o organizador, De Campos Ribeiro, Edgar Souza Franco, Amadeu Araújo, Clóvis de Gusmão, Paulo de Oliveira, Eneida de Moraes, Abguar Bastos e tantos outros que traçaram a revolução modernista com

³ Revista que circulava em Belém, cujo propósito inicial era celebrar os acontecimentos importantes e as datas cívicas, mas que depois ganhou contornos literários.

objetivo de destruir tudo, arrasar tradições, aniquilar regras e preconceitos, seja literário, seja moral e religioso.

Naquele mesmo ano, Bruno lança *Bailado Lunar*, que é considerado “o primeiro livro de poesia modernista publicado na região Norte-Nordeste do Brasil” (Inojosa, 1994, p.121). Belém vivia o seu batismo de arte poética renovada, reagindo contra a poética tradicional. A poética bruniana partia para o verso livre (uma clara oposição ao Parnasianismo), além de começar a exploração da temática social.

Para a professora Célia Bassalo (1994), o segundo livro de Bruno representa uma “virada de página”. Em *Crucifixo*, o eu lírico assenta seus sentimentos nos prazeres espirituais acima do mundo objetivo e real. Já em *Bailado Lunar*, volta-se para os prazeres terrenos. Bassalo acrescenta: “E é nesse virar de página que se observa uma nova visão do homem-poeta da passagem do século XIX para o XX” (1994, p.41).

Em 1931, com a publicação da coletânea *Poesia*, Bruno encerra um ciclo poético, pois sintetiza as ideias dos livros anteriores e traz o cerne de *Batuque* (1931). Nessa coletânea, num livro intitulado *Versos Brasileiros*, dedicado a Jorge de Lima, tem-se aquela que é considerada a primeira edição de *Batuque*. Ao final mesmo ano, alguns poemas foram acrescentados ao texto e *Batuque* foi publicado de maneira individual e original. Para João Carlos Pereira, a publicação desse livro “foi um acontecimento na história da literatura no Pará” (1993, p.17). O romancista Dalcídio Jurandir (amigo de Bruno e “peixe-fritano”) afirma que:

é um retrato de Belém, [...]. O subúrbio e o terreiro, em suas páginas estão dançando e cantando. O livro, por isso, tem uma saborosa força nativa e o poeta nos transmite a ‘a vida brasileira que ele viu, gozou e viveu’ nesta Belém tão sua. *Batuque* tem uma importância histórica e literária na poesia brasileira, sobretudo na poesia da Amazônia. O poema atravessa a cidade como um igarapé de maré cheia (1993, p. 17-18).

No dizer de Dalcídio, autor dos encharcados, o texto de Bruno revela a cidade de maneira presente, como um igarapé cortando seus espaços, cujas águas estão a transbordar. Mas *Batuque* é importante também porque introduz na literatura da Amazônia a temática da negritude, tratada agora com grande respeito e amor. Os versos trazem os sons, os ritmos da raça, suas identidades, evocando as suas ancestralidades.

Antes de se consolidarem os movimentos literários de negritude em Paris, no período entre guerras, quando três jovens intelectuais⁴ uniram forças para criar a revista *L'etudiant Noir*, Bruno já tratava desse tema de maneira tão viva, trazendo a história, os ritmos, os sons, os sabores de uma África que não pode ser esquecida ou renegada. A primeira edição da revista foi publicada em 1935. A palavra “negritude” foi criada por Aimé Césaire por volta de 1936. O projeto ideológico desses movimentos era justamente “resgatar e enaltecer os valores e os símbolos culturais de matriz africana” (Domingues, 2005, p. 5). E Bruno já o fazia em seus poemas, em 1931, o que o tornaria um precursor dos movimentos de negritude no Brasil e, por que não, no mundo? Essa ideia reforça o seu papel de vanguardista na literatura brasileira, pois seus versos ritmados/musicalizados revelam a cultura afro-brasileira a partir dos terreiros, das festividades, das cantigas, o que “causou furor na crítica especializada” (Wanzeler, 2023, p. 51), algo que costumeiramente ocorre com os que semeiam a novidade.

Para finalizar, cumpre lembrar que depois desse período, tendo Bruno uma visão mais humanística e cada vez mais preocupado com os problemas enfrentados pelo homem em sociedade, publica ainda outras obras, a saber: Poesia: *Lua sonâmbula* (1953); *Poema para Fortaleza* (1957); *Onze sonetos* (Prêmio Cidade São Jorge dos Ilhéus – Bahia – 1960); Folclore: *Boi Bumbá – Auto Popular* (1958); *São Benedito da Praia – Folclore do Ver-o-Peso* (1959); Estudo Literário: *A margem do “Cuia Pitinga”* (sobre o livro de Jacques Flores - 1937); Ficção: *Maria Dagmar* (novela – 1950); *Candunga* (romance – Prêmio “Estado do Pará” – 1954).

E a viagem não finda...

Refletir sobre o Modernismo na Amazônia faz emergir um dos nomes mais importantes da literatura brasileira que, embora seja objeto de muitos estudos, ainda está à margem do cânone literário: Bruno de Menezes. Figura presente desde seus primórdios naqueles acontecimentos que marcaram o surgimento da modernidade em terras nortistas, o escritor paraense sempre esteve a frente do movimento e estabeleceu os novos rumos para que a arte fosse cada vez mais desvinculada do passadismo e trouxesse os elementos da cultura amazônica.

Suas inquietações frente a uma literatura presa a um passado decadente e frente a uma sociedade igualmente decadente, em que pretos, pobres, mulheres, migrantes, operários eram subjugados e invisibilizados, fez surgir um literato vanguardista, tanto pelo fato de assentar os trilhos para a modernidade – por meio

⁴ Aimé Césaire (Martinica), Léon Damas (Guiana Francesa) e Léopold Sédar Senghor (Senegal) criaram esse movimento literário a favor da personalidade negra e de denúncia contundente da dominação cultural e da opressão do capitalismo colonialista e que marcou a fundação da ideologia da negritude no cenário mundial.

de grupos, manifestos, publicações etc. – quanto pelo fato de fazer de sua escrita uma forma de militância em favor dos mais humildes, dando voz e vez a estes, como protagonistas da História – como é o caso de *Batuque* (1931).

Enfim, Bruno é dessas vozes necessárias para se conhecer o modernismo na Amazônia, suas origens, suas bases, suas identidades, seus principais atores. É um humanista, antes de ser um literato; é um precursor do ponto de vista das modernidades e dos estudos relativos à negritude. Quando morre em 1963, em Manaus, sua voz não silencia, o caminho iniciado por ele haveria de ter outros a desbravar e dar continuidade ao que deixou. Assim é Bruno: infindável, inesgotável.

Referências

- ALVES, Mariana Janaina dos Santos. **Batuqueopiques: Tradução cultural e Negritude nos poemas de Léopold Sédar Senghor e Bruno de Menezes**. Orientadora: Andressa Cristina de Oliveira. 2021. 292 f. Tese (doutorado) - Universidade Estadual Paulista (Unesp), Faculdade de Ciências e Letras, Araraquara, 2021.
- BASSALO, Célia Coelho. Bruno de Menezes ou sutileza da transição. In: **Bruno de Menezes ou sutileza da transição: Ensaios**. Alonso Rocha et al. Belém: CEJUP/UFPA, 1994. p. 37-58.
- BOPP, Raul. **Vida e Morte da Antropofagia**. 2 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.
- CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. 9 ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.
- CASTILO, Luís Heleno Montoril del. Modernismo: Belém e Manaus. In: **Amazônia entre ensaios 3**. Luís Heleno Montoril del Castillo et al. Belém: Paka-Tatu, 2020. p. 55-71.
- DOMINGUES, PETRÔNIO. Movimento da Negritude: uma Breve Reconstrução Histórica. In: **Mediações – Revista de Ciências Sociais**, Londrina, v. 10, n.1, p. 25-40, jan.-jun. 2005.
- EAGLETON, Terry. **Marxismo e crítica literária**. Porto: Edições Afrontamento, 1976.
- INOJOSA, Joaquim. Modernismo no Pará. In: **Bruno de Menezes ou sutileza da transição: Ensaios**. Alonso Rocha et al. Belém: CEJUP/UFPA, 1994. p.110-133.
- MENEZES, Bruno de. **Obras Completas – ficção**. Belém: Secretaria Estadual de Cultura; Conselho Estadual de Cultura, v.3, 1993.
- MENEZES, Bruno de. **Obras Completas – obra poética**. Belém: Secretaria Estadual de Cultura; Conselho Estadual de Cultura, v.1, 1993.
- REIS, Marcos Valério Lima. **Bruno de Menezes: entre poéticas e batuques**. São Paulo: Editora Dialética, 2022.
- ROCHA, Alonso. Bruno de Menezes: traços biográficos. In: **Bruno de Menezes ou sutileza da transição: Ensaios**. Alonso Rocha et al. Belém: CEJUP/UFPA, 1994. p. 07-36.
- SANTOS, Fernando S. dos e MOLINA, Maria de F. C. de Oliveira. Narrativa. In: In: (Novas) Palavras da Crítica [livro eletrônico] / Organizadores José Luís Jobim, Nabil Araújo, Pedro Puro Sasse. Rio de Janeiro, RJ: Edições Makunaima, 2021. p. 495-518. Disponível em:

<http://www.edicoesmakunaima.com.br/2022/07/20/novas-palavras-da-critica/>. Acesso em 13 set. 2023.

WANZELER, Rodrigo de Souza. Bruno de Menezes, Etnógrafo da Amazônia: Zonas Interculturais em *Boi Bumbá: Auto Popular*. In: **Revista FSA**, Teresina, v. 13, n. 1, art. 2, p. 25-44, jan./fev. 2016.

WANZELER, Rodrigo de Souza. **Bruno de Menezes: Etnógrafo da Amazônia**. Belém: Editora Pública Dalcídio Jurandir, 2023.

O gozo trágico: desejo e paixão em “O búfalo” de Clarice Lispector

Vitória Mari Leandro¹

Resumo: Há, na fortuna crítica de Clarice Lispector, estudos como o de Benedito Nunes (1995), que apontam a existência de um diálogo entre as narrativas da autora e as tragédias gregas. A partir de uma análise crítico-interpretativa do conto “O búfalo”, presente na coletânea *Laços de Família* (1960), sob a égide das teorias de Joseph Campbell (1988) sobre o mito e de Sigmund Freud (1920) sobre as pulsões, este trabalho investiga o percurso trágico de (re)descoberta do desejo e da paixão da heroína, que, oscilando entre Eros e Thanatos, experimenta, na ação dramática, um gozo fatal no confronto que estabelece com um búfalo. Em sua busca pelo ódio, a personagem protagonista finda por sacrificar a sua dimensão humana, a fim de que a mulher-búfala que nela habita, possa emergir dionisicamente.

Palavras-chave: tragédia, psicanálise, mito, Thanatos, Eros.

Introdução

As relações Eu x Outro na literatura de Clarice Lispector, enquanto temática já consagrada, e, portanto, terreno fértil para novas perspectivas de leitura, configura-se, neste trabalho, como um dos pilares que sustentam a análise crítico-interpretativa realizada do conto “O búfalo”, presente na coletânea intitulada *Laços de família* (1960). O conto, que é iniciado em *media res*, ou seja, com o conflito relacional já instaurado, articula-se a partir de imagens que se unem, em uma espécie de gradação que culmina no desfecho trágico da personagem-protagonista.

Benedito Nunes, em sua obra *O drama da linguagem* (1995), realiza uma aproximação das narrativas de Clarice Lispector às tragédias gregas, a partir do conceito de *hybris*:

Obscuro desejo e força instintiva represada, sede de liberdade e de expressão, a inquietação de que falamos domina a personagem: é a sua *hybris*, sua vocação para o excesso e a desmesura. [...] a *hybris* tem aqui o sentido de culpa trágica, resultante de um excesso, de uma desmesura. Como possibilidade humana, que corresponde à infinitude do desejo, a *hybris* difere do

¹ Mestranda do PPGL/UNESP, campus de São José do Rio Preto. Bolsista Capes 2024/2026. Email: vm.leandro@unesp.br

pecado no sentido cristão (falta contra a vontade de Deus (Nunes, 1995, p. 20).

O “perigo demoníaco”, como chama Nunes (1995, p. 20), com o qual as personagens de *Lispector* comumente se confrontam, é ambigualmente articulado de modo a evidenciar a sua dupla natureza: assustadora e fascinante.

O caráter assustador do demoníaco é sustentado pelas regras morais de uma sociedade civilizada, à qual pertencem as personagens humanas de Clarice Lispector, que, no conflito dramático, experimentam o fascínio — elemento transformador e rompante do cotidiano alienante destas personagens, que podem recusar-se à entrega, como é caso de Ana, do conto “Amor”, também presente em *Laços de família* (1969), ou render-se a ela, como é o caso de G.H. de *A Paixão Segundo G.H.* (1964).

A abordagem teórica

Segundo Junito de Souza Brandão (1996), a tragédia nasce do culto a Dionísio, conhecido como Deus do vinho, da alegria e das potências geradoras, e pode ser definida como uma representação de acontecimentos do plano mítico que, ao problematizar a situação do herói, permite a reflexão sobre valores elementares da existência humana. Segundo Aristóteles (2003), por sua vez, a finalidade última da tragédia é a catarse, que se realiza através do *páthos*, ou seja, do sofrimento, da paixão, conceito que Aristóteles define em sua *Retórica* como sendo “tudo o que faz variar os juízos, e de que se seguem sofrimento e prazer” (Aristóteles, 2000).

Uma vez que há, então, a possibilidade de entrega voluntária das personagens ao demoníaco, conforme abordado na introdução, pode-se dizer que, ao evocar os símbolos arquetípicos da mitologia grega, Clarice Lispector finda por inverter o caráter pedagógico das tragédias, que tinham o fim didático de ensinar, a partir da jornada trágica do herói, os limites da humanidade frente à imortalidade dos deuses.

Desta forma, em “O búfalo”, na escolha da personagem-protagonista, que, dominada pela liberdade animalesca tanto cercada pelos valores morais, entrega-se em uma experiência quase inumana no confronto com o búfalo, destaca-se muito mais uma provocação, que apesar de também ser mobilizada a partir da catarse, parece convocar o leitor à transgressão.

A transgressão, de certo modo, implica uma aguda consciência da impossibilidade de separação dos motivos relacionados à vida dos motivos relacionados à morte. Neste sentido, quando Sigmund Freud se apropria de figuras da mitologia grega para compor a sua teoria sobre as pulsões, presente na obra *Além*

do princípio do prazer (1920), há a afirmação da coexistência de duas forças formadoras da psique humana, denominadas pulsões.

Na figura de Eros, Freud (1920) afirma as pulsões de vida, que representam as pulsões ligadas à autoconservação e à sexualidade; enquanto na figura de Thanatos, Freud afirma as pulsões de morte, que representam as pulsões ligadas à violência e à destruição. Ainda nesta obra, Freud (1920) escreve:

Se for lícito aceitar como experiência que não admite exceções o fato de que tudo o que é vivo morre – retorna ao inorgânico – por razões internas, somente podemos dizer que a meta de toda vida é a morte e, retrocedendo, que o inanimado estava aí antes das coisas vivas (Freud, 1996, p. 64).

Do conto “O búfalo”, extrai-se a existência de um conflito entre a personagem e o homem que a deixou, conflito este que encontra-se ancorado em alguma série de motivos, como o par amor x ódio, que vão, por efeito de sugestão, mobilizar estes arquétipos acima citados. Desta forma, não apenas a imagem é evocada, mas também o sentido que, a partir da imagem, é soerguido; neste caso, pode-se dizer que o conflito se apresenta na dualidade de sentimentos, mas também na dualidade do desejo, que se afirma em vida, como também em morte.

O motivo do amor e do ódio permite, e, de certo modo, compõe uma das justificativas para a escolha metodológica utilizada por este trabalho, que se realiza a partir de uma leitura crítico-interpretativa com base em teóricos que compõe a fortuna crítica de Clarice Lispector, em diálogo com autores das áreas de psicanálise e de filosofia.

Um caso de vida e morte em “O búfalo” de Clarice Lispector

A partir das noções acima explicitadas, estabelece-se a relação entre as noções de desejo e paixão na narrativa escolhida. O conto “O búfalo” narra a história de uma personagem que, após ser rejeitada pelo homem que ama, dirige-se a um zoológico em busca do ódio, que, preso, procura uma forma de se manifestar, não de maneira contida e/ou recalçada, mas aflorada — feito que será alcançado pela personagem no seu encontro com um búfalo. Isso, porém, não sem antes experimentar o seu desejo, também recalçado, de mulher-fêmea, em toda a sua potencialidade erótica (Eros) e diabólica (Thanatos).

Nesse sentido é que o percurso da heroína do conto pode ser visto como um percurso erótico, que se inicia no episódio de sua ida à montanha-russa, e termina com o episódio do seu encontro fatal com o búfalo. A sua aventura, pois, pode ser compreendida como o infortúnio vivenciado por ela: o de ter sido rejeitada

pelo homem que ama. Os efeitos deste infortúnio são sentidos por ela em profundidade, o que coloca a heroína em estado de submissão à grandiosidade das paixões que a acomete, o que resulta em uma submissão que se realiza na procura de uma forma de experimentar o desvario da raiva, tão recalçada pelos valores morais e éticos da civilização humana. É por essa razão que o zoológico se torna o lugar ideal para fazer emergir esse ódio, uma vez que são eles, os animais, que possuem a graça de poderem exercer, em toda a sua potência, os seus instintos (identificáveis com a ideia de pulsão).

O conto se inicia com um narrador de terceira pessoa indicando a situação inicial da personagem:

Mas era primavera. Até o leão lambeu a testa glabra da leoa. Os dois animais louros. A mulher desviou os olhos da jaula, onde só o cheiro quente lembrava a carnificina que ela viera buscar no Jardim Zoológico (Lispector, 1988, p. 85).

No conto, o narrador assume a visão da personagem ao narrar, a fim de construir a imagem do zoológico a partir do seu ponto de vista, tal operação é chamada por Jean Pouillon de “visão-com” (Pouillon, 1974). A ação dramática ocorre na primavera, período, inclusive, em que aconteciam, na Antiguidade, as festas dionísicas. No conto, e, em todo o florescimento da estação, os animais se amavam:

“Mas isso é amor, é amor de novo”, revoltou-se a mulher tentando encontrar-se com o próprio ódio, mas era primavera e dois leões tinham se amado (Lispector, 1988, p. 86).

[...]

Procurou outros animais, tentava aprender com eles a odiar. O hipopótamo, o hipopótamo úmido. O rolo roliço de carne, carne redonda e muda esperando outra carne roliça e muda. Não. Pois havia tal amor humilde em se manter apenas carne, tal doce martírio em não saber pensar (Lispector, 1988, p. 86).

Apenas com os animais é que a personagem pensa poder aprender a odiar. Isso porque a graça dos bichos é, justamente, o fato de não saber pensar, uma vez que, assim, não estão submetidos à força da consciência, que condiciona a existência humana de maneira a aprisioná-la na subjetividade da carne que deixa de ser apenas carne para se constituir num Eu. Frustrada por buscar o ódio e encontrar o amor, a personagem, então, dirige-se à montanha-russa do Jardim Zoológico:

E ali estava agora sentada, quieta no casaco marrom. O banco ainda parado, a maquinaria da montanha-russa ainda parada. Separada de todos no seu banco parecia estar sentada numa Igreja. Os olhos baixos viam o chão entre os trilhos (Lispector, 1988, p. 86).

A decisão de se aventurar em um brinquedo pode ser compreendida como um desejo de retorno ao brincar da criança, um movimento de auto-descoberta e de suspensão dos valores morais que a sociedade impõe. A ida à montanha-russa, a partir desta perspectiva, configura-se como um movimento, realizado pela personagem, sob a égide do desejo, cuja semente começa a brotar. Observe-se:

A brisa arrepiou-lhe os cabelos da nuca, ela estremeceu recusando, em tentação recusando, sempre tão mais fácil amar. Mas de repente foi aquele voo de vísceras, aquela parada de um coração que se surpreende no ar, aquele espanto, a fúria vitoriosa com que o banco a precipitava no nada e imediatamente a soerguia como uma boneca de saia levantada, o profundo ressentimento com que ela se tornou mecânica, o corpo automaticamente alegre (Lispector, 1988, p. 86-7).

[...]

[...] a enorme perplexidade de estar espasmodicamente brincando, faziam dela o que queriam, de repente sua candura exposta. Quantos minutos? os minutos de um grito prolongado de trem na curva, e a alegria de um novo mergulho no ar insultando-a como um pontapé, ela dançando descompassada ao vento, dançando apressada, quisesse ou não quisesse o corpo sacudia-se como o de quem ri, aquela sensação de morte às gargalhadas, morte sem aviso de quem não rasgou antes os papéis da gaveta, não a morte dos outros, a sua, sempre a sua (Lispector, 1988, p. 87).

Na busca de Thanatos — mito mobilizado por Freud para designar a pulsão de morte, destrutiva e carregada de agressividade —, a personagem se encontra com Eros — mito mobilizado também por Freud para designar a pulsão de vida, pulsão erótica no sentido amplo do termo. O que a personagem experimenta na montanha-russa, por efeito de sugestão da narração, delinea o percurso desse encontro, que se realiza com a potência de uma força da qual não se

pode fugir: é o grande destino da heroína. A montanha-russa submete a mulher aos seus solavancos mecânicos sem que ela possa barrá-los.

É interessante observar, no entanto, que todo o êxtase que se apropria do corpo da personagem-protagonista vem acompanhado de uma “sensação de morte às gargalhadas” (Lispector, 1988, p. 87). Benedito Nunes, em um primeiro momento de seu estudo sobre Clarice Lispector, dialoga da teoria existencialista de Sartre, mas em um segundo momento, realiza uma aproximação com a teoria existencialista de Heidegger, uma vez que, o que há de essencial nesta última é a aguda consciência do ser-para-a-morte heideggeriano². É possível perceber, nas narrativas de Lispector, uma consciência intensa e violenta da morte, mas libertadora a ponto de ser possível vivenciá-la a partir das experiências de gozo do corpo.

No entanto, o drama das personagens, apesar da consciência que as assola, é a de não ser possível viver uma outra experiência que não a humana, e as outras formas de existências podem apenas ser contempladas e ambicionadas, mas nunca alcançadas. Por isso, ao voltar à terra, a personagem-protagonista

Ajeitou as saias com recato. Não olhava para ninguém. Contrita como no dia em que no meio de todo o mundo tudo o que tinha na bolsa caíra no chão e tudo o que tivera valor enquanto secreto na bolsa, ao ser exposto na poeira da rua, revelara a mesquinha de uma vida íntima de precauções: pó de arroz, recibo, caneta-tinteiro, ela recolhendo do meio-fio os andaimes de sua vida (Lispector, 1988, p. 87).

A personagem se sente expulsa da igreja, uma vez que, boa parte das regras morais que regem os seres humanos provém das leis religiosas que administram os corpos e os desejos. A personagem experimenta uma prévia entrega, apesar de sentir espanto: espanto de ter, de certa maneira, se encontrado no ato da entrega com a potência que pulsava dentro de si.

A heroína começa, então, a perceber que aquilo que se guardava em segredo dentro da bolsa poderia resumir a sua vida mesquinha (Lispector, 1988, p. 87), ancorada no pó de arroz, que indica a sua dimensão de mulher socializada, por exemplo. É o início de um desprendimento necessário que se realiza antes de um ritual sacrificial.

² “Assim, a angústia desperta para a morte, enquanto dado temporal mais significativo da existência, e revela a finitude da existência humana, o fato de que o homem tem um fim, que ele morre e que sua existência acaba, ou seja, remete a um outro conceito fundamental de Heidegger, que é o ser-para-a-morte [Sein-zum-Tode]” (Werle, 2003, p. 110).

Então, nascida do ventre, de novo subiu, implorante, em onda vagarosa, a vontade de matar — seus olhos molharam-se gratos e negros numa quase felicidade, não era o ódio ainda, por enquanto apenas a vontade atormentada de ódio como um desejo, à promessa do desabrochamento cruel, um tormento como de amor, a vontade de ódio se prometendo sagrado sangue e triunfo, a fêmea rejeitada espiritualizara-se na grande esperança (Lispector, 1988, p. 88).

O narrador assinala, agora, a dimensão de “fêmea” que existe na protagonista, florescida de sua dimensão animal que fora, até então, recalcada na manutenção de uma vida de mesquinhas. Eis que, recomeçada a busca pelo ódio, a mulher encontra o búfalo.

O búfalo com o torso preto. No entardecer luminoso era um corpo enegrecido de tranquila raiva, a mulher suspirou devagar. Uma coisa branca espalhara-se dentro dela, branca como papel, fraca como papel, intensa como uma brancura. A morte zumbia nos seus ouvidos (Lispector, 1988, p. 90).

[...]

Ficou parada, ouvindo pingar como numa grota aquele primeiro óleo amargo, a fêmea desprezada. Sua força ainda estava presa entre barras, mas uma coisa incompreensível e quente, enfim incompreensível, acontecia, uma coisa como uma alegria sentida na boca. Então o búfalo voltou-se para ela (Lispector, 1988, p. 90).

O búfalo voltou-se, imobilizou-se, e a distância encarou-a.

Eu te amo, disse ela então com ódio para o homem cujo grande crime impunível era o de não querê-la. Eu te odeio, disse implorando amor ao búfalo.

Enfim provocado, o grande búfalo aproximou-se sem pressa.

Ele se aproximava, a poeira erguia-se. A mulher esperou de braços perdidos ao longo do casaco. Devagar ele se aproximava. Ela não recuou um só passo. Até que ele chegou às grades e ali parou. Lá estavam o búfalo e a mulher, frente a frente. Ela não

olhou a cara, nem a boca, nem os cornos. Olhou seus olhos (Lispector, 1988, p. 90-1).

Todo o percurso enunciativo que o narrador realiza para narrar este encontro pode ser lido como uma espécie de dança ritualística que os animais (búfalo e mulher-fêmea) realizam antes da cópula.

Quanto a isso, há, na literatura de Lispector, uma grande importância dada ao ato de *olhar nos olhos*. A isso, Benedito Nunes chama, em *O drama da linguagem* (1995), de “potência mágica do olhar”, em que “a mulher e o animal se refletem mutuamente, um vendo o outro e se vendo no outro, um espelhando no outro o antagonismo que os une e que os separa” (Nunes, 1989, p. 87). Por isso, a personagem “não olha a cara, nem a boca, nem os cornos”, mas os olhos, imagem da entrega que se aproxima, um indício da fusão iminente entre a mulher-fêmea e o búfalo:

Quase inocentada, meneando uma cabeça incrédula, a boca entreaberta. Inocente, curiosa, entrando cada vez mais fundo dentro daqueles olhos que sem pressa a fitavam, ingênua, num suspiro de sono, sem querer nem poder fugir, presa ao mútuo assassinato. Presa como se sua mão se tivesse grudado para sempre ao punhal que ela mesma cravara. Presa, enquanto escorregava enfeitiçada ao longo das grades. Em tão lenta vertigem que antes do corpo baquear macio a mulher viu o céu inteiro e um búfalo (Lispector, 1988, p. 91).

O encontro erótico é sugerido na imagem da personagem que escorregava para a entrega, inocente e curiosa, presa na possibilidade do êxtase, da qual já não pode, tampouco quer fugir, numa lenta vertigem que antecede a ideia paradoxal de um *baquear macio* dos corpos. A personagem estava presa, não mais pela flecha de Eros, mas pelo punhal que ela mesma cravara. Agora, sempre, o céu e um búfalo. O gozo se faz na *petite mort*³ de sua dimensão humana, para que a mulher possa emergir em toda a sua potência de fêmea.

Considerações finais

Uma outra característica da literatura de Lispector, importante para esta análise, é a inversão que a autora realiza nos símbolos que utiliza, construindo uma paródia à sério, como aponta Linda Hutcheon (1985). A partir desse ponto de vista,

³ "Morro sem morrer. Morro e meu corpo continua funcionando. O que realmente morre? [...] O que está em questão aqui é o regresso de uma morte morrida, mas que não nos matou. Trata-se do retorno da pequena morte, que estende e contrai num só ato, o corpo ainda vivo no qual penetra. Gozar não é morrer, mas repetir uma morte que não nos matou" (Limas, 2014).

pode-se compreender o conto “O búfalo” como uma inversão das festas dionisíacas, nas quais sacrificava-se um búfalo para o Deus Dionísio (Burkert, 1998, p. 12-7). A personagem, no entanto, sacrifica a sua dimensão humana, ofertando à Dionísio, na entrega erótica, a humanidade aprisionante que a constituía.

Ao falar sobre a relação do mito com a experiência de estar vivo, no prefácio de *O poder do mito* (1988) de Joseph Campbell, Bill Myers escreve:

Eu tinha dito que a mitologia é um mapa interior da experiência, traçado por alguém que empreendeu a viagem. Creio que ele não endossaria a prosaica definição do jornalista. Para ele, mitologia era “a canção do universo”, “a música das esferas” – música que nós dançamos mesmo quando não somos capazes de reconhecer a melodia (Campbell, 1988, p. 10).

Se para Joseph Campbell a mitologia é a “canção do universo”, de certa maneira, quando ela é evocada pela narrativa, ergue-se uma melodia incognoscível que convida ao resgate de um canto. Clarice Lispector, ao mobilizar certos procedimentos e imagens, como aqueles expostos durante a análise, exerce uma espécie de convocação para a experiência de estar vivo a partir da experiência do corpo, do erotismo e da liberdade.

Logo, o que emerge, na personagem, para que seja possível o gozo erótico, é a sua dimensão animalesca e selvagem; é o desejo e a submissão às paixões. É o encontro indissolúvel de Eros e Thanatos, pulsões de vida e de morte. A partir dessa ideia, por efeito de sugestão, é possível visualizar a maneira como a condição de humano inscrito nas normas e valores da civilização, afasta a mulher de entrar em contato consigo em sua dimensão anterior e potente, livre para experimentar o gozo e a sua potência.

Trata-se, portanto, de uma inversão também da tragédia, que visava, a partir das consequências trágicas a que os heróis são condenados por terem cedido às paixões, ensinar aos mortais os limites de suas possibilidades. A narrativa de Clarice Lispector sugere, por sua vez, a libertação, a entrega às paixões e à potência desejante, que se elevam em ação de fêmea libertada, que, ao olhar para o céu, não mais vê o mundo divino e inalcançável dos deuses, mas o próprio búfalo, num profano espelho de si.

Referências

ARISTÓTELES. **Arte poética**. São Paulo: Martin Claret, 2003.

ARISTÓTELES. **Retórica das paixões**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

ARISTÓTELES. **Arte Retórica e Arte Poética**. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1959.

BRANDÃO, Junito de Souza. **Teatro grego: tragédia e comédia**. 6 ed. Petrópolis: Vozes, 1996.

BURKERT, Walter. **Sauvages origines : mythes et rites sacrificiels en Grèce ancienne**. Paris: Les Belles Lettres, 1998.

CAMPBELL, Joseph. **O poder do mito**. São Paulo: Palas Athena, 2009.

CAMPBELL, Joseph. **O herói de mil faces**. São Paulo: Pensamento, 2007.

FREUD, Sigmund. **Além do princípio de prazer**. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

HEIDEGGER, Martin. **Ser e tempo**. Petrópolis: Vozes, 2002.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da paródia**. Lisboa: Edições 70, 1989.

LISPECTOR, Clarice. **O búfalo**. In: LISPECTOR, Clarice. *Laços de família*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1998, p. 85-91.

LISPECTOR, Clarice. **Amor**. In: LISPECTOR, Clarice. *Laços de família*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1998, p. 11-19.

LISPECTOR, Clarice. **A paixão segundo G.H.** 1a ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2020.

LOUISY, de Limas. **La petite mort: transgressão e gozo erótico**. 2014. 123 p. (Dissertação de Mestrado). Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 2014.

NIETZSCHE, Friedrich. **O nascimento da tragédia, ou Helenismo e pessimismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

NUNES, Benedito. **O drama da linguagem**. São Paulo: Editora Ática, 1989.

WERLE, M. A. **A angústia, o nada e a morte em Heidegger**. *Trans/Form/Ação*: São Paulo, v. 26, p. 97-113, 2003.

Drummond e a pós-modernidade

Diego Ferreira Guedes¹

Resumo: Neste trabalho, pretende-se demonstrar como a última literatura do poeta Carlos Drummond de Andrade, publicada a partir de 1980, apresenta uma ligação com a arte típica da pós-modernidade. Como fio condutor utilizaremos o que é defendido por Fredric Jameson em *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*, texto em que o autor define que a arte passa por uma espécie de achatamento, acompanhado de uma proeminência de imagens superficiais, sobretudo por influência do consumo e da propaganda depois da década de 1960. Assim, procuramos demonstrar esse processo na poesia publicada no final de vida de Drummond.

Palavras-chave: Pós-modernismo. Poesia. Fredric Jameson. Carlos Drummond de Andrade.

Introdução

A obra de Carlos Drummond de Andrade está entre as maiores poesias do modernismo. A relevância de sua produção, reconhecida pela crítica literária, só não foi maior pelo isolamento da língua portuguesa, como salienta Francisco Achcar (2000) em seu pequeno livro sobre o poeta. Assim, a potência poética contida em sua enorme carreira gera, até hoje, inúmeros debates que proporcionam novas possibilidades analíticas acerca de sua obra.

Didaticamente, classifica-se seu trabalho dividindo-o em fases. O poeta, então, teria inicialmente praticado uma poesia ácida, irônica, à moda da primeira geração modernista. Depois, sua produção teria se tornado social, com o auge do engajamento político em *A rosa do povo*, de 1945. Por fim, sua poesia teria se tornado oblíqua, na travessia classicizante de *Claro enigma*, de 1951, e posteriormente autobiográfica e memorialista, indicando um certo ostracismo.

Mesmo Affonso Romano Santana, em *Drummond, Gauche no tempo*, ao buscar uma interpretação globalizante das contradições presentes na obra drummondiana, acabou por também elaborar uma tríade “Eu maior que o mundo/ Eu menor que o mundo/ Eu igual ao mundo” (Santana, 2008, p. 16). Para o crítico, por meio de sua inusitada análise quantitativa, há um ápice nos temas centrais em torno do livro *A rosa do povo*, acentuando novamente o movimento de passagem brusca para *Claro enigma*, como o início de um declínio de temas sociais. A visão geral foi essa, de que o livro de 1951 representava uma transição abrupta, tanto estrutural quanto temática.

¹ Mestrando PPGL/UFOP.
diego.guedes@aluno.ufop.edu.br.

<https://orcid.org/0009-0003-5442-0756>.

E-mail:

Assim, coube a Vagner Camilo, em seu livro *Drummond, da rosa do povo à rosa das trevas* (2005), demonstrar que o autor não caiu em ostracismo, mas apresentou uma “retirada estratégica” (Camilo, 2005, p. 29), afastando a ideia de que o poeta teria se tornado um esteta. Para o crítico, essa passagem na obra de Drummond deve-se em primeiro plano ao reconhecido jogo que o modernismo faz com o clássico, que não representa uma guinada estéril ao formalismo, mas sim uma negociação com essas fontes. Por outro lado, a aparente fuga de discussões mais engajadas se liga ao sectarismo político do Partido Comunista no pós-guerra, a partir de 1945.

Outro trabalho importante, o recente *Maquinação do mundo*, de José Miguel Wisnik (2018), também busca interpretações ligando essa fase do poeta a contextos sociais: a partir do poema “A máquina do mundo”, também presente em *Claro enigma*, Wisnik analisa o desenvolvimento da mineração em Itabira-MG, cidade natal de Drummond. Baseando-se em um poema com temática aparentemente clássica, no qual retoma-se a ideia de “máquina do mundo”, o autor estabelece uma importante discussão envolvendo a obra do poeta com o avanço da indústria de extração de minério de ferro.

Ainda que haja excelentes trabalhos esclarecendo questões em torno dessa famosa passagem na obra do poeta por meio de uma crítica que desconstruiu a ideia de ostracismo, poucos se debruçam sobre discussões dessa natureza nos livros posteriores, sobretudo nos últimos. As produções acadêmicas sobre sua poesia final não promovem análise que consigam encontrar movimentos e contradições entre sua produção e questões históricas e sociais.

Quando se trata de seus livros publicados a partir de 1980, há pouquíssimos trabalhos e esses abordam questões memorialistas e autobiográficas, além do amor e do erotismo², sobretudo em *O amor natural*, publicado postumamente em 1992. Nota-se, dessa maneira, que as análises mais produtivas acerca da poética drummondiana são justamente aquelas que pretendem extrapolar os textos e buscar entender de que maneira tensionamentos históricos podem explicar motivos e contradições.

Dessa forma, neste artigo pretende-se entender questões sociais e culturais na última poesia de Drummond, considerando a lógica do capitalismo tardio. Para isso, propomos uma revisão teórica que tem como fim as discussões acerca da obra de arte na pós-modernidade, feitas por Fredric Jameson (1997) em *Pós-modernismo, a lógica cultural do capitalismo tardio*. A partir desse arcabouço teórico, propomos analisar poemas dos últimos dois livros publicados em vida por Carlos Drummond de

² Citamos como exemplo a dissertação de Lysllyanne Pryscylla Tavela “O amor radioso em Corpo; Amar se aprende amando, O amor natural e Farewell de Carlos Drummond de Andrade”.

Andrade: *Corpo*, de 1984, e *Amar se aprende amando*, de 1985, reconhecendo contradições ligadas às mídias, a propaganda e ao consumo.

Arte como mercadoria: reprodutibilidade, indústria cultural e capitalismo tardio

Para entender a lógica do capitalismo tardio, e seu impacto sobre produções artísticas, faremos uma abordagem teórica que parte de conceitos de base marxista para entender o processo pelo qual a arte, tornando-se mercadoria, acaba por revelar a superficialidade descrita por Fredric Jameson (1997).

Para Marx(2013), “mercadoria” corresponde a um produto qualquer que, em primeira instância, possui um valor de uso, ou seja, tem utilidade clara na satisfação de necessidades humanas. Esse produto, entretanto, também possui um valor de troca, que é determinado pelas relações sociais de produção e venda no sistema capitalista e não possui mais ligação apenas com a materialidade do objeto. As mercadorias, então, não são apenas objetos físicos, mas também portadoras de relações sociais.

Nesse sentido, surge uma primeira contradição, pois o valor de uso está relacionado à utilidade concreta e específica da mercadoria para os indivíduos, enquanto o valor de troca está relacionado ao seu valor abstrato no mercado. No contexto do capitalismo, essa contradição é amplificada, pois as mercadorias são produzidas para serem trocadas, e o valor de troca muitas vezes ultrapassa o valor de uso. A produção, nesse sentido, não é guiada pela satisfação das necessidades humanas, mas pela busca do lucro. Como resultado, vemos mercadorias que são produzidas em excesso, enquanto outras áreas, essenciais para a vida humana, muitas vezes são negligenciadas.

Walter Benjamin (2007), por sua vez, em seu ensaio “A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica”, explora de que maneira a possibilidade de reprodução, característica da fotografia e do cinema, amplifica a possibilidade de obras de arte se tornarem mercadorias. Tradicionalmente, a obra era única, ligada a um local específico (como uma igreja ou uma galeria) e inacessível a uma grande audiência. Assim, ao mesmo tempo que a capacidade de reprodução em massa possibilitou maior acesso, com a obra sendo reproduzida e distribuída amplamente, isso a tornou também uma mercadoria, pois pôde ser comercializada.

A reprodutibilidade técnica, portanto, altera a natureza da obra de arte, transformando-a em um objeto reproduzível e comercializável, tornando-a uma mercadoria pela sua capacidade de ser replicada em massa, o que gera uma perda quanto a sua forma original. Essa mudança questiona a experiência proporcionada pela obra de arte em sua integridade em um mundo em que a reprodução em massa prevalece.

Nesse contexto, uma importante contribuição foi a criação do conceito de “indústria cultural”, desenvolvido por Theodor Adorno e Max Horkheimer(1985) na obra *A Dialética do Esclarecimento*. Essa ideia refere-se ao processo pelo qual a cultura, incluindo obras de arte, é produzida, distribuída e consumida em massa como mercadoria em uma sociedade capitalista. Para os autores, a indústria cultural transformou a arte em algo padronizado e comercial, facilmente digerível, reduzindo-a a um produto de consumo.

Quando relacionamos a indústria cultural ao tema da reprodutibilidade técnica, percebe-se que a produção em massa de cultura na forma de música gravada, filmes, fotografias e outras formas de arte reduz a diversidade e a complexidade da expressão artística. A cultura, incluindo a arte, é produzida para atender às demandas de consumo em massa, muitas vezes levando à produção de conteúdo simplificado, estereotipado e comercialmente viável. Obras de arte tornam-se mercadorias que são produzidas, vendidas e consumidas como qualquer outro produto.

A interseção entre a indústria cultural e a reprodutibilidade técnica também levanta outras questões, uma vez que as obras de arte perdem sua singularidade quando podem ser reproduzidas infinitamente, desafiando conceitos tradicionais de valor artístico, uma vez que a “aura” da obra, descrita por Benjamin, é substituída pela facilidade de reprodução e consumo em massa, assim, transformando-a em um produto padronizado e comercial, sujeito às demandas e aos gostos da indústria cultural e do mercado de consumo.

Na contemporaneidade, a indústria cultural atinge seu auge. Nesse contexto, em sua obra *Pós-modernismo, a lógica cultural do capitalismo tardio*, Fredric Jameson (1997) defende que, sobretudo a partir da década de 1960, o capitalismo clássico, baseado na produção industrial e permeado pela luta de classes, deu lugar a uma estrutura social diferente, também chamada de sociedade de consumo ou capitalismo tardio³ — “estágio do capitalismo mais puro que qualquer dos momentos que o precederam” (Jameson,1997, p.29). Segundo o autor, no pós-modernismo, parte da cultura perdeu seu contexto histórico e se tornou uma série de referências superficiais e desconexas, em que elementos do passado são reproduzidos e combinados sem uma compreensão profunda de seu significado original. Isso se deve a principal característica desse novo momento, que é o aumento do consumo impulsionado pelo desenvolvimento das mídias e pelo processo de globalização. Essa proeminência do consumo, simultaneamente, gera um achatamento, uma superficialidade, como característica básica das experiências. Em última instância, para Jameson, ocorre que no pós-modernismo a produção estética se confunde com a produção de mercadorias em geral.

³ Jameson refere-se a uma expressão de Ernest Mandel, autor do livro *Capitalismo tardio* (1982).

Cabe ainda mencionar que, para o autor, a ideia de pós-modernismo não é apenas um estilo artístico, entre tantos outros, mas um “dominante cultural”, o que se deve, principalmente, pela expansão do capitalismo para extratos anteriormente não dominados por esse sistema, chegando “a penetração e colonização do inconsciente” (Jameson,1997, p.61). Por ser um sistema que cada vez mais se estabelece como força que vai além de questões econômicas, elementos do consumo também passam a ser usados como fonte para produções artísticas, como a obra de Andy Warhol, que aborda justamente a reprodução de imagens ligadas ao consumo e à mídia. Para Jameson, obras que reproduzem garrafas de Coca-Cola, por exemplo, deveriam gerar crítica ou discussão e, quando isso não acontece, deve-se considerar as possibilidades de uma arte política no capitalismo tardio (Jameson,1997, p.35).

Nessa perspectiva, Terry Eagleton(1998) em *As ilusões do Pós-Modernismo*, apresenta também uma visão pessimista em torno da chamada arte pós-moderna, definindo-a como uma produção superficial e sem originalidade. Apesar de reconhecer alguns pontos positivos nessa forma de expressão, Eagleton, assim como Jameson, revela uma oposição declarada ao que vê como produto do capitalismo e, numa perspectiva assumidamente socialista, ficar ao lado dessa forma de arte seria “aquiescer à desordem pavorosa em que se encontra o mundo atual” (Eagleton, 1998, p. 4).

É evidente que existem outras perspectivas que consideram o pós-modernismo como algo que promove uma descentralização das identidades, como é o caso de Stuart Hall (2006) em *A identidade cultural na pós-modernidade*. Para ele, nesse novo cenário, “as velhas identidades, que por tanto tempo estabilizaram o mundo social, estão em declínio, [...] fragmentando o indivíduo moderno, até aqui visto como um sujeito unificado” (Hall, 2006. p.7), processo que vem “fragmentando as paisagens culturais de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade, que, no passado, nos tinham fornecido sólidas localizações como indivíduos sociais” (Hall, 2006. p.9). Claramente, essa perspectiva vai muito além da ideia de consumo e do capitalismo, centrais para Jameson e Eagleton.

Há também pensadores que buscam entender a arte pós-moderna com um olhar mais neutro, como é o caso de Linda Hutcheon (1991) que em *A Poética do Pós-Modernismo: História, Teoria, Ficção* define que “o pós-modernismo é um fenômeno contraditório, que usa e abusa, instala e depois subverte os próprio conceitos que desafia” (Hutcheon, 1991, p.19). Buscando entender a natureza dessa forma de arte, a autora procura elencar pontos interessantes do movimento, sem necessariamente depreciá-lo ou elogiá-lo demasiadamente. Analisando a relação do pós-modernismo com o consumo, ponto essencial da crítica de Jameson, Hutcheon apresenta simpatia: “eu afirmaria que o aspecto positivo, e não negativo, do pós-modernismo é o fato de ele não tentar ocultar seu relacionamento com a sociedade de consumo, e sim explorá-lo com novos objetivos críticos e politizados” (Hutcheon, 1991, p.71).

Não há consenso sobre o que seria exatamente bom ou ruim na arte pós-moderna e, muitas vezes, até a conceituação desse período⁴, ou forma de arte, revela-se escorregadia, mas é evidente a percepção que, em geral, aquilo que se chama de arte pós-modernista apresenta uma relação patente com o consumo. Esse é um primeiro ponto que buscaremos analisar em alguns poemas de Drummond: a relação de adesão ou repulsa ao consumo e ao capitalismo.

Nessa perspectiva, levaremos em conta características que Jameson enumera acerca da arte pós-moderna que, para o autor, revela “uma nova falta de profundidade[...]; um conseqüente enfraquecimento da historicidade [...] uma relação constitutiva de tudo isso com a nova tecnologia” (Jameson,1997, p.32). Explorando o último tópico, cabe mencionar que buscaremos entender como essa arte revela também uma prominência de imagens, veiculadas por essa “nova tecnologia⁵”, principal meio do capitalismo girar sua roda do consumo por meio da propaganda.

Propomos, a partir daqui, a análise de alguns poemas, buscando demonstrar a relação contraditória de Drummond com esses elementos.

Drummond, consumo e mídia

O poema “Eu, etiqueta”, do livro *Corpo* (1984), é um excelente exemplo de como essa supervalorização do consumo se estabelece, subjugando o sujeito. Logo nos primeiros versos, há uma sensação de anulação, uma vez que todas as partes do corpo estão cobertas por marcas, “um nome... estranho”; da cabeça aos pés há “mensagens, letras falantes, gritos visuais”. Com uma fluência vertiginosa, estruturada em várias enumerações caóticas, o poeta constrói a ideia do próprio sujeito aos poucos se tornando produto: “Hoje sou costurado, sou tecido/sou gravado de forma universal/saio da estamperia, não de casa”. No fim, há a anulação total de sua humanidade: “Já não me convém o título de homem/Meu nome novo é coisa./ Eu sou a coisa, coisamente.” (Andrade, 1992, p. 1018).

Em primeiro plano, é notável a similaridade entre o que é defendido por Jameson como uma característica básica do pós-modernismo, o achatamento das experiências, uma vez que o sujeito se torna apenas um consumidor e divulgador dessas mercadorias: “homem-anúncio” (Andrade, 1992, p. 1018). Também percebe-

⁴ Não há consenso sobre isso, mas Jameson define no início do primeiro capítulo que na obra “o que se segue não deve ser lido como uma descrição estilística, como a exposição de um estilo cultural entre outros. Em vez disso, vou apresentar uma proposta de periodização” (JAMESON,1997, p.29).

⁵ Jameson, em dado momento, compara a exaltação da máquina e da tecnologia presente nas vanguardas, no futurismo. Enquanto naquela ocasião o foco eram os motores e metralhadores, agora o foco é na televisão e no computador. (JAMESON,1997, p.63).

se, na construção do poema, a ideia da estranhização⁶, uma vez que, ao criticar a redução do homem a consumidor e objeto de consumo, uma das estratégias utilizadas por Drummond é criar estruturas inusitadas, como o termo “coisamente”, neologismo que cria um advérbio a partir do substantivo “coisa”, dando maior intensidade ao sentimento de imposição do consumismo, construído no poema tanto pela redundância, quanto pela ideia de que o sujeito se torna uma “coisa” (objeto) “coisamente” (de forma objetificada).

Ao contrário do senso crítico presente em “Eu, etiqueta”, está o poema “Seis manequins”, escrito em 1969, mas publicado no livro de 1985 *Amar se aprende amando*, que apresenta uma série de poemas nunca publicados anteriormente em livro. No poema, Drummond elogia seis modelos utilizando construções que abusam da repetição de sons, com muitos elementos sinestésicos sugerindo cores, texturas e sons para idealizar características das manequins, ressaltando traços étnicos. Uly, branca, tem “uma luz leve de linho”; Mailu, de Goa, tem “todos os véus da Ásia”; Zula, negra, tem “um mistério que escurece”; Mila, que de tão bela “dilata a pupila”; Nice, “quem vem da neve” e Beatriz, “jardim moreno” (Andrade, 1992, p. 1043). Com um tom de peça publicitária, o poema apresenta uma superficialidade imagética, tipicamente ligada ao consumo.

Aqui é interessante notar que, em determinado momento de sua vida, o tímido Drummond se torna um “poeta-celebridade”. Além da carreira como funcionário público e da larga produção poética, Drummond colaborou para jornais como cronista durante 64 anos⁷, produzindo uma obra que também foi publicada em livros de crônicas lançados ao longo de sua vida. Além dessa carreira no jornalismo que o levou a ser mais lido e conhecido, Drummond chegou a gravar um disco recitando poemas e até a traduzir músicas dos Beatles para uma revista (Oliveira, 2015). O escritor também recebia homenagens que, em muitas situações, acabavam por levar seu nome à televisão, como no desfile da escola de samba Mangueira em 1987 que o homenageou com o samba-enredo “No reino das palavras”, meses antes de sua morte.

A produção de “Seis manequins” pode ser fruto dessa relação de Drummond com a fama. Em 1969, o poeta foi convidado para escrever o texto de um grande espetáculo que era promovido com intenção de popularizar as fibras

⁶ Conceito do formalista russo Viktor Chklóvski, desenvolvido em “A arte como procedimento”. Nesse artigo, autor diz que na vida comum, assim como na linguagem comum, há uma tendência de que as ações se tornem automáticas o que, em última instância, cria um fenômeno no qual os objetos “não são vistos, apenas reconhecidos” (Molina, 2019, p. 160). Dessa forma, cabe a arte criar procedimentos gerem estranheza (*estranhização*) para recuperar a consciência perdida no automatismo. Aqui entendemos que é essencial para a desconstrução do processo de consumo, uma vez que entendemos como um comportamento ligado ao automatismo, num contexto de capitalismo tardio.

⁷ Essa informação está na página LIX da seção na seção “Cronologia de *Poesia e prosa*”, ANDRADADE (1992). Outras informações biográficas, citadas nessa seção, também vem dessa cronologia.

sintéticas da Rhodia, indústria de tecidos francesa (Bonadio, 2009, p. 76). Essa apresentação, “Stravaganza”, aconteceu na XII FENIT (Feira Nacional da Indústria Têxtil) com a apresentação de Raul Cortez e Gal Costa, além da participação outros famosos. Há uma descrição na revista *Cláudia*, do mesmo ano, que dá dimensão da grandiosidade desse evento:

Circo, circo por todos os lados...O stand, projeto de Cyro del Nero, comporta 600 pessoas. Tem três picadeiros com palcos giratórios. Iluminação pirocópica, dragões que largam fumaça pela boca, paredes com espelhos mágicos alternados com painéis de Bernard Buffet e Picasso. Tudo muito colorido. Tudo muito circense.⁸

Ainda que o poema faça parte de um texto feito por encomenda, pelo qual Drummond, inclusive, recebeu pagamento⁹, em 1985 ele foi publicado em livro. Chama atenção que apenas um ano antes Drummond encerra contrato de 41 anos com a editora José Olympio e passa a publicar pela editora Record. O fato de o poema, assim como muitos outros do livro, não ter sido publicado anteriormente nos leva a crer que “Amar se aprende amando”, aparentemente, veio de uma necessidade editorial, ou contratual.

Ainda nesse mesmo livro, há uma série de pequenos poemas chamada “Miniversos”, escrita em 1968. Nessa com junto, é notável a aleatoriedade de temas, muitos deles ligados à mídia, como o primeiro: “Tudo tem limite/ exceto/ o amor de Brigitte Bardot”); e o segundo, em que há uma menção à “Tevê”. Muitos outros trazem referências a notícias da época, como o aniversário da queda do Muro de Berlim ou a guerra em Biafra, criando a impressão de fatos aleatórios, desconexos, não fosse pelo apelo ao presente. A sugestão de imagens sem coerência emula a sensação de passar canais na televisão, oscilando de “Brigitte Bardot” à “ditadura” (Andrade, 1992, p. 1076).

Essas representações sem coerência, além do presente em que se olha a tela, relacionam-se às ideias de Jameson (1997) sobre a arte na pós-modernidade. O espectador que acompanha essas imagens muitas vezes não é capaz de relacioná-las à realidade, ela perdem sua historicidade e tornam rasas. O autor sugere que essa condição é uma característica central do pós-moderno, quando a experiência é substituída por uma série de imagens e representações que não têm substância real, para além da imagem (Jameson, 1997, p.56-57). O teor de propaganda do poema

⁸ Essa descrição foi publicada na revista *Cláudia* nº69, de 1969, e está no texto “Stravaganza”, publicado no site de Alceu Penna, estilista que participou do evento.

⁹ Presente no texto do jornalista Mário de Almeida “A Stravaganza de Drummond”, publicado no site “Coletiva” e também republicado no site de Alceu Penna.

“Seis manequins” também se relaciona a essa ideia, com uma construção de figuras idealizadas.

Por fim, também em *Amar se aprende amando* há um poema que é uma espécie de exaltação: “Diante das fotos de Evandro Teixeira”. Além dos elogios à capacidade do célebre fotógrafo, por seu ativismo político e seu talento, chamam a atenção alguns versos em que o poeta coloca a fotografia como algo superior à visão humana, como em “dois olhos não bastantes, para catar o que se oculta”. A segunda estrofe do poema sela a superioridade da representação: “É preciso que a lente mágica/ Enriqueça a visão humana/ e do real de cada coisa/ um mais seco real extraia/ para que penetremos fundo/ no puro enigma das figuras” (Andrade, 1992, p. 1062). Ainda que Drummond elogie o fotógrafo por ele conseguir, sobretudo em questões sociais importantes, fornecer um olhar crítico; é evidente que a imagem que reproduz uma realidade a alcança mais que o olhar direto. Novamente percebe-se os tópicos imagem/mídia/realidade como temas centrais do poema, termos utilizados por Jameson (1997) para entender o pós-moderno.

A partir das reflexões acima, é possível notar que, de muitas maneiras, a última poesia de Drummond, quando relacionada à lógica da pós-modernidade, apresenta contradições. Em certa medida, reconhece-se que há um tom crítico quanto a lógica do consumo e da representação das marcas(imagens) substituindo sua identidade(realidade), tornando o sujeito um produto. Por outro lado, a proeminência de imagens fotográficas ou televisivas, em “Miniversos” e “Diante das fotos de Evandro Teixeira”, além da descrição baseada em características puramente superficiais e estéticas em “Seis manequins”, poema-propaganda, demonstra que o poeta também foi atravessado pelo consumo e pela mídia.

Considerações finais

É difícil apresentar generalizações acerca de uma obra tão diversa e potente quanto a de Carlos Drummond de Andrade, e essa não é nossa intenção. Apesar disso, é sempre possível construir caminhos que elucidam determinados aspectos da obra do poeta, como já foi e continua sendo feito. Diante da quantidade de trabalhos sobre os primeiros livros de poesia do autor, muitos deles abordando a relação do poeta com questões sociais, revelando grande engajamento político em sua obra; nos interessou entender como isso pode ser lido em sua produção poética final.

Além de grande autor, Drummond também foi um homem que experimentou realidades bastante diferentes. Tendo vivido e produzido do início ao fim do século XX, é evidente que transformações sociais, como o surgimento de um consumo mais proeminente, impulsionado pelo surgimento e popularização da televisão, também reverberaram na produção do poeta, principalmente quando se

observa que, apesar de sempre ter preservado ao longo de toda a vida a imagem de tímido e reservado, em grande parte de sua vida Drummond foi uma celebridade.

Referências

ACHCAR, Francisco. **Carlos Drummond de Andrade**. São Paulo: Publifolha, 2000.

ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento**. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

ALMEIDA, Mario. **A Stravaganza de Drummond**. Coletiva, 06 fev. 2006. Disponível em: <https://coletiva.net/colunas/2006/02/a-stravaganza-de-drummond>. Acesso em: 29 de junho de 2024.

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Poesia e prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1992.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. 8. ed. São Paulo: Brasiliense, 2010, p. 165-196.

BONADIO, Maria Claudia. As modelos negras na publicidade de moda no Brasil dos anos 1960. **Visualidades**, Goiânia, v. 7, n. 2, p. 69-97, 2009.

CAMILO, Vagner. **Drummond: Da Rosa do Povo à Rosa das Trevas**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.

EAGLETON, Terry. **As ilusões do Pós-Modernismo**. Trad. Elisabeth Barbosa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Trad. Tomaz Tadeu da Silva. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HUTCHEON, Linda. **A Poética do Pós-Modernismo: História, Teoria, Ficção**. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1991.

JAMESON, Fredric. **Pós-Modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio**. São Paulo: Ática: 1997.

JÚNIOR, Gilberto. **Livro revive as apresentações grandiosas da Rhodia na Fenit, nos anos 60**. O Globo, 21 mar. 2015. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/ela/moda/livro-revive-as-apresentacoes-grandiosas-da-rhodia-na-fenit-nos-anos-60-16948509>. Acesso em: 29 de junho de 2024.

MANDEL, Ernest. **O capitalismo tardio**. São Paulo: Abril Cultural, 1982.

MARX, Karl. **O Capital – Livro I**. Trad. Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2013.

MOLINA, David . **Arte como procedimento, de Viktor Chklóvski**. RUS (São Paulo), São Paulo, v. 10, n. 14, p. 153-176, 2019.

OLIVEIRA, Carlos de. **Drummond, o poeta que decifrou os Beatles**. Estadão, 04 fev. 2015. Disponível em: <https://www.estadao.com.br/cultura/sonoridades/drummond-o-poeta-que-decifrou-os-beatles>. Acesso em: 29 de junho de 2024.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. **Drummond: o gauche no tempo**. 5. ed. rev. Rio de Janeiro: Record, 2008.

Stravaganza. Alceu Penna. Disponível em: <https://www.alceupenna.com/index.php/2017/11/07/1969-stravaganza/>. Acesso em: 29 de junho de 2024.

TAVELA, Lysllaynne Pryscylla. **O amor radioso em Corpo; Amar se aprende amando, O amor natural e Farewell de Carlos Drummond de Andrade**. 98f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2021.

VILLAÇA, Alcides. **Passos de Drummond**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

WISNIK, José Miguel. **Maquinação do mundo: Drummond e a mineração**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

A escrita orgânica: percursos poéticos de Celeste Bastos

Paula Luiza Cangussu Silva¹
Daniela Galdino Nascimento²

Resumo: Este trabalho tem como objetivos analisar elementos da escrita orgânica na poética de Celeste Bastos, mapear aspectos da visão de escrita poética como necessidade vital de mulheres negras, e conferir visibilidade à produção de Bastos. Aproximamo-nos das reflexões de Anzaldúa (2000) sobre a “escrita orgânica” que não se aparta do cotidiano das mulheres que escrevem sob condições excludentes. Já a visão de escrita poética enquanto “necessidade vital” é trabalhada por Lorde (2019), a fim de romper o silenciamento histórico que atravessa as escritoras negras. Para tanto, analisamos, nos poemas, elementos que reafirmam o ato de escrever como exercício de libertação das opressões. O *corpus* é constituído por poemas de Bastos publicados na antologia *Profundanças 1*: (2014) e em *Poesias de Vida* (2020). Dialogamos ainda com Cazumbá (2022) Evaristo (2009) e hooks (2021).

Palavras-chave: Poesia. Escrita Orgânica. Celeste Bastos. Libertação.

Celeste Bastos: mulher que dá voz às palavras

Maria Celeste Bastos nasceu no ano de 1960, na cidade do Rio de Janeiro, onde morou até os três anos de idade, na favela da Rocinha. A poeta afirma ter orgulho dessa realidade porque, na sua perspectiva, os moradores de comunidades periféricas são pessoas fortes. Em seguida a esse período, mudou-se para Brasília (DF), ficando por sete anos em um orfanato zelado por freiras. Quando saiu da entidade passou a exercer trabalhos como doméstica e babá, com o propósito de conseguir estudar, ter alimentação e moradia.

Bastos, durante sua participação na *live* Profundanças³ (2020), revelou que nas discussões com seu irmão, tentava convencê-lo com palavras e ele dizia que ela usava a filosofia a seu favor. Bastos assume que desconhecia essa palavra, pensava que era alguma ofensa/xingamento, porém com o passar do tempo foi amadurecendo e passou a compreender o sentido empregado pelo irmão.

¹ Graduanda do oitavo semestre do curso de Letras Vernáculas pela Universidade do Estado da Bahia (UNEB), campus XX. Bolsista de Iniciação Científica da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado da Bahia (FAPESB). Membro do Grupele – Grupo de Estudos sobre Literaturas e Etnicidade (UNEB). Membro do Grupo de Pesquisa LEALL – Linguagens e Educação: Alfabetização, Leitura, Linguística e Literatura (UNEB). E-mail: paulaluiza17mp@gmail.com.

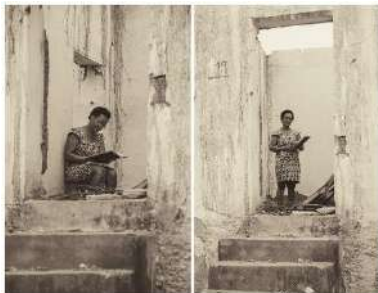
² Doutora em Estudos Étnicos e Africanos (UFBA). Docente da UNEB – campus XXI – Ipiá. Docente do Programa de Pós-graduação em Estudo de Linguagens (PPGEL-UNEB). E-mail: dnascimento@uneb.br.

³ Todas as lives do circuito editorial Profundanças estão disponíveis no canal do Youtube/profundancias e perfil do *Instagram* @profundancias.

Bastos estudou até a antiga sexta série (hoje quinto ano do Ensino Fundamental), pois precisou interromper os estudos para trabalhar e ajudar no sustento da família. Contudo, ela não se deu por vencida e mesmo diante das adversidades, nunca parou de observar os sentimentos para poder escrevê-los e tocar a alma das pessoas. Bastos é uma mulher que desde cedo enfrentou o trabalho na esperança de conseguir melhores condições de vida e realizar o grande sonho de ser poeta.

Desde pequena Bastos, sempre que escrevia algo novo, guardava em uma caixinha. Infelizmente só resta a lembrança, pois quando Bastos se recusou a faltar às aulas, a sua patroa jogou no lixo tudo o que ela havia escrito, como forma de punição. No entanto, Bastos não desistiu e após o episódio da destruição da caixa passou a registrar suas poesias em um caderno preto de capa dura, tornando-o seu companheiro de jornada. No ensaio fotográfico para Profundanças 1 - Antologia Literária e Fotográfica (2014), Bastos é registrada com o dito caderno nas mãos, dentro de uma casa em ruínas, para recordar sua trajetória. O local da fotografia foi escolhido pela escritora, como forma de representar as memórias de sua infância e de homenagear as suas ancestrais. A seguir, apresentamos duas imagens do referido ensaio, ambas assinadas por Ravena Renvester:

Figura 1: Celeste Bastos e o caderno poético⁴



Aos dezoito anos de idade Bastos foi morar na cidade de Brumado (BA), que integra o Território Sertão Produtivo. Viveu por várias décadas neste lugar, trabalhava vendendo acarajé na praça, no intervalo de tempo que não estava preparando o alimento, escrevia poemas em seu caderno e foi nessa época que conheceu a professora doutora e escritora Daniela Galdino, que ao tomar ciência da facilidade de Bastos em escrever poesias, ficou encantada, teve interesse imediato de interferir de forma positiva na história de vida da escritora anônima que era Bastos.

⁴ Ensaio de autoria da fotógrafa Ravena Renvester para Profundanças 1: antologia literária e fotográfica (2014).

Galdino fez a Bastos o convite irrecusável de participar do evento em comemoração ao centenário de nascimento da escritora Carolina Maria de Jesus, em 2014, na UNEB Campus XX (Brumado/BA). Coincidentemente a ida de Bastos a esse evento foi também a primeira vez em que ela se dirigiu à universidade. Bastos, que até então escrevia apenas para si, teve a oportunidade de falar sobre suas poesias para todos que ali estavam presentes, mesmo diante de todo o nervosismo que a devorava por dentro.

Ao conhecer Bastos surgiu a ideia de organizar *Profundanças*, que é um circuito editorial reconhecido como uma ampla rede de colaboradoras/es que têm atuado simultaneamente, no mapeamento e publicação de escritoras, na maioria são inéditas e nordestinas. O circuito editorial *Profundanças* é independente e sem fins lucrativos, foi criado pela escritora e pesquisadora Daniela Galdino, na Bahia, no ano de 2014, até o momento, já foram publicadas cinquenta e uma escritoras e cinquenta e cinco fotógrafas. *Profundanças* tem ocupação das plataformas digitais (*Youtube*, *site* da Voo Audiovisual) e as redes sociais (*Facebook* e *Instagram*) como locus de difusão literária dissidente ao grande mercado editorial⁵.

No ano de 2020, quando já estava com sessenta anos de idade, Bastos realizou seu grande objetivo de vida, publicar o primeiro livro autoral intitulado *Poesias de Vida* (2020). Na *live* *Profundanças*, da qual participou no mesmo ano, Bastos declarou que às vezes pensa que sempre foi poeta, mas não se reconhecia como tal. Afinal, desde criança escrevia versos e já existia dentro dela a chama da paixão pela escrita poética, pois para as mulheres negras assim como Bastos, a poesia não é um luxo, mas uma necessidade vital, como discutido por Lorde (2019).

É válido destacar que a linguagem literária é poderosa, tem força, alimenta o imaginário, inspira o pensamento a querer lutar por uma vida em sociedade mais democrática. Devido a isso, as mulheres escritoras, pretas, experienciam-na para alcançarem espaços que por elas são aclamados, serem ouvidas e terem reconhecimento. O silenciamento e a exclusão a que as mulheres negras têm sido submetidas aumentam a luta do reconhecimento de suas obras. Bastos é exemplo da não desistência perante os obstáculos, pois a sua trajetória tem sido longa, árdua e somente aos sessenta anos de idade conseguiu publicar o primeiro livro.

Celeste Bastos é uma escritora com enorme capacidade de sentir as dores do outro, ela consegue se referir a uma realidade que poderia ser distante dela e transformar em algo próximo, quando passa a sentir o que o outro está sentindo. Na poesia “Mendigo” (2020), o sofrimento do mendigo é representado como se fosse realmente dela, trazendo essa dor também para os leitores.

⁵ Site: www.profundancas.com

Mendigo

Debilmente, a miséria relata
todas as suas palavras.
Seu corpo coberto em trapos.
O lixo mata a sua fome.

Seu melhor abrigo é uma ponte.
Sua liberdade é um mundo sem caminhos.
Não faz parte de nenhuma classe.
Mendigas a vida.

Vive as margens esse cidadão.
Ele precisa de quem mata sua verdadeira fome.
Neste mundo onde poucos têm opção.
E a verdadeira miséria é querermos ser tão grandes.

Mas não dividimos nossas grandezas.
Isso nos transforma em tão pequenos.
Mendigos homens sem coração. (Bastos, 2020. p.14).

No poema acima, é possível notar a catarse quando o sofrimento do “mendigo” é emprestado a Bastos, que vive cada dor como se realmente fosse dela, cada desafio, falta de alimentos, de cobertores e no final do poema a autora aproveita para fazer provocações sobre outro tipo de pobreza: a da alma, das pessoas que tudo têm financeiramente, porém não compartilham com o próximo.

Bastos afirma que escrever é como “observar a alma humana” expondo suas dores, angústias, esperanças. E acrescenta: “só deixarei de descrevê-las quando me cobrirem de flores; e me olharem com os olhos da saudade” (Bastos, 2020. p.38). Bastos não consegue se enxergar em um mundo sem a escrita poética, recurso que encontrou para dar voz às críticas e as denúncias, já que por vezes a escrita poética alcança espaços que sua voz não alcançaria. Salienta que, ao falar eram poucas as pessoas que ouviam seus relatos, muitos sequer davam atenção, com isso a decisão de usar a palavra poética para se expressar. Desse modo, ao enveredar pela poesia conseguiria abranger maiores espaços, enfatizando as mulheres de todos os recantos do país.

Bastos discute sobre a importância das mulheres negras encorajarem constantemente umas as outras e assim como ela, a intelectual Lorde (2019. p. 51) acrescenta que, quando unidas terão mais forças: “E nos lugares que as palavras das mulheres clamam para ser ouvidas, cada uma de nós devemos reconhecer a nossa responsabilidade de buscar essas palavras, de lê-las, de compartilhá-las e de analisar a pertinência delas na nossa vida.” Com isso, é explícito a relevância de trabalhar em conjunto na busca de serem ouvidas, respeitadas e alcançarem seus direitos na

sociedade, pois dessa forma a probabilidade de serem atendidas é muito maior. Lorde (2019, p. 54) dizia que todas as palavras escritas são recursos para tentar vencer o silenciamento, já que nenhuma tentativa é em vão:

O fato de estarmos aqui e de eu falar essas palavras é uma tentativa de quebrar o silêncio e de atenuar algumas das diferenças entre nós, pois não são elas que nos imobilizam, mas sim o silêncio. E há muitos silêncios a serem quebrados.

Bastos enxerga a vida a partir da perspectiva crítica e sensível, é através de suas poesias que melhor se expressa sobre os aprisionamentos. O leitor de Bastos é convidado a enxergar a realidade com os “olhos do coração” para poder apreciar cada palavra e ser tocado na alma, experimentando sentimentos representados pela voz poética. Bastos tem como proposta de escrita as palavras com menor complexidade para que todos possam dialogar com as representações poéticas e interpretá-las conforme experiências diversas.

A escritora e intelectual negra Lorde (2019, p. 45) afirma que: “Para as mulheres, então, a poesia não é um luxo. É uma necessidade vital da nossa existência.” Nesse sentido, é evidente a importância da linguagem poética para mulheres negras, portanto, é crucial salientar que a literatura não pode ser esquecida, pois através dela escritoras como Bastos e Lorde expressam sensibilidade e, principalmente, fazem denúncias da violência e das desigualdades. Proporcionando espaços de expressão as pessoas silenciadas pela sociedade e pelo sistema, para influenciá-las a denunciarem sem medo, porque mesmo escolhendo preservar o silêncio, não estarão protegidas da opressão.

Entretanto, mesmo sendo uma das grandes incentivadoras da quebra do silenciamento, Lorde (2019, p. 51) diz: “E é claro que tenho medo, porque a transformação do silêncio em linguagem e ação é um ato de revelação individual, algo que parece estar carregado de perigo.” Com isso, é possível notar as dificuldades que as mulheres negras veem enfrentando para conseguir conquistar a sua liberdade. Se permanecerem no silêncio nunca serão salvas e se denunciam sofrem graves perigos. Contudo, Lorde (2019) não se esquivou ao medo, procurou recursos para superar os obstáculos que surgissem no decorrer de sua jornada, nesse árduo processo de adquirir a liberdade, as mulheres negras.

Escritoras negras, como reforça Evaristo (2009), trazem nas suas poéticas a escrevivência, uma ação coletiva, elas utilizam da subjetividade, não se anulam no processo de escrita, além das experiências próprias, enfatiza as dores de diversas mulheres, demonstrando empatia e companheirismo, como discutido por Anzaldúa (2000, p.232): “Enquanto tasteio as palavras e uma voz para falar do escrever, olho para minha mão escura, segurando a caneta, e penso em você a milhas de distância segurando sua caneta. Você não está sozinha.”

Poesia: território onde os sonhos são possíveis

A escrita literária é um ato de coragem, assim como discutia a escritora Lorde (2019), pois a transformação do silêncio em linguagem é carregada de perigo. Além do mais, as mulheres negras escrevem não apenas por prazer, mas porque a escrita literária é um dos caminhos de luta contra as formas de apagamento. A pesquisadora Florentina Souza afirma (2021, p. 49):

Para as mulheres negras, as artes não implicavam apenas em lazer, sempre se constituíram em exercícios contínuos e criativos de reexistência, um misto de resistir e re-existir, de fundir alegrias e tristezas, cotidiano e sagrado, de ressignificar a própria experiência.

Tais mulheres lutam incessantemente pela valorização dos seus direitos e a escrita literária é recurso de resistência, de força e de coragem, a poesia movimenta a vida de incontáveis mulheres pelo mundo, através do seu poder de transformação.

As escritoras negras utilizam da escrevivência, discutida por Evaristo (2009), para socializar relatos, memórias pessoais e compartilhadas, pois escrever sobre si é falar de coletividades. A escrita poética é também voltar ao passado para caminhar no presente, uma vez que a escrita de mulheres negras possui conexões com a ancestralidade. Evaristo (2009) ressalta a magnitude em resgatar essa ancestralidade, referenciando suas ancestrais, que são companheiras da vida, das angústias e de lutas, à vista disso, tem como característica de sua literatura a denúncia.

Em diálogo com estas reflexões, citamos Celeste Bastos, que na sua poesia “Parede sem Porta” (2014) comenta o aprisionamento das vontades, dos empecilhos vividos por mulheres pretas constantemente. Mulheres que se encontram exaustas de fazer o que os outros querem e não as suas vontades, sendo privadas de tudo e de todos, por isso anseiam tornar os sonhos possíveis, diante disso, utilizam da escrita literária para protestarem em prol da liberdade.

Parede sem porta

Aprisionaram todos os meus sentidos
Aqueles que castram as minhas vontades

Já não sou a árvore que fecunda o fruto
Sou o joio do trigo que fecunda espinhos em pedras

Estou paralisada na consciência
Sou relato sem vitória

Compreensão indígena de uma fera
Construindo quatro paredes
Sem portas e janelas

Se não houve luz
Me afoguei na escuridão

A morte agoniza sem achar a minha alma
Não me conheci!
Por isso não soube viver. (Bastos, 2014, p. 39).

Os versos acima são provocativos e o eu-lírico tem a intencionalidade de questionar os espaços de subalternização, aos quais as mulheres negras são expostas, e isso é explícito nos versos: “Se não houve luz/ Me afoguei na escuridão”. Sabemos que a mulher negra é constantemente subjugada por opressões, apagada pela sociedade, e paralelamente a isso, o silenciamento histórico faz com que os seus nomes e as suas obras sejam inviabilizados. Conforme discute a escritora Florentina Souza (2021, p. 148): “Como se percebe, o silêncio cerca historicamente a prática literária de mulheres, provocando indiferença acerca de suas produções. Tal apagamento invisibiliza seus nomes e obras.”

O eu-lírico da poesia acima, indaga a leitor refletir sobre si mesmo, ao fazer paralelo do título com os obstáculos da vida cotidiana, sendo que muitas vezes nos aprisionamos nos nossos próprios sentimentos e não conseguimos encontrar a saída, por não sabermos identificar e lidarmos com as nossas emoções. Somos paralisados em uma memória de insucessos, como explícito no verso: “Estou paralisada na consciência”. Em vista disso, a escritora reafirma a relevância do conhecimento próprio e nos seguintes versos, é possível verificar as consequências ao não nos conhecermos:

Já não sou a árvore que fecunda o fruto
Sou o joio do trigo que fecunda espinhos em pedras
Estou paralisada na consciência
Sou relato sem vitória. (Bastos, 2014, p. 39).

As escritoras pretas se apropriam da escrita literária como forma de construir estratégias de resistência do silenciamento. No território dos sonhos, o desejo de justiça é materializado e transformado em versos como forma de protesto e de resistência, como é discutido por Renailda Cazumbá (2022). Na poesia de Bastos “Pra você, felicidade” (2014), a voz do eu-lírico questiona sobre o longo tempo de espera para ser feliz, entretanto ao ver o tempo passar e a felicidade não chegar o eu-lírico se guarda na esperança que ela há de vir:

Pra você, felicidade

A minha porta está aberta
Todos os dias eu espero a felicidade

O vento entrou e balançou minha janela
Arrumei-me todos os dias

Para que a felicidade chegasse e me achasse bela
Mas o tempo embranqueceu meus cabelos

Desarrumou meu rosto, deixando-me rugas.

Precisei sentar, era longa a espera.
Tudo o que eu guardei não valia mais nada

Felicidade, quando entrar abre uma caixinha dourada.
Nela tem meu coração
Já não estarei a sua espera. (Bastos, 2014, p.40).

Nos versos acima o eu-lírico visa provocar o leitor a refletir sobre o longo tempo de espera para conquistar a felicidade. Mas apesar disso, ele está a viver por esse sentimento. No verso “Mas o tempo embranqueceu meus cabelos” percebe-se que já não é mais uma jovem, porém uma mulher madura, com experiências guardando seu coração numa caixinha dourada, para viver a felicidade em lugar mais puro e belo. Ao fazer paralelo da poesia com a escritora bell hooks (2021, p.49), podemos notar a solidão da mulher negra:

Uma vez que muitas mulheres acreditam que nunca conhecerão um amor completo, elas estão dispostas a se acomodar a estratégias que ajudem a amenizar a dor e aumentar a paz, o prazer e a diversão nos relacionamentos existentes, especialmente nos românticos.

A intelectual hooks (2021) enfatiza o sentimento da mulher negra em desacreditar na possibilidade de ser amada genuinamente. Diante disso, hooks (2021) ressalta a importância de manter viva a chama da imaginação, uma vez que esse é o melhor combustível para movimentar a vida. Ter definições sobre o que se quer alcançar é fundamental, pois precisamos de incentivos para impulsionar a nossa jornada, com isso, hooks (2021, p. 50) declara:

Definições são pontos de partida fundamentais para a imaginação. O que não podemos imaginar não pode vir a ser. Uma boa definição marca nosso ponto de partida e nos permite saber aonde queremos chegar. Conforme nos movemos em direção ao destino

desejado, exploramos o caminho, criando um mapa. Precisamos de um mapa para nos guiar em nossa jornada até o amor — partindo de um lugar em que sabemos a que nos referimos quando falamos de amor.

Nesse seguimento, Florentina Souza (2021, p. 42) discute sobre essas dificuldades ao afirmar: “Mulher e negra a ela cabia uma carga dupla de preconceitos e discriminações imputadas pelo racismo e sexismo heteropatriarcal.” Assim como temos discutido, ser mulher e negra era (é) muito difícil, há tempos atrás estavam à mercê da escravidão, de todo tipo de violência e exploração. Percebemos ainda a persistência dos efeitos da colonialidade nos dias atuais, o que demanda formas de combate e de resistência. Nesses termos, a pesquisadora Santiago (2012, p. 149) ressalta o poder de transformação a partir da poesia:

Assim, essa realidade suscita uma escrita de autoria feminina, sobretudo de autoras negras, com tons de protesto e de reivindicação de direito à contrafala e às formações de si para além de estereótipos negativos e, mais ainda, a discursos diferenciadores daqueles que as subjagam ao espaço doméstico e ao silenciamento.

Percebemos ainda hoje, a visão limitada que se tem sobre o papel da mulher negra na sociedade patriarcal escravista, que associa sua imagem à submissão. Em vista disso, Cazumbá (2022, p.135) analisa o quanto a escrita literária é poderosa, e que através desse recurso mulheres negras - assim como ela, Bastos, Evaristo, Florentina Souza, Lorde, entre outras - têm resistido na luta do direito à liberdade.

Historicamente, nós mulheres negras resistimos e reexistimos através da escrita literária e, com isso, requeremos e exercitamos o direito à liberdade. No período colonial, desobedecemos às interdições ao nosso corpo e, diferente de mulheres brancas, ocupamos o espaço público para vender, barganhar, nos prostituir. Assim, a resistência das escritoras negras possui um sentido político de afirmação da sua humanidade negada e diminuída socialmente e, também, um sentido ético, porque encenam as lutas de nós mulheres negras diante das relações de poder e de subjugação da sociedade patriarcal e racista.

De acordo com as intelectuais que vêm sendo referenciadas neste trabalho, ser mulher preta é ter dentro de si dores insuportáveis, é estar cansada e ter que se

manter forte, é carregar dentro de si o sofrimento duplo de um sistema racista e patriarcal. Em analogia, a escrita para mulheres negras, que são constantemente oprimidas, é marcada pelo desejo de libertação e possui dimensões políticas que mesclam o individual e coletivo. Anzaldúa (2000) enfatiza a importância da escrita literária para desfazer mitos e desconstruir pensamentos, pois através dessa ação insubmissa, um mar de mulheres demonstra seus valores e potência. Assim, Anzaldúa (2000, p. 232) discorre: “Escreverei sobre o não dito, sem me importar com o suspiro de ultraje do censor e da audiência. Finalmente, escrevo porque tenho medo de escrever, mas tenho um medo maior de não escrever.”

Em consonância com essa discussão, evidenciamos que Bastos tem sua poesia conduzida pela esperança de novos percursos, na qual possa viver a liberdade, que tanto tem sonhado conquistar, juntamente com outras mulheres escritoras, que participaram e participam dessa luta.

Considerações Finais

A escritora Celeste Bastos recorre à escrita poética como uma autorrepresentação de mulher negra, periférica que escreve não apenas pelo prazer, mas enquanto necessidade vital, porque a poesia é a possibilidade de transformar os silêncios em linguagem, assim como discutido por Lorde (2019).

Ser escritora negra requer uma série de desafios, sendo uma das maiores dificuldades o reconhecimento. As editoras se recusam a publicar escritoras negras, ainda mais iniciantes, os obstáculos são incalculáveis. Diante disso, ressaltamos a importância de acessarem essas escritoras, de buscarem por seus nomes e obras. Na guerrilha literária do circuito editorial Profundações, especificadamente na primeira antologia (lançada em 2014), encontramos poemas da escritora Celeste Bastos, além das produções de outras escritoras negras, a partir do *site* de Profundações é possível realizar o *download* gratuito dessas antologias. Dada à importância desse projeto, recomendamos que leitoras/es interessadas/os em literatura de mulheres acessem a plataforma.

É de suma relevância, chamarmos a atenção dos leitores e leitoras para dar visibilidade à escrita literária de mulheres negras, é de fundamental importância lermos obras de escritoras negras para que elas possam alcançar mais espaços e terem o reconhecimento que merecem. Na atualidade, incalculáveis escritoras negras vêm enfrentando constantemente barreiras, ultrapassando adversidades e fazendo histórias com seus nomes e obras. Através da grande potência da escrita poética essas artistas da palavra desejam quebrar os paradigmas da opressão.

A “escrita orgânica” (cf. Anzaldúa, 2000), nasce do que há de mais profundo na vida humana, não se distanciando de experiências provindas do cotidiano. As escritoras negras partem dessa perspectiva ao escrever, pois falar de si é também falar de coletividade, como forma de encorajamento para que mais mulheres tenham coragem para denunciar às violências sofridas. Calar-se não é sinônimo de segurança, mas de permanecerem sendo violentadas e tendo os seus direitos usurpados por aqueles que se dizem detentores do saber ou até mesmo superiores.

A poesia é território onde os sonhos são possíveis, à vista disso, a literatura é um dos recursos mais potentes no processo de transformação da realidade. Escrever é libertador, renova as energias e cura as feridas do corpo e da alma, a exemplo disso temos Celeste Bastos, que afirma ter encontrado nas poesias forças que desacreditava conseguir, sendo à luz necessária para não desistir de lutar pela sua vida, quando se encontrava enferma sobre cuidados hospitalares.

Bastos voltou ao interior baiano, atualmente reside na área rural do município de Brumado – BA e tem a oportunidade de se dedicar à escrita literária sem medo de ser repreendida, organizando as suas poesias para futuras publicações, pois almeja novas publicações e está vivendo o que sempre sonhou ter tempo para escrever e para dedicar ao seu maior prazer. Diante disso ressaltamos a importância de acessarmos estas escritoras, para que elas tenham visibilidade, reconhecimento e, principalmente, que possam ser livres de tudo aquilo que as aprisionam.

Referências

- ANZALDÚA, Gloria. **Falando em línguas**: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo. Revista Estudos Feministas, v.08, n. 01, 2000. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/9880>>. Acesso em: 10 dez. 2020.
- BASTOS, Celeste. Depoimento sobre escrita poética. GALDINO, Daniela (org.) **Lives Profundanças**, segunda temporada. 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=x7kUt0nKg>. Acesso em: 21 jul. 2021.
- BASTOS, Celeste. **Poesias de Vida**. 1.ed. Montes Claros: Caminhos Iluminados, 2020.
- CAZUMBÁ, Renalda. “**Salva-me poesia dos meus silêncios**”: **escrivência e representações de si nos poemas e fotografias de Celeste Bastos**. Missangas: estudos em literatura e linguística [Recurso eletrônico] / Literatura baiana e outras artes. Universidade do Estado da Bahia, Departamento de Educação. Campus x – v. 3, n. 4 (Dossiê temático, 2022) – Teixeira de Freitas: UNEB, 2022.
- EVARISTO, Conceição. Literatura negra: uma poética de nossa afro-brasilidade. **Scripta**, Belo Horizonte. v. 13. n. 25, p. 17-31, 2º sem. 2009
- GALDINO, Daniela (org.). **Profundanças**. Ipiáu: Voo Audiovisual, 2014. Disponível em: vooaudiovisual.com.br/projects/profundancias/. Acesso em: 10 ago 2021.
- HOOKS, Bell. **Tudo por amor: novas perspectivas**. tradução: Stephane Borges. 1.ed. Elefante Editora, 2021b.

LORDE, Audre. A poesia não é um luxo. A transformação do silêncio em linguagem e em ação. **Irmã outsider**; tradução: Stephane Borges. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019. p 44- 48. 49- 54.

SANTIAGO, Ana Rita. **Vozes literárias de escritoras negras**. Cruz das Almas-BA: UFRB, 2012.

A punição da mãe ausente em *A correnteza*, de Alina Paim

Ana Paula Barbosa Andrade ¹

Resumo: Este artigo apresenta um estudo sobre a representação da mãe ausente e punida no romance *A correnteza* (1979), de sergipana Alina Paim. Analisa-se a construção da personagem feminina, Isabel, uma complexa mãe proletária que passa por cima dos valores familiares para ter uma casa toda sua. Entre seus crimes, estão a forma como ela deixa que seus filhos morram sem assistência, deixando pistas que há um infanticídio, quando essa mãe opta por guardar seus recursos apenas para a casa. Para chegar a essa interpretação, seguimos os preceitos de Antonio Candido, sobre a personagem de ficção, Elódia Xavier, no que se refere à família e a casa como espaço de prisão para a mulher, e Ana Leal Cardoso, sobre a análise do mal na literatura de Paim.

Palavras-chave: Literatura Sergipana. Infanticídio. Personagem Feminina.

Palavras iniciais

“A personagem é um ser fictício”, já dizia Antônio Candido (1976, p.55). Parece uma sentença tão óbvia, porém, neste processo de construção de uma personagem, não há dúvida de que a fonte de invenção é a pessoa ou as pessoas; e os escritores fizeram de um modo que é difícil separar os traços físicos e comportamentais de certos indivíduos. Nas palavras de Candido (1976, p. 55), “o romance se baseia, antes de mais nada, num certo tipo de relação entre o ser vivo e o ser fictício, manifestada através da personagem, que é a concretização deste.” Essa percepção é notória, visto que a tentativa do escritor sempre será de representar a personagem do romance como se fosse um ser real.

Mais que isso, um desses efeitos, e é o que mais interessa aqui, consiste no modo de representação da mãe ausente em *A correnteza* da escritora sergipana Alina Paim. Essa narrativa traz uma trabalhadora obcecada para conseguir uma casa própria e, para alcançar seu sonho, não mede esforços e se torna uma mãe ausente. A construção dessa personagem é muito sofisticada, pois se trata de uma mãe que só pensa em trabalhar para juntar recursos para comprar a casa. Antes de partirmos para a análise do romance, vale citar as principais obra de Paim.

¹ Doutoranda do PPGL/UFS. Professora da Rede Estadual do Estado de Sergipe. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4338-8020>. E-mail: anapaulaban@gmail.com

Contemporânea de Clarice Lispector – ambas estrearam no universo literário em 1944 - Alina Leite Paim, uma escritora sergipiana, aos 23 anos lança o seu primeiro romance *Estrada da liberdade*. Ela começa com a história da personagem Marina, uma jovem professora que vivencia a pobreza e a miséria de um bairro proletário da periferia de Salvador. Esse romance aparece com características autobiográficas, uma vez que a romancista foi professora desse lugar e vira de perto a fome assolar seu mundo. Depois surgiram outros romances: *Simão Dias* (1949), *A Sombra do Patriarca* (1950), *A Hora Próxima* (1955), *Sol do Meio Dia* (1966), a trilogia de Catarina (1969): *O Sino e a Rosa*, *A Chave do Mundo* e *O Círculo e A correnteza* (1979) e *A sétima vez* (1994)². Alina também contribuiu para a produção literária infantil com os contos, *A Casa da Coruja Verde*, *Luz bela vestida de Cigana*, *Flocos de Algodão*, *O Chapéu do Professor*.

Seus romances traduzem uma força de uma mulher forte e que denuncia o cenário vivido na época. Demonstrando força nas palavras, Alina era uma mulher politizada e envolvida sempre com as questões do proletariado e das conquistas das mulheres, as angústias e a luta por melhores condições de vida em face as exigências de um sistema capitalista opressor e dotado de preconceitos e de divisão de classes. Tudo isso era reflexo da sua militância junto ao PCB³, no tempo que conviveu com escritores e artistas alinhados as suas ideias, como Jorge Amado, Graciliano Ramos, Candido Portinari dentre outros. O processo de construção de textos dessa escritora apresenta particularidades desse relacionamento, como é o caso do romance histórico *A Hora Próxima*, cujo enredo está centrado em grandes mobilizações movidas pelas mulheres com as greves dos ferroviários na década de 50. Ou anterior a esse, ao revelar um ambiente rural do Nordeste mostrando a preponderância de um senhor de engenhos, que traduzindo em palavras representa essa força do poder do coronel dominador na narrativa, na figura de Ramiro, que exercia um forte domínio no destino da mulher diante de uma visão patriarcalista. É por esse olhar que se constitui suas posições discursivas e ideológicas para o universo feminino e o social.

Basta a leitura de uma obra dessa escritora para percebermos que a luta por direitos da mulher é um tema recorrente em seus textos. Para Ana Leal Cardoso (2007, p.138), “sua obra rompe com esse estado de coisas em que a mulher é sempre uma célula menor, pondo em questão as relações sociais e de gênero”. Claramente é vista, a tentativa de Alina de desconstruir o mito natural de inferioridade da mulher, desde os anos 40, já em seu livro inaugural *Estrada da liberdade*. A temática da família como crítica severa a sociedade patriarcal é também combatida em suas obras, uma das características do movimento feminista que foi se adequando ao contexto histórico de determinada época, e que ganhou força entre os anos 60 e 70. É

² Refere-se a publicação da 2ª edição desta obra.

³ PCB (Partido Comunista Brasileiro) é um partido político de extrema-esquerda.

evidente que na história do feminismo no Brasil difundiu muitas temáticas adequadas ao contexto contemporâneo das obras, abrangendo o direito das mulheres à sexualidade, ao prazer e ao aborto.⁴

Apesar desses progressos, a pesquisadora Lúcia Zolin analisa que a mulher como personagem envolve uma abordagem muito mais ampla de crítica feminista, no modo de pensar de como ela é vista na sociedade por cada autor, isto é, “consiste em uma das várias linhas de trabalho da crítica feminista” (Zolin, 2003, p.19). Considerando pertinente essa discussão, na história dos grandes cânones literários, verificou-se um tipo de situação de aprisionamento, resignação, submissão sob a ótica patriarcal em obras masculinas. Em vista disso, obras de autoria feminina utilizam o espaço literário para refazer o percurso das personagens femininas, trazendo reflexões para dentro do texto, sob os diversos mecanismos de opressão, que exclui, marginaliza e segrega a mulher, quando lhes impõem modelos de identidades em uma sociedade patriarcalista e capitalista, como seres dominados e subservientes ao monopólio masculino. Esta prisão fictícia montada pelo modelo de sociedade capitalista sem grades, porém, com força ideológica que diminui a mulher e a transforma em objeto manipulável pelo homem.

A pesquisadora Elódia Xavier (2012) analisou muitas obras de autoria feminina, dentre elas, o romance *A correnteza*. Assim, a casa em textos ficcionais nos remete a uma significação metafórica, que extrapola os conceitos usuais atribuídos a uma simples construção com paredes, telhas e tijolos. Neste entendimento, a partir da ótica de Xavier, as obras de Alina Paim revelam a condição da mulher, especialmente neste romance, *A Correnteza*, em tempos de ânsia pelo capitalismo, o quanto a ‘sede’ por ganância provoca o distanciamento das relações familiares, e consequentemente, a solidão e a sua diminuição perante a esfera social.

O sonho da casa própria

Em *A Correnteza*, a história narrada por Isabel mostra uma mulher de meia idade que, no momento da narrativa, encontra-se sozinha dentro de sua casa e passa a lembrar a infância pobre e o sonho da casa própria, que a acompanhava desde a mais tenra idade. Em seus devaneios, veremos os motivos que a levaram a desejar a casa, de um sonho que passou a ser realidade, porém, ela percebe-se, solitária e um pouco arrependida, e assim diz que “o silêncio se tornou minha família, marido, filhos e netos, nos dias e noites, agora.”(Paim,1979, p.6).

O enredo se constrói a partir de múltiplos narradores que vão se integrando na história, seguindo a importância do seu papel em relação à vida da

⁴ Constância Lima Duarte faz algumas reflexões sobre “Literatura e feminismo no Brasil” em que se investiga a História do Movimento Feminista dividindo-se em 4 ondas; a última delas, refere-se a década de 70, em que a definiu como a “Quarta Onda”.

protagonista. Através de *Flashbacks* deixam transparecer a difícil infância de Isabel numa casa de subúrbio, alugada, paredes cruas que “não cabia mais nem gente nem coisa” (Paim, 1979, p.53); apenas o espaço para o seu grande sonho “Vou ter uma casa-grande, construída para mim. Uma casa Virgem” (Paim, 1979, p.12). A personagem, além de viver na pobreza, padece com a falta de atenção e carinho da mãe, para quem “os filhos eram tantos que a cada um cabia apenas um gomo do amor, como em partilha de laranja” (Paim,1979,p.55), além da rigidez na educação pelo pai. Neste sentido, destaca-se que a família é muitas vezes a responsável pelos dramas sofridos pelas personagens femininas na fase adulta e a liberação da mulher esbarra em uma espécie de tirania familiar⁵. Essa construção de dominação tem início, já na fase de sua infância, pois, a menina é levada a acreditar que deve ser submissa as ideologias masculinas e é uma transferência de identidade desde sua infância, que se configura em um dos aspectos do patriarcalismo e “é impossível pensar as relações humanas de modo que o macho não domine de direito e de fato” (Zolin, 2003, p.43).

A narrativa destaca que Isabel, durante parte da infância, sente um sentimento de muito amor pela irmã mais velha, Mariana. Porém, aos treze anos um fato irá marcar a vida dessa protagonista: por ordens do próprio pai, abandona a escola, trabalhando como costureira em um ateliê, a fim de que esse novo emprego ajudaria a pagar os estudos de Mariana, prestes a concluir o curso de normalista. Isabel, então, abdica do sonho de tornar-se professora de geografia, e de sair da miséria em que vive, tendo que cumprir as determinações e escolhas feitas pela ordem masculina imposta de forma ditatorial, o que lhe causa profunda tristeza e um enorme desprezo pela família, e conseqüentemente um sentimento de vingança com a irmã, Mariana. Isso, somado ao fato de que ter uma mãe ausente e um pai severo, provoca uma série de distúrbios emocionais na protagonista, dentre esses, o ciúme e ódio por sua irmã mais velha, uma transferência de papéis no que diz respeito ao poder masculino se conservar como autoridade, e ditames das regras. Falar desses conflitos familiares despertou na pesquisadora Elódia Xavier a vontade de analisar os romances de autoria feminina, observando que

A família como lugar de adestramento para a adequação social é muitas vezes, a responsável pelos conflitos narrados; o resgate da infância, retomando a família de origem, torna visível a ação repressora do condicionamento familiar. (Xavier, 2007, p.119)

As personagens que vão se integrando a história servem para enfatizar a relação obsessiva de Isabel pela casa, “Este sonho seu é mais forte que o aço” (Paim, 1979, p.13), assim falou Augusto, marido de Isabel. Para Elódia Xavier (2012, p.52)

⁵ No livro de Elódia Xavier *Declínio do patriarcado: A família no imaginário feminino* (1988), a pesquisadora analisa a família em grandes obras da literatura brasileira.

“A vida narrada é de Isabel, mas a irmã, os filhos e os vizinhos são peças fundamentais no processo memorialístico”. Neste invólucro de sonho, que só diz respeito a ela, porém deixa a transparecer que todos têm que estar envolvido no mesmo querer simplesmente, para realizar seu desejo e que atenda às suas vontades.

Ter uma casa é o principal objetivo da protagonista, “vou ter uma casa grande, construída para mim, uma casa virgem” (Paim, 1979, p.12). Isabel vive em uma sociedade contemporânea, tipicamente capitalista, de que “ser feliz” não mais contempla os valores humanos, e sim, aquilo que você adquire com a sociedade moderna: “A segurança e a decência da vida se medem pelo saldo do banco” (Paim, 1979, p.13) Neste sentido, o ser humano prende-se ao consumismo, aos bens materiais, e aos poucos, tranca-se para os aspectos afetivos, preocupações sociais e as belezas do mundo, transformando-se em seres individualistas. Com isso, a aquisição de posses e bens duráveis relacionam-se com o poder e o *status social* na vida moderna. Através dos seus escritos, Alina Paim tenta levar os seus leitores a refletir qual é o papel da modernidade que nos atinge por completo frente ao consumo e ao belo.

Essas reflexões nos trazem uma leitura em Antonio Candido (1976, p.55), que para esse pesquisador da literatura brasileira, na relação entre o ser vivo e o fictício, manifestada através da personagem do romance, somam-se a isso ao fato de que “as diferenças são tão importantes quanto as afinidades para criar o sentimento de verdade, que é a verossimilhança”. Focar em um mundo real, trazendo certa semelhança com a vida, e sempre de pertencer a algo assim, quando lemos um romance.

Para Berman (1986) a experiência da modernidade ocorre de maneira dual para indivíduos, que estão expostos a promessas, possibilidades e conquistas incríveis a todo tempo. Mas também estão a mercê de que tudo o que é conhecido ao seu redor seja destruído num piscar de olhos.

Para Isabel, seu marido Augusto é somente um serviçal, ou seja, ele é o principal financiador das despesas da casa, “o homem que paga as contas”. Como ela precisa economizar dinheiro para pôr em prática seu “sonho de aço”, explora-o de maneira sórdida: “Homem é quem sustenta a casa. Vou trabalhar pra fora, fazer a própria freguesia. Meu dinheiro você não vai saber a cor nem sentir o cheiro. Da minha bolsa se mete em Banco, até construir a casa” (Paim, 1979, p. 87). A casa torna-se um sonho de consumo confirmado pela voz de Isabel: “Quando tenho um sonho passo por cima de tudo e de todos, até conseguir” (Paim, 1979, p 87). Diante disso, a casa tornou-se uma jaula para protagonista, pois ela estava enfeitiçada, como peça de cobiça da aquisição de um imóvel que a ela foi plantada como *status social*, perante a sociedade que a habita. Mariana tentou alertá-la sobre o perigo da jaula, mas foi em vão: “a que se agarra a um sentimento só, fazendo dele gigante, está de ferreiro malhando as barras da jaula” (Paim,1979, p. 156). Não é fácil se libertar das grades construídas por esse ‘sonho de aço’ de Isabel. Com esse pensamento, Isabel

tornou-se uma prisioneira desta jaula, que é a sua moradia. E assim vai justificando os crimes cometidos com os filhos no decorrer da narrativa.

O infanticídio praticado por Isabel

A mãe ausente pode ser observada na forma como os conflitos dos filhos são gerenciados por Isabel. Trabalhando como costureira, tudo que recebia era guardado e sacrificado, até a vida de uma filha doente de um tumor no ouvido, que necessitava de uma cirurgia urgente. E ela se pergunta: “Foi tudo pela casa. Uma bela casa, e grande. A casa era o destino marcado, e os meios do caminho não justificam a chegada no fim?” (Paim, 1979, p.113).

Ao ficar sem dinheiro para realizar o sonho de sua casa, depois de pagar todo o tratamento médico ao filho mais novo, Hélio, que para a protagonista, foi tudo em vão. Essas ‘armadilhas’ sempre se encontram nas execuções dos fatos, levando-a sempre a devaneios que tentam justificar os seus planos e suas atitudes para concretizar seu sonho, conforme suas palavras atestam,

as pessoas fortes quando amam têm amor, quando odeiam amamentam o ódio, quando querem uma coisa afiam a vontade como espada e, se matam alguém, não se arrependem. Quem é forte está sempre do lado da justiça. Um forte não sente remorsos” (Paim, 1979, p.68).

Segundo Ana Leal Cardoso, esse aspecto psicológico da personagem conclui que “Isabel segue na contramão, em relação àquilo que é socialmente estabelecido como normal” (Cardoso, 2011, p.218). Por isso, algumas maldades lhe causam orgulho e satisfação e que servem para deixá-la convicta de que nunca descobrirão absolutamente nada, ou seja, é uma metáfora de um falso comportamento ilibado. Isso demonstra que em sua essência está completamente enrustida por devaneios pela protagonista. Logo a seguir, Isabel fala em andar ‘subterrâneo’, e isso revela um aspecto terrível da personalidade dessa protagonista,

Toda vida tem dois andares: um erguido na flor da terra; outro subterrâneo, a prisão das coisas clandestinas. Dizem de mim, Isabel: é egoísta e avarenta mas de procedimento limpo. De mim, diria eu: Isabel, só Isabel conhece. Vocês não descem minhas escadas, nunca me virão” (Paim, 1979, p.10)

Além de ausente, ela pode ser vista como uma infanticida, pois em sua lista de vítimas está a filha Lúcia de cinco anos que morrera depois da negativa de Isabel a um pagamento para a cirurgia para a retirada de um tumor no ouvido, alegando que o dinheiro guardado destinava-se à compra da casa, um aborto também foi provocado. Ela passa a ser algo de um sistema que aprisiona e nem tem alma nem

identidade. Assim, Isabel invoca a memória da filha caçula que tanto lhe apoiava neste sonho da casa,

Lúcia, não morri de parto. Escapei e seu irmãozinho novo nasceu cor de chumbo, envenenado com o sal que eu comia. “Assassina” disse o vento no temporal em que seu choro ressuscitou no escuro da sala, na casa construída. Matei dois filhos, você e o que não chorou nunca, o filho de chumbo. (Paim, 1979, p.135)

Essas palavras são revestidas de insensibilidade, de dor, tristeza e o que lhe resta é pensar em um sonho que não é propriamente dela, e sim de uma sociedade moderna. A denúncia nas escritas de Paim configura-se em mostrar que neste momento da narrativa, a protagonista passa por muitos devaneios e com algum tipo de arrependimento por suas atitudes do passado.

A correnteza: vida e morte de Isabel

Somente nos momentos finais da narrativa, Isabel chega a uma triste conclusão: “Fiz e vivi pela casa. Tenho a casa e não quero mais” (Paim, 1979, p.215). No final da narrativa espera-se que Isabel irá se desfazer da casa pelo seu profundo remorso por ter se dedicado ao seu sonho, exalta os seus erros, passando por um processo memorialístico entremeado de lembranças de sua vida passada: “Minha jaula foi o não viver o hoje, o não amar os próximos, não residir na cama em que dormia, não mulher do homem, filha dos pais, mãe dos filhos, avó dos netos, fantasmas de carne e ossos, nervos e sangue?” (Paim, 1979, p.227). A percepção pode ser tardia ou até mesmo não acontecer. Porém, ocorre o apedrejamento de Isabel pelos filhos dos vizinhos. A narrativa faz uma alusão a um fato bíblico, referente à Maria Madalena sobre seu apedrejamento, por ser uma pecadora. No entanto, com outro final, pois Madalena é salva por Jesus Cristo. Na ficção de Paim, Isabel é apedrejada como uma forma de punição:

O feixe de corpos, cabeças e olhos parecem ganhar uma força que lhe paralisa os passos. Gritam ao mesmo tempo, clamor confuso, sacodem o portão. Olha-os fascinada quando sente no ombro o choque da primeira pedra (Paim, 1979, p.230).

O contexto demonstra que os filhos dos vizinhos, com uma ânsia de fúria, arrancam-lhe de Isabel a sua própria vida, transformando-lhe em uma mulher pecadora que não tem sensibilidade com os seus semelhantes. A realidade é sempre difícil de ser vista, quando estamos dentro dela e principalmente com todo o caminho dado para que todo esse círculo aconteça. O enredo contado mostra que as amarras mentais são construídas a partir de jaulas sociais que, mesmo as pessoas

achando que são livres, encontram-se completamente inertes e que são levadas a ser um ser desconfigurado da realidade.

A imagem, imputada à Isabel, não condizia com a realidade daquele subúrbio, produzindo uma dicotomia na paisagem local. Assim, as diferenciava de todos moradores, por ser uma estrutura de Casa grande e luxuosa. Essa característica faz com que ela tenha um destaque desvinculado do real, um cenário ideal para que fique cada vez mais claro o que se quer denunciar. Para Ana Leal Cardoso (Paim, 2011, p.223), essa pesquisadora justifica que

A obra de Alina Paim mostra que Isabel investe no seu idealismo e, engenhosamente, torna sua loucura tão perfeita quanto possível, chega mesmo a duvidar de sua insanidade “Isabel louca?” (Paim, 1979, p.142). Porém, conforme suas palavras “Isabel, só Isabel conhece” (Paim, 1979, p.34).

Considerações finais

A jovem autora, feminista e socialista, Alina Paim iniciou-se seus trabalhos com uma abordagem mais crítica que se estabelece na narrativa a luta social, sobretudo, de mulheres, vencendo as armadilhas de um sistema opressor na esfera pública e privada. Todavia, em suas últimas obra, Paim muda o foco dos seus romances voltados para a introspecção e trajetória de formação de suas protagonistas para se centrar em uma senhora, que não conseguiu ser mãe, pois só priorizou a conquista da casa própria. Essa postura de questionar a maternidade a partir das regras capitalistas, mostra uma autora madura preocupada com os problemas sociais de seu tempo. Vale ressaltar que todo escritor é produto de sua época e da sociedade: “Toda criação literária é um produto histórico, produzido em uma sociedade específica, por um indivíduo inserido nela por meio de múltiplos pertencimentos” (Facina, 2004, p.10).

No contexto capitalista, percebe-se que as angústias de Isabel, a mãe ausente, estão relacionadas à conquista da casa e ao seu fracasso como mãe. Essa crise diante de uma sociedade de consumo está também relacionada à crise da modernidade como nos alerta Berman: a experiência com a modernidade “nos despeja a todos no turbilhão de permanente desintegração e mudança, de luta e contradição, de ambiguidade e angústia” (Berman, 1986, p.15). Por esse olhar, a angústia de Isabel é também uma cobrança por ela não ter conseguido ser mãe. Seu apedrejamento é uma forma de punição. Metaforicamente, a mãe ausente foi punida por não ter se dedicado aos filhos e pensado só na casa.

Na obra *A correnteza*, a personagem Isabel realiza o sonho de ter um “teto todo seu”. Porém, o que causa estranhamento, é que a narradora passa a questionar a sua relação obsessiva pela casa e demonstra arrependimento por suas escolhas: de

amar mais a casa do que a própria família. Dessa vez, Alina Paim mostra um “espelho” da realidade da sociedade moderna, em que os bens materiais são mais valiosos do que as pessoas. Para Antonio Candido, diante dos avanços em pesquisa em psicologia e filosofia, os escritores começaram a focar mais na mente humana e assim desencadear isso na literatura, “voltadas para desvendamento das aparências no homem e na sociedade, revolucionando o conceito de personalidade, tomada em si e com relação ao seu meio” (Candido, 1976, p.57). A maldade de Isabel é uma metáfora do sistema que prioriza as individualidades.

Enquanto fala de si, Isabel se volta ao passado, normalmente considerado como um “lugar perdido”. O tempo não retroage, para que ela reveja seus arrependimentos e possibilitando-lhe a maneira de como poder consertá-los. No entanto, a personagem central do romance desiste de enfrentar o sistema que a oprime, que a aprisiona ao descobrir que fracassou com sua família. Ela se sente abandonada por todos.

Como vimos, as memórias compõem a narrativa de Isabel. Sendo assim, Isabel, que chega a uma conclusão, de que “a casa do sonho” foi, sobretudo, seu maior objeto de prisão e de sacrifício. Ela passa a não existir e em seu lugar é posto uma mulher sem identidade que não tem relação com o seu ser. Portanto, a obra traz uma reflexão acerca de que ter a casa dos sonhos nem sempre representa o “espaço feliz”. Para protagonista, representava uma jaula.

Referências

- BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido se desmancha no ar: a aventura da modernidade**. Tradução de Carlos Felipe Moisés, Ana Maria L. Ioriatti. SP: Companhia das Letras, 1986.
- CANDIDO, Antonio, GOMES, Paulo Emílio Salles., PRADO, Décio de Almeida e ROSENFELD, Anatol. **A Personagem de Ficção**. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- CARDOSO, Ana Maria Leal. **Marcas do feminismo em Alina Paim**. In: CARDOSO Ana Maria Leal; SANTOS, Carlos Magno Gomes (Org.). **Do imaginário às representações na literatura**. Aracaju: Editora UFS, 2007. p. 135-143.
- CARDOSO, Ana Leal. **O arquétipo do mal em Alina Paim**. In: SANTOS, Josalba. GOMES, Carlos Magno, e CARDOSO, Ana Leal. **Sombras do mal na literatura**. Maceió: EDUFAL, 2011. p.209-225.
- DUARTE, Constância L. **Pequena história do feminismo no Brasil**. In: CARDOSO Ana Maria Leal; SANTOS, Carlos Magno Gomes (Org.). **Do imaginário às representações na literatura**. Aracaju: Editora UFS, 2007. p. 127-134.
- FACINA, Adriana. **Literatura & sociedade**. RJ: Jorge Zahar, 2004.
- PAIM, Alina. **A Correnteza**. Rio de Janeiro: Record, 1979.
- XAVIER, Elódia. **Declínio do patriarcado: A família no imaginário feminino**. RJ: Rosa dos ventos, 1998.

XAVIER, Elódia. **A família pelo olhar da escritora brasileira.** In: CARDOSO Ana Maria Leal; SANTOS, Carlos Magno Gomes (Org.). **Do imaginário às representações na literatura.** Aracaju: Editora UFS, 2007. p. 119-126.

XAVIER, Elódia. **A casa na ficção de autoria feminina.** Florianópolis: Mulheres, 2012.

ZOLIN, Lucia Osana. **Desconstruindo a opressão: A imagem feminina em *A república dos sonhos* de Nélide Piñon.** Maringá: Eduem, 2003.

A desconstrução do diabo de Fernando Pessoa: uma análise diabólica e literária

João Pedro Cemin Marcon¹

Josiele Kaminski Corso-Ozelame²

Resumo: Esta pesquisa tem como objetivo discutir a representação Diabo na arte e na literatura, a partir dos estudos da teopoética. Para isso, traçamos seu percurso percorrido através do tempo, observando como sua imagem foi apresentada nos testamentos e como seu nome e fisionomia modificaram-se. Dessa maneira, analisamos o conto *A hora do Diabo*, de Fernando Pessoa (1988), levando em consideração aspectos linguísticos, simbólicos, temáticos e estruturais.

Palavras-chave: Literatura Portuguesa. Diabo. Arte.

Introdução

Para pensar o Diabo, devemos relembra que a figuração que temos hoje modificou-se através da história, perpassando milênios de multifacetações, partindo de conceitos vagos a demonologias abundantemente acuradas. Sua imagem foi utilizada de maneiras diferentes por religiosos e instituições para moldarem sua visão do mal. Este trabalho visa expor como sua figura foi moldada e como ela se aplica na obra fascinante de Fernando Pessoa.

Lúcifer, o Diabo, recebe diversas nomenclaturas no meio social e religioso, entre elas se evidenciam: Belial, Behemoth, Belzebu, Asmodeus, Satanás, Capiroto, Cão, Tinhoso, Demônio, entre outros. Este montante de signos linguísticos contribui para o acervo de significações que são associadas à sua imagem. Parte destes são nomes designados socialmente para referenciar-se ao Diabo, entretanto, outra parte são nomes de outros demônios que, através do tempo, vão se elevando ao nível de Diabo e sendo considerados como tal e exercendo o mesmo papel que ele.

¹ Graduando do curso de Letras Português-Inglês e respectivas Literaturas/UNIOESTE. Pesquisador de Iniciação Científica Voluntária vinculado ao Grupo de Pesquisa Linguagem, arte e sociedade. ORCID: <https://orcid.org/0009-0000-9703-2460> Email: joaopedrocemin22@gmail.com

² Professora Doutora do Curso de Letras da UNIOESTE, Campus de Foz do Iguaçu. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-1794-5030>. Email: josiele.ozelame@unioeste.br

Passos perambulados do diabo

Uma vez que os Hebreus fecundaram o que hoje é o Cristianismo, a primeira concepção do Mal partiu da necessidade do judaísmo de assegurar o seu monoteísmo. Um evento de suma importância para a constituição de uma hierarquia demoníaca foi o Cativo da Babilônia, sendo neste lugar onde os hebreus foram escravizados e levados forçadamente para a Babilônia (Nogueira, 1986, p.17). Este momento, juntamente com a religião maniqueísta, que cultivava o conceito de o mundo estar dividido entre Bem e Mal, foi crucial para que uma nova gama de entidades das trevas fosse nomeada. Partindo do propósito de manter o monoteísmo, o judaísmo transmutou os deuses politeístas, dando-os a condição de demônios, separando-os em classes, os quais deveriam ser combatidos para a soberania do Deus de Israel. O politeísmo ainda existia, contudo estava rebaixado e endemoniado, abaixo do ser supremo, encoberto pelo monoteísmo (Nogueira, 1986). Nesse sentido,

O politeísmo oficial estava destruído, mas a fé nos deuses – reduzidos à condição de demônios- na eficácia dos ritos que tinham outrora constituído seu culto não estava, na realidade extirpada. [...] As festas que anteriormente celebravam as antigas divindades eram transferidas para o culto dos santos (Nogueira, 1986, p.34).

A literatura Apócrifa³, por sua vez, trará uma demonologia e uma descrição do Diabo, explicitando o Inferno e os demônios que o compõe, incitando a imaginação de seus fiéis. Seguindo os conceitos do Mal do Judaísmo, o Cristianismo tem sua expansão, juntamente com a sistematização de uma demonologia dos textos Apócrifos. A partir daqui, Satanás é o grande detentor do Mal absoluto, o Senhor das Trevas, o efetivo Diabo do Novo Testamento.

Durante o Velho Testamento, o Diabo não se apresenta como um inimigo de Deus, sendo seu servo e descrevendo a sua queda: “No Primeiro Testamento na Bíblia Hebraica sua participação é mais pedagógica que necessariamente um anti-Deus ou uma força em contraposição a Deus” (Magalhães e Brandão, 2012, p.278). A contribuição mais importante sobre o Diabo no Velho Testamento encontra-se quando Jó é tentado por Satanás por Deus estar satisfeito com ele:

³ O termo apócrifo, segundo Tricca (1992) vem do grego *apokryphos* e do latim *apokryphu* e significa, em tradução literal, oculto, secreto. [...] Segundo Faria (2004) o termo apócrifo pode ter surgido como tradução grega da palavra hebraica *ganúz*, que designa os livros não usados da liturgia judaica. O termo apócrifo, ainda pode se remeter a algo precioso, mantido em segredo, a um texto de origem desconhecida (Caes e Alves, 2014, p.26).

Satã se apresenta levantando suspeitas de Jó perante o Senhor: se Jó é fiel, age por interesse; assim, é necessário pô-lo à prova, pois, enquanto a fortuna lhe sorrir, não há nenhuma vantagem em ser pio. Então, desgraça sobre desgraça cai, uma após a outra, por sobre este piedoso, convertido em alvo de todos os males (Nogueira, 1986, p.16).

Logo *Satan*, que significa *caluniar, acusar*, é o motivo dos tormentos, mas isso não o dá ainda uma personalidade concreta (Nogueira, 1986, p.19). Essa provação de Jó começa a dar para o Diabo certa imortalidade, logo que o discurso a respeito do Diabo passa a ser sobre uma criatura acusadora atinge o nível de tentador. Em oposição a isso, o Diabo representado no Novo Testamento assume completamente o papel da Serpente, o ser que luta contra Deus, o próprio Mal. Este Diabo é, principalmente, articulador e questionador. Ele impõe às pessoas a obrigatoriedade de escolher seus caminhos, desta maneira, ele assume o fator relativo à tentação, designando o homem a tomar decisões, como discorrido por Nogueira em: “Gradualmente, Satã passa de acusador a tentador, tornando-se o Diabo por excelência, em sua tradução grega *Diábolos* – isto é, aquele que leva ao juízo [...]” (Nogueira, 1986, p.16). Estas decisões a serem tomadas são de ordem moral, na qual o caráter dos fiéis é posto à prova, por isso articula-se o discurso de um Ser tentador, que põe os seguidores de seu Inimigo contra ele, apossando-se do livre arbítrio dado por Deus de maneira que se opunha ao mesmo, sendo descrito como um camaleão por seus tons e gestos, por conseguir se adaptar nos mais diversos papéis (Lehmann, 1992, p 78). Logo, seu nome é vinculado a todo tipo de desgraças, sejam estas tragédias naturais ou ações humanas perversas e hediondas. Entretanto, a influência/ação diabólica em tais atos cruéis é relativa. Karl Lehmann (1992) sugere que o Diabo, ou o Mal, é algo pessoal de cada indivíduo, relativo ao âmag, à essência de cada ser:

Como momento pessoal, o mal sempre se revela quando atinge a pessoa humana. Ataca-a em sua intimidade; se o homem sucumbe ao ataque, muda também sua realidade pessoal: o homem se torna culpado. O mal é, portanto, sempre um acontecimento pessoal. Mas compreendemo-lo porventura corretamente quando o objetivamos atribuindo-lhe realidade própria? Ou o diabo personalizado não oferece apenas um alibi às nossas próprias fraquezas? Desde o momento em que descarregamos sobre ele a culpa humana, cresce o mal (Lehmann, 1992, p.81).

Sua forma é descrita de maneiras diversas, originalmente é um ser divino, criado por Deus, celestial e de luz. Contudo, devido a sua mudança de imagem trazida pelo Novo Testamento, o Demônio foi efetivamente institucionalizado, não como o servo do Velho Testamento, mas sim o Inimigo do Novo Testamento, assumindo um lugar de centralidade no discurso da Igreja, executando uma função tão igual quanto a de Jesus: “[...] o Espírito do Mal passa a integrar o dogma central do cristianismo, ou seja, o da queda do homem, do pecado original e da redenção da morte do Messias na cruz” (Nogueira, 1986, p.28). Portanto, a legitimação do Diabo ocorre, sua forma passa de um ser etéreo para uma criatura monstruosa, asquerosa e manipuladora.

Essa afeição demoníaca atribuída a sua forma física vem da representação do Inferno no teatro grego e na poesia:

A poesia grega fornece abundantes descrições com grande riqueza de detalhes, que são incorporadas à imaginação cristã, essas visões não faziam senão fortificar a crença em todo um cortejo de horrores e tormentos do mundo dos danados, passando o Diabo a resumir em sua larga individualidade, todas as tradições impuras que o cristianismo encontrou no mundo antigo (Nogueira, 1986, p.36).

Durante a Idade Média, a imaginação fértil tanto do povo, quanto do clero, abria incontáveis caminhos para descrever os traços de Satanás, conforme Salma Ferraz (2012) em *As Malasartes de Lúcifer, Textos críticos de Teologia e Literatura* cita Manso e Luna (1999) para pintar a imagem do Diabo:

Na Idade Média, o Diabo tinha formas tão espetaculares quanto aterrorizantes. Os olhos ora se encontravam na ponta das asas, ora na barriga. A língua era comprida como a de um réptil. O cheiro insuportável de enxofre anunciava a presença de Lúcifer, Satanás, Belzebu, Macaco de Deus ou qualquer das centenas de denominações do Demônio (Manso; Luna, 1999 *apud* Ferraz, 2012, p.193).

Além disso, a literatura apócrifa trará um novo molde da visão do Inferno, um remodelamento de distinções mais explícita entre anjos e demônios, definindo o Diabo como um dragão, sedutor do mundo (Nogueira, 1986, p.23).

Por intermédio das descrições amedrontadoras do Inferno na Arte, a Igreja vê uma maneira de conseguir o poder por meio da imposição do medo em seus seguidores. Como instituição ligada ao Estado, desempenhando o papel de agente controlador de massas, usou essa representação ao seu favor para fortalecer seu

poder institucional sobre a população com uma pedagogia do medo. Logo, todo o pânico e amedrontamento gerados pela imagem manipulada do Inferno feita pelas mãos da Igreja acabam por predominar na imaginação e consciência de seus fiéis. A descrição do Inferno usada como ferramenta de controle tem inúmeras características, uma mais horrorosa e aterrorizante que a outra, mas todas com o mesmo intuito: de pôr medo nas pessoas.

Nas igrejas, pregam-se as penas infernais. A fantasia dos eclesiásticos deve chocar, provocar terror: lagos de enxofre, diabos armados de chicote, dragões, água e piche ferventes, fogo e gelo, infinitas torturas. Eis o Inferno: livre campo à fantasia, livre curso a todas as crenças tradicionais. O Diabo causa terror e através de sua figura e de sua ação no mundo, impõe-se um rígido código moral. As narrações se intensificam, crescem e ganham corpo, na forma das visões apocalípticas (Nogueira, 1986, p.77).

Dentre as inúmeras mutações das características físicas do Diabo tentador, as que se destacam são as quais ele acata aspectos de deformidades e características de animais, principalmente o de chifres e cascos de bode, levando esta ao pensamento de que o Diabo é um ser coxo, isso acrescentado as asas, estas não etéreas, mas asas que são fruto direto da ação do mal, assim são atribuídas asas de morcego a ele. Desta mesma maneira são as hordas de demônios as quais ele controla:

Demônios com anatomias animais ou semi-humanas ou deformadas: cobertos de pelos ou escamas, com cabeças demasiadamente grandes ou demasiadamente pequenas em relação ao corpo, dotados de olhos saltados e bocas rasgadas e cavernosas, chifres, rabos e asas, garras e cascos, cabeças de pássaros ou bicos, com inúmeras faces, braços, pernas e outros apêndices, enfim quantas outras monstruosidades a imaginação pudesse criar (Nogueira, 1986, p. 63-64).

A (des)construção do diabo de Fernando Pessoa

Considerando os apontamentos anteriores sobre a história de Satã, esta última seção trará um aprofundamento e discutirá as características do Diabo descrito por Fernando Pessoa em seu conto *A hora do Diabo* (1988), trazendo aproximações e distanciamentos em comparação com a Teologia e os estudos até

aqui expostos. Além disso, destacará a importância dos aspectos da vida de Pessoa para com a sua escrita.

Para estudarmos a obra de Fernando Pessoa, devemos, em um primeiro momento, compreender a relação que o autor tinha com a religião e seus posicionamentos. Através deste viés, partimos do conceito de esoterismo “cujo significante aponta etimologicamente para um caminho em direção ao interior, ao mais íntimo daquele que, através de uma gnose⁴, pretende atingir uma forma de iluminação” (Binet, 2007, p.2), que para Pessoa, se fazia presente na sua “busca espiritual” e seu interesse no campo das artes ocultas. Esoterismo este, no qual busca ligar conhecimentos filosóficos e religiosos.

O poeta defende a Maçonaria publicamente em 1935, indo contra um projeto de lei de José Cabral que pretendia interditar associações secretas, publicando um artigo no *Diário de Lisboa* em defesa das sociedades secretas (Binet, 2007). Pessoa não se declarou Maçon, contudo, manifestava grande interesse pelo ocultismo através de seu heterônimo de Thomas Crosse, que escreve um livro sobre esta sociedade em Portugal (Binet, 2007). Em 1934, publica o livro *Mensagem* e expõe novamente sua defesa a maçonaria através do esoterismo:

Um leitor igualmente atento, mas instruído no entendimento ou ao menos na intuição das coisas herméticas, não estranharia a defesa da Maçonaria em o autor de um livro tão abundantemente embebido em simbolismo templário e rosicruciano (Pessoa, s.d., p. 434 *apud* Binet, 2007, p.3).

Durante sua vida, Fernando se declarou Cristão gnóstico, não acreditava no salvamento pela fé, mas pelo conhecimento, ou seja, seu saber espiritual. Dedicou seus estudos ao oculto, às filosofias e às teosofias, estas últimas que contém um conjunto de doutrinas filosóficas com o intuito buscar o conhecimento dos mistérios da vida, universo e divindade, refletindo diretamente em sua escrita e na escrita de seus heterônimos. Visto que a filosofia e que os conhecimentos do

⁴ A gnose teve várias definições e correntes. Epistemologicamente ela é entendida como teoria do conhecimento. No sentido metafísico ela é a via do intelecto, da inteligência. Também foi considerada como termo prático para designar os que não caminhavam com as verdades da Igreja: gnosticismo herético. Derivada da heresiologia surge a gnose esotérica, usada para denominar documentos antigos e doutrinas novas sem base histórica. Ultimamente ela foi usada como sinônimo de sincretismo para designar a fusão simbiótica de elementos que estão em várias tradições ou correntes religiosas, como uma espécie de saber absoluto, uma espécie de religião. Também é concebida como fenomenologia enquanto é vista como resposta às questões humanistas da origem, do devir e do destino. No mundo do imaginal ela é concebida como uma experiência espiritual visionária ou mística (Trevisol, 2012, p.96).

ocultismo e divino despertam grande interesse em Pessoa, analisaremos o conto *A hora do Diabo*.

A narrativa escrita em 1988 se passa em um cenário onírico, durante uma conversa entre uma mulher grávida chamada Maria e o Diabo, que em certo ponto da conversa diz que está falando com a criança em seu ventre e não com ela. Pessoa inicia o conto descrevendo a chegada de Maria em casa após uma festa, que deixada na esquina da sua residência vai até ela, ao chegar diz para o marido (membro da maçonaria) que foi deixada na esquina por conhecidos, pois queria andar sob a luz do luar e vai dormir. Na seqüência, o narrador discorre através das linhas a vida do filho de Maria após seu nascimento, mostrando-se um poeta de forte gênio e sonhando, recorrentemente, com cenários lunares e tendo visões de grandes pontes. A conversa do Diabo com Maria acontece em um sonho tido pelo filho da mulher, tomando lugar em uma ponte acima da Terra, onde o Diabo tentara Jesus no topo de uma montanha, “na grande altura de onde se vê todo o mundo” (Pessoa, 1988, s/p). Durante o suceder das falas, nas quais majoritariamente são feitas pelo Diabo, tendo apenas algumas intervenções de Maria, Satanás irá de forma filosófica expor sua condição real em contraposição ao que é crido socialmente e pregado nas igrejas. Ele afirma que não nega, apenas contraria. Além disso, constata que a noite é seu território, o luar o pertence: “[...] como a noite é o meu reino, o sonho é o meu domínio” (Pessoa, 1988, s/p). O desfecho do conto ocorre de maneira curiosa e, certamente, confusa: Lúcifer deixando Maria na esquina de casa, ela entrando em sua moradia, explicando do mesmo modo para o marido como veio e indo dormir, meses depois sua criança nasce e pergunta para ela sobre memórias do tempo da gestação, pois tinha sonhos recorrentes com uma ponte alta e um homem de vermelho que falava muito. Sua mãe relembra seu passado e recorda que havia dançado há muitos anos com um rapaz vestido de Mefistófeles e que depois a haviam trazido para casa de automóvel.

Visto que o Diabo possui várias significações na arte e na literatura, a partir deste ponto será feita uma análise descritiva e comparativa das falas, trejeitos e vocabulários usados pelo Diabo pessoano, a fim de compreender como o poeta articula sua escrita, tomando a jornada do Diabo pelo tempo, o recorte de dois tipos de representações na arte aqui já apresentadas e o Demônio enquanto símbolo literário visto que o Diabo é multifacetado, como descrito Magalhães e Brandão:

A figura do Diabo, conseqüentemente, mesmo dentro de um mesmo contexto [como se dissesse: “Meu nome é legião, porque somos muitos”] apresenta ambigüidades, numa riqueza polissêmica que transita entre o sério e o cômico, o espanto e a admiração, o belo e o grotesco, o oficial e o popular, o sacro e o

profano, o bem e o mal. (Magalhães; Brandão, 2012, p.283)

Para iniciarmos a análise, é de suma importância que esteja entendido que o conto se passa em dois espaços: no sonho do filho de Maria, e na realidade vivida. Esclarecido isso, partiremos do local onde ocorre a conversa: uma ponte acima da Terra, que segundo Nogueira (1986) é onde se encontra o Diabo pois “[...] na medida em que os anjos habitavam o mais alto dos céus, ao lado do trono de Deus, o Diabo e seus sequazes, por oposição, eram confinados às trevas, precisamente acima da Terra.” (Nogueira, 1986, p. 29). Lugar, que segundo o Diabo, ele havia tentado o filho do Criador a mando dele: “[...] Segui, porque era o meu dever, o conselho e a ordem de Deus” (Pessoa, 1988, s/p). Para o Diabo a alma vive pois ela é tentada e ele é aquele que se opõe a tudo, devido a isso tudo existe, pois, se ele não existisse, nada existiria, pois não haveria nada para se por.

A tentação de Satanás é a sua oposição, o seu contrariar, uma vez que ele afirma não negar nada, apenas se coloca contra, fazendo com que as pessoas pensem e tenham ideias próprias. Em razão disso, desde o princípio do mundo, ele se considera sempre um ironista: Dato do princípio do mundo e desde então tenho sido sempre um ironista: “Ora, como deve saber, todos os ironistas são inofensivos, excepto se querem usar da ironia para insinuar qualquer verdade” (Pessoa, 1988, s/p). Ele afirma que a verdade não serve para nada, e que além disso ele em parte a desconhece, assim como seu *irmão mais velho*, assim descrito a figura de Deus por Satã no conto. Satanás afirma que eles, os anjos, não têm sexo, e que logo não desrespeitaria Maria, entretanto essa visão irá contra os escritos de Cousté (1997) onde acreditava que o Diabo seria uma criatura hermafrodita, entretanto essa constatação não era aceita pelo cristianismo.

Ao se autointitular ironista no conto, Lúcifer implica que ele é inofensivo. Esta afirmação se faz verdadeira ao analisar seu intuito, que segundo Alvarce (2009) confere certa função de equilíbrio ou correção em relação à vida, logo que a ação de ironizar “pode restaurar o equilíbrio da vida quando ela está sendo levada muito a sério, ou, ao contrário, quando a vida não é levada de forma suficientemente séria” (Alvarce, 2009, p.24). Além disso, as raízes gregas da palavra implicam a dissimulação e interrogação, ou seja, o que vem a ser o papel do Diabo.

Lúcifer afirma ser “naturalmente poeta” e que toda sua vida é, na realidade “um sistema especial de moral velado em alegoria e ilustrado por símbolos” (Pessoa, 1988, s/p), pois a religião são símbolos e que ele também pode ser um, uma ferramenta utilizada pela humanidade pagã para ser uma representação de algo universal, assim como Deus:

Minha senhora, todas as religiões são verdadeiras, por mais opostas que pareçam entre si. São símbolos

diferentes da mesma realidade, são como a mesma frase dita em várias línguas; de sorte que se não entendem uns aos outros os que estão dizendo a mesma coisa. Quando um pagão diz Júpiter e um cristão diz Deus estão pondo a mesma emoção em termos diversos da inteligência: estão pensando diferentemente a mesma intuição. O repouso de um gato ao sol é a mesma coisa que a leitura de um livro. Um selvagem olha para a tormenta do mesmo modo que um judeu para Jeová, um selvagem olha para o sol do mesmo modo que um cristão para o Cristo. E porquê, minha senhora? Porque trovão e Jeová, sol e cristão, são símbolos diversos da mesma coisa. (Pessoa, 1988, s/p)

Ele afirma que seu dever é de contrariar, como escrito por Goethe em 1808, o Diabo não é um espírito que nega, mas que contraria. Em visão deste pensamento, quando questionado por Maria, o Diabo em Pessoa corrobora ao dizer que não contraria ideias, mas atos:

«Contrariar é feio...»

«Contrariar actos, sim... Contrariar ideias, não.»

«E porquê?»

«Porque contrariar actos, por maus que sejam, é estorvar o giro do mundo, que é acção. Mas contrariar ideias é fazer com que nos abandonem, e se caia no desalento e de aí no sonho e portanto se pertença ao mundo.» (Pessoa, 1988, s/p)

Ao manifestar seu posicionamento sobre a visão que as pessoas, enquanto sociedade e membros de uma religião, têm de sua pessoa, Satanás defende-se, assegurando que ele, estando designado como símbolo por parte de uma religião, não é a abominação (esta moral) que perpetua e ecoa pelas crenças dos fiéis além de que a Igreja, enquanto uma ferramenta de propagação destes ideais, contribui para estas difusões que ocorrem a respeito de seu nome:

Mas eu não sou o que pensam. As Igrejas abominam-me. Os crentes tremem do meu nome. Mas tenho, quer queiram quer não, um papel no mundo. Nem sou o revoltado contra Deus, nem o espírito que nega. Sou o Deus da Imaginação, perdido porque não crio. (Pessoa, 1988, s/p)

Este pensamento de aversão ao Diabo, descrito pelo próprio, condiz com os escritos de Nogueira (1986) ao atestar a apropriação das descrições infernais na

poesia grega por parte da Igreja para incorporar seu repertório de punições severas contra os pecadores com o intuito de assegurar o poder do Alto Clero sobre as massas.

O anjo caído continua seu discurso colocando em xeque as crenças do imaginário popular ao dizer que Deus, a representação do bem, o criou para ser “deus” de noite. Desta maneira, fazendo a analogia de Deus ser o Sol e ele a Lua, sendo essa a relação Bem *versus* Mal. Portanto, em virtude de que a noite é seu território, ele é o próprio sonho, logo qualquer devaneio e ânsia por algo que a criação de Deus tiver em sonho, é Satanás. Ao falar de si, afirma que ele não existe, que apenas contraria as coisas, ou seja, as ideias, e não as nega “[...] Eu sou aquilo que a tudo se opõe” (Pessoa, 1988, s/p). Logo, a justificativa de tais ações seria que ele nutre os sonhos, que sua existência só acontece a partir da imagem idealizada dos indivíduos. Segundo o próprio Diabo do texto literário, caso isso não ocorresse (quase uma invocação), ele não existiria. Não obstante isso, ele alega que o próprio Ser Supremo o busca como maneira de que ele (o Diabo) o complete:

Deus criou-me para que eu o imitasse de noite. Ele é o Sol, eu sou a Lua. Minha luz paira sobre tudo quanto é fútil ou finto, fogo-fátuo, margens de rio, pântanos e sombras. [...] Deus mesmo me busque, para que eu o complete, mas a maldição do Deus Mais Velho — o Saturno de Jeová — paira sobre ele e sobre mim, separa-nos quando nos devera unir, para que a vida e o que desejamos dela fossem uma só coisa. [...] Como a noite é o meu reino, o sonho é o meu domínio. O que não tem peso nem medida — isso é meu. (Pessoa, 1988, s/p)

Uma passagem da narrativa desperta interesse neste ponto, a Estrela da Manhã caracteriza Deus como “segundo na Ordem manifesta [...] Quantas vezes Deus me disse: Meu irmão, não sei quem sou.” (Pessoa, 1988). Esta declaração implica em que a ordem celestial difere da conhecida, na qual coloca Deus como o Ser Supremo. Entretanto, ao analisarmos que no território literário tudo é possível, uma interpretação desta fala é de que o ser que estaria na primeira Ordem seria o próprio Fernando Pessoa, controlando os atos de Deus. Por fim, ele conclui dizendo que “Tudo é muito mais misterioso do que se julga, e tudo isto aqui — Deus, o universo e eu — é apenas um recanto mentiroso da verdade inatingível.” (Pessoa, 1988, s/p)

Vemos nesta representação da figura diabólica de Fernando Pessoa um Diabo filosófico e que tem noção de sua posição e de seu papel no funcionamento do Universo. No encerramento do conto, temos a informação que a criança nasce com Saturno como signo, ou seja, capricórnio. Saturno é o planeta designado ao

Diabo nas religiões e o animal representado pelo signo de capricórnio é a cabra, usada como representações do Diabo por milênios assim como na figura de *Baphomet*. Adentrando as questões de características de Satã, na narrativa de Pessoa, os detalhes físicos do Diabo foram mencionados apenas três vezes em ambos os planos apresentados na construção do enredo: o fictício, dentro do sonho do filho, e a realidade, o que efetivamente aconteceu com Maria. As primeiras representações ocorrem na imaginação do filho de Maria, na qual Lúcifer é descrito apenas como “mascarado”, sem nenhum outro complemento. Ao se aprofundar no sonho, ele é chamado de “homem vermelho” indicando a cor da sua pele, representação popular do que é idealizado de sua feição. Em objeção a isso, na realidade da mãe, o suposto “diabo” era um “homem *de* vermelho” que havia dançado com Maria na noite que se passa a narrativa.

Pessoa utilizou de suas crenças e suas influências para construir uma variante do Diabo que se sobressaiu articulado e com grande poder de conhecimento e uma habilidade retórica invejável. Por conseguinte, houve a desconstrução de sua personalidade e de seu eu intrínseco, rompendo com vertentes e estereótipos implantados por crenças através de gerações.

Considerações finais

Esta pesquisa apresentou um tema que gera interesse e instiga os estudos da figura do detentor do Mal. Na primeira seção desvendamos os caminhos em que perambulou desde sua fecundação com os Hebreus que fecundaram o Cristianismo e que o levou a diversas nações onde lhe moldaram e recontaram. Foi/é usado pela Igreja para controle de fiéis e instrumento propagador do medo, perpassando por poetas, romancistas, contistas e artistas até chegar aos dias de hoje. O diabo na contemporaneidade, ainda apresenta suas formas, poéticas e grotescas, de maneira multifacetada coberto de uma eterna incógnita.

Fernando Pessoa, o objeto de estudo desta pesquisa, narra um Diabo de gênio forte, coeso em sua fala, onde constata que a noite e o luar são de sua posse, e resultante disso, os sonhos. Durante sua conversa com uma mulher, localizados em uma ponte acima da Terra onde tentara Jesus, ele desconstrói a visão popular e estereotipada que o mundo tem consigo, se autodeclarando poeta e tendo falas altamente filosóficas. Ele argumenta como os fiéis o tem como o Inimigo, entretanto afirmando que não faz nada além de contrariá-los e isto por ordem de Deus, seu irmão mais velho.

O autor de *A hora do Diabo* desejava beber as estrelas em um dos cornos do Diabo (Pessoa, 2007). Como efeito disso, a única maneira natural de se avistar as constelações é à noite, logo, segundo Pessoa, o território de Lúcifer. Portanto, poeticamente e com sua mente brilhante, podemos afirmar que o autor efetivamente

bebeu as estrelas nos chifres do Demônio, montando essa personagem de maneira articulada e propiciando ao leitor uma imersão ao que temos de uma das várias formas desse ser misterioso.

Referências

- ALAVARCE, Camila da Silva. A ironia e suas refrações: um estudo sobre a dissonância na paródia e no riso [online]. São Paulo: Editora UNESP; São Paulo: **Cultura Acadêmica**, 2009. 208 p. ISBN 978-85- 7983-025-9. Available from SciELO Books .
- BELANGER, Michelle. **Dicionário dos Demônios**. Darkside, 2022.
- BINET, Ana Maria. **A obra de Fernando Pessoa, uma galáxia de “esoterismos”?** A arca de Pessoa, Imprensa de Ciências Sociais, 2007.
- CORSO-OZELAME, Josiele Kaminski.; CORSO, Gizelle Kaminski. Era uma vez o Diabo. In: **Seminário Internacional Fazendo Gênero 10** (Anais Eletrônicos), Florianópolis, 2013.
- CORSO-OZELAME, Josiele Kaminski. Trânsitos de passagem no discurso teológico literário. **Revista Ideação**, v. 13, nº1. Foz do Iguaçu, 2011, p. 169-180.
- COUSTÈ, Alberto. **Biografia do diabo**: o diabo como a sombra de Deus na história. Rio de Janeiro: Record, 1997.
- FERRAZ, Salma. **As faces de Deus na obra de um ateu** - José Saramago. Juiz de Fora/Blumenau: UFJF/Edifurb, 2003.
- FERRAZ, Salma. **As malasartes de Lúcifer**: Textos Críticos de Teologia e Literatura. Eduel, 2012.
- GOETHE, Johann Wolfgang von, **Fausto**: uma tragédia (primeira parte). São Paulo: Ed. 34, 2004.
- HUGO, Victor. **Do Grotesco e do Sublime**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- LEHMANN, Karl; KASPER, Walter.; KERTELGE, Karl. **Diabo, demônios, possessão**. São Paulo: Edições Loyola, 1992.
- MAGALHÃES, Antonio Carlos de Melo., BRANDÃO, Eli. O Diabo na arte e no imaginário ocidental. In: MAGALHÃES, ACM., et al., Orgs. **O demoníaco na literatura** [online]. Campina Grande: EDUEPB, 2012. pp. 277-290.
- NOGUEIRA, Carlos Roberto Figueiredo. **O diabo no imaginário cristão**. São Paulo: Ática, 1986.
- PAPINI, Giovanni. **O diabo**. Lisboa: Edição Livros do Brasil, 1953.
- PESSOA, Fernando. **Poesia (1902-1917)**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- PESSOA, Fernando. **A Hora do Diabo**. Lisboa: Rolim, 1988.
- TREVISOL, Jorge Antonio. **Gnose: uma via de reconhecimento das sombras do eu**. Educ. Real., Porto Alegre, v. 37, n. 1, p. 87-105, jan./abr. 2012,

O trabalho em Carmen de Figueiredo e Martha Batalha

Vitória Taísa Bertoldo de Oliveira¹

Resumo: A comunicação que propomos é uma leitura dos romances *O muro de cristal* (1958) de Carmen de Figueiredo e *A vida invisível de Eurídice Gusmão* (2018) de Martha Batalha e tem por objetivo analisar, de modo comparativo, a situação de trabalho e a autonomia financeira da mulher, subjugada pela condição inferior imposta pelo sexismo advindo do patriarcado. Nessa perspectiva, teremos enfoque nas personagens Cristina e Eurídice, respectivamente. O aporte teórico baseia-se em Zolin (2009), Tiburi (2020), Hooks (2019), etc. A metodologia será qualitativa, aplicando a teoria às obras.

Palavras-chave: Identidade. Trabalho. Personagens Femininas. Carmen de Figueiredo. Eurídice Gusmão.

Introdução

O advento do feminismo permitiu com que as mulheres, até então marginalizadas na sociedade, tivessem destaque em diversos âmbitos. A literatura, até então dominada por um cânone excludente passou a ter espaço de destaque para diversas representações femininas, sejam na esfera da representatividade ou na esfera da autoria de mulheres. Desse modo, obras até então silenciadas foram redescobertas e novas obras continuam sendo produzidas.

Com isso, pretende-se analisar, de forma comparativa o trabalho e a autonomia financeira nos romances *O muro de cristal* (1958) de Carmen de Figueiredo e *A vida invisível de Eurídice Gusmão* (2016) de Martha Batalha. Para isso, focaremos a análise nas personagens principais Cristiana e Eurídice, respectivamente.

O muro de Cristal (1958) narra a história de duas irmãs, Cristiana e Edite que estão fadadas socialmente ao casamento, mas que buscam formas de se desvencilharem dos estereótipos femininos que lhes são impostos. Já *A vida invisível de Eurídice Gusmão* (2016), apesar de contemporâneo, narra a vida de uma personagem entre os anos 30 e 60. A personagem casa por obrigação e tenta construir sua própria identidade apesar da família e do lar.

O que interliga as duas personagens Cristiana e Eurídice, embora as datas de publicação sejam tão distintas, é a busca por uma autonomia financeira baseada no trabalho que vai além dos padrões de gênero que lhe são impostos: o de ser mãe

¹ Mestranda em Literatura e Interculturalidade pela Universidade Estadual da Paraíba. ORCID: 0009-0008-5573-3670. E-mail: vitoriataisa17@gmail.com.

e cuidadora do lar. Desse modo, ambas buscam uma autonomia financeira que, consequentemente, fomenta uma autonomia identitária nas personagens.

Nesse sentido, a metodologia utilizada é primordialmente bibliográfica. Os procedimentos de pesquisa bibliográficos, como aponta Prodanov e Freitas (2013, p. 54), são “elaborados a partir do material já publicado [...], com o objetivo de colocar o pesquisador em contato direto com todo o material já escrito sobre o assunto da pesquisa.” Ademais, o trabalho é de cunho qualitativo, uma vez que apresenta uma “interpretação dos fenômenos e a atribuição de significados no processo de pesquisa”. (Prodanov e Freitas, 2013, p. 70).

Por fim, nota-se a importância do feminismo para a ascensão da literatura de autoria feminina e para o rompimento de padrões de gênero na literatura, possibilitando diversas reflexões. Ademais, destaca-se que as personagens, Cristiana e Eurídice rompem os estereótipos de gênero e constroem uma autonomia financeira baseado em diversos trabalhos que desenvolvem ao longo da narrativa.

O feminismo e a autoria feminina

As mulheres são marcadas por exclusões e subjugações em todas as épocas da sociedade. O feminismo surgiu como um movimento para mudar esse sistema de base patriarcal. Segundo Zolin (2009, p. 162), o patriarcalismo é um:

Termo utilizado para designar uma espécie de organização familiar originária dos povos antigos, na qual toda instituição social concentrava-se na figura de um chefe, o patriarca, cuja autoridade era preponderante e incontestável. Esse conceito tem permeado a maioria das discussões, travadas no contexto do pensamento feminista, que envolvem a questão da opressão da mulher ao longo da história.

Parafrazeando Beauvoir, Hooks nos diz que “feministas são formadas, não nascem feministas”. (Hooks, 2021, p. 29). Logo, ao longo de sua vida as mulheres são direta e indiretamente levadas a seguir padrões e estereótipos baseados na divisão de gênero. Isso impregna suas identidades de modo a parecer algo natural, mas a opressão e dominação masculina são socialmente construídas, o que caracteriza, por si só, uma violência simbólica. (Bourdieu, 2001).

Essa divisão de gênero polariza os espaços ocupados por cada sujeito. À mulher cabe cuidar do lar, reproduzir e atividades consideradas caseiras, como a costura. Ou seja, as mulheres são designadas a ocuparem espaços privados. Já os homens são os provedores da casa, estão presentes nos âmbitos de poder e de socialização. Mesmo quando os papéis de invertem, os homens ainda são

Realização:



Apoio:



favorecidos, pois, “mesmo quando tiver um emprego fora de casa, a maior parte das mulheres trabalhará mais do que os homens que, de modo geral, não fazem os serviços domésticos”. (Tiburi, 2020, p. 16).

Contudo, independente do contexto ou época, as mulheres são capazes de se desprender das amarras do sexismo patriarcal. Como aponta Tiburi (2020, p. 24), “a identidade é um parâmetro heteroconstruído; no feminismo a identidade é um elemento de construção de si, que passa necessariamente pelo autorreconhecimento de cada um acerca de si”.

O percurso do feminismo é relevante para a compreensão dos papéis que a mulher vem assumindo ao longo da história e como estes são permeados por uma dominação masculina que toma para si privilégios nas mais diversas instâncias da sociedade, na qual o homem “[...]define a mulher não em si mas relativamente a ele; ela não é considerada um ser autônomo” (Beauvoir, 2009, p.11).

Essa noção permeia atualmente as construções sociais e é motivo de grande opressão para as mulheres, além de dividir a humanidade “[...] em duas categorias de indivíduos, cujas roupas, rostos, corpos, sorrisos, atitudes, interesses, ocupações são manifestamente diferentes: talvez essas diferenças sejam superficiais, talvez se destinem a desaparecer. O fato é que por enquanto elas existem com uma evidência total.” (Beauvoir, 2009, p. 8). Além disso, a autora afirma que “a mulher não se reivindica como sujeito, porque não possui os meios concretos para tanto, porque sente o laço necessário que a prende ao homem sem reclamar a reciprocidade dele, e porque, muitas vezes, se compraz no seu papel de Outro.” (Beauvoir, 2009, p. 19).

A inclusão das mulheres faz-se necessária, também, no meio literário, no qual ainda predomina um cânone de obras de autores, em sua maioria, homens, heterossexuais e brancos. Esse espaço para a literatura feminina, volta-se para a inclusão da mulher e a análise desta nas manifestações literárias. Zolin (2009) destaca que um desses efeitos deixados pelo movimento feminista é especificamente a crítica feminista, que pode servir como base para complementar a análise de textos literários.

Esse modo de ler e interpretar literatura, objetiva desconstruir, pautando-se nas já citadas críticas literárias, a visão estigmatizada das mulheres, colocando-as então enquanto protagonistas ativas do processo literário. Em outras palavras:

Trata-se de um modo de ler literatura confessadamente empenhado, voltado para a desconstrução do caráter discriminatório das ideologias de gênero, construídas ao longo do tempo, pela cultura. Ler, portanto, um texto literário tomando como instrumentos os conceitos operatórios fornecidos pela crítica feminista implica

investigar o modo pelo qual o texto está marcado pela diferença de gênero, num processo de desnudamento que visa despertar o senso crítico e promover mudanças de mentalidades, ou, por outro lado, historicamente têm aprisionado a mulher e tolhido seus movimentos. (Zolin, 2009, p. 182).

Após um período prolongado de censura, os escritos literários de cunho feminino, frequentemente desprovidos de presença no cânone, manifestam-se socialmente como uma ruptura com o antigo modo de representação profundamente marcado pela visão de mundo da classe masculina.

A considerável produção literária de autoria feminina dada a público à medida que o feminismo foi conferindo à mulher o direito de falar, parece surgir imbuída da missão de “contaminar” os esquemas representacionais do ocidente, construídos a partir da centralidade de um único sujeito (homem, branco, bem situado socialmente), com outros olhares, estrategicamente posicionados a partir de outras perspectivas. (Zolin, 2009, p. 186).

Muito já se obteve, contudo, é perceptível nas relações entre mulher/homem na sociedade, que a mulher ainda possui menos equidade quando se volta o foco para a prática. É especificamente isso que pauta o movimento feminista, que, como aponta Duarte (2003, p.152), pode ser entendido como “(...) todo gesto ou ação que resulte em protesto contra a opressão e a discriminação da mulher, ou que exija a ampliação de seus direitos civis e políticos, seja por iniciativa individual, seja de grupo.”

Com isso, a autora cita as quatro ondas que o movimento possuiu ao longo das décadas e que foram contribuindo aos poucos para a construção da história das mulheres tal como é hoje. Cada uma dessas ondas do feminismo tinha como foco principal, respectivamente, o direito das mulheres a aprender a ler e escrever; a ampliação da educação e o direito ao voto; maior acesso a cidadania e ampliação dos espaços de trabalho e, por fim, a revolução sexual que luta contra a discriminação e a favor da igualdade de direitos. (Duarte, 2003). Todo o percurso do feminismo é relevante para a compreensão dos papéis que a mulher vem assumindo ao longo da história e como estes são permeados por uma dominação masculina que toma para si privilégios nas mais diversas instâncias da sociedade, na qual o homem “(...) define a mulher não em si mas relativamente a ele; ela não é considerada um ser autônomo” (Beauvoir, 2009, 11).

Ao pensar a mulher na sociedade, o feminismo busca a incluir nos mais diversos lugares possíveis e ocupando os mais distintos papéis, uma vez que sua história é marcada por uma classificação enquanto o *outro* em decorrência de um sujeito absoluto, que é o homem. Além disso, como afirma Beauvoir (2009, p. 19), “a mulher não se reivindica como sujeito, porque não possui os meios concretos para tanto, porque sente o laço necessário que a prende ao homem sem reclamar a reciprocidade dele, e porque, muitas vezes, se compraz no seu papel de *Outro*.” (Beauvoir, 2009, p. 19).

A inclusão das mulheres faz-se necessária no meio literário, no qual ainda predomina um cânone de obras de autores, em sua maioria, homens, heterossexuais e brancos. Esse espaço para a literatura feminina, volta-se para a inclusão da mulher e a análise desta nas manifestações literárias. Essa presença deve ser tomada, como afirma Zolin (2003, p. 181), como “(...) uma presença que ultrapassa o pontual e o eufórico para se conjugar a todo um processo histórico-literário. Mais importantes do que as polêmicas geradas a partir do movimento feminista são os efeitos provocados por ele em seus diferentes momentos”. Por fim, a autora afirma que um desses efeitos deixados pelo movimento é especificamente a crítica feminista, que pode servir como base para complementar a análise de textos literários.

A partir disso, neste artigo, toma-se como base a crítica feminista para complementar e enriquecer a análise da obra *A vida invisível de Eurídice Gusmão* (2016) e *O muro de Cristal* (1958), no intuito de demonstrar como as personagens femininas protagonistas dos livros estão sob o efeito da dominação masculina que as impede de ocupar determinadas funções na sociedade, assim como de se expressar do modo que quer e ser com isso, livre em si mesmas.

A vida invisível de Eurídice Gusmão

A protagonista da obra *A vida invisível de Eurídice Gusmão* e que também nomeia o livro, Eurídice, é uma personagem que carrega em sua simplicidade toda a complexidade e profundidade de uma mulher dividida entre quem é e quem poderia e gostaria de ser. Todo o peso de um casamento regularizado e aprovado pelas famílias recai para Eurídice; como apontado no livro “esta é a história de Eurídice Gusmão a mulher que poderia ter sido” (Batalha, 2016, p.64). A partir desse momento, a mulher reprime em si a Eurídice que ela realmente era/queria ser e passa a exprimir uma Eurídice calma, submissa à vida e aos meios e situações que a rodeiam, denominada pelo livro como “a parte de Eurídice que não queria que Eurídice fosse Eurídice”. (Batalha, 2016, 95).

Levando isso em conta, Eurídice se casa com Antenor, que possui um ótimo trabalho no Banco do Brasil e um alto salário para lhe manter a luxos. Desde o momento em que se conheceram até depois de casados, a mulher sempre

demonstrou prontidão em seguir os passos e as ordens de seu marido, visto que “de uma maneira geral, cabe às mulheres, segundo a ideologia patriarcal, o cuidado corporal, material e afetivo para com os membros sociais que convive. Os serviços e tarefas consideradas femininas ocorrem por meio de uma apropriação física direta sobre as mulheres” (Cisne, 2015, p. 88).

A partir disso, Eurídice passa a construir passatempos que vão se transformando em empreendimentos que, por sua vez, vão construindo sua felicidade. De início, levando em conta o que tinha a seu dispor, o lar, Eurídice começa a cozinhar e posteriormente a criar suas próprias receitas e escrevê-las em um caderno. Sua ideia final era publicar as receitas em um livro, ideia vetada pelo marido que disse em resposta: “Deixe de besteiras, mulher. Quem compraria um livro feito por uma dona de casa?” (Batalha, 2016, p. 52).

Desistindo da ideia, a personagem vai em busca de outro passatempo e acaba na costura. Costurando inicialmente roupas para os filhos, Eurídice investe no negócio vendendo roupas para as vizinhas, até que sua casa fica lotada ao ponto de ter que contratar duas assistentes de costura além da empregada que já cuidava da casa. Mas isso só durou até Antenor descobrir e afirmar que “ele era homem de menos porque a mulher trabalhava demais” (Batalha, 2016, p. 92). Eurídice então abandonou o ofício, tomada pelos pensamentos do marido que tinha uma perspectiva na qual:

A tarefa política da mulher é criar no seu lar um ideal de vida e liberdade... ajudar o marido na busca dos valores que darão finalidade ao seu trabalho especializado... indicar aos filhos a importância de cada ser humano. Esta missão pode ser realizada na sala, com uma criança ao colo, ou na cozinha, empunhando um abridor de latas. (Friedan, 1971, p. 44)

A partir dessa crise de identidade provocada pela tomada de consciência, Eurídice parte para um novo empreendimento, dessa vez mais pautado em si mesma, a personagem agora efetivamente via com clareza tudo que lhe cercava, foi então que “(...) viu a estante de livros na estante de livros. Era uma biblioteca sólida. Voltou para o sofá na companhia de um livro, e pela primeira vez em muito tempo dedicou às páginas sua total atenção.” (Batalha, 2016, 296). Refletindo acerca de tudo que aprendia nos livros, a mulher adquiriu novos hábitos, começou a fumar e a escrever.

Comprou uma máquina de escrever e seus dias passaram a ser confinados no escritório do marido, deleitando-se no que parece ser sua maior realização pessoal, a escrita. Com o passar dos anos, a mulher vai juntando seus escritos para uma futura publicação ao mesmo tempo que sofre as mudanças dos anos e dos

desenvolvimentos que eles trazem. Já da década de 50 para a 60, Eurídice se vê cursando história na PUC e participando de manifestações, além de se desprender cada vez mais de preceitos da feminilidade e dos padrões de beleza que a sociedade impunha.

Ainda casada e cuidando dos filhos, Eurídice buscava a liberdade nas possibilidades que tinha a seu alcance, como veio fazendo desde o início de sua história, só que agora com mais resultados. Como aponta Beauvoir (2009), é a partir dessa tomada de consciência que leva a mulher a lutar para se inserir nas esferas públicas, como o estudo e o trabalho, saindo assim da esfera privada de seu lar e ocupando os lugares até então dominados por homens, que surge a luta contra as amarras da opressão.

O muro de cristal

Por um lado, temos Cristiana, irmã mais velha que é designada pela mãe para cuidar dos afazeres domésticos. Desde cedo, apresenta uma personalidade decidida e, por meios próprios, quer ir atrás de seus objetivos e sonhos; descrita como uma mulher “metódica, perseverante, animada” (Figueiredo, 1958, p.52). Por outro lado, apresentamos Edite, a irmã caçula extremamente mimada pela mãe. Devido ao seu lado aparentemente mais frágil e superficial, a personagem se nega a fazer parte dos afazeres domésticos e leva uma vida dotada apenas de prazeres. Assim, “Edite folheava revistas de moda; fazia a meia voz, os comentários, criticava ou aplaudia o que lhe parecia desarrazoado ou o que solicitava a sua atenção benevolente, sem se importar com o trabalho ou a distração dos outros” (Figueiredo, 1958 p.23).

Ambas foram cuidadas pela mãe, vivendo de uma pensão deixada pelo pai. Em uma casa de mulheres, as irmãs crescem irremediavelmente distintas, cada uma em busca de sua singularidade. Contudo, há um desejo da mãe que une as irmãs em um único papel, pois ela “ambicionava o casamento das filhas, esse emprego garantido” (Figueiredo, 1958, p.35).

Desse modo, as personagens estavam, aparentemente, destinadas a cumprir os papéis de gênero designados às mulheres da época: casar e cuidar de um núcleo familiar. Entretanto, como destaca Cisne (2015), a família é um dos lugares, por excelência, de exploração da mulher. Logo, a liberdade almejada pela mãe no casamento das filhas, poderia tornar-se, também, uma prisão. Os espaços ocupados pelas três mulheres eram, majoritariamente, privados e domésticos, comuns às mulheres (Schimdt, 2015). Isso não as impedia de se esgueirarem pelos ambientes públicos, sejam em reuniões e festejos ou em espaços de estudo.

Contudo, esses espaços públicos ocupados pelas personagens eram, ainda, limitados e menos prestigiados que os ocupados pelos homens. Mesmo preenchendo suas juventudes com ocupações, estudos e socializações, o final da história de Cristiana e Edite já parecia estabelecido: o de zelar por um lar. Ainda assim, as irmãs tinham o anseio de “romper aquele círculo mesquinho, oprimidor, penetrarem no mistério de todos os problemas, conhecerem todas as distâncias”. (Figueiredo, 1958, p.55).

As irmãs ambicionavam mais do que lhes era pré-determinado, cada uma, porém, de sua forma ímpar, “Edite por meio do amor, Cristiana pelos caminhos difíceis dos conhecimentos intelectuais”. (Figueiredo, 1958, p.55). A singularidade de ambas tem apoio na seguinte frase de Beauvoir (2009, p. 15): “sem dúvidas, a mulher é, como o homem, um ser humano. Mas tal afirmação é abstrata; o fato é que todo ser humano concreto sempre se situa de um modo singular”. Esse anseio por descobrir mais acerca das suas individualidades é uma representação relevante a ser feita acerca das personagens, principalmente se atentamos aos poucos espaços destinados às mulheres no contexto histórico em que Figueiredo (1958) escreveu a obra analisada.

Cristiana é a primeira irmã citada em *O muro de cristal* (1958), sendo também a personagem que encerra a narrativa. A personagem sofre drásticas mudanças ao longo da obra, principalmente influenciada pela sociedade em que vive e pelas situações traumáticas que perpassam sua vida. Inicialmente, Cristiana é apresentada como uma adolescente vivaz, inteligente, forte e sonhadora.

Sendo delimitada por sua mãe para os trabalhos domésticos, a personagem ambiciona também melhorias para si própria. A solução que encontra é intelectual, decide aprender idiomas e opta pelas lições de francês. Para arcar com os custos, arranja vários pequenos trabalhos pela vizinhança, todos voltados para o âmbito doméstico. Como aponta Friedan (1971), foi o anseio pela busca da identidade que lançou a mulher para outros espaços além do lar. Posteriormente, a personagem começa a trabalhar como tradutora em uma editora.

Contudo, apesar de autônoma em muitos quesitos, Cristiana se mostra muito dependente em outros. Seus questionamentos são todos interiores, dificilmente os verbaliza e, por isso, aceita muitas situações de forma passiva. Não vai contra quando sua mãe a designa para as funções da casa, faz todas as vontades da irmã mais nova e, consequentemente, coloca suas expectativas de vida nos outros. Inicialmente, com o casamento da irmã, a personagem sofre sua primeira perda. Posteriormente, tem que lidar com a morte da mãe, a quem se dedicava quase exclusivamente. Para concluir, perde a melhor amiga e professora de francês, por quem é cuidada frente a morte da mãe. Todas essas pessoas representavam um

amparo para Cristiana e, quando não mais os tem em seu convívio a personagem parece perder o rumo de sua vida por um momento.

Além disso, conforme os danos sofridos, Cristiana passa a questionar mais frequentemente os motivos da sua existência e seus próprios sentimentos. Contudo, a vontade de buscar seus sonhos muda de perspectiva. Se antes seu anseio era intelectual, passa a ser um anseio romântico, a personagem deseja um amor único em sua vida. Isso a leva a um de seus maiores traumas, o envolvimento com Urbino, pelo qual tem seu coração partido. Depois desse desencanto, Cristiana se fecha para relacionamentos verdadeiros, mas não sem deixar de desejar um. Sua passividade pode também ser vista em um namoro que a mulher engata durante muitos anos, mas sem sinais de amor e muito menos de perspectivas concretas. Namorou Ângelo unicamente pela visita da idade.

Referências

- BATALHA, Martha. **A vida invisível de Eurídice Gusmão**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- BEAUVOIR, Simone. **O segundo Sexo**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.
- CISNE, Mirla. **Feminismo e consciência de classe no Brasil**. São Paulo: Cortez, 2015.
- DUARTE, Constância Lima. **Literatura feminina e crítica literária**. Comunicação apresentada na ANPOLL – II Encontro Nacional, 26 a 29 de maio de 1987. Rio de Janeiro.
- DUARTE, Constância Lima. Feminismo e literatura no Brasil. **Estudos avançados** 17. 2003.
- FIGUEIREDO, Carmen de. **O muro de cristal**. Lisboa: Século, 1958.
- FRIEDAN, Betty. **A mística feminina**. Petrópolis: Editora Vozes Limitada, 1971
- PRODANOV, C. C; FREITAS, E. C. **Metodologia do trabalho científico: métodos e técnicas da pesquisa e do trabalho acadêmico**. Novo Hamburgo: Feevale, 2013.
- ZOLIN, Lúcia. Crítica Feminista. In: BONNICI, T. e ZOLIN, L. O. (orgs.). **Teoria Literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas**. 3ª ed. Maringá: EDUEM, 2009. p. 162-183.

Realização:



Apoio:



PROFLETRAS



Os resquícios do colonialismo no romance jorgiano “O vento assobiando nas gruas”

Cíntia Tavares Saviam¹

Resumo: O presente artigo terá o intuito de explorar os resquícios do pensamento colonialista na sociedade de Valmares, uma cidade portuguesa fictícia, retratada no romance *O vento assobiando nas gruas* (2002), da autoria de Lídia Jorge. Desse modo, tomando como base a herança histórica colonialista e imperialista de Portugal que a obra literária recupera, a análise terá como foco, principalmente, os comportamentos da família Leandro em relação ao envolvimento da protagonista Milene Leandro com os Mata, uma família de imigrantes cabo-verdianos. Portanto, é possível observar os inúmeros obstáculos impostos aos imigrantes africanos, sobretudo o modo preconceituoso (racista e xenofóbico) como esses imigrantes são vistos pela sociedade portuguesa representada no romance.

Palavras-chave: Imigrante. Racismo. Lídia Jorge. Portugal.

Introdução

Após inúmeras publicações ao longo dos anos, em 2002 um importante romance da autora Lídia Jorge, *O vento assobiando nas gruas*, chega às mãos dos leitores. Tal obra foi muito bem recebida pela crítica literária, que lhe conferiu importantes prêmios, como o Grande Prêmio de Romance e Novela da Associação Portuguesa de Escritores (2003), o Prêmio Correntes d'Escritas (2004), o Prêmio de Literatura Albatros da Fundação Günter Grass (2005), na Alemanha, e o Prêmio do Público (2005), no Salão de Literatura Europeia, em Cognac, na França. Resumidamente, a história do romance aborda a relação amorosa entre Milene Leandro, uma mulher portuguesa branca, e Antonino Mata, um imigrante cabo-verdiano negro. Lídia Jorge, com um estilo irônico e crítico, transporta-nos para a sociedade racista e preconceituosa de Portugal dos anos 90, revelando que, mesmo muitos anos após a libertação das colônias, o sentimento de superioridade está internalizado nas pessoas que compõem o meio social português, sobretudo nas camadas que detêm o poder político e econômico.

Lídia Jorge tem como traço fundamental de suas obras interrogar a violência patriarcal, a memória colonial e pós-colonial, assim despertando no leitor uma forte consciência crítica do mundo (Besse, 2013), dessas relações de poder. Lídia também é uma das vozes mais ativas de autoria feminina da denominada “Geração de Abril”, movimento literário que segundo Carlos Reis, no artigo “A ficção portuguesa entre a Revolução e o fim do século” (2004), foi responsável por fomentar, durante a

¹Mestranda do PPGL/UFMS. Bolsista Capes 2024/2025. ORCID: 0009-0006-6624-3437. E-mail: cintia.saviam@acad.ufsm.br.

passagem dos anos 60 e 70, a enunciação de temas relacionados diretamente ao tempo histórico e político que estava sendo vivido, ora a ditadura perpetuada pelo Estado Novo.

Em *O vento assobiando nas gruas* (2002), obra que será analisada na sequência, a autora produz uma intersecção de várias problemáticas sociais que permeiam a realidade portuguesa contemporânea, sobretudo quando pensamos na analogia representada pela sociedade fictícia de Valmares. Essa sociedade em questão apresenta não apenas o preconceito racial e de classe contra o imigrante, mas também retrata, através de diversas outras personagens, principalmente as mulheres, a violência de gênero e o capacitismo. Ou seja, é inegável a busca da autora de externar e denunciar diversos tipos de violência, algumas mais silenciosas que as outras, mas igualmente nocivas.

Assim sendo, este artigo terá como foco, os comportamentos da família Leandro em relação ao envolvimento de Milene com Antonino, e a sua família, os Mata, composta inteiramente por imigrantes cabo-verdianos. Também será observado como os imigrantes são vistos nessa sociedade, indicando os inúmeros desafios que os assolam, mesmo após a libertação dos países africanos do domínio português.

As implementações do Estado Novo e a solidificação de pensamentos colonialistas

O período ditatorial em Portugal, também conhecido como Estado Novo, ocorreu durante 41 anos, de 1933 a 1974, tendo o seu fim marcado pela Revolução dos Cravos, em 25 de Abril de 1974, quando as próprias forças armadas se voltaram contra o governo. Seu principal ditador e idealizador foi António Salazar (1933-1974), cujo *slogan* era “Deus, pátria, família”. Ou seja, como o próprio lema do Estado sugere, era imprescindível uma vida social calcada nos mandamentos religiosos católicos, na adoração à pátria e ao seu governante, e na construção de uma família tradicional que respeitasse as normas e os “bons costumes” estabelecidos pelo governo.

Segundo Fernando Rosas, no artigo “O salazarismo e o homem novo”, de 2001, a ditadura salazarista orientava-se pela ideia mítica de “nação”, e assim tentou “resgatar as almas” portuguesas, e integrá-las, “sob a orientação unívoca de organismos estatais de orientação ideológica, ‘no pensamento moral que dirige a Nação’, ‘educar politicamente o povo português’ num contexto de rigorosa unicidade ideológica e política definida e aplicada pelos aparelhos de propaganda [...]” (Rosas, 2001, p. 1031-1032).

Portanto, destaca-se uma união de forças manipulatórias (igreja, campanhas publicitárias, decretos) que corroboraram para que a população fosse persuadida, e que contribuíram para a durabilidade do salazarismo. Rosas (2001) também elenca

o que podemos chamar de “tropos” essenciais para entendermos de que forma essa manipulação acontecia na prática. Na visão do autor o discurso salazarista estava sustentado em sete “mitos”: “O mito palingenético”; “O mito central da essência ontológica do regime” ou “o mito do novo nacionalismo”; “O mito imperial”; “O mito da ruralidade”; “O mito da pobreza honrada ou o “mito da ‘aurea mediocritas’”; “O mito da ordem corporativa”; “O mito da essência católica da identidade nacional”.

Dos sete mitos, dois se fazem muito pertinentes para compreendermos o contexto que permeia a ficção de Lídia Jorge. Segundo “O mito do nacionalismo”:

O Estado Novo não seria mais um regime na história política portuguesa; era o retomar do verdadeiro e genuíno curso da história pátria, fechado que fora, pela revolução nacional, o parêntesis obscuro desse século antinacional, quase a-histórico, do liberalismo. O Estado Novo surgia, assim, como a institucionalização do destino nacional, a materialização política no século XX de uma essencialidade histórica portuguesa mítica. Por isso, ele cumpria-se, não se discutia, discuti-lo era discutir a nação. O célebre slogan “Tudo pela Nação, nada contra a Nação” resume, no essencial, este mito providencialista. (Rosas, 2001, p. 1034, grifos meus)

Na opinião do ditador, o continente “conspirava” contra Portugal, portanto, a política externa de Salazar priorizava um afastamento ideológico e político da Europa, tudo isso resultante de uma ideia de “singularidade” da identidade portuguesa. Tais pensamentos refletem no conceito de “essencialidade portuguesa mítica”, onde principalmente na literatura, se buscava dar ênfase às produções que exaltavam o passado colonizador de Portugal. Por conta desse aspecto, as obras que criticavam o regime, não eram nenhum pouco aceitas pelo governo.

O “mito imperial”, por sua vez, teria sido:

[...] herdado da tradição republicana e monárquica anterior, no seu duplo aspecto de vocação histórico-providencial de colonizar e evangelizar. Dizia o Acto Colonial de 1930, no seu artigo 2.º: “É da essência orgânica da Nação Portuguesa desempenhar a função histórica de possuir e colonizar domínios ultramarinos e de civilizar populações indígenas.” Seria isso não só um “fardo do homem branco”, mas, no discurso imperial do Estado Novo, um fardo do homem

português, continuando a gesta heróica dos nautas, dos santos e cavaleiros. (Rosas, 2001, p. 1034, grifos do autor)

Manifesta-se, portanto, uma necessidade de pontuar esse chamado “passado de glória” e, para além disso, o direito que o povo português possui de doutrinar, explorar, dominar, por conta desse passado. Em suma, observa-se que o estado novo usufruiu de ideologias em um momento de fragilidade política – sobretudo se pensarmos na pressão internacional para a descolonização –, a fim de consolidar ainda mais esses pensamentos colonialistas, que nunca de fato haviam declinado. Assim fica nítido o porquê da relutância da nação portuguesa em desistir das colônias africanas, afinal elas são os principais exemplos desse passado “profícuo” e “glorioso”.

Análise do Romance

A narrativa se inicia no momento em que Regina Leandro, uma importante figura da cidade de Valmares, é encontrada morta em frente à antiga “Fábrica de Conservas Leandro”, que pertence à sua família e está localizada no Mar de Prainhas. Milene Leandro, neta de Regina, é quem tem de organizar sozinha o velório e o enterro da avó, já que os três filhos da matriarca estão passando as férias de verão em outros países. Sem conseguir entrar em contato nenhum com nenhum de seus parentes, Milene procura entender o que se sucedeu indo até a fábrica para conversar com os Mata, a família de imigrantes cabo-verdianos que aluga a propriedade onde Regina foi encontrada morta.

Os Mata são uma família grande, mas nenhum dos integrantes estava na fábrica quando a morte de Regina ocorreu. Sensibilizados pela situação de Milene, que se encontra completamente sozinha após uma grande perda, os Mata convidam-na para ficar um tempo em sua casa, até que algum de seus tios retorne de viagem. Após alguns dias, Antonino Mata é o responsável por entregá-la à família, e é a partir desta interação que os caminhos dos dois não mais se distanciam, e constrói-se lentamente um relacionamento amoroso entre eles.

Aparentemente, os membros da família Leandro são pessoas muito bem sucedidas, Afonso é um importante advogado, Ângela Margarida possui uma clínica de saúde e é casada com Rui Ludovice, o presidente da câmara. Gininha é professora de inglês e seu marido, Dom. Silvestre, acaba de retornar da África do Sul como um investidor de pedras preciosas. Pelas atitudes e discursos das personagens, percebe-se que a preocupação com as aparências é o que move suas vidas. Milene é, para eles, algo sem solução, uma vez que os pais da jovem morreram quando ela ainda era um bebê. Após a morte de Regina, que era a pessoa mais próxima de Milene, os familiares são encarregados de cuidar da jovem. Entretanto, os tios só realmente se importam com a sobrinha quando a imagem dos Leandro é ameaçada. Como aceitar

que ela se envolva com um imigrante de Cabo Verde? Como permitir que o nome da família seja manchado dessa maneira, ao serem relacionados a pessoas negras?

A construção das diferenças sociais pode ser observadas desde o início da narrativa através do contraste entre os bairros e as casas onde cada família reside. Para os Mata, viver na Fábrica Velha é um grande avanço; eles possuem água encanada e boas acomodações, todavia em seu passado há o “Bairro dos Espelhos”. Tal lugar é uma alusão aos famigerados “Bairros de Lata”, das periferias portuguesas, onde havia a predominância de casas muito empobrecidas, sem infraestrutura adequada, cujos moradores eram, em sua maioria, imigrantes e pessoas carentes. A caracterização do “Bairro dos Espelhos” é a seguinte:

O Bairro dos Espelhos não passava de um aglomerado raso, sem nome no mapa, e era assim chamado, porque, a partir das cinco da tarde as chapas de alumínio e os vidros incrustados nas janelas uniam-se em milhares de reflexos, como se fossem lamelas duma estação orbital construída à semelhança dum olho de mosca. [...] (p.32)

Podia dizer-se que na época alta o Bairro dos Espelhos quase não possuía espelhos. O pó que se levantava à passagem dos carros não era um mal, funcionava antes como uma protecção das habitações, um factor de segurança e boa manutenção do bairro. Às vezes acontecia entornar-se um balde de água no chão que separava uma parede da outra parede, às vezes entornava-se muito mais. [...] (Jorge, 2002, p.32)

De certa forma, a família Mata progrediu economicamente se comparada às demais famílias que permaneceram no Bairro dos Espelhos. Quando a sua habitação na Fábrica Velha é ameaçada (pois os filhos de Regina pretendem vendê-la, após o falecimento da mãe), todos ficam muito assustados com a possibilidade de voltarem ao Bairro dos Espelhos, já que esse espaço exprime uma realidade muito mais dura e desprovida de recursos básicos para uma vida digna, como asfaltamento nas ruas e água encanada.

Em contraponto, a apresentação do espaço onde residem os Leandro é bem diferente. Fora Milene, que ainda vive em Villa Regina, uma casa muito antiga que pertencia a sua avó, e que agora vale muito pouco no mercado imobiliário, os tios esbanjam conforto e modernidade. Tia Ângela Margarida, por exemplo, vive em um duplex, e Gininha mora com o marido e os dois filhos na Quinta da Amurada, em uma casa chamada “Vivenda Dom. Silvestre”.

A rega automática aspergia rufos de água às golfadas intervaladas, a relva brilhava ao sol como se contivesse

vidros dourados no interior das fêveras, e a casa, baixa, cheia de cornijas e alpendres, tinha as portas trancadas. Amáveis linhas, amáveis aberturas largas, oferecendo interiores espaçosos e amplos, ninhos de braços abertos para se repousar. Conhecia-a bem. Ali era o sítio para se ler, além o sítio para a sesta, acolá a espreguiçadeira de pedra onde se poderia ouvir música ao luar. Amável, amável. (p.73)

Sim, a casa de Dom. Silvestre não era só uma bela casa. Ali dentro, cada adorno e cada objecto tinha um preço de entrada e um preço de saída, os instrumentos de viver da tia Gininha a valorizarem-se dentro de casa como se fossem moedas de ouro no cofre invisível dum banco. Quadros, jarrões, porcelanas delicadas com formas humanas, esculturas modernas parecendo apenas pedregulhos rolados, quadros com assinaturas que a tia decifrava antes de chegar lá, Buffet e Vieira da Silva, pendurados por cima de pontas de marfim — «Vês? Isto aqui vale um dinheirão...» (Jorge, 2002, p.161).

Essa diferença gritante, em que uns colecionam objetos caríssimos enquanto outros ficam felizes por ter água encanada, representa a desigualdade social que assola a experiência dos imigrantes africanos no romance. Se comparado com a situação histórica do país, ainda hoje os imigrantes não têm acesso às mesmas oportunidades.

O enredo se passa no momento posterior à descolonização dos países africanos, mas a ideia de que os imigrantes não possuem capacidade de fazer trabalhos considerados “superiores” ainda é muito presente. Antonino trabalha em uma obra como operador de guias; a maioria das mulheres Mata são garçonetes ou caixas de supermercado. São trabalhos dignos, que fornecem seu sustento com honestidade, mas nem de longe possuem o mesmo prestígio se comparados com os cargos ocupados pela família Leandro. João Paulo e Lavinia, os filhos de Afonso Leandro, estão estudando nos Estados Unidos, um investimento para serem os sucessores de seus pais; pessoas com boa imagem, vivendo em apartamentos sofisticados, relacionando-se com pessoas que estejam no mesmo nível social que eles.

Nesse ponto, exploramos um assunto muito delicado e importante abordado pela autora do romance, que é o racismo. Podemos interpretar esse aspecto como uma denúncia de Lúcia Jorge à sociedade portuguesa, em que se enfatiza o preconceito racial e o sentimento de superioridade principalmente em relação aos imigrantes do continente africano.

A situação da Fábrica Velha, por exemplo, rende inúmeros episódios em que se evidenciam o preconceito e até mesmo a exploração contra os imigrantes de África. Após a morte de Regina Leandro, a família decide vender a antiga construção para Piet Van de Berg, um rico empresário holandês. Durante um jantar para tratar do possível negócio, o possível comprador fica intrigado ao ouvir Afonso Leandro se referir às pessoas que habitam no momento o local como “a gente da terceira vaga”. Afonso então explica que, para existir uma terceira, duas tiveram que existir anteriormente. O tio de Milene decide contar a intrigante história da “Fábrica de Conservas Leandro 1908”, exaltando quão corajoso fora seu avô ao hipotecar tudo o que tinha para construir o local; quão “bondoso” ele havia sido ao empregar meninhas de sete anos no início do século XX: o que teria configurado a “primeira vaga”. Já a “segunda vaga” teria surgido em meio a protestos trabalhistas que se espalharam por diversos países nos anos 70. Nesse momento, o pai de Milene – que era o responsável pela fábrica naquele momento – decidiu entregar as chaves do local para os trabalhadores. Anos mais tarde a fábrica retorna à família, momento em que os Leandro decidem acampar na fábrica para viver um “verão inesquecível”. Somente em 1989, Regina Leandro decide alugar a fábrica para a família Mata – assim se fez a “terceira vaga”:

Então o tio Afonso, [...] contou como num domingo à tarde, sua mãe, Regina Leandro, conforme seu hábito, tinha chamado um táxi, e passando diante da Fábrica Velha, havia verificado que o casario não se encontrava sozinho, pois sentados à sombra da empena, por cima do cômodo, um grupo de gente preta lanchava de umas grandes cestas. E como o táxi passasse devagar, uma daquelas pessoas tinha-se levantado para oferecer de comer. O taxista teria dito — «São cabo-verdianos, minha senhora, gente do Bairro dos Espelhos...» E com isso pensava o taxista ter encerrado o assunto. A menos que Dona Regina quisesse voltar atrás para os expulsar da sombra da empena. Aliás, se ela estivesse de acordo, ele mesmo, o taxista, se encarregaria de lhes dizer que não voltassem mais a deixar por ali o seu bafo. (Jorge, 2002, p.246).

De novo, podemos ver nitidamente como o sentimento de superioridade não é algo exclusivo da família Leandro, e no caso do fragmento apresentado, tal pensamento é elucidado pelo taxista. Assim como o senhor Frutuoso, o motorista sente-se pessoalmente ofendido pela presença dos cabo-verdianos; mesmo sem ter nenhuma relação com aquelas pessoas, ele se vê no direito de impor sua vontade a elas. Regina Leandro, entretanto, ignora as ofertas hostis do taxista, e ali mesmo acerta o trato referente à “terceira vaga”.

Ao lembrar desse acontecido, Afonso Leandro expressa para o leitor novamente sua opinião sobre os imigrantes:

Precisamente, a palavra vaga só aparecera com essa ocupação. Ele, Afonso Leandro, havia-a criado, confessava, associando aqueles que tinham vindo de África, com as migrações dos pássaros, a expansão do cólera e as pragas dos gafanhotos. Exageradamente, reconhecia, mas não era pacífico, num momento em que ninguém sabia o que fazer à fábrica, entregar-se assim, um espaço daquela importância, ao cuidado daquilo que o taxista dizia ser um bando de pessoas lentas, pessoas sem noção do alheio, longe das horas do relógio e dos dias do calendário. Pessoas que vinham dum outro mundo, numa outra era. Pessoas que não sabiam fazer mais nada além de amassar cimento e colocar tijolo sobre tijolo, actos primitivos anteriores à civilização. A noite, guardavam-na eles para dançar e fazer filhos. Essa era a teoria que ele mesmo na altura havia desenvolvido, vislumbrando graves problemas no futuro. Aliás, ainda agora, ele, Afonso Leandro, não compreendia porque tinha a mãe tomado, sozinha, uma decisão tão contraditória. Fora aí, nesse contexto, que ele inventara a expressão de essa gente, essa leva, essa vaga. Desgostoso e revoltado. Terceira vaga. Segundo ele, retroactivamente, tinham denominado, ao longo do século, uma primeira e uma segunda vaga, só porque de súbito aparecera uma terceira. Uma terceira vaga. (Jorge, 2002, p.248).

O trecho explicita, de maneira enfática, o pensamento preconceituoso de Afonso Leandro, que é compartilhado por demais membros da família. Ele não aceita que a falecida mãe tenha cedido o imóvel do Mar de Prainhas, tão grandioso na época de seu avô, e quer beneficiar-se daquele terreno. O racismo de Afonso Leandro se expressa quando percebemos sua opinião referente ao tipo de profissão que os imigrantes devem ter, pensamento que pode se estender à sociedade portuguesa representada no romance. De acordo com essa perspectiva, são os negros que constroem as mansões para os ricos; que auxiliam no desenvolvimento e modernização da cidade de Valmares com seu trabalho; todavia, não são os negros que usufruem desses feitos. Em alguma medida, existe a ideia de “servidão” de um povo para o outro, semelhante a como era feito durante a colonização. Hodiernamente, podemos concluir que essa relação é um reflexo do racismo estrutural.

Em consonância com o anteriormente comentado, observamos como os tios de Milene tratam a família Mata, quando levam o holandês Van de Berg para conhecer a fábrica:

[...] os quatro, sem se voltarem, entraram por dentro da Fábrica Velha, já em pleno pátio. Isto é, tinham entrado dentro da casa dos Mata. Ana Mata, que espreitava no portão, onde havia perdido de vista sua filha Felícia, virou-se, percebendo que não valia a pena espreitar. Eles estavam entrando dentro do próprio domínio dos Mata, pela retaguarda, e Felícia não fazia mais do que persegui-los, mostrando um papel no ar. Os três — Dilecta, com seu peixe cortado em duas partes, Heitor, com os dois cães que se tinham sentado, sem ladrar nada, e Ana Mata, segurando o alguardar do milho — os três estavam pregados ao chão, enquanto Felícia perseguiu os quatro visitantes, agitando os papéis. «Senhores, vejam, temos tudo legalizado. Tudo em dia, tudo em ordem. O contrato firmado, todo cumprido...» (Jorge, 2002, p.266, grifos meus).

Tanto os Leandro quanto Van de Berg em nenhum momento pedem licença para as pessoas que habitam o imóvel, eles simplesmente adentram a casa dos Mata. Invadem o espaço privado daquela família, ignorando que a fábrica é o lar daquelas pessoas.

Sobre esse fragmento, é possível fazer duas interpretações. A primeira pode se referir ao próprio país Portugal, que se mostra aberto e acolhedor para os imigrantes da África, que promete lar e proteção, mas que também pode tomar todas essas coisas em um piscar de olhos. É uma falsa cortesia e tolerância para que aqueles que foram colonizados, não se sintam mais dessa forma. É uma tentativa de demonstrar que agora há igualdade entre os povos. A outra interpretação pode conter uma alusão à própria colonização portuguesa, visto que é de conhecimento geral que nenhum português chegou na África agindo com bons modos. Eles invadiram países e impuseram sua vontade àquelas nações, explorando o povo e seus recursos.

Para concluir essa análise, trarei alguns exemplos a respeito da relação da protagonista Milene com Antonino, fato que é, indiscutivelmente, um dos maiores condutores narrativos do romance. Antonino é um homem comum, trabalhador, e que, apesar de jovem, é pai de três filhos pequenos. Sua mulher faleceu há cerca de um ano, e com o desenrolar da narrativa, descobrimos que ele tem uma namorada chamada Divina. Sua atual parceira é tudo o que a família Mata espera que uma namorada dele seja; uma pessoa simples, caixa de supermercado, e de pele negra.

Porém, apesar de ser uma boa pessoa, Divina não desperta em Antonino o mesmo sentimento que Milene desperta. Herdeira de uma família rica e branca, o jeito de Milene agir e ver o mundo faz Antonino recordar-se de sua falecida esposa. Tal situação o confunde, porque sua namorada representa tudo o que ele precisa ao remeter a uma relação de igualdade social e racial, já a moça Leandro remete a uma relação muito mais contraditória, e até mesmo impossível – e destoando de grande parte das personagens brancas e privilegiadas da narrativa, Milene não compreende o problema de se relacionar com um imigrante africano.

Antonino, desde o início da narrativa, demonstra-se preocupado com as consequências que a relação dos dois terá, e sente-se deveras aflito com a possibilidade de serem hostilizados pela sociedade de Valmares. Ele repete a todo instante “se fossemos invisíveis”, e pensa até mesmo em mudar-se para um país mais tolerante, onde as pessoas não recriminassem seu envolvimento com uma moça branca. A seguir, um trecho que trata de uma das primeiras vezes em que os dois saem sozinhos para conversar:

«Íamos, eu no meu carro, tu no teu, para que não dissessem que um homem como eu raptou uma mulher como tu e a levou a um bar.» (JORGE, 2002, p.191-192)

«Vamos pela praia». Depois, reflectia — «Não, pela praia, não». Ela lembrou-se de dizer — «Entramos no meu carro». Ele disse — «No teu carro, não». Era como se estivesse no alto de alguma coisa e em volta só houvesse vazio, escada nenhuma. Antonino olhava em redor e via desamparo ou impedimento em tudo. «Fazemos assim — tu ficas encostada ao teu carro e eu ao meu, a olharmos para a praia». (Jorge, 2002, p.192)

É notável o receio do viúvo de ser mal interpretado pela sociedade ao ser visto com Milene. Ele usa as expressões “um homem como eu” e “uma mulher como tu”, referenciais que podem deduzir que se relacionam com a cor da pele de cada um. Mais adiante, os dois continuam saindo juntos, na maioria das vezes para locais desertos ou com poucas pessoas. Quando finalmente conseguem passear em lugares públicos, a recepção não é tão agressiva quanto esperavam. Entretanto, o preconceito existe e não é praticado apenas pelas classes mais abastadas. É algo internalizado nas pessoas que vivem em Valmares.

A família Leandro, também não fica nem um pouco contente com o relacionamento da sobrinha e do moço cabo-verdiano. Ângela Margarida é a que mais pensa em uma “solução” para a tempestade que assola o nome da família. Em seu desespero para preservar o sangue e honra dos Leandro, ela toma uma atitude

abominável; engana a sobrinha ao dizer que ela precisa fazer exames de rotina, planejando na verdade uma esterilização sem seu consentimento. O restante dos tios, à exceção de Gininha, não condena de fato a ação de Ângela, mas sim as consequências caso alguém descobrisse esse crime terrível. Novamente, é a possibilidade de ter a imagem da família manchada que assusta os Leandro. Dom. Silvestre possui uma opinião bem formada sobre o assunto:

«Podias agora parar um pouco, não?» — disse para Gininha. E para os cunhados — «Vamos lá a ver. Então como se iria saber duma coisa dessas? Se a rapariga era ou não infértil?» — O tio Dom. Silvestre à espera da resposta. Não haveria bissectriz possível sem essa resposta. Ângela Margarida levá-la-ia à clínica? Faria lá exames? Porque falava ela disso? Em geral, a regra é as mulheres serem férteis e os pretos serem prolíferos. Iria haver uma ninhada de mestiços na família Leandro. Por ele, não se importava. Acontecesse o que acontecesse. Já tinha compreendido muito bem para onde caminhavam as espécies humanas, quando decidira abalar de Joanesburgo. E reparassem que tinha voltado praticamente sem nada, só para não assistir ao que estava para acontecer, numa terra que julgava preservada. (Jorge, 2002, p.410).

Podemos notar que Dom. Silvestre não se importa com a possibilidade de Milene ter filhos miscigenados, até porque ele não suporta a sobrinha e acredita que a situação seja uma espécie de “castigo” que cairia sobre a humanidade, uma hora ou outra. Seu espírito de colonizador, que se vê superior a todos os africanos, até mesmo desiste de seus negócios na África do Sul para não ter que presenciar o fenômeno da miscigenação do povo. Ou seja, não há nada que deduzir desse fragmento; a exposição é claríssima.

Considerações finais

Em suma, o presente texto procurou trazer exemplos de como o sentimento colonialista ainda é muito presente na sociedade apresentada no livro *O vento assobiando nas gruas* (2002). Foi uma tentativa de elucidar a perspicácia de Lídia Jorge ao desenvolver aos poucos essas questões, que por muito tempo foram ignoradas ou subestimadas. A colonização provocou cicatrizes que são difíceis de serem esquecidas, e isso é válido tanto para o colonizador quanto para o colonizado.

Como vimos na narrativa analisada, os resquícios do colonialismo permeiam a narrativa a todo momento, ora na maneira como os imigrantes cabo-verdianos são

tratados por portugueses brancos, no medo da família Mata em voltar para o “Bairro dos Espelhos”, na total falta de respeito ao espaço privado da família Mata, quando o tio de Milene e o comprador holandês invadem a fábrica velha. São inúmeras situações que exemplificam muito bem como essas pessoas são tidas como invisíveis e menos importantes que os europeus. Tal fato resulta em uma estrutura social excludente e preconceituosa, que reflete a desigualdade social e econômica, a violência cultural contra os imigrantes africanos, e principalmente o racismo.

A ideia de uma raça superior foi difundida por muitos anos, e infelizmente é impossível desaparecer rapidamente. No recorte da sociedade portuguesa dos anos 90, que Lídia Jorge busca retratar, é inegável o quão solidificadas estão as diretrizes salazaristas, as quais se baseiam principalmente no passado colonizador e opressor. É a busca incessante pela “antiga glória” portuguesa, sem se importar com as violências e os horrores que ela implica.

Referências

BESSE, Maria Graciete. Memória, empoderamento e ética na obra de Lídia Jorge. **Revista do Núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e Africana da UFF**, v. 5, n. 11, 2013.

COVA, Anne; COSTA PINTO, António. O salazarismo e as mulheres: uma abordagem comparativa. In: **Penélope: Género, Discurso, discurso e guerra**, n. 17, p. 71-94, 1997.

JORGE, Lídia. **O vento assobiando nas gruas**. Dom Quixote, 2002.

REIS, Carlos. A ficção portuguesa entre a Revolução e o fim do século. Belo Horizonte: **Scripta**, v. 08, n. 15, p. 15-45, 2004.

ROSAS, Fernando. O salazarismo e o homem novo: ensaio sobre o Estado Novo e a questão do totalitarismo. **Análise Social**, v. XXXV (157), p. 1031-1054, 2001.

A casa como representação do sagrado em *A correnteza*

Carla Vanessa Santos Andrade¹

Resumo: O presente artigo objetiva analisar a simbologia da casa no romance *A correnteza* (1979) da autora sergipana Alina Paim. Esse elemento faz emergir, dentre tantos significados, o sagrado existente dentro do ser humano, dessa forma nosso estudo faz uma análise mitocrítica, de cunho bibliográfico, ancorado em teóricos do campo das Ciências das religiões e dos estudos do mito tais como: Mircea Eliade, Gilbert Durand, Gilberto de Melo Kujawski, Francis Huxley, Gaston Bachelard, entre outros.

Palavras-chave: Alina Paim. Sacralidade. Simbólico.

Introdução

O presente artigo objetiva analisar a figura da casa, revestida de sacralidade, que permeiam a obra *A correnteza*, da autora Alina Paim. Esta é sergipana, nascida no município de Estância, em 10 de outubro de 1919. Ainda criança, mudou-se para Salvador com os pais e só voltou para o estado natal devido ao falecimento da mãe. Aos nove anos de idade vai estudar em um colégio interno em Salvador e aos 12 começa a escrever para o jornalzinho do grêmio estudantil do colégio. Alina ficou neste internato até concluir os estudos e formar-se no magistério.

Estreia na vida literária com o romance *Estrada da Liberdade* (1944), que teve uma pequena repercussão à época. Com uma escrita intensa, produziu mais nove romances, a saber: *Simão Dias* (1949); *A sombra do patriarca* (1950); *A hora próxima* (1955); *Sol do meio-dia* (1961); A trilogia de Catarina composta pelos romances: *O sino e a rosa* – (1965); *A chave do mundo* e o *Círculo* (1965); *A sétima vez* (1969); e *A correnteza* (1979). Além de obras direcionadas ao público infantil: *O lenço encantado* (1962); *A casa da coruja verde* (1962); *Luzbela vestida de cigana* (1963); *Flocos de Algodão* (1966), dentre outros que não lograram uma publicação.

A pesquisadora da obra da Alina Paim, a professora Ana Leal Cardoso, divide o trabalho da escritora em duas partes. A primeira parte está ligada ao momento de engajamento político referente ao Partido Comunista, o que durou cerca de quase três décadas. A segunda, corresponde ao viés introspectivo cujo contexto está *A correnteza*², que conta a história de uma mulher de meia idade que nutre um sonho de possuir uma casa própria, conforme atesta a narradora: “Meteu na ideia em menina, que ia ter uma casa enorme, nova em folha, onde ninguém

¹ Doutoranda do PPGL/UFS. E-mail: cfarfalla@gmail.com

² Doravante usar-se-á AC para abreviar *A correnteza* (Paim, 1979).

tivesse dormido um sono”. (AC, p.42). Para conseguir realizar tal desejo ela é capaz de cometer as piores atrocidades, passando por cima de tudo e de todos.

A casa é o símbolo que percorrerá toda a narrativa, a busca incessante da personagem principal por seu espaço, um lugar que possa chamar de seu, tornará esse elemento simbólico, representativo, pois é para a obtenção da casa que todas as ações da protagonista serão justificadas, para Izabel, “A casa está no centro do mundo, ela é a imagem do universo” (Chevalier; Gheerbrant, 2016, p.196).

A escolha desse objeto de estudo se justifica pelo fato de a obra conseguir trazer elementos que nos remetem à experiência do sagrado. Além de estudar uma autora com uma obra rica e vasta, mas que continua pouco visível no mundo literário. Para realizar essa análise, apoiamos-nos na mitocrítica e nos aportes teóricos de Micea Eliade, Gilbert Durand, Gilberto de Melo Kujawski, Francis Huxley, Gaston Bachelard, entre outros, para embasar nosso estudo.

A casa como representação do sagrado

Oriunda do latim a palavra casa designava, dentre outras acepções, edificações de pequeno porte e de qualidade não muito boa, como choupana, casebre. Atualmente o termo é utilizado para nomear toda e qualquer construção independente de sua qualidade. Em várias outras línguas o seu significado se manteve associada a lar, terreno; e em algumas variantes passaram a ser ligada à família. Considerando os relatos da história da humanidade, testemunhamos a incansável busca do ser humano por proteção, assim; procurou consolidar habitação e segurança em um mesmo local.

A ideia de refúgio e abrigo trazido pela casa leva-nos para a história dos nossos ancestrais, onde a caverna servia como proteção dos perigos externos e local onde as relações pessoais podiam acontecer. A palavra lar reflete e/ou intensifica o simbolismo associado a casa, (do latim *lar, laris*) liga-se diretamente a família. Esse termo no sentido doméstico, como é visto hoje, passou a ser utilizado para demonstrar, justamente, a intimidade da família, utilizada também como uma das definições para casa ou habitação reforça a ideia de refúgio, ambiente íntimo. Nessa linha de raciocínio, ela (a casa) representa o espaço individualizado.

Sabemos que tais construções marcam a cultura de uma sociedade, por isso seu significado é extenso. Como espaço de moradia vimos que tem a incumbência de proteger o indivíduo: “Dado que a morada constitui uma *imago mundi*, ela se situa simbolicamente no “Centro do Mundo””. (Eliade, 1992, p.50). Enquanto abrigo se faz de fortaleza, quando configura a proteção, nos lembra da figura materna, amparando o filho. Partindo dessa permissão, de proteção, a casa faz parte do simbolismo feminino, mas especificamente a figura da mãe: “[...] A mãe é a segurança do abrigo, do calor, da ternura e da alimentação [...]” (Chevalier; Gheerbrant, 2016, p.580). Ao agregarmos todos esses sentimentos que fixa o ser

humano à terra, somos levados a figura materna, porque: “[...] A vida começa bem; começa fechada, protegida, agasalhada no seio da casa.” (Bachelard, 1978, p.201), ela é o lugar que substituí o ventre materno.

A casa enquanto ambiente significativo se faz presente na literatura desde longa data, seja em romances, contos, música ou poesia. Ao olharmos a casa como um referente de lar, notamos que esta, geralmente, leva-nos ao passado e por isso tentamos reconstruir tal qual foi naquele tempo. A busca pela casa dos sonhos é uma verdadeira Odisseia, pois remontar um local que vive no saudosismo do subconsciente, de um mundo idealizado, não é tarefa fácil, uma vez que ela “[...] é o Universo que o homem construiu para si imitando a Criação exemplar dos deuses, a cosmogonia” (Eliade, 1992, p.50). Com suas particularidades pode revelar o interior do ser.

A psicanálise reconhece, em particular, nos sonhos contendo casas, diferentes significações, correspondendo a diversos sentidos da psique: “O interior da casa é a máscara ou aparência do homem; o telhado é a cabeça e o espírito, o controle da consciência. Os andares inferiores marcam o nível do inconsciente dos instintos” (Chevalier; Gheerbrant, 2016, p. 197). Assim, podemos entender que a morada de um indivíduo é o seu universo particular e apenas quando puder transmitir espiritualidade e experiência é que se pode dizer que a casa foi de fato habitada.

A casa é um repositório de vivência e lembrança. A memória guarda a história de vida de todos, bem como dos valores e crenças nela aprendida por meio da família, não por acaso, em muitas variantes ainda a palavra casa é associada a família e mundo: “Casa é, assim, um termo coletivo para a família e suas tradições [...]” (Huxley, 1977, p. 97). Logo, estará ligada a aprendizagem.

Algumas construções são consideradas sagradas, como os templos, as igrejas, dentre outros. Assim, ao delimitar o local e construir sua casa o ser humano também traz a sacralidade para o seu pequeno mundo, pois a construção de uma casa representa o princípio de um cosmos:

[...] a casa é santificada, em parte ou na totalidade, por um simbolismo ou um ritual cosmológico. É por essa razão que se instala em qualquer parte, construir uma aldeia ou simplesmente uma casa representa uma decisão grave, pois isso compromete a própria existência do homem: trata-se, em suma, de criar seu próprio “mundo” e assumir a responsabilidade de mantê-lo e renová-lo. (Eliade, 1992, p.50).

Com isso notamos que o sagrado pode ser visto de várias maneiras, ele é um desejo latente no ser humano.

Partindo dessas reflexões, sobre o elemento casa, deparamo-nos com o romance de Alina Paim, esse espaço ganha feições sagradas na narrativa, o que evidencia a necessidade que o ser humano tem em construir espaços significativos. A casa é objeto de desejo da protagonista: “Quero casa, com a graça de Deus, um sagrado Coração entronizado na sala, luz votiva noite e dia.” (AC, p.73), e a busca por este espaço ganha proporções gigantescas: “[...] A casa, a casa. Por que não o amor, uma viagem em volta do mundo? Sonho tecido de absurdo” (AC, p.130-131). A obstinação em ter uma casa só sua pulsava forte, não havia nada mais importante no mundo da protagonista. No entanto, não há uma imagem de vivência e aconchego associada ao lar; mas sim um local de cobiça doentia e destruidora das relações afetivas da personagem com sua família ou com quem se colocava no meio para impedir a realização do seu grande sonho: “Sonhei e da casa construída partiram Augusto morto e um filho inimigo” (AC, p.201).

Vemos que a obsessão e a resignificação da casa na vida de Isabel, tem início na sua infância. Ainda quando morava com os pais e a família, em um cômodo pequeno “[...] que não cabia mais gente nem coisa” (AC, p.533). No entanto, quando criança seu desejo era menor, pensava em ter apenas um quarto próprio, em que pudesse trancar, separando-se da família, dos barulhos existentes na casa cheia de gente. Por volta dos treze anos acontece algo que marcaria sua vida, o pai a faz abandonar os estudos para trabalhar em um atelier de costura, para ajudar nas despesas e, conseqüentemente, nos estudos da irmã mais velha, Mariana, que estava prestes a concluir o ensino normal. Inconformada com a escolha e os rumos pré-estabelecidos para o seu futuro, Isabel fez uma promessa a si mesma, a de ter uma casa própria: “Juro por Deus que vou ter uma casa grande, enorme, nem que me mate para conseguir” (AC, p.66). Assim, passará a vida toda se esforçando para realizar tal promessa. A casa desejada por Isabel vira um sentimento obsessivo, pois ela igual correnteza destrói a própria vida em nome do seu “sonho de aço”, que será seu corpo, alma e coração.

Gaston Bachelard (1884-1962), em seu livro *A poética do espaço*, faz uma reflexão sobre a casa e os diversos espaços que a constitui. Como um símbolo primário vira um local amado, sagrado e ligado à imaginação, uma vez que nesse ambiente é possível se libertar e tirar as máscaras usadas em sociedade. Segundo o autor a casa é um verdadeiro cosmos, o primeiro universo do ser humano, pois o abriga, o acolhe, é o local capaz de nos fazer sonhar. Também na casa se pode desfrutar da solidão, mesmo sendo ela humilde e com defeitos, o devaneio se faz presente, uma vez que ela dá estabilidade: “Ela mantém o homem através das tempestades do céu e das tempestades da vida. Ela é corpo e alma. É o primeiro mundo do ser humano” (Bachelard, 1977, p.201).

Segundo Bachelard, a primeira casa sempre terá lembranças mais fortes no inconsciente, porquanto ela retém as memórias da infância, fazendo-as contínuas. É nesta casa primeira onde se descobre a função de habitar-se, que será levada para

todas as outras, quando essa não mais existir. No romance analisado, é visto claramente que a casa desejada pela protagonista, desde a infância, tem um sentido especial. Guardada na lembrança, a casa precisava ter algumas particularidades: “A casa, sua casa, mesmo enfileirada entre milhares de outras iguais, teria sinais de identificação” (*AC*, p.6), determinada necessidade revela o universo idealizado por Isabel.

Ainda de acordo com Bachelard, ao fazer analogia à casa, temos a concha, para explicar a imagem de algo interior, subjetivo. A concha nasce do seu íntimo, analisando biologicamente, pois é do calcário expelido pelo próprio organismo, por isso, as conchas passam a imagem de vida projetada, não para frente, mas para si mesma. Esta vive para “construir sua casa e não construir sua casa para viver nela” (Bachelard, 1977, p.267). Ao aproximarmos essa observação com a narrativa de *AC*, podemos afirmar que Isabel, assim como a concha, tira a sua casa de dentro de si. O sonho em morar sozinha, em determinados momentos da vida, revela o desejo do ser humano em ser envolto em sua própria concha. Como este molusco, a personagem de *AC* cria sua concha e a protege de tudo.

Ao refletir a casa na perspectiva de algo inviolável, temos a simbólica do ninho, ele tem a função de envolver o pássaro antes e depois da sua saída do ovo. Fazendo uma aproximação simplória, pode-se afirmar que ele se equipara a casa porque essa também abriga e protege. É um tema recorrente na literatura e como imagem primária é capaz de remeter o indivíduo a um passado longínquo. Deseja-se que o ninho seja perfeito, capaz de trazer segurança, porque devolve a imagem da infância.

A casa-ninho nunca é nova. Poder-se-ia, de uma maneira pedante, que ela é o lugar natural da função de habitar. A ela se volta, ou se sonha voltar, como um pássaro volta ao ninho [...]. Este signo do retorno marca infinitos devaneios, pois os retornos humanos se fazem sobre o grande ritmo da vida humana, ritmo que atravessa os anos, que luta contra todas as ausências através do sonho. (Bachelard, 1978, p.261-262).

Ao fazermos uma comparação com a casa do romance em foco, vemos bem clara essa relação de proteção, entretanto de forma diferente, nesse caso quem é alvo de proteção é a casa, ela personifica o ninho da protagonista, o seu bem maior: “A casa chamada sonho era real e viva” (*AC*, p.2005).

Ao longo da narrativa, citada inúmeras vezes, a casa terá variantes, destacamos palácio. Ligado a magnificência, devido a seu caráter de opulência, só alguns escolhidos podem ter acesso ou herdá-lo. “[...] ele é o centro do universo, para o país em que é construído, para o rei que o habita, para o povo que o vê”

(Chevalier; Gheerbrant, 2016, p.679). Isabel quando criança teve acesso ao palácio do Bispo e passou, desde então, a invejar e desejar um para si, embora isso estivesse “longe das mãos como estrela” (AC, p. 72); e em devaneios questionava: “Que tamanho tem um palácio todo? (AC, p.72). Nesse sonho recorrente acabou construindo uma espécie de palácio só para ela.

Ao colocar a casa como ideal de vida, Isabel direciona toda sua energia e esforços para conseguir atingir seu objetivo: “Querida casa de um grande menor, de paredes altas, janelas rasgadas, cortinas, luzes que se acendessem mais de uma, tapete, mesmo simples pedaço que cobrisse o meio do soalho” (AC, p.72). Neste processo vemos Isabel e a casa tornarem-se uma só coisa, como constatamos na fala de Mariana: “O casarão era de carne e de sangue. Ela, sua mãe, se confunde com a casa” (AC, p.142). Nesta simbiose, o sonho de Bela atinge um alto patamar e um nível de importância fora do comum, ao ponto de colocar tudo e todos em segundo lugar, a representação do seu sagrado se manifestava na casa.

Ao realizar tão almejado sonho, Isabel se vê sozinha e começa a se questionar: “E eu? Minha felicidade se vestiu de casa, jardim, torre, dinheiro. Se desertar da pobreza, nada me falta, quando tiver a casa valeu ter nascido, valeu a *singer* noite e dia, valeu tudo o que fiz [...]”. (AC, p.120). Diante de tal comprovação, desembocamos na imagem da jaula, que no romance ganha uma teoria trazida por D. Aurélio, cliente e amiga de Isabel, desde os tempos em que essa costurava. Segundo essa teoria, a jaula consiste em uma construção pessoal, onde cada um se tranca, isola-se e de lá não consegue sair: “Cada pessoa no mundo constrói uma jaula onde se desespera”. (AC, p.170). A jaula de Isabel foi sua casa, como podemos comprovar no fragmento: “Pode alguém construir uma jaula para si mesmo? [...] É possível, Bela. Basta a pessoa exagerar uma coisa dentro de si mesma.” (AC, p. 156). A constatação de que teria feito uma jaula, durante anos, fez Isabel enveredar por pensamentos profundos, cheios de revelações e sentimentos confusos, como: “Inocente ou culpada? Tenho jaula? Feliz ou infeliz?” (AC, p.113). Neste ponto pode-se inferir que a jaula tem a mesma significação de prisão, lugar onde o sujeito fica impossibilitado de ir e vim. Podemos ver que Isabel encontrou a sua prisão, quando optou pela casa.

Assim, é notório que o grande símbolo da obra AC é a casa. Ela será a maior imagem, revestida do bem e do mal, certo e errado, alegria e tristeza, mas mesmo assim será desejada, desde o início: “Por que quando se nasce não se recebe de Deus uma casa como se ganha o ar e a luz?” (AC, p.12). Terá uma carga muito forte, porque não será como a casa primeira, será a casa existente apenas nos sonhos da protagonista.

No romance AC, depois de anos perseguindo o seu sonho, já na meia idade, Isabel se vê viúva, mãe de dois filhos vivos, avó de netos que nem conhece e neste momento acaba se dando conta que o seu sonho vitimou sua família e a ela, porque ao mesmo tempo em que foi algoz, também foi vítima da sua casa jaula,

tendo como consequência frustrações, perdas, dores e solidão. Devido a isso, busca refúgio no quarto da garagem, chamado de torre.

Ao analisar sua trajetória e sua obsessão em ter uma casa, admite que por causa do seu “sonho de aço” foi capaz de passar como um rolo compressor na frente de qualquer um, para atingir seu sonho. A casa a colocou em um mundo paralelo, desumanizado, cruel e insensível. Ao entender isso, Isabel desemboca na perplexidade da certeza de ter feito tudo para conquistar a felicidade, e, no entanto, não se sentia feliz.

A protagonista, já no final da vida, se depara com reflexões e questionamentos sobre o que fez, entra em um processo de entendimento do ser, realiza um retorno ao passado, que refletirá em seu futuro, para tentar estabelecer uma unicidade, e entender que a casa foi seu mundo, por ela viveu, morreu e vivenciou seu sagrado.

Considerações finais

Um dos símbolos mais amplo e rico em significados para o ser humano é a casa. No contexto da nossa análise, ela representa a busca de identidade da protagonista sendo revestida de sacralidade. Desejo íntimo da personagem principal, Isabel, desde a infância, ela personifica o “sonho de aço”, implacável e devastador, que foi capaz de marcar seu presente e mudar drasticamente seu futuro: “Foi tudo pela casa. Uma bela casa, e grande. A casa era o destino marcado e os meios de caminho não justificam a chegada no fim?” (AC, p.113). Do ponto de vista psicológico, a casa pode ser entendida como a busca de um sentido para a vida, pelo retorno à mãe, ela é o útero. Do ponto de vista simbólico, representa o espaço sagrado.

Segundo Eliade (1992) em seu livro *O Sagrado e o profano*, diz que o espaço sagrado é aquele que se sobressai, é especial por alguma coisa que o diferencia de outros espaços. A revelação dele é sempre potente, reconhecido pelo mistério e quase nunca por forças físicas. O espaço sagrado é sempre uma espécie de réplica do cosmos ou mundo dos deuses, ele se insere na transição do mundo sagrado com o profano. Desse modo, o espaço sempre será simbólico porque irá representar algo para além dele. Entender que há sacralidade no espaço faz o ser humano entender o seu significado no mundo. Com isso, tentamos agregar mais um estudo para a fortuna crítica da produção literária de Alina Paim, mostrando que a obra desta exímia escritora é uma fonte inesgotável de interpretações; e, devido a isto, é de grande relevância seu estudo para o eixo acadêmico, para a área das Letras, no que tange à Literatura, e para a sociedade em geral.

Referências

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

Realização:



Apoio:



BUSSARELLO, Raulino. **Dicionário básico** Latino-Português. Santa Catarina: UFSC, 2002.

CARDOSO, Ana Maria Leal. **A obra de Alina Paim**. In: *Interdisciplinar*: revista de Estudos em Língua e Literatura. v. 8, p. 35-45, 2009.

CARDOSO, Ana Maria Leal. **Alina Paim – uma romancista esquecida nos labirintos do tempo**. In: *Aletria*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, vol. 20, 2010, p. 125-132.

DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário: Introdução à arquetipologia geral**. Trad. Hélder Godinho. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

ELIADE, Mircea, 1907 1986. **O sagrado e o profano**. Trad. Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

ELIADE, Mircea. **Mito e Realidade**. Trad. Paola Civelli. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.

HUXLEY, Francis. **O sagrado e o profano: duas fases da mesma moeda**. Trad. Raul José de Sá Barbosa. Rio de Janeiro: Primor, 1977.

KUJAWSKI, Gilberto de Melo. **O sagrado existe**. São Paulo: Ática, 1994.

PAIM, Alina. **A correnteza**. Rio de Janeiro: Record, 1979.

TRESIDDER, Jack. **O grande livro dos símbolos**. Trad. Ricardo Inojosa. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.

O infamiliar freudiano em contos de Borges e Cortázar

Maria Stella Galvão Santos¹

Resumo: Um conceito proposto por Sigmund Freud em 1919 (no original, *Das Unheimliche*) e traduzido no Brasil como *O infamiliar*, insere a psicanálise no âmbito literário, por ocasião da análise freudiana em torno do “O Homem da Areia” (1817), do escritor alemão E.T.A. Hoffmann, um dos pioneiros do conto fantástico. Nosso objetivo é utilizar o mesmo conceito para analisar dois contos que igualmente se tornaram clássicos no gênero fantástico, dos escritores argentinos Jorge Luis Borges (“La casa de Asterión”, 1947) e Julio Cortázar (“Casa tomada”, 1951), e verificar pontos de convergência simbólica entre as três narrativas literárias.

Palavras-chave: Contos. Infamiliar. Freud. Fantástico literário.

Introdução

A partir do conto “O Homem da Areia”, de E.T.A Hoffmann, Freud aborda o estranhamento que ronda o humano e geralmente o leva à repetição de padrões e histórias internalizadas. Nas palavras do autor: “[...] familiar [*Heimlich*] é uma palavra cujo significado se desenvolveu segundo uma ambivalência, até se fundir, enfim, com seu oposto, o infamiliar [*Unheimlich*]. Infamiliar é, de certa forma, um tipo de *familiar*” (Freud, 2019, p. 47-9, grifos do autor). Conforme apresentado pelo médico austríaco que fundou as bases da Psicanálise, a estrutura do conto se desenvolve de modo a criar incerteza no leitor, “na medida em que ele não permite que se intua, de início, se ele nos quer introduzir no mundo real ou em um mundo fantástico, que lhe é caro” (Freud, 2019, p. 59). A ideia de realidade, aqui, novamente apresenta o componente ambíguo, porque equivale àquela plasmada pelo escritor, a quem Freud chama de inigualável mestre do *Infamiliar* na literatura.

No conto em questão, Hoffmann apresenta o protagonista, Natanael, por meio de cartas escritas ao amigo Lothar, irmão de sua noiva Clara. Perturbado por uma visita que o remete a uma sinistra lembrança de infância, Natanael conta em suas cartas a história do homem da areia, um tipo perverso que jogava areia nos olhos das crianças para depois arrancá-los e comê-los quando elas não queriam

¹ Doutoranda do PPGEL/UFRN. Bolsista Capes 2024/2028. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1974-7692>. E-mail: stellag@uol.com.br.

dormir, uma crença que impregnou a infância do menino. Mergulhando o personagem numa espiral de medo, tensão e loucura que o leva ao manicômio, Hoffmann conduz a trama a um desfecho surpreendente. Para Calvino, “O Homem da Areia me parece o conto mais representativo do maior autor fantástico do século XIX, o mais rico em sugestões e o mais forte em valor narrativo. A descoberta do inconsciente ocorre precisamente aqui, na literatura romântica fantástica, quase cem anos antes que lhe seja dada uma definição teórica” (2004, p. 13).

Reprodução da ilustração feita pelo escritor Hoffmann para o seu conto “O Homem da Areia”. E.T.A



Freud se ampara justamente na literatura fantástica para exemplificar o mecanismo obscuro e latente do jovem Nathanael, rival e inspiração literária de Hoffmann, o escritor norte-americano Nathaniel Hawthorne (1804-1864). O fundador da psicanálise escrutina a mente do personagem, mergulha-a na angústia recorrente, na teia de fantasias que prende Nathanael ao temido *Homem da Areia*. O escritor apresenta o quadro vivido pelo seu protagonista com riqueza de detalhes físico-psíquicos:

Não se poderia inventar nada de mais insólito e esquisito do que aquilo que aconteceu com o meu pobre amigo Nathanael. Você vivenciou alguma vez, benevolente leitor, algo que preenchesse totalmente o seu peito, sentidos e pensamentos, deixando tudo mais de fora? Algo que fervesse e fermentasse dentro de você, o sangue em brasa saltando nas veias,

avermelhando mais e mais as suas faces. Seu olhar seria tão insólito como se quisesse captar figuras no espaço vazio, que não são visíveis a nenhum olho, e a fala se desfaria em lúgubres suspiros. Então os amigos que perguntariam: O que você tem, estimado amigo? [...] Mas cada palavra, tudo aquilo de que a fala é capaz, parecer-lhe-ia incolor e gélido e morto” (Hffmann, 1815/2019, p.237-38).

É a partir dessa relação que poderíamos chamar de psicanalítico- literária criada por Freud em torno de uma narrativa de Hoffmann que nos debruçamos sobre outros dois contos do nosso corpus de pesquisa, ambos produzidos em solo argentino mais de um século após o surgimento de “O Homem da Areia”.

Reversão do mito e o duplo em Borges

Em “La casa de Asterión”, o escritor argentino Jorge Luis Borges reescreve o mito grego do Minotauro, arquétipo da representação do monstro associado às memórias de horror e sacrifício humano. Como afirmado por Eliade (1973, p. 163), o mito não traz, em si mesmo, nenhuma garantia moral. “Su función es revelar modelos, proporcionar así una significación al mundo y a la existencia humana [...] Gracias al mito, las ideas de realidad, de valor, de transcendencia, se abren paso lentamente”.

O infamiliar, neste caso, é exatamente a reversão de uma narrativa consagrada nos relatos arquetípicos que remontam à Antiguidade. O conto humaniza Asterión. Ele se apresenta como um ser indefeso, tristemente solitário, que vive na expectativa de que surja seu redentor. É quando o mito original é retomado com a figura do ateniense Teseu, que mata o minotauro e livra sua cidade do morticínio esporádico exigido pelo rei Minos, da ilha de Creta.

A seguir, temos a reprodução do quadro “The Minotaur”, do inglês George Watts (1885), cuja contemplação teria inspirado Borges a escrever o conto.



“La casa de Asterión” é, portanto, uma apropriação metafórica do mito do Minotauro. Dito assim, pode parecer que o escritor argentino Jorge Luís Borges apenas reescreveu, atualizando o teor da legenda mitológica. Mas, em se tratando deste autor, a simplicidade nunca foi a força motriz de sua literatura. Como afirmado pelo crítico norte-americano Harold Bloom (2002, p. 799), para quem a prosa borgeana é uma mescla de paródia, tradução, vigília e pesadelo, “desde el comienzo [Borges] no hacía muchas distinciones entre la lectura como una especie de reescritura y la escritura misma”. Assim, o escritor parte de uma narrativa mítica para recriar um personagem que, senso comum, sequer é conhecido pela nomeação que lhe é atribuída nos dicionários e tratados sobre mitologia.

No *Diccionario de Mitología Griega y Romana*, Grimas (1965, p. 361) assim introduz o verbete: “Se da el nombre de Minotauro a un monstruo que tenía cabeza de hombre y cuerpo de toro. Se llamaba Asterio, o Asterión, y era hijo de Pasifae, esposa de Minos [rei da ilha de Creta], y de un toro enviado por Posidón al rey”. Ou seja, Borges começa por restituir à figura mitológica seu nome original. Logo, ainda no título, renomeia o labirinto como sua casa. E, à guisa de epígrafe, se lê: “E a rainha deu à luz um filho/Que se chamou Astérion”. Para Bloom, a engenhosidade ficcional de Borges “radica en su capacidad para ejemplificar lo que el hombre es: el sujeto y el objeto de su búsqueda” (Bloom, 2002, p. 800). Como se pode constatar nesta jornada do homem-touro Asterión.

O tamanho da solidão do Minotauro, no conto, engendra a criação de um duplo, um dos temas recorrentes na contística borgeana. O narrador discorre sobre as distrações que encontra no interior da casa labiríntica, quase todas relacionadas à exploração do espaço restringido.

Pero de tantos juegos el que prefiero es el de otro Asterión. Finjo que viene a visitarme y que yo le muestro la casa. Con grandes reverencias le digo: *Abora volvemos a la encrucijada anterior o Abora desembocamos en otro patio o Bien decía yo que te gustaría la canaleta o Abora verás una cisterna que se llenó de arena o Ya verás cómo el sótano se bifurca.* A veces me equivoco y nos reímos buenamente los dos. (Borges, 2009, p. 79)

O tema do duplo também é objeto da análise freudiana no texto consagrado ao Infamiliar. “Na origem, o duplo era uma garantia contra o declínio do Eu. [...] A duplicidade como defesa contra a destruição tem seu contraponto em uma representação da linguagem onírica, na qual a castração expressa-se por meio da duplicação” (Freude, 2019, p. 69).

Casa tomada, familiar e simultaneamente infamiliar

Em “Casa Tomada”, primeiro conto publicado pelo belga-argentino Julio Cortázar em 1951, temos a síntese do modo fantástico e insólito da narrativa que resultaria em várias outras designações como realismo mágico e real maravilhoso aplicadas a parte da produção literária hispano-americana na segunda metade do século XX. Sobre este universo imaginativo, contextualiza Roas, teórico contemporâneo:

Se hizo evidente, por tanto, que existía, más allá de lo explicable, un mundo desconocido tanto en el exterior como en el interior del hombre, con el que muchos tenían enfrentarse. Y la literatura fantástica se convirtió, así, en un canal idóneo para expresar tales miedos, para reflejar todas esas realidades, hechos y deseos que no pueden manifestarse directamente porque representan algo prohibido que la mente ha reprimido o porque no encajan en los esquemas mentales al uso y, por tanto, no son factibles de ser racionalizados (Roas, 2001, p. 23-4).

O conto “Casa Tomada”, do belga-argentino Julio Cortázar (1914-1984) funciona como uma síntese do tom empregado pelo autor em suas consagradas narrativas curtas: estão ali o inusitado, o fantástico, o bizarro, o cotidiano impregnado pelos três adjetivos anteriores, os personagens trabalhados com forte

carga psicológica, manifestada por meio dos fluxos de consciência. O conto, publicado em 1946 na revista *Los Anales de Buenos Aires* [cujo diretor era o escritor argentino Jorge Luis Borges] traz o estilo e a narrativa que consagraria o autor: a mistura entre realidade e fantasia, a distorção do que nos é familiar, o insólito e o inusitado.

Em 1951, quando é publicado *Bestiario*, primeiro livro de contos de Cortázar, “Casa Tomada” abre o volume, prenunciando o autor e sua obra. No Brasil, o livro é traduzido na década seguinte. São dois os personagens: O narrador e a irmã, Irene. Coabitam por um tempo não especificado em uma casa enorme, herdada dos antepassados. Relata-se uma rotina espartana, ainda que a dupla viva folgadoamente de rendas. Tudo se limita ao espaço da casa para a irmã. Quem eventualmente deixa os limites domésticos é o irmão, que busca livros e compra a lã que ocupa a irmã em seu interminável labor de tecer. E viver no limite da apatia. Vivem sob o signo da rotina até que algo abala irremediavelmente aquela placidez.

Irene era uma moça nascida para não fazer mal a ninguém. Fora sua atividade matinal, passava o resto do dia tricotando no sofá de seu quarto. Não sei por que tricotava tanto. [...] Às vezes tricotava um colete e depois o desfazia rapidamente, porque alguma coisa não lhe agradava; era engraçado ver, na cestinha, o montão de lã encrespada, recusando-se a perder a forma de algumas horas antes. Aos sábados, eu ia ao centro lhe comprar lã; Irene tinha confiança no meu gosto, aprovava as cores e nunca precisei devolver uma só meada. Aproveitava essas saídas para dar uma volta pelas livrarias e perguntar inutilmente se havia novidades em literatura francesa. Desde 1939 nada de importante chegava à Argentina. (Cortázar, 1970, p.11-2)

A seguir, temos a reprodução da ilustração de Norah Borges, irmã do escritor Jorge Luís Borges, para “Casa Tomada”.



Por outro lado, como afirma Fernández (2012), os relatos de Bestiario apresentam um esquema que rebaixa a esfera do conflito particular dos personagens fictícios e nos instala, como leitores ativos, no caminho da interpretação simbólica. Uma das leituras mais frequentes por parte da crítica literária situa este conto na esfera conjuntural da Argentina da época, a caminho da tradição golpista. “No sólo aquel plano simbólico y sociológico resulta tan patente ni absoluto, pues la presencia de los mundos imaginados suelen instalarse en los terrenos de la reflexión filosófica, psicológica e incluso antropológica” (Fernández, 2012, p. 105).

Em "Casa tomada", encontramos uma proposta literária em que a sucessão do fantástico é o fio condutor e o ponto culminante da narrativa. Essa dialética entre o real e o imaginário surge, em grande parte, da ideia de construir uma visão particular do mundo. Essa dialética entre o concreto e o imaginado surge, em grande parte, da ideia de construir uma visão particular do mundo que transcende a esfera pessoal um ambiente de natureza social, como nos diálogos que precedem o ponto final e o abandono da casa, enfim, tomada.

Me tiré contra la puerta antes de que fuera demasiado tarde, la cerré de golpe apoyando el cuerpo; felizmente la llave estaba puesta de nuestro lado y además corrí el gran cerrojo para más seguridad.

Fui a la cocina, calenté la pavita, y cuando estuve de vuelta con la bandeja del mate le dije a Irene:

—Tuve que cerrar la puerta del pasillo. Han tomado la parte del fondo.

Dejó caer el tejido y me miró con sus graves ojos cansados.

— ¿Estás seguro?

Asentí.

— Entonces — dijo recogiendo las agujas — tendremos que vivir en este lado.

Considerações finais

Teóricos contemporâneos do fantástico literário, como o espanhol David Roas, defendem um marco temporal na conformação deste gênero de narrativa. O conflito interior, portanto na esfera psicológica, teria impregnado mais diretamente os contos do século XIX, quando surge “O Homem da Areia” e a leitura do infamiliar na perspectiva freudiana. Do século XX aos dias atuais teríamos uma resposta autoral a uma realidade multifacetada na qual o conflito psicológico pode ou não ser determinante na condução da trama.

Tanto Borges como Cortázar são inscritos como precursores destas narrativas convulsionadas pelas pulsões e tensões do mundo contemporâneo. Em seus contos, elementos apontados por Freud em sua leitura da noção oposta à da familiaridade. Impregnados, portanto, do insólito e do estranho presentes nos textos que os antecederam. Temos, afinal, a teoria literária valorizando o texto como instrumento, *per se*, de mapeamento da reação e recepção do leitor.

Referências

- BLOOM, Harold. **Genios**. Un mosaico de cien mentes creativas y ejemplares. Barcelona: Anagrama, 2002.
- BORGES, Jorge Luis. La casa de Asterión. In: **El Aleph**, Barcelona, Alianza Editorial, 2009.
- CALVINO, Italo. **Contos fantásticos do século XIX**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- CORTÁZAR, Julio. Casa tomada. In: **Bestiario**. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1970.
- ELIADE, Mircea. **Mito y Realidad**. Madrid: Ediciones Guadarrama, 1973.
- FERNÁNDEZ, Eduardo Molina. Lo siniestro en Casa tomada desde la antropología literaria. In: **Literatura Hispánica**: juegos e estrategias. México: Universidad Autónoma de Tlaxcala, 2012.
- FREUD, Sigmund. O infamiliar [Das Unheimliche] (1919). In: FREUD. **Obras incompletas**. Edição comemorativa bilingue (1919-2019). Tradução Ernani Chaves e Pedro Heliodoro Tavares. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.

- GRIMAL, Pierre. **Diccionario de Mitología Griega y Romana**. Barcelona: Paidós, 1989.
- HOFFMANN, E. T. A. O Homem da Areia (1815). *In*: FREUD, Sigmund. **Obras incompletas**. Tradução: Romero Freitas. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.
- ROAS, David (org.). **Teorías de lo fantástico**. Madrid: Arco Libros, 2001.

Vestígios autobiográficos na poesia erótica de Tula Pilar

Alexandra Oliveira de Sá¹

Resumo: Este Trabalho tem o objetivo de verificar os rastros autobiográficos presentes na obra *Sensualidade de Fino Trato* (2017) de Tula Pilar Ferreira. Logo, para que pudéssemos perceber os vestígios autobiográficos na poesia erótica dessa autora, nos baseamos em algumas literaturas, principalmente, nas obras de Philippe Lejeune, *O pacto autobiográfico* (2008) e também *Ensaio sobre autoficção* (2014), organizado por Jovita Maria Gerhein Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Também nos embasamos em alguns poemas que fazem parte da obra abordada. Para finalizarmos, apresentamos, portanto, a nossa hipótese, com base nas obras supracitadas. Assim, no decorrer deste estudo, pudemos perceber que podem ser relacionados alguns traços da vida da poetisa Tula Pilar com o projeto poético-literário autobiográfico.

Palavras-chave: Autobiografia. Autoficção. Versos eróticos. Tula Pilar.

Introdução

Quando o assunto em discussão é autobiografia temos uma gama enorme de autores dissertando sobre o tema, contudo vamos priorizar os estudos de Philippe Lejeune, como citamos acima. Mas, caso seja necessário, para encorpar a pesquisa outros estudiosos poderão ser acrescentados.

No momento em que se fala sobre a escrita de si é muito importante trazermos alguns esclarecimentos sobre estes termos: autobiografia e autoficção, pois ambos são confundidos, às vezes, até classificados como sinônimos. Nesse sentido, é relevante mostrarmos as definições de cada elemento para que não haja confusão.

Primeiramente, apresentaremos os conceitos de autobiografia e autoficção para que posteriormente possamos encaixar os versos eróticos de Tula Pilar. Em seguida, discutiremos sobre a autobiografia e a poesia, e para isso, o posicionamento de Lejeune sobre o assunto será essencial.

¹ Mestranda do PPGL/UFJF. Bolsista Capes 2022/2024. E-mail: alexandra.oliveira@estudante.ufjf.br

Para encorparmos este trabalho, faremos uma breve análise de alguns versos eróticos de Pilar para que possamos classificá-los de acordo com suas características.

Autobiografia versus autoficção

Philippe Lejeune, define autobiografia como “narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade” (2008, p.14). Uma designação bastante limitante, já que, de forma retrospectiva, é necessário que uma pessoa não fictícia fale sobre si mesma. Lejeune também afirma que somente será possível uma obra ser classificada como autobiográfica quando esta adequar-se perfeitamente à tripla identidade: “é preciso que haja relação de identidade entre o autor, o narrador e o personagem. (Lejeune, 2008, p. 15). Contudo, no decorrer da obra *O pacto autobiográfico* (2008), o autor afirma ter feito uma “definição de aparência dogmática e estatuto teórico meio que incerto”. (Lejeune, 2008, p. 49).

Esse retorno crítico à definição deve-se menos às objeções que me foram feitas do que a meu mal-estar diante das aprovações. Para mim, a definição seria um ponto de partida para fazer uma desconstrução analítica dos fatores que entram na percepção do gênero. Mas, isolada de seu contexto, citada como uma "autoridade", ela poderia parecer sectária e dogmática, leito de Procusto derrisório, fórmula falsamente mágica que bloqueava a reflexão ao invés de estimulá-la. Já não me reconhecia mais nela, mas não podia negar: escrevera de fato aquilo - que, aliás, entrava em ressonância com outros aspectos normativos de meu texto (por exemplo, o que digo a respeito da identidade). Meu ponto de partida tinha-se transformado em ponto de chegada. Eu me tornara um novo dicionário Larousse ou La Palice. (Lejeune, 2008, p. 51).

O autor reflete sobre as escolhas dele com relação às definições, entretanto “Não me censuro, em "O pacto autobiográfico", por ter feito tal escolha, que era necessária, mas por não tê-la situado mais claramente no contexto atual das publicações.” Segundo Philippe Lejeune, qualquer cidadão que disserte sobre autobiografia, certamente enfrenta contrariedades com a definição. O escritor lamenta não ter situado a palavra autobiografia a todos os campos semânticos que

ela pertenciam, a fim de evitar embaraço. Entretanto, em tempo, ele cuidadosamente teve a sensatez de preencher a brecha sem demora.

A palavra "autobiografia" foi importada da Inglaterra no início do século 19 e empregada em dois sentidos próximos, mas mesmo assim diferentes. O primeiro sentido (o que escolhi) foi proposto por Larousse, em 1886: "Vida de um indivíduo escrita por ele próprio." Larousse contrapõe a autobiografia, que é uma espécie de confissão, às Memórias, que contam fatos que podem ser alheios ao narrador. Mas, num sentido mais amplo, "autobiografia" pode designar também qualquer texto em que o autor parece expressar sua vida ou seus sentimentos, quaisquer que sejam a forma do texto e o contrato proposto por ele. Menos conhecido que o Larousse, Vapereau explicitou muito bem esse sentido em seu Dictionnaire universel des littératures (1876): *AUTOBIOGRAFLA (...) obra literária, romance, poema, tratado filosófico etc., cujo autor teve a intenção, secreta ou confessa, de contar sua vida, de expor seus pensamentos ou de expressar seus sentimentos.* (Lejeune, 2008, p. 53. Grifo nosso).

É com base nesta última definição que situamos a obra de Tula Pilar Ferreira. Mais adiante nos deteremos em dissertar sobre isso, mas, neste momento, faz-se relevante trazeremos a definição da palavra autoficção, tendo em vista que pode ser confundida ou considerada sinônimo da anterior: autobiografia.

A autoficção é um termo que surgiu na década de 70 na França para nomear um novo modelo de texto. Doubrovsky, à época foi o responsável pelo neologismo, hoje um gênero, que faz parte da escrita de autores modernos. Serge Doubrovsky criou o termo autoficção para contestar Philippe Lejeune na obra *O Pacto autobiográfico* (1975) "O herói de um romance declarado como tal poderia ter o mesmo nome que o autor?" Este fez um questionamento e aquele designou uma outra categoria para classificar a obra *Fils* (1977), escrita por ele, com características de si próprio. A quarta capa desse livro define autoficção:

Autobiografia? Não, isto é um privilégio reservado alguns importantes deste mundo, no crepúsculo de suas vidas, e em belo estilo. Ficção, de acontecimentos e fatos estritamente reais; se se quiser, autoficção por ter confiado a linguagem de uma aventura à aventura da linguagem, fora da sabedoria e fora da sintaxe do romance tradicional ou novo. Encontro, filhos de

palavras, aliteraões, assonâncias, dissonâncias, escrita de antes ou de depois da literatura, concreta, como se diz em música. Ou ainda: auto fricção, pacientemente onanista, que se espera agora compartilhar seu prazer. (Dobrovsky *apud* Gasparini, 2014, p. 186).

Esse gênero se mistura com outras duas categorias: a autobiografia e a ficção, que ao se unirem, dão origem a uma única palavra: autoficção. O texto autobiográfico, ao longo dos anos, sofreu com a crítica literária, com isso a autoficção acabou ganhando espaço e ocupando um lugar importante, acredito que pelo seu caráter inovador. Mas é muito importante frisar que muito antes de termos a criação do termo autoficção já existiam obras com essas características, segundo (Dobrovsky, 2014). Para corroborar, faz-se importante trazer também as palavras de Lejeune para auxiliar-nos na compreensão do contexto autoficcional.

No “Ato IV, 1989” do capítulo de Lejeune, o criador do pacto autobiográfico expande a definição de autoficção parafraseando Colonna: “(...) uma autoficção é uma obra literária através da qual um escritor inventa para si uma personalidade e uma existência, embora conservando sua identidade real (seu nome verdadeiro)” (Lejeune, 2014, p. 26).

Segundo Vincent Colonna, na obra *Ensaio sobre autoficção* (2014), organizada por Jovita Maria Gerheim e Maria Inês Coimbra, “a autoficção marca talvez uma evolução da escrita de si [...] o efeito antecipado sobre o leitor o mesmo da literatura autobiográfica: reparação de si, empatia, simpatia, admiração, exaltação”. (Collona, 2014, p. 47).

Uma vez apresentadas as diferenças entre os dois gêneros distintos, abordaremos a presença da autobiografia em poemas de Tula Pilar Ferreira.

Autobiografia e poesia

Este é um tema que já gerou bastante discordância entre os estudiosos, o próprio Philippe Lejeune, no início, não acreditava na possibilidade de um texto escrito em verso ser autobiográfico. “Em *Le pacte autobiographique*, afirmei - heresia! - que a autobiografia era “em prosa”, o que, em 99% dos casos ela é de fato, mas não certamente de direito.” (Lejeune, 2014, p. 86). A afirmação de Lejeune não foi algo incoerente porque realmente as escritas autobiográficas, em sua grande maioria, são em prosa não em verso, porém não é uma possibilidade improvável. A literatura desde os primórdios pode contar com a poesia, mas nos dias atuais temos um número muito grande de pessoas – adultos, jovens e até mesmo crianças – que se

dedicam a esse gênero. Nesse sentido, a escrita autobiográfica em versos também é bem mais expressiva que anos atrás. Mas, visto sua importância, nos anos 2000, em Marselha, ocorre um colóquio cujo tema era “Autobiografia e poesia”, e os participantes desse evento discutiram a seguinte questão: “O autobiográfico na poesia contemporânea: uma renovação?” (Lejeune, 2014, p. 88).

Dominique Rabaté, moderador de uma mesa-redonda, iniciou sua fala citando a exclusão da autobiografia da escrita em versos. Ele cita, inclusive, a obra de Lejeune, *O pacto autobiográfico* (1975) que deixou a poesia fora da definição de autobiografia. Todavia, “a poesia de nosso século obriga, entretanto, a pensar nos laços que unem o sujeito da escrita e o sujeito real.”, afirma também que “Uma pode ser instrumento da outra.” (Lejeune, 2014, p. 88). Percebemos, portanto, que autobiografia e a poesia conversam entre si. É possível escrever a vida, escrever sobre si através dos versos e por meio deles, a escrita de si pode ser considerada, por alguns, muito mais bela e encantadora.

É tão difícil escrever a própria vida, uma vida particular, com uma língua comum na qual nos dissolvemos. É tão intimidante, e pretensioso, se apresentar aos outros. Com que direito o fazemos, se não lhes oferecermos nada e se não nos apoiarmos em alguma coisa? Meu coração dispara, minha respiração vai e vem, preciso encontrar meu ritmo. É preciso que minha voz tão estranha, minha voz que não gosto de ouvir, deixe de ser esse barulho que me trai, para tornar-se uma música que me transporte. E minha escrita, não uma mensagem que se perde no silêncio e só fale aos olhos, mas uma fala que faça vibrar os ouvidos do outro, e o obrigue a articular, em sua própria garganta, a minha vida. (Lejeune, 2014, p. 89).

A poesia nos envolve, faz com que algo que não gostamos em nós fique, por algum tempo, esquecido porque nós sentimos envolvidos e também representados pela escrita da realidade por uma “pessoa real”. A realidade através da musicalidade, das assonâncias, das rimas, do léxico escolhido a dedo e que nos fazem vibrar. Seguindo então esta força de atração chamada poesia, nos dedicaremos na sequência deste texto, a escrita de si que Tula Pilar faz em sua obra.

É relevante frisar, que ela faz um recorte da vida dela para discorrer nos poemas. A poetisa abordará sua vida sentimental, suas aventuras eróticas, seus desejos, antes reprimidos, sua beleza e sua força.

Chega-se mais perto do crio segredo de um poema quando o poeta explica sua gênese, escreve a

autobiografia ele sua inspiração ou a de seu trabalho? Este é o sonho de certos leitores: colher confidências, entrar no ateliê do artista - como se não fosse neles, leitores, que se fizesse a alquimia, como se a poesia pudesse ser explicada pelas circunstâncias ou desmontada em uma série de engrenagens ou de receitas, como se palavras alheias ao poema pudessem fornecer respostas às palavras do poema. Esse é presente que alguns poetas deram a seus leitores. (p.97)

Pilar, presenteou muitas mulheres, estas estavam caladas, oprimidas pelo sexismo e pelo machismo, entretanto, a partir da iniciativa da poetisa em expor sua vida, sua intimidade, ela serviu de exemplo para outras que começaram a escrever sobre si e possivelmente, libertaram-se das amarras que até então as calavam.

Os versos eróticos autobiográficos de Tula Pilar

(...) o movimento da autobiografia é da VIDA para o TEXTO, enquanto o da autoficção é do TEXTO, da literatura, para a VIDA. (...) Um bom escritor pode chamar a atenção para a sua biografia através do texto ficcional, entretanto, é o texto literário que se destaca em primeiro plano. Os biografemas estão ali funcionando como estratégia literária de ficcionalização de si (Faedrich, 2014, p. 23).

Tula Pillar Ferreira foi uma autora de grande representatividade no espaço literário Brasileiro. Infelizmente, ela nos deixou precocemente em 2019 em função de um AVC. Tula sempre se inspirou na escritora Carolina Maria de Jesus, pois ambas tinham uma trajetória de vida parecidas. As duas mulheres possuíam o gosto pela escrita desde crianças, mães solteiras de três filhos, mulheres pretas, faveladas, militantes e ambas lutaram para exercer o direito da escrita.

Um dos motivos de caracterizarmos a poesia da autora como autobiográfica é o fato de Pilar trazer para os textos suas reais vivências, seus sentimentos, suas emoções, suas aventuras, suas dores, seus amores. Assim como a citação acima, ela traz para as poesias, o texto, o movimento da vida. Vale ressaltar, como já dissemos no início deste estudo, que a poetisa faz um recorte muito específico da vida dela: a sexualidade, o erótico.

Assim como é relevante frisar o recorte autobiográfico ao qual nos referimos, também é bastante significativo reforçarmos que nós nos apoiamos em

uma das definições de Lejeune para nos alicerçarmos nessa afirmação de que há vestígios autobiográficos nos versos eróticos dessa escritora. Segundo o autor, “AUTOBIOGRAFIA (...) obra literária, romance, poema, tratado filosófico etc., cujo autor teve a intenção, secreta ou confessa, de contar sua vida, de expor seus pensamentos ou de expressar seus sentimentos.” (2008, p. 53). Nessa perspectiva, passemos à análise dos poemas.

Rosa Amarela

Logo que acordo
deparo-me com ela
Linda rosa amarela
Mais vivaz do que quando recebi
Parece feliz em estar em meu lar
Ali na estante
Parece sorrir para mim a todo instante
Ganhei de um amigo, admirador
Por ser amarela não significa que é amor
Somente respeito, carinho, bem querer
Amigo meu, quero estar com você
Suas mãos grandes, tocando as minhas
Pele negra como Ébano
Sedosa, brilhosa pelo sol do verão
Quero suas mãos
Acariciando meu rosto
Massageando meu corpo
Afangando meus cabelos
Explorando-me
Em um quarto secreto
Que não meu, nem seu
Dupla nudez
Lábios cansados a beijar dorsos cansados da labuta
do dia
Desejos
Retribuem a bela rosa
Muitos beijos
Realizações dos desejos
(FERREIRA, 2017, p. 43)

Observamos neste poema alguns traços da autobiografia, primeiramente pela presença da primeira pessoa, porém não o mais importante, já que ela também

escreve em terceira pessoa. Tula Pilar, em vários poemas, frisa a relação sexual com amigos, sem a presença do amor. Isso para nós é um rastro muito forte de versos autobiográficos, uma vez que na introdução desta obra a autora relata para o leitor um momento de grande intimidade com um amigo, ainda que nesse trecho ela afirme que não tenha ocorrido relação sexual. “Tive um amigo que adorava mamar em peitos cheios de leite [...] após todos se recolherem, saímos às escondidas [...] Deitava em meu colo e mamava como um neném.” (Ferreira, 2017, p. 13)

Também podemos perceber a descrição do cansaço físico feito pela autora no verso “Lábios cansados a beijar dorsos cansados da labuta do dia”, já que ela era uma mulher que trabalhava duro nas casas de família, nas ruas vendendo revistas. Na sequência, citaremos outro poema, cujo foco é o sexo, contudo uma relação entre amigos.

Amizade Colorida

Um olhar de menino que se perde
Ao ver meu corpo de mulher...
Segurou firme em minha cintura
Mãos quentes passeavam por todo meu corpo
Dedos delicados adentravam em minha vulva,
me fazendo gritar sem querer
Tapou minha boca, suavemente
Apertou meu pescoço
pedindo silêncio
Calou-me com um longo beijo,
entreabrindo os lábios,
gemendo baixinho em meus ouvidos
Estávamos escondidos fazendo traquinagens

De sexo apaixonado
Paixão de amizade que busca carinho
Nos momentos de solidão
O olhar de menino escondido fazendo traquinagens
De sexo apaixonado
Paixão de amizade que busca carinho
nos momentos de solidão
O olhar do menino escondido
sob as grossas lentes dos óculos
Revelavam olhos amendoados, brilhantes e vivazes...
Mãos buscam. Pênis ereto. Orgasmos realizados
Bocas expressam sons alucinantes.

Cansaço de prazer
O olhar de menino continuou alucinado
pelo meu corpo maduro de mulher...
(Ferreira, 2017, p. 32)

Como relatamos anteriormente, Tula apreciava momentos de intimidade, sem a necessidade de um compromisso. Nesta obra, ela traz outro poema que relata uma relação sexual com um amigo, conforme o título do texto: Amizade Colorida. “Paixão de amizade que busca carinho” (2017, p. 32) é outro verso que podemos perceber que são versos nos quais a autora relata momentos de estima, afinidade e intimidade com as pessoas que estão envolvidas na relação. Nesse sentido, nosso posicionamento, portanto é que se pode tratar da própria Tula, já que “o movimento da autobiografia é da VIDA para o TEXTO”. (Faedrich, 2014, p. 23). Então, nessa conjuntura, percebemos na escrita da autora um movimento cíclico, da vida para o texto, assim como do texto para a vida. Na sequência, apresentaremos outro poema da autora.

Sonhos mexicanos

Epifania na selva
Nossos corpos na relva
Animais se acasalando
Nós nos amando
Cavalo, fêmea fecundado
Vem! Galope comigo pela noite escura
Lua prateada a clarear nossa loucura
Quadros nos espelhos quadrados
(geometria)
Corpos na cama
Bichos na floresta
Pererecas fazendo festa, saltitante natureza
Todos os bichos em plena penetração
Quadros com masturbação...
Por isso, em vez de Frida e Diego, você e eu
Minha mão cuidando da tua face...
Nossas mãos entrelaçadas
Se minha nudez é uma delícia...
Sou Olívia
Vem ser Popeye!
PIU, PIU, PIU!!!
Nos sonhos de México têm muitos bichos
Corpos coloridos em atos de prazer
Se é proibido, nem quero saber!
Amar até enlouquecer!

“Crime delicado” ficar juntos?
Fazemos um perfeito conjunto
No sonho da barba loira, roçando a pele

escura

Troca de cores, gozo perfeito
Boca rosada, mamilos marrons
Perfeitos tons
Olívia e Popeye
Frida e Diego
Saramago e Pilar
Vulga, pênis, pés...
Pessoas dançando nuas
Neste sonho sou toda sua!
Mamilos, lambidas, sucção...
Sonhos mexicanos
Mãos, carícia, sedução...
(Ferreira, 2017, p. 24)

Neste poema, Pilar utilizou um dos versos com sua própria identificação: “Olívia e Popeye / Frida e Diego / Saramago e Pilar”. Nestes versos, ela cita três casais, dentre eles, aparece o nome da Própria autora, o que, para nós, deixa muito claro, que podem ser versos autobiográficos. Em consonância com Lejeune, Tula discorre sobre a vida dela como uma forma de resistência, mas também não quer que a fala dela fique no silêncio e na obscuridade, “mas uma fala que faça vibrar os ouvidos do outro”. (Lejeune, 2014, p. 89). Logo, a autora aguçá os sentidos do leitor diante de um texto, cujos versos são verossímeis.

Considerações finais

Diante de tudo que foi apresentado até o momento, notamos a possibilidade marcante da autobiografia nos poemas eróticos de Tula Pilar Ferreira. Por meio deles, muitas mulheres puderam desvencilhar-se das amarras que até então as calavam. A poesia exerce sobre os leitores uma influência muito forte, algo que somente a arte pode proporcionar. Nesse sentido, a poesia aliada à autobiografia pode gerar uma eficácia muito grande na vida dos leitores, pois estes estão diante de uma “pessoa real” apresentando fatos também reais: a verdade de forma artística.

Constatamos, portanto, que a poesia de Pilar só atingiu um número grande de mulheres e, de fato, foi eficiente por se tratar de versos autobiográficos. As mulheres se viram retratadas em cada linha, não era um faz de conta, mas situações reais nas quais as mulheres vivenciam, porém não relatam em função da repressão. Contudo, Tula Pilar Ferreira encorajou mulheres a viver o melhor que o erótico

pode nos proporcionar: o empoderamento, a força e a coragem. E tendo experimentado tão fortes emoções nenhuma quis estar longe desta força avassaladora: o erótico.

Referências

BUNGART NETO, Paulo. **Quase autoficção**: o embrulho misterioso como legado do pai na obra de Carlos Heitor Cony. Criação & Crítica, n. 17, p. 119-131, dez. 2016. Disponível em: <<http://revistas.usp.br/criacaoecritica>>. Acesso em: 21 fev. 2023.

DOUBROVISKY, Serge. **Fils**. Paris. Galilée, 1977.

FERREIRA, Tula Pilar. **Sensualidade de fino trato**. São Paulo: Ed. Sarau do Binho, 2017.

LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico**: de Rousseau à Internet. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008. Tradução de: Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes.

NORONHA, Jovita Maria Gerheim. “Apresentação”. In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (Org.). **Ensaaios sobre a autoficção**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014. Tradução de: Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes.

RIBEIRO, Aída Maria Jorge. **Pura poesia, autobiografia e autoficção em Manuel Bandeira**. Perspectivas online, n. 5, v.2, p. 23 -28. 2012. Disponível em:

https://ojs3.perspectivasonline.com.br/humanas_sociais_e_aplicadas/article/view/65. Acesso em: 30 jun. 2024.

O terror de mulheres imigrantes em “Biografia”, de María Fernanda Ampuero

Fábio Farias Botelho¹

Resumo: Neste trabalho apresentaremos o terror como tradução da violência contra mulheres imigrantes pobres no conto “Biografia”, da equatoriana María Fernanda Ampuero (2022). O conto relata a história de uma imigrante ilegal que se depara com uma situação aterrorizante, ficando à mercê da violência, representada por um *serial killer*, motivada por xenofobia e misoginia. Nosso aporte teórico abordará a violência estrutural de gênero, com Segato (2006) e Gomes (2021) e contra imigrantes, com La Parra (2004). Quanto aos elementos constitutivos do terror e da monstrosidade, como a intertextualidade com obras clássicas, os assassinatos, o duplo, partiremos das concepções de Carvalho (2021), Gil (2000), e de Jeha (2007).

Palavras-chave: Violência. Gótico. Migração. Xenofobia. Misoginia.

Introdução

A utilização do terror como sensação física e psicológica na literatura é uma forma de traduzir a violência e o trauma vivido por indivíduos, coletividades e grupos oprimidos, além de uma poderosa ferramenta alusiva para um entendimento mais profundo da realidade. Pode-se dar ainda mais ênfase nessa construção artística ao relacioná-la a situações reais, ou que emulam violências comprovadamente constatadas. Essas possibilidades aterrorizantes vêm sendo exploradas na literatura contemporânea e em outras mídias, como o cinema e as *graphic novels*.

Segundo Daniel Serravalle de Sá (2019, p. 12), “terror e horror são condições diárias frente à iminência de um apocalipse que se acerca. Nesse sentido, a representação gótica foi (e ainda é) a materialização do nosso relacionamento apreensivo com o mundo”. É nesse escopo, ligado aos elementos góticos e do terror, que se encaixa a literatura da autora equatoriana María Fernanda Ampuero e, em específico, o conto analisado neste trabalho, “Biografia”, que abre a obra *Sacrifícios Humanos*, de 2021, e traduzido e publicado no Brasil em 2022 pela editora Moinhos, com tradução de Silvia Massimini Felix.

¹ Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Sergipe (PPGL/UFS). ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1340-1092>. Contato: fabiofarias@academico.ufs.br

“Biografía” traz o relato do terror vivido por mulheres imigrantes pobres, sobretudo aquelas que ainda não possuem documentação oficial de permanência, como é o caso da protagonista. A trama, narrada em primeira pessoa, apresenta a história de uma personagem que migrou em busca de melhores condições financeiras para a família, mas que, devido à falta de documentos, não consegue emprego. Por viver clandestinamente, ela se sujeita a trabalhos informais nos quais é assediada e/ou agredida. Diante da dificuldade financeira, resolve então fazer um anúncio na internet como redatora de biografias, para o qual recebe imediatamente a ligação de um cliente interessado. A quantia proposta era alta, porém ela teria que se deslocar até o norte do país para encontrá-lo. A viagem era arriscada, mas, sem saída, ela aceitou a proposta. Seu cliente, Alberto, mora em uma casa afastada da cidade, onde não havia sequer sinal de telefone. Em um espaço aterrorizante, ela é exposta a uma série de violências e terrores impostos pelo comportamento agressivo de Alberto, que se passa por seu irmão gêmeo, já morto. Depois de ouvir a narrativa de quando ele e o irmão eram usuários de drogas, e roubaram os remédios para se drogar, levando a mãe à morte, a protagonista é obrigada a passar uma noite de horror naquela casa, sem luz ou comunicação. Para piorar, trancada no quarto, depois de ameaçada de ser estuprada e morta por Alberto, ela passa a encontrar pistas de que outras imigrantes já tinham sido vitimadas, ao se deparar com diversos passaportes, objetos e mechas de cabelos. Ressalta-se que os nomes das mulheres das quais a narradora encontra passaportes na gaveta, são de vítimas reais.

Gênero, migração e violência

Segundo Ampuero (2021) o conto parte de situações similares às que passou quando chegou na Espanha, como imigrante ainda sem documentos e com dificuldades financeiras.

“Biografía” fue un cuento que siempre, de alguna manera, supe que iba a escribir y no encontraba la voz ni el tono ni la poética para contarlo. Es una historia que está muy cerca de mi vida: yo migré en 2005 a España y estuve indocumentada un par de años, me postulé en una página de búsqueda como escritora de biografías, por lo que viajé al norte para escribir una biografía de un hombre. Aunque no sucedieron las cosas de horror que narro en el cuento, sí hay similitudes, sobre todo en el miedo que pasé (Ampuero, 2021).

A autora busca então reproduzir, por meio da mescla entre o vivido e a ficção, a sensação de desespero constante que sentia pela situação desumana de não ser uma cidadã, vivendo perigos cotidianos ao tentar conseguir trabalho e sobreviver. Ampuero ([202-]) afirma ainda que a escrita do conto se deu no sentido de utilizar a experiência pessoal com: “[...] las herramientas del género del terror, del suspense in crescendo [...], que tuviera reminiscencias de *Misery*, o incluso de *Dracula*, o *Hansel y Gretel*, pero también hablar de la inmigración, que fue algo muy doloroso para mí”. Para Valeria Ansó (2023, p. 27), o conto “se trata de una historia de movimiento, como otras, que pone en primer lugar y desde el inicio la figura de la mujer, su vulnerabilidad por ser mujer y por ser migrante, la desesperación y el miedo”.

Temos então um relato que se molda sobre duas violências estruturantes na sociedade, a violência de gênero e a violência contra imigrantes. Daniel La Parra (2004, p. 239) definiu a violência estrutural contra migrantes como aquela em que estes “[...] sufren un daño o reducción en los niveles de satisfacción de sus necesidades humanas básicas como resultados de los procesos de estratificación social”. No decorrer de seu estudo, o autor verifica que esta violência está ligada a questões de invisibilidade social, como a falta ou dificuldade de acesso ao mercado de trabalho; e a violências institucionais, relacionadas ao sistema de saúde e falta de proteção legal e policial. Tais situações acabam por produzir outras opressões, mais perceptíveis, como por exemplo: a violência direta, especialmente ligada ao racismo; acidentes — seja de trabalho, causado pela natureza dos empregos informais, ou na tentativa de entrar clandestinamente em um território por água ou por terra; e no âmbito discursivo, sobretudo os xenofóbicos e racistas, que estigmatizam os imigrantes na sociedade. Podemos observar como essas violências institucionais se revelam e moldam o conto, como por exemplo na falta de acesso ao mercado de trabalho pela personagem principal: “Uma tarde, depois de responder a não sei quantos anúncios me oferecendo como cuidadora, babá, faxineira, cozinheira, e ouvir que sem documentos não seria possível, que não empregavam ilegais, resolvi publicar uma coisa ridícula” (Ampuero, 2022, p. 9).

Observa-se ainda o movimento que o próprio sistema econômico capitalista exerce sobre a migração, como uma forma de controle sobre pessoas em situação de vulnerabilidade visando o barateamento da mão-de-obra, especialmente pela situação de fragilidade daqueles que ainda estão indocumentados, aceitando assim sub-empregos. Ampuero (2021) em uma entrevista concedida a Alberto Gonzalez, do periódico Nexos, avalia essa violência da exploração do trabalho de imigrantes ilegais:

[...] no sería posible si no hubiera una manga ancha de empresarios y de gente que utiliza a estas personas que

cobran nada y que además no tienen derechos y están asustadas, por lo que muchos negocios no serían lo que son, entonces hay un mundo subterráneo donde está esa gente, pero no está; que es visible, pero invisible.

Além disso, a compreensão das condições dessas mulheres exige também que se desvende a genealogia e as causas das práticas violentas machistas na sociedade. Rita Segato destaca que o controle do corpo feminino em diferentes grupos étnicos e sociedades marca uma coesão, a subordinação feminina pela dependência econômica, “[...] recurriendo a la violencia sexual, psicológica y física, o manteniendo la violencia estructural del orden social y económico en lo que hoy los especialistas ya están describiendo como la ‘feminización de la pobreza’” (Segato, 2003, p. 145).

Com isso, observamos que essa opressão sistemática é ampliada, portanto, ao se relacionar à violência de gênero, que agudiza a xenofobia, deixando-as mais vulneráveis, por exemplo, do que os homens imigrantes. Ao analisar uma situação análoga, dos direitos das mulheres originárias em países colonizados — similar na relação entre etnia e violência de gênero, já que os colonizadores se tornaram senhores das relações raciais, econômicas e sociais, subalternizando as populações originais — Segato avalia que as mulheres ligadas a grupos étnicos, como por exemplo mulheres indígenas, enfrentam entraves para lutar contra a opressão de gênero, devido ao risco de inibir a luta por direitos de seu povo. “Llegamos, por lo tanto, a la comprobación de que, desgraciadamente y al contrario de lo que podría pensarse, los derechos no se suman ni se completan en un repertorio pacífico de normas acumulativas” (Segato, 2003, p. 142). Adicionamos aqui um paralelismo com as mulheres imigrantes, que se encaixam em uma categoria maior, de migrantes independente do gênero, o que as deixa ainda mais vulneráveis.

Uma das violências vividas no conto pela narradora ocorre justamente quando ela tenta resistir à tentativa de estupro em um de seus empregos informais e é agredida pelo então chefe, também imigrante, porém com a documentação em dia: “Saí correndo seminua pelas ruas recém-lavadas e ninguém chamou a polícia, pois naquele bairro todo mundo sabia que quem a polícia realmente castigava eram aqueles que estavam sem os documentos em ordem, não os estupradores” (Ampuero, 2022, p. 10). Ao analisar contos latino-americanos que abordam a violência estrutural de gênero, Carlos Magno Gomes (2021, p. 35) elucida a naturalização desta prática: “[...] estruturalmente, a violência não é privada, pois é aceita pelos vizinhos e familiares, denotando que se trata de um código coletivo de castigo da mulher?”. O autor conclui que: “Esse modelo de desregulação da violência estrutural desloca a postura punitiva dos agressores e descentra a violência simbólica

das relações de gênero” (Gomes, 2021, p. 42), o que, como retratado no conto, também é uma prática comum às pessoas imigrantes, ou seja, a violência é duplamente cometida contra mulheres nesta condição.

A estética aterrorizante de “Biografia”

Ampuero define sua representação artística por meio de escolhas estéticas que agudizam a sensação de desamparo e desespero, dando profundidade à dor e ao sofrimento das imigrantes. Para José Ricardo de Carvalho (2021), contos de terror estão intrinsecamente ligados a fatores psicológicos, dos quais decorre uma situação de medo e estranhamento. O autor avalia que, estruturalmente, eles se utilizam de recursos como a ambiguidade, projetada para uma resolução posterior, que pode ou não estar ligada ao fantástico e ao sobrenatural, além da inflexão narrativa: “Em muitos contos de terror, há um tom confessional, assumido por um narrador-personagem que promove um efeito de intimidade com o leitor” (Carvalho, 2021, p. 214).

Podemos observar em “Biografia” como a narrativa é cruzada por falas diretas e incisivas da personagem ao leitor, criando justamente a sensação de proximidade. A frase inicial do conto já marca essa característica narrativa: “Que imprudente, que louca, dirão, mas gostaria que me vissem sem documentos em outro país, contando e alisando as poucas notas para poder pagar o quarto e comprar um pão e um mísero café” (Ampuero, 2022, p. 9). Posteriormente, a narradora utiliza recursos para controlar a intensidade e a direção do olhar do leitor, dirigindo assim as sensações de desconforto da situação relatada no conto, como quando utiliza repetidamente a expressão “olhem para mim, olhem para mim”, e “não olhem para mim” (Ampuero, 2022, p. 24) e, no final do conto “olhem para elas, olhem para elas” (Ampuero, 2022, p. 24). Essas vozes cruzadas funcionam como ecos das mulheres mortas quando migrantes. A experiência de desespero extremo e terror profundo que a protagonista experimenta tenta traduzir o suplício a que as imigrantes são submetidas, duplamente violentadas, como mulheres e estrangeiras.

A partir disso, a autora conecta esse sentimento de angústia e apreensão constantes aos seus correspondentes na literatura por meio de recursos estéticos ligados à monstrosidade, como o duplo e o *serial killer*. A figura que condensa esses elementos monstruosos é o irmão de Alberto, elaborado como um monstro machista, estuprador, xenófobo e assassino, materializando a violência e o terror pressentidos pela personagem desde que aceitou o trabalho.

A monstrosidade, segundo Emílio Ribeiro (2021), é uma construção social baseada em uma normatividade imposta. Segundo o autor, “observa-se que o tornar-se monstruoso advém, muitas vezes, da não aceitação de padrões sociais,

políticos e/ou religiosos”. Na literatura ligada ao gótico, por exemplo, há uma gama de exemplos em que ela está ligada ao estrangeiro, ao ser que vem de longe e traz consigo a possibilidade de violência e destruição da civilização. Podemos citar o exemplo de Drácula, o vampiro que vem da Transilvânia para aterrozimar Londres², ou a ameaça de monstros espaciais, em filmes de horror estadunidenses da década de 1950. Para Julio Jeha, há uma predisposição cognitiva à associação da apreensão de novas possibilidades como atividade transgressora da normalidade, daí sua associação à negatividade. Segundo o autor, a quebra desses limites promove uma ruptura no conceito de identidade a partir da seguinte lógica:

[...] os limites sociais afetam nosso conhecimento do mundo e vice-versa. Toda vez que ampliamos nosso domínio epistemológico [...] as fronteiras que controlam nossas vidas também se movem [...]; mudanças epistemológicas vão gerar alterações ontológicas [...]. Quando isso ocorre, sentimos que nossas expectativas de ordem - as fronteiras -, estabelecidas pela ciência, filosofia, moral ou estética, foram transgredidas. E transgressões geram monstros (Jeha, 2007, p. 21).

Ampuero segue então aplicando a inversão categorial a essa premissa, colocando a monstrosidade associada ao local, e a estrangeira como vítima. A percepção acerca da monstrosidade e da maldade, edificadas pelo personagem Alberto — e do irmão gêmeo que supostamente se incorpora nele —, o “nativo”, ratifica essa a inversão da lógica tradicional da associação da monstrosidade àquele que derruba fronteiras, que “invade” (na perspectiva de quem busca conservar um sistema a qualquer custo). Podemos citar como exemplo o trecho em que a personagem chega à casa de Alberto e se percebe sozinha e vulnerável, prestes a cair em uma armadilha: “olhem para mim. Frágil como o pescoço de uma galinha. Uma mulher estrangeira com uma mochila nas costas diante de um homem desconhecido com dois cães enormes e ferozes na parte mais remota de uma cidade remota num país remoto” (Ampuero, 2021, p. 14).

Observa-se como a autora também utiliza a intertextualidade com textos literários clássicos ligados ao gótico, como Drácula, ao construir o percurso, a chegada à casa e o sumiço do motorista, o que lembra a trajetória de Jonathan

² Sobre essa interpretação, citamos Aparecido Rossi (2018, p. 47): “Drácula, um estrangeiro advindo de uma terra desconhecida do imaginário europeu oitocentista, se torna uma ameaça às convenções da Inglaterra vitoriana por trazer consigo a capacidade de replicar sua condição através do contagioso vampirismo, perigo que precisa ser contido e extirpado a qualquer custo sob pena da completa obliteração de tudo que se entende por identidade, cultura e sociedade”.

Harker ao castelo de Drácula. Assemelha-se também quanto à sensação de incômodo e mal-estar que oprime os visitantes, bem como o sentimento de estranhamento e clausura, especialmente no quarto onde são alojados, tanto Harker quanto a narradora de “Biografia”. Ainda sobre a ambientação, como apontado no próprio conto e na entrevista citada anteriormente, também se traça um paralelo com o conto “João e Maria”, dos irmãos Grimm, no que toca à situação de desespero que leva os irmãos, e a narradora de Ampuero, a uma casa que parece a salvação, mas que na verdade está preparada para o seu aniquilamento.

Além do quarto, que também funciona como o refúgio e resistência da personagem, onde ela está, ao menos temporariamente, longe de Alberto, a ambientação geral da casa também é construída no sentido de orientar uma sensação que remete aos cenários góticos, como nos trechos a seguir: “Alberto colocou velas vermelhas na mesinha e o quarto se encheu de uma luz enfermiza, de igreja velha”; “Sozinha num quarto gelado que cheira a mofo e velharia” (Ampuero, 2022, p. 23). Posteriormente, no entanto, ele tomará também o sentido de um lugar que remete às masmorras, pois é ali que ela encontra os pertences das outras mulheres. O quarto, simultaneamente, é o elo que aprisiona para libertar, tanto a personagem quanto a memória das outras vítimas.

Os nomes das vítimas reais inseridos na narrativa reforçam as frágeis fronteiras entre o vivido e a criação artística, fato que é explorado de maneira direta no conto, a começar pelo título. “Biografia”, nesse sentido, remete: às mulheres que foram sacrificadas por tentar sobreviver, submetidas a um terror constante por meio de diversas formas de violência estrutural, e tiveram seus nomes gravados no conto; à biografia da própria autora, que foi imigrante ilegal e passou por algumas situações análogas à da narrativa, sobretudo no que diz respeito à constante sensação de angústia, temor e desamparo, partindo então da realidade biográfica para construir uma obra de ficção, mas que também chega a um desfecho real, de mulheres assassinadas; e a biografia de Alberto, vilão que incorpora a monstrosidade do machismo e da xenofobia, afinal, é para contar sua vida que a personagem se desloca até ele. Quando contacta a personagem para encomendar o trabalho de escrita, no início do conto, Alberto afirma: “Tenho uma história que o mundo deveria conhecer”. O que ocorre, no entanto, é que a história que o mundo passa a conhecer também é a das mulheres assassinadas por ele. É interessante notar ainda que a gênese da maldade do personagem está ligada justamente à violência cometida pelo pai sobre a mãe: “Falou da violência, de seu pai massacrando sua mãe, sua mãe sangrando por todos os lados, [...] decidiram matar o pai da próxima vez que ele desse uma surra na mãe” (Ampuero, 2021, p. 18), refletindo assim a violência como algo social e cíclico.

Ainda sobre intertextualidades, destacamos a cena em que ela é recebida pelo homem com seus dois cães dobermans. A raça é tradicionalmente associada a

mitos violentos, como o de que são levados à loucura devido ao tamanho diminuto de seu crânio em relação ao cérebro, causando assim ataques brutais e irracionais, inclusive aos próprios tutores, como na história contada pela própria narradora, sobre o doberman da família que um dia arrancou os dedos de sua irmã. Além disso, a figura dos cães em volta da casa, controlando quem entra e quem sai, remete à figura mitológica do Cérbero, o cão de três cabeças demoníaco e feroz que protege Hades, o mundo dos mortos na mitologia grega.

Duas outras características constitutivas da literatura gótica podem ser observadas no vilão: o duplo e o *serial killer*. Após uma primeira interação na casa, onde descobre que não há luz ou telefone, ela descobre que Alberto, inicialmente fechado e misterioso, possui um duplo, o “irmão gêmeo” que se “incorpora” nele, dominando sua personalidade: “Seu rosto mudou, ele fez uma careta horrível, como se estivesse sofrendo uma dor excruciante, que o transformou em outra pessoa” (Ampuero, 2021, p. 20). Violento, misógino e xenófobo, esta face que transmuta Alberto evidencia o ódio duplo do qual ela era vítima, enquanto mulher e imigrante. Uma das ameaças feitas por ele à narradora é: “Você sabe de que meus cachorros se alimentam? De putas estrangeiras como você” (Ampuero, 2022, p. 20).

José Gil (2000, p. 181), avalia que o duplo é um “simulacro”, permitindo ao corpo gozar de “todas as experiências possíveis da reversibilidade”. Ou seja, ao mesmo tempo ser e não ser, ampliar o que escapa à experiência unitária e, além de espelhar, abrir novas possibilidades simultâneas. O duplo, portanto, abraça os extremos. No conto, enquanto Alberto parece ter compaixão da mulher, seu duplo quer sua destruição. Não é possível saber quem é o real e quem é o simulacro, porque ambos são uma continuidade.

Punter e Byron (2004, p. 266, tradução nossa) notam que o assassino em série costuma ser representado de uma maneira que foge à regra de outras constituições monstruosas, pois são geralmente ligados a uma forma humanizada e “como produto lógico e inevitável dessa sociedade: a sociedade, e não o indivíduo, torna-se o principal local de terror”³. E é precisamente o que Alberto e/ou o irmão, o *serial killer* que atua como um duplo, representa: a própria sociedade, com sua ambiguidade e hipocrisia entre discurso e a prática no que se refere à questão dos imigrantes. Ainda que no âmbito institucional, mesmo que superficialmente, o Estado se coloque como um local de igualdade, inclusão e direitos humanos, floresce no âmago da mesma sociedade a violência e exploração contra essa população, inclusive por meio da naturalização da divergência entre a teoria e os fatos. A autora evidencia, por exemplo, a violência racial no trecho: “claro que você

³ Tradução do original: “The monster is explicitly identified as that society’s logical and inevitable product: society, rather than the individual, becomes a primary site of horror” (Punter; Byron, 2004, p. 266).

tem filhos, todas vocês dão à luz como porcas, vocês têm tantas crianças que, em breve, não haverá mais ninguém com sangue limpo nessa porra de mundo” (Ampuero, 2022, p. 21).

Outros elementos ainda estão presentes na construção estética do conto, como por exemplo no pesadelo da narradora, com um peru, que aparenta ser o demônio bicando um bebê, como uma espécie de pressentimento, ligado a formas simbólicas, especialmente a inocência, a maldade e a fragilidade. Os animais, inclusive, representam funções específicas no conto: os cães, descritos anteriormente como sinônimos da junção entre loucura, violência e controle; o peru, mencionado como um mensageiro demoníaco da tragédia; e o urso de pelúcia que vive no quarto onde foram assassinadas as outras mulheres, que atua como uma testemunha dos horrores promovidos na casa, o objeto inanimado que, no momento final, é o único que pode consolar as vítimas, esquecidas pela sociedade e pelos demais seres humanos. O trecho a seguir evidencia essa função: “o urso e eu esperamos que aconteçam coisas horríveis, envelhecemos, choramos sem fazer barulho. [...] rezo, acariciando a lã do urso em minha mão suada, e sinto que o urso também reza” (Ampuero, 2021, p. 25).

A aparente morte de Alberto é envolta em mistério e não se vislumbra o que aconteceu de fato. Como tudo que se sabe chega ao leitor por meio da narradora, e ela estava presa no quarto no momento, não se sabe quem cometeu o ato: “o urso e eu imaginamos: um golpe contra o rosto afundando o nariz até o fim, a trituração brutal de um crânio caindo no chão” (Ampuero, 2021, p. 26). As pistas do texto, no entanto, nos levam a algumas hipóteses como: Alberto e o irmão não serem a mesma pessoa, diferentemente do que a narradora supõe, hipótese menos plausível pois o trecho em que ele é “possuído” pelo irmão é bem evidente; a hipótese do suicídio, uma vez que as duas personalidades discutiam e lutavam internamente para dominar o corpo. Porém, realmente parece haver outra pessoa na casa, que inclusive leva embora os cachorros e abre a porta; a mãe de Alberto. Essa última hipótese torna-se factível diante de algumas intercorrências do texto, que deixam lacunas interpretativas. Ao contar a história sobre a morte da mãe, Alberto afirma: “vendi o apartamento, vim para essa aldeia”. Nessa cronologia, portanto, a mãe nunca teria vivido na casa atual. Porém, ao levar a protagonista para o quarto onde ela ficaria trancada, afirma: “— Este era o quarto da minha mãe. Aqui você vai ficar confortável” (Ampuero, 2021, p. 23). Além disso, havia a promessa ameaçadora da mãe: “— Ela olhou para nós e disse que, se voltássemos às drogas, viria nos matar” (Ampuero, 2021, p. 19), que pode ser justamente o que ocorreu, e o que explicaria a mudança da personalidade de Alberto, por meios químicos. Além disso, no momento antes do grito de Alberto ele orava: “Mãe, eu te imploro, mãe. Chega” (Ampuero, 2021, p. 26).

Apesar das hipóteses não concluídas, elemento comum em contos de suspense e na literatura gótica, onde fatos aparentemente sobrenaturais nem sempre são explicados — como por exemplo em “A mão do macaco” de William Wymark Jacobs — a protagonista sobrevive para contar histórias das mulheres que foram sacrificadas, e fica encarregada de denunciar ao mundo, para que esses sacrifícios não sejam em vão. As vozes na estrada ao sair da casa a tornam portadora dessa missão: “Olhem para elas, olhem para elas. Na beira da estrada [...], Sussurram: conte nossa história, conte nossa história, conte nossa história” (Ampuero, 2021, p. 27).

Considerações finais

"Biografia" é a trajetória de mulheres que se sacrificaram na busca por sobrevivência. A partir do momento em que precisam deixar para trás a terra natal, família e amigos, passam a viver rodeadas pelo terror constante, sempre no limite, e sujeitas à necropolítica (Mbembe, 2016) de estados soberanos que decidem quem vive e quem morre, classificando assim seres humanos como mais ou menos importantes, e rebaixando as imigrantes à última categoria. Ao utilizar a figura do *serial killer*, a autora leva a narrativa ao limite, expondo uma caricatura desse processo de violência e discriminação.

Ademais, ao inverter uma representação que possui um lastro historicamente tendencioso à desumanização do outro, o estrangeiro, e o temor de um colonialismo reverso, Ampuero, além de subverter a lógica, mantendo as características estéticas do gótico e do terror, também possibilita e estimula o questionamento da violência e da monstrosidade, que decorre do ódio aos imigrantes e às mulheres, conectando e inovando a relação entre forma e conteúdo.

Referências

AMPUERO, María Fernanda. “Escribo desde la adolescencia porque para mí es el lugar del daño, donde se pierde toda la ternura”. [Entrevista cedida a] Eva Días Riobello. **Revista Quimera**, Barcelona, [202-]. Disponível em: <https://www.revistaquimera.com/entrevista-maria-fernanda-ampuero/>. Acesso em: 20 jun. 2024.

AMPUERO, María Fernanda. **Sacrificios humanos**. Tradução: Silvia Massimini Felix. Belo Horizonte, Moinhos, 2022.

AMPUERO, María Fernanda. “Yo siempre he querido ser una escritora de terror”: María Fernanda Ampuero. [Entrevista cedida a] Alberto González. **Nexos**, Ciudad de México, 9 nov. 2021. Disponível em: <https://cultura.nexos.com.mx/yo-siempre-he-querido-ser-una-escritora-de-terror-maria-fernanda-ampuero/>. Acesso em 20 jun. 2024.

ANSÓ, Valeria. Escritores y migración. **El hilo de la fábula**, Santa Fe, v. 21, n. 25, jan./jun. 2023. Disponível em:

<https://bibliotecavirtual.unl.edu.ar/publicaciones/index.php/HilodelaFabula/article/view/12872/17677>. Acesso em: 15 maio 2024.

CARVALHO, José Ricardo. O fantástico no gênero conto de terror. **Interdisciplinar**: revista de estudos em língua e literatura, São Cristóvão, v. 35, n. 1, p. 213-219, jan./jun. 2021. Disponível em: <https://periodicos.ufs.br/interdisciplinar/article/view/15701/11758>. Acesso em: 18 jun. 2024.

GIL, José. Metafenomenologia da monstruosidade: o devir-monstro. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). **Pedagogia dos monstros**: os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. p. 164-183.

GOMES, Carlos Magno. A violência estrutural dos feminicídios na literatura latino-americana. **Revista Fórum Identidades**, Itabaiana, v. 33, n. 1, p. 31-43, 2021. Disponível em: <https://seer.ufs.br/index.php/forumidentidades/article/view/15493/11649>. Acesso em: 15 maio 2024.

JEHA, Julio. Monstros como metáfora do mal. In: JEHA, Julio (Org.). **Monstros e monstruosidades na literatura**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

LA PARRA, Daniel. Violencia estructural y migración: las instituciones sociales en España. In: HIDALGO, Francisco (ed.). **Migraciones**: un juego con cartas marcadas. Quito: Ediciones Abya-Yala, 2004. p. 233-256. Disponível em: https://digitalrepository.unm.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1213&context=abya_yala. Acesso em: 15 maio 2024.

MBEMBE, Achille. Necropolítica. **Arte & Ensaios**: revista do PPGAV/EBA/UFRJ, Rio de Janeiro, n. 32, dez. 2016. Disponível em: Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/article/view/8993/7169>. Acesso em: 24 jun. 2024.

PUNTER, David; BYRON, Glennis. **The gothic**. London: Blackwell Publishing, 2004.

RIBEIRO, Emílio Soares. **O gótico e seus monstros**: a literatura e o cinema de horror. São Paulo: Cartola Editora, 2021. E-book.

ROSSI, Aparecido. O gótico como modo de pensar a ficção. In: GARCÍA, Flavio; GAMA-KHALIL, Marisa Martins; ROSSI, Aparecido (org.). **Vertentes do insólito ficcional**: ensaios II. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2018. p. 33-58. Disponível em: https://www.dialogarts.uerj.br/admin/arquivos_tfc_literatura/Vertentes_do_insolito_Ensaios.II.pdf. Acesso em: 20 jun. 2024.

SÁ, Daniel Serravalle de. Por uma cartografia do gótico: teoria, crítica, prática. In: SÁ, Daniel Serravalle de (org.). **O gótico em literatura, artes, mídia**. São Paulo: Rafael Copetti Editor, 2019. Disponível em: <https://4seminariodestudosdogotico.paginas.ufsc.br/files/2020/06/O-G%C3%B3tico-em-Literatura-Artes-M%C3%ADdia.pdf>. Acesso em: 24 jun. 2024

SEGATO, Rita Laura. **Las estructuras elementales de la violencia**. Quilmes: Universidad Nacional de Quilmes, 2003.

A desconstrução familiar em *Pájaros en la boca*, de Samanta Schweblin

Vitória Aparecida Noronha¹

Resumo: Samanta Schweblin problematiza em seus contos temas relacionados à família por meio de diferentes perspectivas do narrador, sendo uma criança, um pai divorciado ou um familiar. Desde uma perspectiva política até uma perspectiva da produção de suas obras, a escritora consegue conectar os recursos do insólito ficcional - incerteza, dualidade, tensão, o susto e a repulsa - para transformar temas histórico-sociais dentro da sociedade do século XXI, numa camuflagem realista. Para elucidar os elementos insólitos procurou-se partir dos estudos de Covizzi (1978), Campra (2006), Castro (2008), García (2008) e Furtado (2009), para as análises de três narrativas de “*Pájaros en la boca y otros cuentos*”, sendo eles: “*Pájaros en la boca*”, “*Papá Noel duerme en casa*” e “*Mi hermano Walter*”. Os resultados mostram que o discurso insólito abre um campo amplo de subtemas que giram em torno da desconstrução da família nuclear.

Palavras-chave: Literatura argentina contemporânea. Insólito ficcional. Literatura Fantástica. Núcleo familiar.

Introdução

Nascida em Buenos Aires em 1978, Samanta Schweblin estudou Televisão e Cinema. Seus livros de contos *El núcleo del disturbio* (2002), *Siete casas vacías* (2015) e *Pájaros en la boca y otros cuentos* (2008) ganharam prêmios como o *National Book Award*, *Casa de las Américas*, *Juan Rulfo* e *Narrativa breve Ribera del Duero*. Em entrevista para Gustavo Pablos, em 2009, Samanta Schweblin fala sobre suas motivações ao escrever e ao desenvolver suas narrativas e personagens. Seu romance *Distancia de rescate* (2014) também foi premiado com o *Tigre Juan* e o *Ojo Crítico*. Entre outros prêmios, o livro também ganhou adaptação para o cinema em 2021, por Claudia Llosa. Em entrevista para a *Casa de América*, Samanta comenta sobre seu livro de contos *Siete casas vacías* e fala sobre a percepção do ser humano sobre o mundo. Ela também diz que se interessa muito pelas histórias que colocam em dúvida o que aceitamos como normalidade. Além disso, se interessa muito por uma narrativa que prenda o leitor desde o início, dessa maneira, cita Tobias Wolff e Antonio Benedetto como suas referências em suas aulas de oficina literária. Garcia (2016), faz um estudo sobre um dos contos da coletânea de *Pájaros en la boca* e descreve a obra de

¹ Graduanda/UNESP – FCL, Assis. Bolsista PIBIC – CNPq 2023/2024. E-mail: vitória.noronha@unesp.br

Samanta “Na obviedade da cena cotidiana, irrompe uma voz que redimensiona o mundo, antes ancorado na realidade empírica experienciável pelo leitor mais comum”. No mesmo estudo, ele aponta a coletânea de contos como grande responsável por trazer Samanta para a crítica e aos novos leitores no Brasil. Ele completa dizendo que “Schweblin é mais um nome do fantástico contemporâneo que, em 2012, veio à luz no cenário brasileiro.”, ainda que a escritora não identifique a sua obra como literatura fantástica (Pablos, 2009).

A escritora enxerga o realismo como o mais ficcional possível, além disso pensa na importância de usar a realidade para proporcionar a quebra desenvolvida pelo “estranho”. Sem a realidade não é possível desenvolver essa tensão e a verossimilhança nas narrativas, dois fatores muito importantes para a escritora, em entrevista para *Cuento mi libro*. A partir de estudos acerca do insólito ficcional, o objetivo desse trabalho é localizar, analisar e expor a presença do Insólito ficcional como modo de narrar para justificar a quebra e a desconstrução do conceito de família e do núcleo familiar, sendo assim, nos apoiaremos nos narradores das três histórias, como uma justificativa para localizar o acontecimento insólito em consonância com o espaço familiar presente nos três contos, já que os narradores se caracterizam como um dos principais elementos para essas histórias, de modo que os acontecimentos e todo o desenvolvimento da história é descrito por personagens narradores com apenas um ponto de vista, além do mais, é possível perceber que nas três narrativas, mesmo que o problema esteja abrangendo a esfera da família, ele não é resolvido. A família representando esse espaço que nos é socialmente construído de maneira privada, onde os problemas não são levados para fora, acabam sendo invadidos por esses narradores de um modo inocente, ou em outros casos, de modo que apenas uma pessoa possa falar dentro dessa história. Assim sendo, ele pode se limitar ao que lhe favorece, ou ao que lhe diz respeito.

A partir disso, abordaremos três histórias que transformam o caótico dentro das casas de família com visões extremamente diferentes de conflito. A primeira história, intitulada “Pájaros en la boca” vai abordar a relação de um casal divorciado que precisa lidar com um novo comportamento da filha de 13 anos, um comportamento um pouco incomum para uma pré-adolescente. Nessa história nos deparamos com os conflitos internos de Sara, ainda que ela consiga expressá-los com muita dificuldade. Além disso, o narrador dessa história é seu pai que claramente não tem um relacionamento amigável com sua ex-parceira Sílvia, a mãe de Sara e a pessoa responsável por sua criação. O segundo conto chamado “Papá Noel duerme en casa” vai ser narrado por uma criança que acompanha a briga dos pais durante muitos momentos, ele vai nos dizer sobre as mudanças que aconteceram em sua casa depois que sua mãe teve problemas de saúde como a depressão, como seu pai lida com isso e como ele mesmo, o narrador, está lidando. Está nos contando sobre um Natal muito importante, aquele que marcou sua infância por conta dos acontecimentos daquele dia. O terceiro e último, intitulado

“Mi hermano Walter” vai trazer a história de um irmão que procura entender a depressão do irmão, dentro de uma família economicamente estável e aparentemente feliz, com um crescimento econômico cada vez maior e a presença de muitas pessoas ao redor de Walter em todo o momento, tentando entendê-lo de maneiras estranhas e com justificativas irrelevantes.

Esse é o espaço que Samanta Schweblin desenvolve nessas e em muitos de seus contos de *Pájaros en la boca y otros cuentos*, também abordando temas que começam falando da maternidade e terminam falando de feminicídio.

O fantástico Insólito Ficcional

Lenira Marques Covizzi, em seu estudo *O insólito ficcional em Guimarães Rosa e Borges*, se utiliza da palavra “crise” (Covizzi, 1978, p. 26) para descrever a relação do insólito ficcional com a nossa realidade, ela ainda diz que o insólito é uma “ordenação do caos” (Covizzi, 1978, p. 31), já que ele traz elementos na narrativa que são capazes de relacionar o caótico com uma realidade muito próxima do leitor. Ela realiza um estudo importante sobre a presença e a definição da narrativa insólita em escritores latino-americanos, descreve que o insólito ficcional “contém uma carga de indefinição própria de seu significado. Entra-se em contato com objetos, pessoas, situações até então desconhecidos. Daí a perplexidade e excitação que provoca” (Covizzi, 1978, p. 26). Para situar o insólito ficcional na obra de Samanta Schweblin é necessário discutir o Fantástico como modo e o Fantástico como gênero. Brito (2019), em seu estudo intitulado *Representações do insólito como tensão: as artesanias de Rowling e Bojunga tecendo olhares dissonantes*, nos introduz o tema a partir de dois teóricos muito importantes, ela diz

Não podemos desconsiderar, no entanto, que um outro caminho para se pensar o acontecimento insólito seria a partir das classificações de “Fantástico como gênero” e de “Fantástico como modo”. No primeiro caso, o insólito, como propõe Todorov, seria encontrado somente no Fantástico, visto que é onde a hesitação do leitor sempre está presente. Já no segundo caso, como sugere Furtado (1980), o insólito ocorrerá em textos que abordem acontecimentos incomuns, desde que o Fantástico seja estudado como um modo discursivo (p. 30).

O fantástico pressupõe uma gama de recursos narrativos que estão fora do que se constrói, atualmente, dentro do racional e trabalha uma maneira de desenvolver

dúvidas no leitor acerca de sua realidade. Por isso, o trabalho com o fantástico como modo é mais amplo, já que utiliza recursos próprios da realidade para, em algum momento, provocar no leitor a quebra dessa normalidade, seja com a dúvida, a omissão de informações, o jogo de opostos, a descrição dos espaços, personagens e principalmente os narradores.

O fato fantástico é, por definição, inverossímil (Campra, 2016, p. 76) e é por esse motivo que a narrativa busca objetivar e concretizar a sua realidade para o leitor. Nesse sentido, compreender o discurso fantástico como o território ficcional mais sujeito à verossimilhança (2016, p. 76) é entender que ele precisa provar a primeira camada de sua história para depois transgredir e desvendar suas outras partes que não se limitam a uma superfície. Isso quer dizer que a literatura fantástica como modo de narrar, é o território que mais precisa provar sua verossimilhança, sua própria realidade, para transgredir em um momento, trazendo e fortalecendo temas que são de conhecimento do leitor.

Como afirma Castro (2008), o insólito e a realidade são um paradoxo, isso porque a ciência estuda a realidade, portanto o prefixo “in” do sólito – concreto, real – que além de significar negação, se opõe ao habitual, ao esperado, ao normal, como bem definiu García (2019), no Dicionário digital do Insólito Ficcional, “podendo, ainda, apontar para lugar ou expressar a ideia de movimento para dentro”. Assim como para Covizzi (1978) ao se tornar sólito o insólito, é necessário mudar de direção, dessa maneira o insólito se caracteriza para nós como algo que esteja através de um tecido sobre a nossa realidade. A partir disso, é importante pontuar a necessidade do movimento e do tempo nas narrativas do fantástico, os espaços também configuram caráter crucial para que possa existir uma quebra de realidade, ou melhor, segundo Campra (2016, p. 77) uma transgressão nos contos que no caso são nosso objeto de estudo, isso porque as histórias de Samanta Schwebblin se configuram principalmente nos espaços familiares e nos descreve movimentos expressos pelos personagens que refletem interna e externamente de maneiras diferentes fazendo com que, também, esses espaços se quebrem. Por isso, sem mencionar as narrativas do fantástico, “Ler textos ficcionais [...] é aceitar o que “acontece” nos textos, reconhecer neles um grau de realidade que o faz isomorfo ao nosso mundo” (Campra, 2016, p. 25). E a partir disso é necessário pensar onde está o momento dessa aceitação no texto fantástico, assim, a autora completa dizendo que “[...] pretendem constituir-se como realidade, mas uma realidade sobre a qual devemos exercer a descrença. Ao mesmo tempo em que solicitam a nossa aceitação, exigem nossa dúvida sobre o que o próprio texto nos apresenta como verdade (como sua verdade)” e essa verdade que é “sua”, ou seja, da narrativa insólita, é ela mesma o que configura a ficção insólita dentro do modo fantástico de narrar. É como se o texto apresentasse uma realidade nova ao leitor, como se ela sempre estivesse ali, mas nunca está de maneira explícita porque sua função é o

estranhamento da realidade de quem está lendo, é literalmente o “choque de realidade”, entre àquela do texto e a realidade do outro, de quem lê.

É importante dizer, também, que esses acontecimentos insólitos nem sempre configuram causar o medo ou o horror como um objetivo final, mas sempre o estranhamento. Diante disso, Chklóvski (1978) em *El arte como artificio*, desenvolve a importância da arte para causar o estranhamento, ou a desautomatização do ser humano diante da sua própria realidade, ele diz que

Se examinamos as leis gerais da percepção, vemos que uma vez que as ações chegam a ser habituais, elas se transformam em automáticas. De modo que todos nossos hábitos se refugiam em um meio inconsciente e automático. As leis do nosso discurso prosaico, com suas frases inacabadas e suas palavras pronunciadas pela metade, se explicam pelo processo de automatização (p. 59. Tradução nossa).²

Uma das principais funções da literatura, então, é transformar o habitual (o sólito) em estranho para poder transformar o sentido daquilo para o leitor. Não apenas a literatura, mas a arte de uma maneira geral, estão para subverter o nível semântico e simbólico daquilo que uma construção social já adquire como normal para ser transformado em anormal, estranho ou novo. Então se o leitor nunca havia encontrado aquilo na sua realidade e se depara com sua presença no texto insólito, é onde reside a carga de ordenação caótica que já citamos. García (2019) classifica o insólito ficcional como “termo-conceito denominador de uma categoria da ficção ou de um macro ou arqui-gênero ficcional, ele se reveste de contornos um tanto mais confortáveis, fugindo seja da questão temática [...] e da questão do efeito [...]”, onde o tema é o assunto que aquele texto vai falar enquanto o efeito é a recepção daquele texto. Portanto, isso se reflete diretamente em um dos temas mais comuns e mais vividos dentro da sociedade e que será tratado aqui nas narrativas de Samanta, que é a construção da família, e com ela, os desejos e repressões acima de mulheres e seus locais, crianças e seus locais, os familiares como aqueles indivíduos que estão quase sempre próximos e a posição do homem, o patriarca, dentro dessas narrativas para representar a realidade.

² “Si examinamos las leyes generales de la percepción, vemos que una vez que las acciones llegan a ser habituales se transforman en automáticas. De modo que todos nuestros hábitos se refugian en un medio inconsciente y automático. Las leyes de nuestro discurso prosaico, con sus frases inacabadas y sus palabras pronunciadas a medias se explican por el proceso de automatización”.

É fator crucial a importância dos narradores dessas narrativas que serão trabalhadas porque eles representam toda a construção parcial da história. Campra (2006), logo no início de seu terceiro capítulo intitulado “Em busca de provas”, analisa a credibilidade requerida pelo leitor em todo texto ficcional. Essa credibilidade varia, segundo ela, de acordo com o caso e também, de acordo com o leitor. Ela descreve as três entidades textuais que mostram a credibilidade da narrativa, que são eles: narrador, personagem e leitor (Campra, 2006, p. 98). Para as três narrativas analisadas, o espaço da casa – espaço físico – se faz muito presente, pois nada como a representação do lar para demonstrar a construção da família, além disso, a presença das crianças em “Papá Noel duerme en casa”, com uma criança narradora e “Pájaros en la boca”, com a personagem Sara sendo o foco. No caso de “Mi hermano Walter”, temos esse narrador irmão que explica a partir de sua visão, a situação da saúde mental de Walter que está desenvolvendo depressão, mas a família não sabe o que fazer.

Para além da criança narradora, a personagem de “Pájaros en la boca” pode representar o que Olmedo (2021) classifica na literatura como “crianças monstro”, ou no texto original “niños monstruos”, que são a representação da criança como aquele indivíduo que não é perfeito aos olhos da sociedade, ou até mesmo dos pais, são os que não seguem as regras de convivência em sociedade e não conseguem se encaixar nos espaços. Ela segue explicando que, na Argentina, essa preocupação com “deformações” em crianças surge com a entrada da mulher no mercado de trabalho (Olmedo, 2021, p. 87). Portanto, a ligação entre a construção da família, a regulação do corpo da mulher e o objetivo de regular os espaços e vontades das crianças no convívio em sociedade são muito vividos dentro das narrativas de Samanta Schweblin.

O mandato social da mãe como reprodutora e cuidadora de valores e saberes venerados socialmente se põe em xeque no momento em que se corre desse espaço íntimo ou privado do lar deixando as crianças em um estado maior de vulnerabilidade (p. 88, tradução nossa)³.

Diante disso, assim seguirá o estudo e investigação acerca da abordagem teórica sobre o Fantástico como modo de narrar utilizando-se do insólito ficcional, vertente responsável por desenvolver estratégias narrativas com o objetivo de subverter a realidade dos acontecimentos, sendo eles o papel da família em

³ “El mandato social de la madre como reproductora y cuidadora de valores y saberes venerados socialmente se pone en jaque al momento en que se corre de ese espacio íntimo o privado del hogar dejando a los niños en un estado mayor de vulnerabilidad”.

sociedade, sua desconstrução e a quebra dos papéis dentro desse núcleo e os conflitos presentes neles.

O Insólito, a família e as narrativas

O conto “Pájaros en la boca”, aquele que dá nome à coletânea de contos, é um dos que mais representa a maternidade e os conflitos dentro do núcleo familiar. Narrado pelo pai de Sara, se inicia com a chegada de Silvia, sua ex-mulher, dizendo que existe um problema com a filha e que ele, o pai, precisa ir até sua casa para resolver. É muito claro dentro da história que essa relação é conflituosa a partir do diálogo entre eles. Chegam na casa e faz apontamentos sobre o espaço, a grama sempre bem cortada no jardim de Silvia e a filha sentada ao sofá, em silêncio. Ao descobrir os novos hábitos alimentares da filha, esse narrador não consegue lidar muito bem com a situação – é claro, pois agora sua filha se alimenta de pássaros vivos – mas independente disso, a filha se encontrava muito bem.

A solução é obrigar ao pai que leve a menina para a sua casa, pois Silvia já não aguenta lidar com essa situação, “– Se fica aqui me mato. Me mato e antes mato ela” (Schweblin, 2023, p.32, tradução nossa)⁴. Essa atitude incomum da figura materna quebra o conceito da maternidade e da “mãe solo”, que aparentemente lidava com aquela situação sem o conhecimento do ex-marido. Assim, o pai assume a responsabilidade – afinal, ele é o pai – e a menina o acompanha. Não existe uma solução dentro da história para os novos hábitos de Sara, mas a existência desse comportamento incomum não ofusca o conflito entre o pai e a mãe, que aparentam jogar o problema e a culpa para criação do outro. Sara, com 13 anos, também aparenta ter problemas com sociabilidade e, por isso, mal se comunica. O mais interessante da narrativa é que nenhum dos responsáveis procuram uma solução profissional para tudo o que acontece com a menina, já que essa idade pode representar e experimentar grandes conflitos na cabeça de adolescentes, ao invés disso, buscam soluções que possam “[...] fechá-la hermeticamente, como esses insetos que caçava quando era criança e guardava em frascos de vidro até que o ar acabasse” (p. 33, tradução nossa)⁵. O comportamento do pai, em contrapartida, é culpar a mãe pelo que está se passando, acontecimento que sempre está presente dentro do modelo tradicional da família, onde qualquer problema que ocorra com os filhos o erro está na figura materna antes de chegar ao pai. Mas a essa altura, Silvia não pensa mais em lidar com esses problemas, pois é perceptível um esgotamento.

⁴ “– Si se queda me mato. Me mato yo y antes la mato a ella”.

⁵ “[...] herméticamente encerrada, como esos insectos que cazaba de chico y guardaba en frascos de vidrio hasta que el aire se acababa.”

O núcleo familiar já dissolvido, existe aqui como um espaço em ruínas onde os pais precisam transitar para resolver os problemas da criança, a “criança monstro” que já citamos anteriormente, aquela que não conseguiria viver em sociedade dado o seu comportamento e por isso, é movida de uma casa à outra, numa tentativa de solucionar seus hábitos que não estão dentro das convenções. A ideia de construção familiar, então, não existe, pois ela já foi destruída e o sonho de ser mãe que, em realidade, é imposto muitas vezes, se torna um pesadelo para Silvia. O problema não se conclui, os pais não trabalham em conjunto e Sara continua sem estabelecer um diálogo entre os pais. A “criança monstro” é vista com olhares ruins, portanto, ela transita entre as casas no primeiro momento, portanto, é uma aparente exclusão da criança e uma grande destruição da ideia da mãe, que não carrega uma culpa, ou pode não carregar essa culpa sozinha, mas que já não mais consegue lidar com os problemas que envolvam a filha transferindo-os para o pai que não estava ciente do problema, talvez por sua ausência na criação de Sara. Assim finaliza a narrativa, com o problema existindo, com a ausência da mãe e o pai sem conseguir procurar outra solução além de levar a “comida” que sua filha deseja. Sara permanece no espaço do “limbo”, tanto na casa de Silvia como agora, vivendo com o pai.

Ainda falando sobre divórcio e crianças, o conto “Papá Noel duerme en casa” traz a visão de uma criança acerca de seu último Natal em que todos estiveram juntos. Esse último foi aquele em que o Papai Noel dormiu em sua casa e, para ele, foi um acontecimento muito importante. O narrador, com toda a inocência de uma criança, descreve os acontecimentos daquela data com muita precisão de detalhes, mas ainda assim, sem perceber fatores importantes no conflito entre os adultos – não porque ele queira, mas porque não entende – e por isso, é possível visualizar duas histórias se entrelaçando no espaço dessa casa. Sua percepção sobre os acontecimentos não aparenta ser preocupada para além do que ele deseja – que é seu presente de Natal – mas ainda assim, ele narra os comportamentos dos pais e as mudanças na família com o decorrer da narrativa. Sua preocupação começa porque ele não sabe se sua carta ao Papai Noel foi enviada da forma correta e que se a mãe dele estivesse no momento da postagem, não estaria tão preocupado como está agora, apenas com a presença do pai. Então, ele segue explicando a ausência da mãe em momentos como esse, em atividades da casa e sua preocupação crescente com o silêncio da mãe. Ele continua dizendo que “[...] a que sempre estava em tudo era a mamãe, e com ela as coisas saíam bem, até que deixou de se preocupar, assim, de um dia para o outro” (Schweblin, 2023, p. 40, tradução nossa)⁶. Essa criança pontua situações importantes como arrumação da casa, roupa limpa e atraso para busca-lo na escola, todas atividades da mãe que está deprimida, de acordo com a vizinha

⁶ “[...] porque la que siempre estaba en todo era mamá, y con ella las cosas salían bien, hasta que dejó de preocuparse, así nomás, de un día para el otro”.

Marcela. Essa substituição das mulheres também parece ser um acontecimento importante para ser narrado, segundo a criança, porque se a mãe não está fazendo os serviços, quem fará é a amiga e vizinha da família.

Com a chegada do Papai Noel à casa o conflito se estabelece. Para a criança, é apenas a figura mais importante para a data comemorativa, mas para os pais, a pessoa por traz da roupa é um personagem importante na relação conflituosa. Irene, a mãe, no meio da briga expõe um questionamento que o narrador traz à luz da história como se fosse um intermediador do conflito, ele fala “[...] mamãe disse que se ele era tão feliz com sua amiga por que ela não podia ser amiga do Papai Noel, coisa que para mim pareceu lógica” (p. 43, tradução nossa)⁷. Assim, numa briga entre o pai da criança e o Papai Noel, a narrativa acaba com este último dormindo em casa, num conflito mediado por Marcela, a criança e Irene. Além de tudo, o narrador fica feliz com o acontecimento, mesmo que no final tenha ficado sem presente e sem Natal, o que assegurava um bom ano para família era a presença de Papai Noel em casa naquela noite.

Um conflito tão comum dentro do núcleo familiar só poderia ser narrado por uma criança que, apesar da inocência, consegue expor os acontecimentos cruciais na questão do matrimônio dos pais, do espaço da mãe dentro de casa, além de ser configurado como um espaço fechado onde ela poderia buscar sua felicidade fora dali, assim como Sara, ao transitar pelos espaços da mãe e do pai, nesse caso Irene se vê em um momento sem saída, onde todo o conflito existente entre ela e o marido acontecem diante dos olhos da criança. Embora a vizinha apareça pouco, é uma personagem que representa um papel de subserviência para o patriarca da casa, numa tentativa de “substituição” entre ela e Irene, que já não mostra mais “utilidades” no ambiente físico e simbólico do que representa a casa da família.

“Mi hermano Walter” nos traz o espaço da família como um conflito entre o crescimento econômico, questão que importa muito para os familiares e a depressão de Walter que aparenta não ter solução. O narrador, irmão de Walter, expõe os acontecimentos dentro da família ao mesmo tempo em que busca uma “solução” para a saúde mental de Walter. Ele percebe que, mesmo que todos estejam bem, ganhando dinheiro, expandindo fazendas e desenvolvendo negócios, a depressão do irmão não é curada. Uma das passagens mais importantes da narrativa, mostram que o acontecimento insólito está presente em estratégias do narrador para o leitor, como já mencionamos.

E já somos tantos que quase não há um segundo em que Walter fique sozinho. Nos

⁷ “[...] mamá le dijo que si él era tan feliz con su amiga por qué ella no podía ser amiga de Papá Noel, cosa que a mí me pareció lógica”.

alivia saber que sempre há alguém brigando pela cadeira que o médico deixou junto a ele, na sombra, alguém disposto a alegrar ele, ansioso por contar notícias boas, por fazer ele ver a felicidade que qualquer de nós pode chegar a ter, se realmente se empenha nisso (Schweblin, 2023, p. 97, tradução nossa)⁸.

Mostrando que o foco nunca foi a saúde de Walter, o narrador finaliza dizendo que se preocupa se um dia seu irmão estiver sozinho, se não existissem todas essas pessoas ao seu redor, não consegue pensar numa solução. Desse modo, o peso acima de certas representações e conflitos dentro do núcleo familiar são explícitos, mostrando a transformação desses espaços, a exclusão de algumas pessoas da família e também um pensamento de “inutilidade” que essas pessoas assumem, em dado momento, por não cumprirem seus papéis.

Essas representações possuem um papel importante no momento de subverter os espaços da família e também da sociedade em que vivem, já que representam minorias com espaços limitados, como a mulher, mãe solo, a criança que já assume papel subversivo dentro da sociedade, por ser um indivíduo que não se encaixa e aquelas pessoas com problemas na saúde mental, que muitas vezes são excluídos também por não se encaixarem.

Considerações finais

É possível concluir a importância do acontecimento insólito para a desconstrução da família e de figuras importantes dentro do núcleo familiar e seus papéis assumidos.

Referências

BRITO, Ana Paula Caixeta et al. **Representações do insólito como tensão: as artesanias de Rowling e Bojunga tecendo olhares dissonantes**. 2019. Disponível em: <https://repositorio.ufu.br/handle/123456789/26983>. Acesso em: 15 de abril de 2024.

CASA DE AMÉRICA. **Encuentro con la escritora Samanta Schweblin**. Youtube, 15 de fevereiro de 2023. Disponível em:

⁸ “Y ya somos tantos que casi no hay un segundo en el que Walter se quede solo. Nos alivia saber que siempre hay alguien peleando la silla que el médico dejó junto a él, en la sombra, alguien dispuesto a alegrarlo, ansioso por contarle buenas noticias, por hacerle ver lo feliz que cualquiera de nosotros puede llegar a ser si realmente se esmera en eso”.

<https://www.youtube.com/watch?v=yzPHWzBDD9Q&t=3711s>. Acesso em: 09 de março de 2024

CAMPRA, Rosalba. **Territórios da ficção fantástica**. Rio de Janeiro: Dialogarts Publicações, 2016.

CASTRO, Manuel António de. A realidade e o insólito. In: GARCÍA, Flavio (Org). **Narrativas do insólito: passagens e paragens**. Rio de Janeiro: Dialogarts. p. 8-31, 2008. Disponível em: http://www.dialogarts.uerj.br/admin/arquivos_tfc_literatura/narrativasdoinsolito.pdf.

COVIZZI, Lenira Marques. **O insólito em Guimarães Rosa e Borges**. São Paulo: Ática, 1978.

FURTADO, Filipe. Fantástico (modo). In: CEIA, Carlos. **E-Dicionário de Termos Literários (EDTL)**. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2009. Disponível em: <http://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/fantastico-modo/>. Acesso em: 10 de mar de 2024

GARCÍA, Flavio. **“Na estepe”, de Samanta Schweblin: um exemplo de fantástico contemporâneo, na sequência do cânone consagrado por Cortázar**". Alea: Estudos Neolatinos 18 (2016): 65-80. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/alea/a/PLj9LCd97H9qxTHZPy7HFJj/?lang=pt>. Acesso em: 10 de mar de 2024

GARCÍA, Flavio. Insólito ficcional. In: REIS, Carlos; ROAS, David; FURTADO, Filipe; GARCÍA, Flavio; FRANÇA, Júlio (Eds.). **Dicionário Digital do Insólito Ficcional (e-DDIF)**. 2. ed. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2022. Disponível em: <https://www.insolitificcional.uerj.br/i/insolito-ficcional/>. Acesso em 10 de mar de 2024

OLMEDO, nadina. Los niños monstruos en Pájaros en la boca y Distancia de rescate, de Samanta Schweblin. In: GOICOCHEA, **Adriana et al. Miradas Góticas: del miedo al horror en la narrativa argentina actual**. p. 85-93. 2021.

PABLOS, Gustavo. **“Algo tiene que ser perturbador para que me sienta a escribir”**. Entrevista a Samanta Schweblin, escritora”. La Voz Del Interior Cultura, p. E2. Disponível em: <http://archivo.lavoz.com.ar/anexos/Informe/09/7813.pdf>>. Acesso em: 10 de mar de 2024

SCHKLOVSKI, Viktor. El arte como artificio. In: TODOROV, Tzvetan. (org.). **Teoría de la literatura de los formalistas rusos**. 3ª ed. Siglo veintiuno editores. 1978. p. 55-71

SCHWEBLIN, **Samanta. Pájaros en la boca y otros cuentos**. 14ª ed. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Random House, 2023.

Metáforas para o indizível em “Pássaros na boca” de Samanta Schweblin

Jade Hodara M. Fernandes¹

Resumo: A apresentação expõe a leitura crítica de alguns contos da coletânea “Pássaros na Boca e Sete Casas Vazias”, de Samanta Schweblin (2022), salientando a especificidade da composição da atmosfera de estranheza presente nos textos. O efeito de inquietação presentifica-se nas narrativas como uma atmosfera de estranhamento frente ao cotidiano, criando modos imagéticos de dizer a experiência contemporânea. Esse movimento parece se dar através de construções e perspectivas narrativas específicas, a serem identificadas dentro do corpus analisado.

Palavras-chave: horror. literatura argentina. literatura contemporânea.

Introdução

Em “Cicatriz de Ulisses”, Erich Auerbach discorre sobre o procedimento épico homérico, contrapondo a suposta tensão gerada pelo adiamento dos acontecimentos - o “efeito retardador” da épica - ao argumentar em prol de uma distensão: Homero entrecorta momentos chave de sua narrativa como uma forma de preencher lacunas, de detalhar o curso dos acontecimentos que reverberam no presente de sua narrativa. Sendo assim, seu procedimento seria um esticamento, e não uma omissão que pretende criar tensão acerca de um acontecimento narrativo principal, ainda que o estratagema possa causar tal efeito. Segundo Auerbach, essa formulação é o modo homérico de “não deixar nada do que é mencionado na penumbra ou inacabado” (Auerbach, 2002, p.3).

É claro que o efeito estético assim obtido deve ter sido logo notado e, por conseguinte, conscientemente procurado, mas o mais primordial deve residir no próprio impulso fundamental do estilo homérico: representar os fenômenos acabadamente, palpáveis e visíveis em todas as suas partes, claramente definidos em suas relações espaciais e temporais. O mesmo ocorre com os processos psicológicos: também

¹ Mestranda no Programa de Pós-graduação de Ciência da Literatura - PPGCL/UFRJ; Bolsista CAPES. E-mail: hodara@letras.ufrj.br.

deles nada deve ficar oculto ou inexpresso. [...] Acontecem muitas coisas espantosas nas poesias homéricas, mas nunca tacitamente (Auerbach, 2002).

O método homérico de manter toda a narração em um único plano é contraposto, segundo o crítico, pelo procedimento bíblico, que utiliza justamente a inexatidão das formas e a carência de elucidação para compor seu mistério, constituindo formalmente no texto sua filosofia. A diferença entre esses dois procedimentos é exemplo da suspensão ou retenção de informações narrativas como mecanismo estrutural na forma literária – para Auerbach, essa suspensão existe na Bíblia de King James, uma vez que a inexatidão dos elementos, ou a não explicação dos fenômenos, é o que mantém o segredo sobre uma realidade maior, não apreensível pelos sentidos: “Desta forma, a viagem é como um silencioso andar através do indeterminado e do provisório, uma contenção de fôlego, um acontecimento que não tem presente e que está alojado entre o que passou e o que vai acontecer” (Auerbach, 2002). Deste modo, especificar menos os caracteres da narrativa seria, na verdade, informar mais sobre a natureza desses fenômenos.

A discussão acerca do “acabamento” completo, a exemplo de Homero, ou da falta dele, a exemplo dos textos bíblicos, remete à reflexão de Bataille, que oferece um paradoxo ao pensamento:

Os seres humanos são inacabados uns em relação aos outros, o animal em relação ao homem, este em relação a Deus, que só é acabado por ser imaginário. [...] É preciso matar Deus para perceber o mundo na fragilidade do inacabamento. Impõe-se então ao pensamento que, a qualquer preço, seria preciso *acabar* este mundo, mas o impossível está ali, inacabado: todo real se quebra, está fissurado, a ilusão de um rio imóvel se dissipa, a água parada escorre, ouço o barulho da catarata próxima (Bataille, 2017).

O que Bataille vai chamar de inacabamento se localiza em uma região interseccional da existência, entre o desejo de se ver pleno e a dor de reconhecer a impossibilidade de atingir a plenitude – é vontade acabar-se e incapacidade de preencher o que falta com qualquer matéria, já que o inacabado é uma condição de ser. No excerto acima, encontramos novamente Deus como um ideal de completude, ideal este que só é completo como tal, e nunca como realização – Deus é, como explicita também Auerbach, ausência de forma, presença em mistério. Logo, a completude de Deus está atrelada, paradoxalmente, ao inacabamento absoluto, ao mistério que jamais se revela, pois sua natureza é ser indizível.

Abordagem teórica

Uma tendência flagrante na literatura latino-americana contemporânea é a presença de autoras que, a partir dos sistemas literários já fundados, reinventaram estéticas próprias de suas peculiaridades culturais, sobretudo na forma do conto, e trazem para o centro do debate a experiência das mulheres latino-americanas, suas subjetividades e materialidades. A necessidade de marcar o local da mulher latina e de cor na literatura parece ter ganhado ainda mais lugar na última década, quando uma enxurrada de nomes femininos, latinos e negros tomaram o centro do debate literário. Conforme conclama Glória Anzaldúa, em sua potente “Carta às mulheres escritoras do terceiro mundo” (2000), escrever é a alquimia, “é a busca de um eu, do centro do eu, o qual nós mulheres de cor somos levadas a pensar como “outro” — o escuro, o feminino” (Anzaldúa, 2000, p.232).

No texto literário, podemos encontrar a suspensão, ou o inacabamento dos contextos, como elemento constituinte em diversas formulações. Essa suspensão, que atua a partir da omissão de uma chave essencial da narrativa para revelar um todo de sentido, é definida por Martins (1966) como suspense: “O “suspense” é uma atmosfera de incerteza e dúvida, de ansiosa expectativa, em que o autor faz mergulhar o leitor” (Martins, 1966). Compreendemos, assim, que o suspense não consiste em um gênero literário per se, mas em um mecanismo que pretende um efeito específico na narrativa: revelar a causa de uma série de acontecimentos, a omissão da chave de um mistério, a criação de uma atmosfera de dúvida, entre tantos outros sentidos. A construção dessa omissão pode se dar de diferentes maneiras, ainda que mantendo essencialmente o efeito de tensionar, antecipar uma verdade escondida atrás dos acontecimentos narrativos.

Entre as formas literárias que utilizam prolificamente o suspense – seja ela de composição formal ou de atmosfera narrativa -, o conto destaca-se. Dada a sua forma breve e consequente condensação narrativa, o conto, conforme comparou Cortázar em suas aulas, está para a fotografia, tal qual o romance para o cinema:

Esse homem tirou essa fotografia deixando dentro dos quatro lados da foto um conteúdo perfeitamente equilibrado, perfeitamente arquitetado, perfeitamente suficiente, que basta a si mesmo e que, além disso – e isso é a maravilha do conto e da fotografia –, projeta uma espécie de aura fora de si mesmo e deixa a inquietude de imaginar o que havia além, à esquerda ou à direita (Cortázar, 2015, p.30).

No excerto, Cortázar explicita que o conto tem a capacidade de encerrar-se em si mesmo, o que o autor vai definir como ciclicidade, mas, paradoxalmente, também é capaz de nunca acabar com a atmosfera de insuficiência, de não completude, uma vez que aparece como um recorte abrupto de um contexto sempre mais largo.

Se levarmos em conta elementos como a ideia de tensão e de intensidade e a noção de esfera, de ordem fechada, acho que podemos entrar com mais confiança e mais segurança no tema dos contos da América Latina, porque, é verdade, não definimos o conto. [...] Podemos tentar definir o conto por suas características exteriores: obra literária de curta duração etc. Nada disso tem importância. Acho que seria mais importante destacar sua economia interna, o que também chamaria de sua dinâmica: o fato de que um conto não tem apenas o conto em si, mas também – como nas fotos de que falávamos – uma espécie de potencialidade, de projeção que faz com que um grande conto [...] não se baseie apenas na memória, mas que desperte uma série de conotações, de aberturas mentais e psíquicas (Cortázar, 2015, p.31).

Em *Aulas de Literatura* (2015), Cortázar, quando questionado sobre a menção ao Princípio da Incerteza de Heisenberg em *O Jogo da Amarelinha*, responde que encontra na formulação do físico a resposta para uma inquietação própria: descobre que a ciência dita “tradicional” lida com a mesma incerteza, com as mesmas possibilidades infinitas de combinação que ele julgava serem próprias do trabalho com a palavra. Esta reflexão leva-o a compreender a dimensão de uma espécie de inacabamento perpétuo das formas literárias, principalmente daquelas prototípicas do fantástico, que tendem a manter um grau maior ou menor de indeterminação, ou suspense, em sua economia interna:

No momento em que se chega ao limite de uma expressão, seja a expressão do fantástico ou a expressão do lírico na poesia, para além começa um território onde tudo é possível e tudo é incerto e ao mesmo tempo há uma enorme força dessas coisas que, sem serem reveladas, parecem estar nos acenando para que possamos ir buscá-las e nos encontremos mais ou menos no meio do caminho, que é o que está sempre propondo a literatura fantástica quando é verdadeiramente fantástica (Cortázar, 2015, p.72).

Conforme provoca Blanchot, “o que é um livro que não se lê? Algo que ainda não está escrito” (Blanchot, 2011, p.209). Como compreendermos, então, os fenômenos em suspensão nos textos? Aqueles que, apesar não comporem materialmente a textualidade das obras, ainda são parte indissociável das mesmas? Esse suspense compõe a atmosfera do momento de espera de uma revelação iminente, que se mantém suspensa de modo definitivo. Por essa razão, parece localizar-se entre a ideia e a palavra – a obra aponta para a existência de uma verdade velada e desdobra-se sobre seu desvelamento, seja ele abrupto ou gradual. O fato

que sabemos que algo está velado, porém, é textualizado através de sua ausência, pela criação de uma ideia do que devemos esperar: sendo assim, é uma verdade que se prenuncia no texto, apesar de não estar pronunciada. A suspensão, nesse caso, torna literário o indizível – o pensamento como a iminência da palavra. Deste modo, podemos tentar compreender o suspense como uma manifestação da própria “ferida do inacabamento” de Bataille – a omissão da verdade que se prenuncia suspende um fim, impede qualquer pretensão de completude de sentido para a forma do texto, que mantêm sua estabilidade justamente por não se acabar nunca.

Análise do texto literário

Observando mais detidamente o recorte da literatura latino-americana contemporânea, composto de diversas propostas estéticas, destaca-se Samanta Schweblin, que em sua contística demonstra brilhantemente a insurgência de uma nova literatura latina, sobretudo quanto ao uso da atmosfera de suspensão que marca suas narrativas breves. Em *Pássaros na Boca e Sete casas vazias* (2022), Schweblin faz ecoar o suspense a partir da perspectiva da experiência feminina, expondo temas palpáveis para as mulheres através da representação do alheamento, do distanciamento e da incompletude. Distanciando-se do sobrenatural, os contos reunidos no volume constroem uma atmosfera de suspensão na qual agem seus eu-líricos e perspectivas narrativas. Como esforço de interpretação da obra e de alcance dos sentidos que ela sugere, cabe mapear a utilização da atmosfera de suspensão em alguns de seus contos - mais detidamente, em dois deles: “Na estepe” e “O cavador” – a fim de pensar como essa formulação se dá nos textos e como pode atribuir sentidos através de suas ausências:

Era uma manhã de sol e eu queria comprar um calção de banho para aproveitar o mar; afinal, não tinha porque me preocupar com um homem que cavava um poço em uma casa que não me pertencia. Entrei na única loja que encontrei aberta. Quando embalava minha compra, o empregado perguntou: “E como vai seu cavador?”

Fiquei em silêncio alguns segundos, esperando quem sabe que outro respondesse.

“Meu cavador?”

Passou-me a sacola. “Sim, seu cavador...”

Estendi-lhe o dinheiro e o olhei, surpreso; antes de ir embora, não pude deixar de perguntar: “Como sabe do cavador?”

“Como assim, ‘sei do cavador?’”, disse, como se não me compreendesse. (O Cavador. Schweblin, 2022, p.83)

“O cavador”, conto que integra *Pássaros na boca e Sete casas vazias* (2022), desenvolve-se a partir de acontecimentos sobre os quais o narrador-personagem não pode atribuir sentido. Ao chegar à uma casa de praia alugada, descobre um homem que trabalha cavando um buraco no quintal. A razão desse ofício permanece oculta, enquanto o narrador suprime o questionamento sobre o inesperado. Interessa salientar, em “O cavador”, como a suspensão sustenta-se nos diálogos: enquanto o estranhamento do narrador-personagem está presente, os demais interlocutores parecem compreender o sentido por trás do mecanismo, estranhando apenas a reação do narrador para com algo que parece a todos muito natural.

O narrador, que inicialmente busca respostas para o que foge de sua compreensão – “Para quem trabalharia um sujeito que não reconhecia nem seu próprio superior? O que estaria procurando para cavar tão fundo? (Schweblin, 2022, p.81) –, logo desiste dos questionamentos e coopera com a lógica que o escapa. Sem acesso ao seu próprio “plano” para o buraco, incentiva o cavador a seguir a tarefa sem sentido. O poço, que “afundava no sentido do centro da terra” (Schweblin, 2022, p.84), segue como uma incógnita: ainda que sua materialidade seja evidente, seu sentido e finalidade são ocultos. Ocultas são também as perguntas, que pendem dos diálogos deliberadamente incompletos.

O encerramento abrupto da narrativa sela a impossibilidade de apreensão de um sentido que ao menos se suponha totalizante acerca do texto. Ficam em aberto as perguntas que o conto traz à tona, e há a quebra de expectativa de um fim que pretenda trazer luz ao mistério da narrativa. O esquema que rege os acontecimentos narrativos segue em suspensão. O corte abrupto da narrativa é um fator estrutural, tanto no conto em questão como na coletânea em geral. O suspense é mantido, mas o sentido que esconde nunca é definido, uma vez que a indefinição é sua característica formal mais evidente – conforme ocorre, também, no conto “Na estepe”:

Escurece tarde na estepe, o que não nos deixa muito tempo. Tudo deve estar preparado: as lanternas, as redes. Pol limpa as coisas e espera chegar a hora. Isso de tirar a poeira e sujar tudo um segundo depois dá certo aspecto ritualístico ao assunto, como se antes de começar já se estivesse pensando em como fazê-lo cada vez melhor, revisando atentamente a rotina dos últimos dias para encontrar qualquer detalhe que possa ser corrigido, que nos leve a eles, ou a menos a um deles: o nosso (Schweblin, 2022, p.31)

No conto, um casal que vive em uma região remota não definida está em busca de *algo*, saindo para caçar todas as noites e esperançosos pela captura de seu objeto de desejo. Narrado pela esposa do casal, Ana, nota-se, primeiramente, a omissão completa sobre o que é buscado – textualmente, o alvo é referido através

de pronomes indefinidos ou sem referente explícito e como sujeito indefinido nas sentenças. Deste modo a narrativa presume a existência do que se busca, omitindo do leitor o reconhecimento do que está ausente. Os personagens, envolvidos na captura dessa sombra, apesar de saberem o que desejam encontrar, ainda não tem uma imagem definida do ausente: “Sempre me perguntei como serão realmente. Conversamos sobre isso várias vezes. Creio que são iguais aos da cidade, só que mais rústicos, talvez, mais selvagens” (Schweblin, 2022, p.31).

Conforme a narrativa se desenvolve, o texto aponta para a natureza do ser caçado: algo como um filho, que deve ser caçado na estepe e capturado. As pistas que indicam essa natureza, apesar de não serem confirmadas na narrativa, estão presentes a princípio timidamente, com a menção da narradora às receitas de fertilidade que costuma fazer quando o marido está ausente, ou quando permite saber que, quando acreditam ter avistado um “deles” durante a caçada, “sonhava com coisas que me parecem férteis” (Schweblin, 2022, p.31). Essas menções menos evidentes, que apontam a relação da busca do casal com o desejo de maternidade, tornam-se mais explícitas quando há a ruptura da rotina frustrada dos caçadores, renunciada também por um sinal, e não uma materialização imediata: “Carregamos as sacolas, mas não as levamos até a cozinha, pois está acontecendo alguma coisa, e afinal existe alguma coisa a ser contada” (Schweblin, 2022, p.32).

“Bem”, fala Pol; esfrega as mãos. “Conheci um casal; são fantásticos.”

“Onde?”. Pergunto somente para que continue falando e então ele diz algo maravilhoso, uma coisa que nunca me ocorreu e sem dúvida compreendo que tudo vai mudar.

“Vieram pelo mesmo motivo”, diz. Seus olhos brilham e ele sabe que estou desesperada para que continue. “E eles têm um deles, já vai fazer um mês.”

“Eles têm um? Têm um! Não acredito... (Schweblin, 2022, p.32).

Esse movimento evidencia que a construção do suspense na narrativa não é apenas um atributo de tensionamento, embora este efeito esteja presente, mas é sobretudo uma característica formal que permeia toda a atmosfera de ação narrativa. As interações retardam a revelação que se prenuncia, e logo fica evidente que a protelação, que aumenta a tensão narrativa, indica também uma escolha calculada.

Os novos conhecidos, que capturaram o que deseja o casal, lentamente revelam sinais de que a idealização não corresponde à coisa real. Neste momento, a narrativa deixa saber que não só a natureza da caça é informe, mas que também há uma camada da realidade em suspensão dos próprios personagens, que experimentam a inquietude de serem impedidos de dar forma para sua idealização.

Frente aos pedidos para ver a captura não atendidos, sempre interrompidos por outra trivialidade – “Ana está ansiosa para conhece-lo’, diz Pol e acaricia meu cabelo. Arnol ri, mas em vez de responder ele põe a travessa e pergunta quem gosta de carne mal passada” (Schweblin, 2022, p.34); “Bem, e onde ele está? Queremos vê-lo’, enfim diz Pol. [...] ‘Não’, diz Arnol. ‘Digo, não faz nenhum sentido vê-lo assim. Para isso podem vê-lo outro dia qualquer’” (Schweblin, 2022, p.36) –, Pol adianta-se às desculpas e decide revelar o mistério sem o consentimento dos outros caçadores.

A luz do quarto se acende e ouço um ruído surdo, como algo pesado sobre o tapete. [...] Ouço outro ruído; em seguida Pol grita e alguma coisa cai no chão, uma cadeira talvez, um móvel pesado, e depois coisas se quebram. Arnol corre até o corredor e pega o rifle que está pendurado na parede. Levanto para correr atrás dele, Pol sai do quarto de costas, sem deixar de olhar para dentro” (Schweblin, 2022, p.37).

A irrupção do horror no conto é formalizada a partir das percepções da narradora-personagem, que não é testemunha ocular do que Pol encontra dentro do quarto. Assim como Ana, o leitor não realiza o desvelamento da figura que está oculta, nem por si mesmo nem por intermédio do outro, mas apenas identifica que, diferente do que os sinais levam a crer, a presa que os caçadores buscavam não é o que foram levados a idealizar. Essa criatura, porém, segue sem forma, existente como uma ideia agora ainda menos definida do que na ocasião do início da narrativa.

A expectativa de que haverá a formalização da imagem ou da natureza do que foi descoberto pelo personagem é fadada à frustração quando a narrativa encerra abruptamente. Torna-se, assim, o encerramento do texto o ápice do não dito, uma vez que não é entregue a chave de leitura que se prenunciava como capaz de atribuir sentido à narrativa. Segue informe a imagem, o “monstro” que apesar de fazer parte do texto por sua omissão, também se projeta para além do texto, como um ideal não revelado. “Na estepe” encerra em si o mistério que não revela em sua economia, de modo que o suspense, ou suspensão de uma verdade essencial, é, de fato, um mecanismo formal que constitui a narrativa.

Ao encerrar-se antes de terminar a revelação que prenuncia, o texto mantém-se, de modo definitivo, em aberto – sua matéria projeta-se para fora do texto, para o que não está enquadrado, mas que incita a curiosidade por fazer conhecer sua existência.

Considerações finais

Realização:



Apoio:



Concluimos que contos de Schweblin oferecem material para a compreensão da construção e dos efeitos da omissão dos sentidos – é a atmosfera de suspensão das narrativas que adiciona o estranhamento aos seus contos.

Referências

ANZALDÚA, Gloria. Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo. **Revista Estudos Feministas**, UFSC; Florianópolis, Vol.8, N.1, p.229-236, 01 de janeiro de 2000.

AUERBACH, Eric. **Mimesis**: a representação da realidade na literatura ocidental. São Paulo: Perspectiva, 2002.

BATAILLE, Georges. **O Culpado**. Tradução de Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autentica Editora, 2017.

BLANCHOT, Maurice. **O Espaço Literário**. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

MARTINS, Luis (Org.). **Obras-primas do conto de suspense**. São Paulo: Martins Fontes Editora, 1966.

SCHWEBLIN, Samanta. **Pássaros na boca e Sete casas vazias**: Contos reunidos. Tradução de Joca Reiners Terron. São Paulo: Fósforo, 2022.

Uma proposta de leitura de “No seu pescoço”, de Chimamanda Adichie

Odara Perazzo Rodrigues¹

Resumo: Determinar o papel do leitor no processo de interpretação de um texto literário tem sido um tema recorrente em trabalhos advindos da chamada Teoria da Estética da Recepção. Estudiosos como Wolfgang Iser e Umberto Eco defendem que o foco de interesse nesse processo seja a figura do leitor. Neste trabalho, propomos a leitura do conto “No seu pescoço” (2009), de Chimamanda Adichie, observando, através das teorias de interpretação literária, qual o papel do autor e do leitor nesse processo e quais hipóteses interpretativas nos são permitidas enquanto leitores da obra. O presente estudo é baseado em pesquisas bibliográficas utilizando Wolfgang Iser (1979 e 1996) e Umberto Eco (1979) como principal referencial teórico.

Palavras-chave: Estética da recepção. Interpretação. Chimamanda Adichie. Migração.

Introdução

Determinar o papel do leitor no processo de interpretação de um texto literário tem sido um tema recorrente em trabalhos advindos da chamada Teoria da Estética da Recepção que, a partir do seu surgimento, marcou o fim de uma maneira única de se propor a análise literária, na qual o modo de interpretação preconizava questões acerca da intenção do autor, da significação e da mensagem da obra. A partir desse momento, estudiosos como o alemão Wolfgang Iser e o italiano Umberto Eco passaram a contribuir para a problematização da possibilidade de diferentes interpretações para os textos literários, movendo o foco de interesse pela intenção do texto para o interesse por sua recepção, mais especificamente na figura do leitor.

Neste trabalho, que utiliza como objeto de proposta de leitura o conto “No seu pescoço” (2009), da escritora nigeriana Chimamanda Ngozi Adichie, pretende-se observar, através das teorias de interpretação literária propostas por Eco e Iser, qual o papel do autor e do leitor nesse processo e quais hipóteses interpretativas nos são permitidas enquanto leitores da obra. O conto, que retrata o processo de migração de uma jovem nigeriana para os Estados Unidos da América, e todas as questões advindas desse movimento, é o sétimo conto da coletânea, cujo

¹ Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Letras – PPGL, da Universidade Federal de Sergipe – UFS. E-mail: daraperazzo@gmail.com

título é homônimo ao mesmo, publicada originalmente em 2009 sob o título de *The Thing Around Your Neck*, e posteriormente traduzida para o português em 2017.

A disciplina de *Estudos da Leitura*, que deu origem a este trabalho, oferecida pelo Programa de Pós-Graduação em Letras - PPGL, da Universidade Federal de Sergipe - UFS, foi iniciada no mês de março/2024 com a proposta de discutirmos teorias acerca do processo de interpretação literária e, assim, dialogarmos a respeito das possibilidades de mediação de leitura de texto literários, utilizando como suporte teóricos como: Renilson José Menegassi, Umberto Eco, Annie Rouxel, Regina Zilberman trazendo como aporte Hans Robert Jauss, Maria da Glória Bordini & Vera Aguiar e Wolfgang Iser.

O texto selecionado para a execução do referido trabalho, foi o conto “No seu pescoço”, que conta a história de Akunna, jovem nigeriana de vinte e dois anos que, após ser contemplada em um sorteio eletrônico com o *Green Card* (visto de residência permanente para os Estados Unidos da América) vê sua vida ser totalmente modificada pelas experiências vividas em solo norte-americano.

Nascida na Nigéria em 1977, Chimamanda Ngozi Adichie é hoje uma das mais renomadas escritoras da África anglófona da contemporaneidade. Autora de livros como *Purple Hibiscus* (2003), *Half of a Yellow Sun* (2006) e *Americanah* (2013), ganhou o *Orange Prize* em 2007 e tem se tornado muito conhecida em especial pela sua luta em prol da causa feminista. Personagens femininos transgressores, a luta da Nigéria pela independência e consequentemente seu processo de descolonização, culturas híbridas e identidade cultural são alguns dos temas recorrentes nas obras dessa jovem e proeminente escritora.

A temática de migração e das experiências vivenciadas por nigerianos, especialmente mulheres, é tema de grande parte das narrativas ficcionais da escritora, como afirma Cláudio Braga, autor de *A literatura movente de Chimamanda Adichie* (2019),

É relevante observar, por exemplo, que a ideia da dispersão para regiões estrangeiras, situada na base do conceito de diáspora, passa a ser recorrente a partir de uma fase da carreira de Adichie, após certo tempo vivendo nos EUA, tempo em que seguramente pôde coletar material para sua ficção diaspórica. (Braga, 2019, p. 99)

E é a migração da Nigéria para os EUA o tema principal do conto que aqui nos propomos a analisar. Publicado originalmente em 2009 sob o título de *The Thing Around Your Neck*, e posteriormente traduzido para o português em 2017, a coletânea de contos *No seu pescoço* é composta por doze contos e aborda temáticas

que giram em torno da realidade social, econômica e cultural da Nigéria pós-colonial e do espaço diaspórico vivenciado por imigrantes nigerianos nos Estados Unidos da América.

A importância na atualidade do debate em torno do *status quo* dos imigrantes e das implicações de sua chegada e permanência nos novos espaços, somado aos conflitos que envolvem o mundo contemporâneo, fazendo dessa época o maior “produtor” de refugiados, migrantes e exilados, permitiu a escolha do conto “No seu pescoço” tendo em vista que sua protagonista encarna o discurso periférico por longos anos silenciado pela hegemonia dos Estados Unidos da América e que agora se faz ouvir na voz de inúmeros imigrantes, gerando assim o interesse do meio acadêmico pela literatura escrita por imigrantes e seus descendentes.

No mundo globalizado em que vivemos é cada vez mais comum encontrarmos sujeitos em processo de migração e de descentração. A identidade, que sabemos ser fluida e moldada a partir das relações que estabelecemos ao longo das nossas vidas, é constantemente confrontada em situações de trânsito cultural, colocando estes sujeitos em posição de questionamento do seu pertencimento e da sua não identificação identitária.

Com a crescente produção de literatura escrita por imigrantes e seus descendentes, em decorrência do grande movimento de migração desencadeado por, entre outros fatores, o fenômeno da globalização e as crises humanitárias, cresce também a necessidade de se compreender esses povos imigrantes, que diferem em termos culturais, linguísticos e históricos da terra que habitam. Essa própria comunidade diaspórica demanda que sua história seja relatada e ouvida, em especial no país que a acolhe, na busca constante pela compreensão da sua própria condição hifenizada.

Assim, surgiu a ideia de utilizar um conto proveniente da chamada Literatura Diaspórica para esta proposta de leitura, uma vez que, a maioria de nós, tem ou já teve contato com alguém que experienciou um processo migratório, seja de cidade, estado ou país, como é o caso da nossa protagonista.

Abordagem Teórica

No prefácio à segunda edição do livro *Der Akt des Lesens*, publicado originalmente em 1976, em alemão, e traduzido para o português em 1996 sob o título *O Ato da Leitura: uma Teoria do Efeito Estético*, Wolfgang Iser localiza o leitor historicamente fazendo um retrospecto do marco dos Estudos da Recepção na década de 1960, lembrando que esse período marcou o fim de uma maneira única de se propor a análise literária, na qual o modo de interpretação preconizava questões acerca da intenção do autor, da significação e da mensagem da obra. Ao

considerar essa uma forma “ingênua” de análise, Iser relata que a partir daí passou-se a problematizar a possibilidade de diferentes interpretações para os textos literários, movendo o foco do interesse pela intenção do texto para o interesse por sua recepção. Após a revolta estudantil, ocorrida também naquela década, “(...) resultou uma mudança de orientação nas análises da literatura, que não mais se concentravam tanto na significação ou na mensagem, mas sim nos efeitos do texto e em sua recepção.” (Iser, 1996, p. 10).

A disciplina de *Estudos da Leitura* foi pautada em explorar conceitos e teorias acerca do mundo da leitura subjetiva, ideia que nos foi apresentada pela estudiosa francesa Annie Rouxel e posta em prática no contexto escolar por José Renilson Menegassi no texto *Estratégias de Leitura* (2005). Menegassi enfatiza a importância da escolha dos textos a serem trabalhados na formação de novos leitores competentes, e a esse ele dá o nome de Texto Social. Para tal, o autor enfatiza a importância da seleção e aplicação de atitudes, por parte do mediador, que objetivem o desenvolvimento da autonomia do leitor. Por *Estratégias de Leitura* ele define,

Estratégias são procedimentos conscientes ou inconscientes utilizados pelo leitor para decodificar, compreender e interpretar o texto e resolver os problemas que encontra durante a leitura. (p. 77)

De acordo com Menegassi, as quatro estratégias fundamentais a serem aplicadas em um processo de mediação de leitura são: seleção, antecipação, inferência e verificação, e essas devem estar agrupadas em três momentos diferentes: pré-leitura, durante a leitura e pós-leitura.

A estrutura de mediação proposta por Menegassi, que busca a formação de um leitor competente, “(...) passa pelo ensino de estratégias de leitura, pela prática em textos sociais, pelo desenvolvimento de uma autonomia no leitor para escolher a estratégia certa ao texto trabalhado.” (p. 78-79). Tal proposta encontra suporte nas teorias propagadas pela estudiosa francesa Annie Rouxel que propõe que as atenções no processo de leitura sejam voltadas para o leitor empírico, considerando que é no ato da leitura que o sujeito reage a obra, expondo sua personalidade, seus valores e seu imaginário, fazendo dessa uma experiência singular e subjetiva. “Este poder da leitura advém quando o leitor aceita participar do jogo literário, de se abandonar e de se abrir ao texto, de viver intensamente o que ele propõe e se dominar para se compreender e se construir.” (2018, p. 1).

Professora emérita de língua e literatura na Universidade de Bordeaux 4, a francesa Annie Rouxel tem pesquisas voltadas para as áreas de recepção e de ensino da leitura literária, principalmente em ambientes escolares. Nos artigos que

estudamos no decorrer da disciplina, Rouxel coloca em evidência os conceitos de Sujeito Leitor e de Leitura Subjetiva, como parte do projeto escolar literário do qual faz parte na França e em países francófonos, que busca modificar a didática do ensino da literatura em sala de aula, a fim de diminuir a distância existente entre os alunos e os textos literários.

Para entender a importância da leitura subjetiva é necessário compreender como se deu a formação da Estética da Recepção. Para isso, Regina Zilberman, em *Estética da Recepção e História da Literatura* (1989), retoma os conceitos abordados por Hans Robert Jauss (1987), nos quais ele propõe outros caminhos para o texto e elabora sete teses para reformulação da dinâmica autor-texto-leitor. A Estética da Recepção preconiza a participação ativa do destinatário da obra, o leitor; e tem esse como responsável pela atualização da obra. Jauss também nos apresenta o conceito de Horizonte de Expectativas, entendido como o saber prévio que o leitor possui antes de entrar em contato com o texto.

É a partir da ideia de que, no decorrer da leitura, o Horizonte de Expectativas é retomado e depois contrariado no texto, que Maria da Glória Bordini e Vera Teixeira Aguiar, em *Literatura: a formação do leitor - alternativas metodológicas* (1993), propõem o conceito de Método Receptional. Representando a mutabilidade da obra, o método proposto por Bordini & Aguiar entende que “a obra é um cruzamento de apreensões que se fizeram e se fazem dela nos vários contextos históricos em que ela ocorreu e no que agora é estudada.” (p. 1) Texto e leitor estão mergulhados em horizontes históricos distintos e defasados e é nesse contexto que acontece a atitude de interação da leitura.

No ato de produção/recepção, a fusão de horizontes de expectativas se dá obrigatoriamente, uma vez que as expectativas do autor se traduzem no texto e as do leitor são a ele transferidas. O texto se torna o campo em que os dois horizontes podem identificar-se ou estranhar-se. (Bordini & Aguiar, 1993, p. 2)

No Método Receptional, o Horizontes de Expectativas proposto por Jauss é tido como um quadro de referências que é expandido e modificado a cada leitura. Podemos associar essa característica com o caráter social da literatura, uma vez que é o movimento de identificar o Horizonte de Expectativas do leitor, desestabilizá-lo através do contato com o texto literário, acomodar novos conceitos presentes no texto social (proposto por Menegassi) e expandir esse horizonte, o grande propulsor de modificações sociais no decorrer dos séculos.

Portanto, a valorização das obras se dá na medida em que, em termos temáticos e formais, elas produzem alteração ou expansão do horizonte de expectativas do leitor por oporem-se às convenções conhecidas e aceitas por esse. Uma obra é perene enquanto consegue continuar contribuindo para o alargamento dos horizontes de expectativas de sucessivas épocas. (Bordini & Aguiar, 1993, p. 2-3)

O que todos os teóricos estudados por nós, e mencionados anteriormente, têm em comum, é que há um consenso na ideia de que é papel do leitor proceder com atualização da obra, já que essa apresenta espaços em branco/lacunas que devem ser preenchidos através do ato da leitura. “O processo de recepção textual, portanto, implica a participação ativa e criativa daquele que lê, sem com isso sufocar-se a autonomia da obra.” (Bordini & Aguiar, 1993, p. 5)

Regina Zilberman defende a ideia de que “a obra predetermina a recepção, oferecendo orientações ao seu destinatário.” (1989, p. 34) e essa mesma ideia é comungada pelo semiótico italiano Umberto Eco em seu ensaio intitulado *O Leitor-Modelo*, originalmente publicado em 1979 no livro *Lector in fabula*, que reúne ensaios que discorrem sobre a ação colaborativa entre autor, leitor e texto no processo de interpretação literária.

Eco afirma que “(...) um texto, de uma forma ainda mais decisiva do que qualquer outra mensagem, requer movimentos cooperativos, conscientes e ativos da parte do leitor.” (2004, p. 36). O leitor aqui é destacado como tendo um papel ativo e criador em relação à obra, sendo um destinatário, postulado pelo próprio autor que, através da utilização de estratégias textuais, direciona o leitor a movimentar-se interpretativamente de uma maneira previamente idealizada, colaborando assim para a atualização textual. A essas estratégias textuais, Eco deu o nome de Leitor-Modelo.

Essas lacunas no texto são uma oferta de liberdade interpretativa dada ao leitor pelo autor do texto. O leitor previsto pelo texto, o Leitor-Modelo, que é construído paralelamente ao próprio texto, surge a partir do direcionamento de estratégias textuais, a exemplo de: escolha da língua na qual o texto será escrito, escolha do léxico que será utilizado, escolha do estilo de escrita, entre outras. Ao postular um Leitor-Modelo para seu texto, o autor (empírico) idealiza algo que ainda não existe e busca realizar isso através do uso de tais estratégias textuais. “Portanto, prever o próprio Leitor-Modelo não significa somente “esperar” que exista, mas significa também mover o texto de modo a construí-lo. O texto não apenas repousa numa competência, mas contribui para produzi-la.” (Eco, 2004, p. 40)

Wolfgang Iser também discorre sobre a intencionalidade do autor ao selecionar os elementos que comporão o texto, elaborando uma teoria que chamou

de Jogo do Texto na qual “O próprio texto é o resultado de um ato intencional pelo qual um autor se refere e intervém em um mundo existente, mas, conquanto o ato seja intencional, visa a algo que ainda não é acessível à consciência.” (1979, p. 107) Nessa teoria, elementos extra-textuais, intra-textuais e elementos surgidos no movimento decorrente do ato da leitura, formam um todo que levarão à interpretação literária.

Proposta de leitura do texto literário

Nesta proposta de leitura do texto literário, optou-se por utilizar um conto, pois trata-se de um formato narrativo capaz de ser lido e discutido em um único momento. O conto selecionado, como exposto anteriormente, foi o conto “No seu pescoço”, de autoria da nigeriana Chimamanda Adichie. A importância na atualidade do debate em torno do *status quo* dos imigrantes e das implicações de sua chegada e permanência nos novos espaços, somado aos conflitos que envolvem o mundo contemporâneo, fazendo dessa época o maior “produtor” de refugiados, migrantes e exilados, permitiu a escolha desse texto.

Inicialmente, dando início a estratégia de seleção, apresentamos o conto aos leitores e informamos sobre a autoria do mesmo. É interessante promover o questionamento a respeito da identidade da autora a partir da divulgação do nome da mesma. Fazendo isso executaremos a verificação dos conhecimentos prévios, na figura do horizonte de expectativas, do grupo, uma vez que, o nome de Adichie é geralmente vinculado à questão do feminismo negro e de mulheres migrantes. A associação do autor empírico com o texto narrativo é um terreno ardiloso e muito abordado pelos teóricos literários. Eco afirma que “nem sempre se pode distinguir tão claramente o Autor-Modelo e com frequência o leitor empírico tende a ofuscá-lo com notícias que já possui a respeito do autor empírico enquanto sujeito da enunciação.” (2004, p. 46) Neste caso, considerando a temática abordada no conto escolhido, consideramos positiva a verificação do horizonte de expectativas dos leitores acerca da identidade da autora, já que essa é considerada uma porta-voz de ideais feministas negros na diáspora de língua inglesa.

Dando seguimento, agora na etapa de antecipação, o aspecto a ser abordado é o título do conto. Questionar aos leitores o que eles imaginam que representa a ideia de algo no seu pescoço (título do conto), se esse algo é uma coisa física ou figurada, se é algo positivo ou negativo, entre outros questionamentos, auxiliará o leitor a construir uma hipótese sobre o que irá tratar a história que estamos prestes a ler. Como não há imagens que ilustram o conto, podemos fazer uma exploração visual da imagem que ilustra a capa da coletânea, cujo título é homônimo ao conto.

Na etapa de inferência, daremos atenção à estrutura narrativa do conto. Após a leitura do primeiro parágrafo, “Você pensava que todo mundo nos Estados Unidos tinha um carro e uma arma; seus tios, tias e primos pensavam o mesmo.” (2017, 125), iremos propor o questionamento a respeito da utilização do pronome ‘Você’. Indagar quem seria pessoa com a qual o narrador do conto fala diretamente em segunda pessoa, é de extrema importância para o promover o envolvimento do leitor com a história.

Uma das hipóteses que podem vir a surgir a partir da narrativa em segunda pessoa, é a ideia de que a história está sendo contada para a própria protagonista que a está vivenciando, o que funciona como um mecanismo de resgate de memórias de experiências vividas. No decorrer do conto, Akunna relata a sua dificuldade de escrever cartas para sua família sobre a sua vida nos Estados Unidos, “Você embrulhava o dinheiro com cuidado em papel branco, mas não escrevia uma carta. Não havia sobre o que escrever.” (2017, p. 128), e é a presença desse narrador em segunda pessoa que mantém viva a trajetória da protagonista.

Há também a estratégia de falar diretamente ao leitor, o que acaba por colocar o leitor na situação da personagem e por “selecionar” leitores que, enquanto imigrantes, estivessem na condição da personagem, corroborando assim a teoria do Leitor-Modelo, proposta por Umberto Eco e apresentada anteriormente, e que são as estratégias que cooperam para a atualização textual. O leitor deve pensar e movimentar-se interpretativamente da mesma forma que o autor se movimentou gerativamente na produção do texto literário. “Portanto, prever o próprio Leitor-Modelo não significa somente “esperar” que exista, mas significa também mover o texto de modo a construí-lo. O texto não apenas repousa numa competência, mas contribui para produzi-la.” (Eco, 2004, p. 40) Sendo assim, podemos inferir que o Leitor-Modelo deste referido conto, são pessoas, em especial mulheres, em situação de migração e que serão capazes de preencher as lacunas deixadas pela autora no decorrer da narrativa. Aqui, vale ressaltar, que o texto será recebido de maneiras diferentes a depender da origem geográfica de seu leitor, uma vez que as pessoas têm diferentes experiências com a ação de migrar. Wolfgang Iser afirma que “(...) o jogo do texto pode ser cumprido individualmente por cada leitor, que, ao realizá-lo de seu modo, produz um “suplemento” individual, que considera ser o significado do texto.” (1979, p. 116)

Na nossa proposta de leitura, agora partiremos para a verificação dessas inferências destacando que os diálogos na narrativa são diretos e dispensam pontuação, “Você disse tudo bem, sem problema.” (Adichie, 2017, p. 125), e embora não seja um narrador onisciente, percebemos o acesso aos pensamentos da protagonista, “Ninguém sabia onde você estava, pois você não contou. Às vezes, você se sentia invisível e tentava atravessar a parede entre o seu quarto e o corredor e, quando batia na parede, ficava com manchas roxas nos braços.” (Adichie, 2017,

p. 129), o que demonstra um certo tipo de intimidade com o contexto relatado, que pode ser entendido uma vez que a própria autora é uma mulher negra vivendo em partes na diáspora estadunidense.

A presença de conceitos estereótipos tanto da parte dos nigerianos para com os estadunidenses, quanto da parte dos norte-americanos para com os africanos deverá também ser utilizado na etapa de inferência. Devemos, enquanto mediadores, questionar aos leitores como eles vêem ambas as culturas, nigeriana e estadunidense, e como eles imaginam que essas culturas se enxergam respectivamente. Neste momento da leitura, estaremos na parte da narrativa em que Akunna, a protagonista do conto que estamos lendo, deixa a Nigéria e chega nos E.U.A. Ao ser contemplada com o visto estadunidense, a família de Akunna age como se a mesma tivesse ganhado uma espécie de prêmio, uma vez que, de acordo com as premissas do mito do *American Dream* (Sonho Americano), os Estados Unidos da América é a terra de prosperidade. “Em comparação com o carro grande e a casa grande (e talvez com a arma), as coisas que desejavam eram simples – bolsas, sapatos, perfumes, roupas.” (Adichie, 2017, p. 125), descreve o narrador ao relembrar o episódio da despedida de Akunna ainda na Nigéria.

Existem “pistas” no texto, como preconizado por Eco e Iser, que devem ser exploradas no processo de leitura e interpretação, uma vez que essas funcionam como indícios de como aquela experiência de migração seria tão diferente do que o que foi imaginado por Akunna e sua família. “Ele a buscou no aeroporto e comprou para você um enorme cachorro-quente com mostarda amarela que a deixou enjoada. “Introdução aos Estados Unidos”, disse, rindo.” (Adichie, 2017, p. 125-126) O seu primeiro contato com os EUA é nauseante, após ser recebida no aeroporto pelo tio e provar de uma iguaria que é um dos símbolos do estilo de vida estadunidense.

Uma nova “pista” do texto se mostra na passagem em que a protagonista vai jantar com o novo namorado em um restaurante chinês e segue a famosa tradição do biscoito da sorte, “No dia seguinte, ele levou você para jantar no Chang’s e seu biscoito da sorte tinha duas tirinhas de papel. As duas estavam em branco.” (Adichie, 2017, p. 132), fica implícito que a “sorte” de Akunna era uma incógnita.

No decorrer da narrativa, a medida que vai avançando em sua experiência de imigrante nos Estados Unidos, Akunna sofre diferentes tipos de abusos e privações e se questiona sobre o real propósito daquela experiência, cuja promessa inicial era dar à ela uma nova vida. Fica muito nítida também a visão estereotipada que a maioria dos estadunidenses tinham dela enquanto nigeriana e africana, aspectos que dificilmente eram desassociados, “Muitas pessoas no restaurante perguntavam quando você tinha chegado da Jamaica, pois achavam que qualquer negro com sotaque estrangeiro era jamaicano.” (Adichie, 2017, p. 130). A questão da língua também se mostra presente como aspecto de diferenciação e subordinação do imigrante, “Elas perguntaram onde você tinha aprendido a falar inglês, se havia

casas de verdade na África e se você já tinha visto um carro antes de vir para os Estados Unidos.” (Adichie, 2017, p. 126).

Ao final da proposta de leitura, na fase de verificação, chegamos juntos com Akunna a conclusão de o quanto vale a perspectiva de uma vida mais próspera em terras norte-americanas se comparada à vida antiga que ela levava na Nigéria. A autora já havia nos antecipado esse questionamento por meio do conselho dado à Akunna pelo seu tio, quando ele fala que “O truque era entender os Estados Unidos, saber que, ali, é dando que se recebe. Você dava muito, mas recebia muito também.” (Adichie, 2017, p. 126).

Considerações Finais

Como resultado do trabalho proposto, foi possível analisar que, ao discorrer sobre a ação colaborativa entre autor, leitor e texto no processo de interpretação literária, as teorias nas quais nos amparamos contradizem a crítica literária estruturalista, que acreditava que o texto era puramente a expressão das ideias de um autor, e promovem a transferência da posição do leitor, entendida anteriormente como extremamente passiva em relação ao texto, para uma posição em situação de colaboração no processo de leitura literária. A proposta de leitura do referido conto, à luz das teorias mencionadas, reconhece o aspecto único e subjetivo que cada ato de leitura produz.

Referências

- ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **No seu pescoço**. Tradução: Julia Romeu. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- BORDINI, Maria da Glória; AGUIAR, Vera Teixeira. **Método recepcional**. In: ____ Literatura: A formação do leitor – alternativas metodológicas. 2. Ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1993. p. 81-102.
- BRAGA, Cláudio R. V. **A literatura movente de Chimamanda Adichie: pós-colonialidade, descolonização cultural e diáspora**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2019.
- ECO, Umberto. **Lector in fabula**. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- ISER, Wolfgang. **O ato da leitura: uma teoria do efeito estético**. Tradução: Johannes Kretschmer. São Paulo: Ed. 34, 1996.
- ISER, Wolfgang. **O jogo do texto**. In: LIMA, Luiz Costa (org.) A literatura e o leitor: textos de estética da recepção. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

MENEGASSI, Renilson José. **Estratégias de Leitura**. In: SANTOS, Annie Rose dos; RITTER, Lilian C. B. (org.). Concepções de linguagem e o ensino de língua portuguesa. Maringá: UEM, 2005.

ROUXEL, Annie. **Ousar ler a partir de si: desafios epistemológicos, éticos e didáticos da leitura subjetiva**. Trad. Rosiane Xypas. Revista Brasileira de Literatura Comparada, n. 35, 2018.

ZILBERMAN, Regina. **Estética da recepção e história da literatura**. São Paulo: Editora Ática, 1989.

A condição feminina no romance *Meio Sol Amarelo*

Vilma Rodrigues Mascarenhas¹
Margareth Torres de Alencar Costa²

RESUMO: O romance *Meio Sol Amarelo* (2006), de Chimamanda Ngozi Adichie, apresenta o universo feminino constituído por diversidades étnicas, culturais e sociais que revelam a condição feminina na guerra civil de Biafra-Nigéria (1967-1970). Este trabalho visa analisar o processo de construção e (des)construção da identidade feminina diante das situações de violência na guerra, partindo da perspectiva dos Estudos Culturais, com base estudos de Bhabha (1998), Bonnici (2007) e Said (2005), e da Crítica Feminista, com as contribuições de Davis (2016), Hooks (1992) e Mata (2007), que possibilitam uma reflexão diante das formas de violência, em maior ou em menor grau, que atingem as mulheres de diferentes estruturas sociais que lutam para não serem silenciadas diante das opressões impostas pelo patriarcado.

Palavras-chave: Chimamanda. Guerra. Mulher. Violência.

Considerações Iniciais

Meio Sol Amarelo (2006) é o segundo romance da aclamada escritora nigeriana Chimamanda Ngozi Adichie, cujo título faz referência à metade de um Sol estampado na bandeira da extinta República de Biafra, que se tratava de um estado secessionista no sudeste da Nigéria que guerreou durante três anos (1967-1970) por sua independência. Os meios de comunicação da época divulgaram a tamanha violência em algumas fotografias que denunciavam a realidade de crianças em estado sub-humano, mortas em escala assustadora por conta da fome e das barreiras impostas pelo governo nigeriano na entrega de ajuda humanitária ao povo Igbo em uma guerra que a África não pôde controlar.

¹ Doutoranda em Estudos Literários, pela Universidade Federal do Piauí (UFPI). Mestra em Literatura, Memória e Cultura (UESPI). ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9226-9802> E-mail: vilma.rodriguesmascarenhas@gmail.com.

² Doutora em Letras pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Professora do Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Estadual do Piauí (UESPI) e da Universidade Federal do Piauí (UFPI). ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3524-9503>. E-mail: margarethtorres@cchl.uespi.br

O estopim da guerra de Biafra partiu do povo Igbo, um dos maiores grupos étnicos na África, a maioria concentrada na Nigéria, dominando parte do Sul e o Oeste, aproximadamente vinte e cinco milhões de pessoas que constituíam a elite nigeriana e desejavam a criação de um novo país. Em contrapartida, o governo nigeriano não aceitava a secessão por interesse no petróleo da região de Biafra, culminando em guerra. Apesar da resistência, Biafra rendeu-se, foi anexada novamente ao território da Nigéria. Derrotados, os Igbos passaram a ser caçados e massacrados, contabilizando milhões de mortos no país inteiro.

Bonnici (2007) explica que a independência tardia dos países africanos gerou diversas guerras civis devido aos problemas internos na política desses países, nos deslocamentos e nas crises de identidade dos povos colonizados, uma vez que a identidade social tem relação com a disputa de poder.

As fronteiras dos países africanos foram estabelecidas por tratados após a descolonização europeia, sem levarem em conta etnias locais e suas terras tradicionais. Sete anos após os horrores da guerra, nasce a escritora Chimamanda Ngozi Adichie, descendente do povo Igbo, considerada um dos rostos da militância feminista na atualidade. Em *Meio Sol Amarelo*, a escritora conta a luta de seu povo pela independência e as consequências de resistência. É importante lembrar que o romance arrematou o Orange Prize³ (2007).

Em entrevista à *Globo News*, Programa *Milênio* (2017), a autora explica que cresceu tentando entender por que seu avô, uma pessoa pacífica, havia morrido em um campo de refugiados na guerra biafrense. A autora menciona que pesquisou exaustivamente o contexto histórico da época e os percursos de violência entre as etnias de seu país e o porquê dessa disputa. Ao longo do romance, as pessoas são forçadas a tomar decisões drásticas diante do massacre dos Igbos e da declaração de independência de Biafra (Freitas, 2012). Além da violência sofrida pelas mulheres nas situações de vulnerabilidade no cenário bélico, que resultam na violência física e psicológica, apesar da resistência, permaneceram as marcas e os traumas que desconstruíram suas identidades, oprimindo-as e silenciando-as.

As práticas de violência contra a mulher no romance

Na luta pela independência de Biafra, as mulheres vivenciaram sucessivas cenas de bombardeio, desocupação de suas casas, perda dos filhos, perda gradativa das condições físicas e psicológicas. O estupro é descrito constantemente como a principal forma de violência física contra a mulher. A escritora representa os lados opostos da nação dividida por meio das personagens Olanna e Kainene, irmãs

³ O Prêmio Feminino de Ficção é um dos prêmios literários de maior prestígio do Reino Unido. É concedido anualmente a uma autora de qualquer nacionalidade pelo melhor romance.

gêmeas, porém não idênticas e não próximas afetivamente. Ironicamente, as irmãs aproximam-se quando o caos domina o cenário de suas vidas privilegiadas, pois ambas estão presas aos indissolúveis laços consanguíneos. Por outro lado, entende-se a inclusão de irmãs gêmeas na narrativa como uma forma de divisão e resistência. Algumas tribos africanas não admitem a existência de gêmeos, e, conforme suas tradições, a vida de um deles é ceifada. Entretanto, no romance, Kainene ‘desaparece’ na tentativa de conseguir alimento para os moradores de um abrigo fora dos limites de Biafra, enquanto Richard, seu namorado inglês, continua a procurá-la.

O desaparecimento também é expressão de um crime contínuo, o qual não define se houve morte ou se a vida continua causando a sensação da latência do evento traumático. Essa indefinição é propícia para a sensação de insegurança. Ao deixar Kainene desaparecida, Adichie nos coloca a problemática da conclusividade implícita em muitas das narrativas históricas predominantes sobre Biafra, as quais negligenciam os efeitos desse evento no presente (Santana, 2022, p. 115).

Segundo o pesquisador, os Igbos encaram a morte como um complemento da vida que atenua a dor. Por essa razão, o desaparecimento de Kainene pode ser interpretado também como uma bênção sobre o sofrimento. Por outro lado, a mística das tribos africanas ecoa em *Meio Sol Amarelo* no desaparecimento da personagem.

Ao desligar-se do Reino Unido, a Nigéria foi emancipada em 1960, mas enfrentava dificuldades com a herança colonial e na acomodação pacífica de todos os grupos étnicos em um cenário político e econômico instável.

Chaves (2004) explica o impacto que as nações europeias causaram nas transformações de grupos étnicos, enquanto Freitas (2012) analisa a guerra de Biafra como uma tentativa dos Igbos de construir uma nação longe dos Hauçás, com consequências trágicas. O olhar mundial volta-se para a Guerra Nigeriana quando a revista LIFE estampou uma foto com duas crianças esqueléticas, chocando, dessa forma, o mundo ocidental, no sentido de muitos governos entenderem que o que ocorria naquele território não se tratava de um problema internacional. Os horrores da guerra trouxeram, à população Biafrense, a fome e a insegurança, além das práticas de violência contra a mulher, personificadas em *Meio Sol Amarelo*.

Mata (2007) alerta que, na África, principalmente na Nigéria, as mulheres são vítimas de práticas violentas promovidas por diferentes estruturas sociais. Os estupros coletivos são recorrentes na obra, como nos trechos que destacamos:

a moça do bar estava deitada no chão, os panos enrolados na cintura, os ombros seguros por um soldado, as pernas esparramadas. Ela soluçava. “Por favor, por favor, biko”. A blusa ainda estava no lugar. Entre as pernas, High Tech se movia. Seus movimentos eram espasmódicos, o traseiro era mais escuro que as pernas. Os soldados aplaudiam (Adichie, 2006, p. 422).

Eles a estupraram. Cinco deles. Disseram que o primeiro subiu nela, ela mordeu no braço e arrancou sangue. Eles quase a mataram de pancada. Um dos olhos nunca mais quis abrir direito (Adichie, 2006, p. 487).

De acordo com Bijos (2004), a violação sexual de mulheres ainda se configura como estratégia de guerra para ultrajar o inimigo, das humilhações e atos libidinosos/estupros à posição subalterna da mulher e da criança diante do homem e da ampla legitimação social dessa supremacia masculina. Em “Por favor, por favor, biko”. “Ela mordeu no braço e arrancou sangue”. “Os soldados aplaudiam”, trechos em que Adichie revela que o ultraje sobrepõe a resistência do corpo feminino no ato de violência de uma plateia masculina.

Segundo Angela Davis (2017), as mulheres afro-americanas relutavam, compreensivelmente, em se envolver nas denúncias por medo de represálias, enquanto seus algozes permaneciam impunes, pois “além dos danos físicos causados pela violação sexual, as feridas duradouras do estupro são psicológicas” (Norridge, 2012, p. 27).

A escrita de Chimamanda tem como propósito evidenciar a posição da mulher dentro da sociedade nigeriana, no sentido de trazer à sociedade uma reflexão a respeito da sua condição nesse sistema social. Mata (2007) esclarece que a mulher africana tem sido vítima de opressão, silenciada pelos ritos religiosos, culturalmente, pelos maus-tratos da sociedade masculina. Além dos estupros coletivos, a autora explica que a circuncisão feminina se configura em outra prática de violência física contra a mulher.

Na tradição africana, as mulheres mais velhas continuam com os rituais de circuncisão nas mulheres mais jovens, e essa tradição imposta se perpetua até os dias atuais. As vítimas são obrigadas a fazer a remoção ritualista de parte ou de todos os órgãos sexuais externos femininos, sem saberem do que se trata, nas relações de dominação-exploração “naturalmente subalterna” da mulher, para que o patriarcado atue nas relações de poder (Saffioti,1992).

A condição subalterna da mulher: do casamento forçado ao lobolo, da dureza da guerra, com o seu corolário de violações e fragmentação psicológica e identitária, ao estatuto da amante e concubina, da marginalização, institucional e social da mulher à a de seus filhos nascidos em condições que as “leis da família” feitas à margem de outras das sociedades tradicionais que realmente vigoram, da submissão aos mais repressivos rituais de subserviência conjugal e de viuvez (como o kutchinga ou o levirato) à desproteção social e institucional a que a mulher é atirada devido a hipocrisia do Estado e da sociedade (Mata, 2007, p. 437).

Parte dessas “leis de família” se deve à influência da cultura islâmica no continente africano, na qual o homem tem a decisão final sobre o casamento dos filhos, a mulher fica em segundo plano. O panorama histórico, que Chimamanda ficcionaliza sobre a condição feminina na sociedade nigeriana, configura-se no reflexo das relações pós-coloniais que influenciam nas relações de poder estabelecidas na própria nação.

A grande tragédia do mundo pós-colonial não é ter dado à maior parte a chance de dizer o que queria ou não esse novo mundo; a grande tragédia é que a maioria não recebeu as ferramentas para negociar nesse novo mundo (Adichie, 2008, p. 124).

A narrativa carrega consigo uma crítica ao Pós-Colonialismo no trauma colonial que ainda subsiste no presente. Na reflexão de Bhabha (1998, p. 239), “a crítica pós-colonial é testemunha das forças desiguais e irregulares de representação cultural envolvidas na competição pela autoridade política e social dentro da ordem do mundo moderno”. Após a derrota dos Igbos, emergiram novas frustrações por estar em terras que se instalaram nas condições de exílio e recomeço. Nesse contexto, *Meio Sol Amarelo* revela a conflituosa condição pós-colonial em um cenário de intensa inquietude, nos deslocamentos geográficos e no complexo processo de independência dos regimes ditatoriais do país de origem.

Ao expor uma ferida que não se fecha, Adichie converte a experiência traumática da guerra de Nigéria-Biafra nas identidades transformadas de suas personagens, corroborando com a perspectiva de Stuart Hall (2006,) do impacto de um colapso, como resultado de mudanças estruturais e institucionais. Nessas situações conflituosas, os percursos diaspóricos resultaram nas mudanças em meio à miséria do pós-guerra que impactaram na dispersão dos grupos étnicos nigerianos. Sobre o papel das obras ficcionalizadas em tais disputas, Mía Couto (2019) defende

que “a literatura não pode atenuar o peso que as vítimas têm. O sangue que essa gente [africanos] derramou não pode ser lavado por meio da literatura”. Nas palavras de Adichie,

As histórias importam. Muitas histórias importam. As histórias foram usadas para espoliar e caluniar, mas também podem ser usadas para empoderar e humanizar. Elas podem despedaçar a dignidade de um povo, mas também podem reparar essa dignidade despedaçada (Adichie, 2019, p. 32).

Em *Cultura e Imperialismo*, Said (2005) partilha de preocupações importantes com as vozes minoritárias nos movimentos feministas, bem como artistas afro-americanos, dentre outras questões. O autor considera que os ativismos reformulam os questionamentos políticos em lutas pelos direitos das minorias e das mulheres e, na maioria das vezes, Estados independentes. Não esqueçamos, a Nigéria guerreou contra o seu próprio povo.

O ódio, brotou disso, ele foi “causado, basicamente, pelas políticas informais de dividir e dominar impostas durante o período colonialista britânico”, ações políticas “que manipularam as diferenças entre as tribos e garantiram que a união jamais se concretizaria [...]” (Adichie, 2006, p. 198).

Assim, discutimos o feminismo e os Estudos Pós-Coloniais, na medida que a condição feminina percorre as zonas de omissão, de constrangimento e objetificação dos corpos femininos como passíveis de atos violentos em uma sobrevivência oprimida de se relacionar com o mundo. Mulheres resumidas à condição animalasca nas constantes descrições de estupro, perda de seus entes queridos, beirando à loucura, sintomatizando os traumas da guerra.

No trecho “O que eu estou fazendo que ainda não morri? Eles deviam vir me matar agora! Eu disse que eles deviam vir me matar agora! [...] Alice sentou-se no banco, sem expressão nenhuma, em choque” (Adichie, 2008, p. 469), nota-se o desespero da personagem ao repetir as palavras: “eles deviam vir me matar agora!”, ao perceber seu lugar no mundo diante do massacre dos membros de sua família. Outro trecho, “Olanna olhou dentro. Ela viu a cabeça de uma menina, a pele sombria e cinzenta, o cabelo todo trançado, olhos revirados para trás e a boca aberta [...]” (Adichie, 2006, p. 188) exemplifica o horror e as mortes violentas na guerra.

Hooks (1992) alerta sobre a responsabilidade coletiva na construção da teoria feminista libertadora que deve ser compartilhada, explicando que o conceito “mulher” apaga a diferença entre mulheres em contextos sócio-históricos específicos. Segundo Bonnici (2000, p. 16), “o feminismo trouxe à luz muitas

questões que o pós-colonialismo havia deixado obscuras”; todavia, “o pós-colonialismo ajudou também o feminismo a se precaver de pressupostos ocidentais do discurso feminista [...]”. A dor feminina é uma constante em *Meio Sol Amarelo* nos conflitos gerados de uma mesma nação. Apesar dos privilégios sociais das protagonistas do romance, observa-se a objetificação do corpo feminino usado como parte das negociações da família de Olanna e Kainene.

Por uns instantes, Olanna não fez nada, o corpo frouxo ao lado dele. Estava acostumada com isso, com ser agarrada por homens embebidos em nuvens de direitos, recendendo a colônia, que presumiam, por serem poderosos e acharem-na bonita, que eles se pertenciam (Adichie, 2008, p. 45).

À proporção que a identidade da mulher é construída na Guerra Civil de Biafra, o público compreenderá os percursos trilhados por cada personagem no processo de “amadurecimento” relacionado às formas de violência vivenciadas na guerra, bem longe do ideal feminista de que a mulher esteja à frente de seu destino. Mesmo diante de condições de privilégio, o romance evidencia as vozes femininas subjugadas e as formas como estas resistiram a esse impasse, evidenciado no trecho a seguir:

‘Já estive no mercado de Balogun?’ perguntou ela. ‘Eles põem os nacos de carne em cima do balcão e você é que aperta e cutuca até escolher o que quer. Minha irmã e eu somos carne. Estamos aqui para que os solteiros adequados se aproximem (Adichie, 2008, p. 74).

O desabafo de Kainene mostra seu constrangimento por fazer parte dos negócios e jogos de interesse da família, para, assim, manter seus privilégios ao ironizar as permissivas relações na sociedade patriarcal, sendo as irmãs gêmeas não idênticas moedas de troca objetificadas pelo pai. Isso nos remete a Saffioti (1992) no que tange ao recurso de violência pela dominação-exploração das mulheres em um processo de sujeição a agressões físicas e psicológicas independente de seu *status* na estrutura social, posto que o sexismo continua sendo uma força opressiva na vida das mulheres.

O renascimento do feminismo coincidiu com o uso do termo “opressão”. A ideologia dominante, ou seja, o senso comum, a fala cotidiana, não fala da opressão, mas de uma “condição feminina”. Remete a uma explicação naturalista: a uma restrição da natureza, uma realidade exterior fora do alcance e não modificável pela ação humana. O termo “opressão”,

ao contrário, remete a uma escolha, uma explicação, uma situação que é política. “Opressão” e “opressão social”, portanto, são sinônimos; melhor dizendo, opressão social é uma redundância: a noção de uma origem política, isto é, social, faz parte do conceito de opressão (Delphy, 1984, p. 23).

Alice Walker, um dos principais expoentes do feminismo negro, tem se dedicado às lutas e ao empoderamento das mulheres, denunciando o conceito de gênero na medida em que formava parte do sistema de relações hierárquicas de classe. No trecho acima, Delphy (1984) critica a restrição do termo “condição feminina” enquanto o termo “opressão” nos remete a fatores sociais que necessitam de transformação. Em outras palavras, a imagem da mulher perpassa, por séculos, pelo viés opressivo. Adichie desce e narra a luta de seu povo em um tom político e identitário, nas questões de raça e violência de gênero em meio a catástrofe da guerra, além das situações de subordinação das mulheres e das formas de resistência, uma vez que os biafrenses morriam de desnutrição com o fechamento das fronteiras, outra estratégia de guerra, outra forma de controle e violência sobre os Igbo.

Ele escreveu sobre fome. A fome foi a arma de guerra da Nigéria. A fome quebrou Biafra, trouxe fama a Biafra e fez Biafra durar o tempo que durou. A fome fez os povos do mundo repararem e provocou protestos e manifestações em Londres, Moscou, na Tchecoslováquia. A fome fez Zâmbia, a Tanzânia, a Costa do Marfim e o Gabão reconhecerem Biafra, a fome levou a África até a campanha presidencial de Nixon, e fez os pais do mundo todo dizerem aos filhos para raspar o prato. A fome levou organizações de ajuda a fazer transportes clandestinos de comida durante a noite, uma vez que nenhum dos lados conseguia chegar a um acordo quanto às rotas. A fome ajudou a carreira dos fotógrafos. E a fome fez a Cruz Vermelha Internacional chamar Biafra de sua maior emergência, desde a Segunda Guerra Mundial (Adichie, 2008, p. 276).

Achille Mbembe é considerado um dos mais importantes teóricos sobre os estudos coloniais e os efeitos do pós-colonialismo na África e no mundo. O filósofo e cientista político discute sobre os percursos das nações recém-libertas resultantes das lutas internas dessas estruturas sociais. Sobre o regime pós-colonial, o filósofo e cientista político conclui que “na maioria dos casos, elas terminaram na

implantação de uma forma de dominação que alguns qualificaram de ‘dominação sem hegemonia’ (Mbembe, 2019, p. 12), na percepção de que o colonialismo, a descolonização e a construção de hegemonia são problemas cruciais na história africana em marcas não apagadas do colonialismo sob novas formas de emancipação pós-coloniais.

O mesmo ocorre na violação dos direitos humanos amplamente discutidos sobre as violências de gênero que impactam contextos políticos, legais e socioculturais de vítimas, enquanto os agressores se valem da impunidade como recorrência de seus atos monstruosos. Em *Sejamos todos feministas* (2014), Adichie pedagogiza a questão de gênero que necessita ser discutida em qualquer canto do mundo, reconhecendo as oportunidades e os direitos que as mulheres conseguiram ao longo desse árduo percurso. A autora deixa uma profunda mensagem sobre a consciência feminista iniciada pelos pais e mães ao educarem suas filhas e filhos para assim pensarem de uma maneira diferente e construírem uma sociedade mais justa com as mulheres.

Considerações Finais

Este trabalho possibilitou uma reflexão sobre a condição feminina no romance *Meio Sol Amarelo*, sob a ótica dos Estudos Culturais e da Crítica Feminista na denúncia da violência contra a mulher física e psicologicamente. Adichie envolve o público sem nenhum véu implícito dos fatos ocorridos na secessão frustrada de Biafra, na atmosfera angustiante das diversas retaliações sofridas pelo Igbo, estupros coletivos que ultrajaram as mulheres (alguns estupros foram de tamanha violência que resultaram nas mortes das vítimas), além do ultraje para aqueles que um dia sonharam com a independência da República de Biafra. As breves situações exemplificadas trazem a intensidade de um universo sobre o qual Chimamanda discorre com a crueza dos acontecimentos que deixaram marcas dos conflitos entre “irmãos” de um mesmo país, movidos pela ganância e disputa do petróleo.

A escrita lúcida de Chimamanda apresenta os reflexos de um pós-colonialismo evidenciados nos estudos de Achille Mbembe (2019), Bhabha (1998), Bonnici (2007) e Said (2005), nos fantasmas opressores pós-colonialistas que ressoam na construção identitária de um povo, com as contribuições das ativistas feministas Davis (2017), Hooks (1992) e Saffioti (1995). Ressaltamos que o recorte realizado neste trabalho emerge da inquietação dos trechos do romance que explicitamente descreveram a violência contra a mulher e a impunidade dos agressores, práticas culturais que continuam a existir.

Referências

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **Half of a Yellow Sun**. New York: Anchor Books, 2006.

- ADICHIE, Chimamanda. **Meio Sol amarelo**. São Paulo: Cia das Letras, 2008.
- ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **Sejamos todos feministas**. São Paulo: Cia das Letras, 2014.
- ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **O perigo de uma história única**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Tradução: Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.
- BIJOS, Leila. Os sujeitos do preconceito: um enfoque sobre o desenvolvimento econômico e social da mulher no contexto internacional. **Revista Forense**, Rio de Janeiro, v. 343, p. 95-113, julho/agosto/setembro, 1998.
- BIJOS, Leila. Violência de gênero: crimes contra a mulher. **Revista Contexto & Educação**, [S.L.], v. 19, n. 71-72, p. 111-128, jan./dez. 2004. Disponível em: <https://www.revistas.unijui.edu.br/index.php/contextoeducacao/article/view/1136>. Acesso em: 19 jun. 2024.
- BONNICI, Thomas. **O Pós-colonialismo e a Literatura**: estratégias de leitura. Maringá: Eduem, 2000.
- BONNICI, Thomas. Pós-colonialismo e representação feminina na literatura pós-colonial em inglês. **Acta Scientiarum. Human and Social Sciences**, Maringá, v. 28, n.1, p.13-25, 2007.
- CHAVES, Rita. O passado presente na literatura africana. **Via atlântica**, São Paulo, v. 5, n. 1, p. 147-161, 2004. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/view/49794>. Acesso em: 22 jun. 2024.
- COUTO, Mía. **Mía Couto; A África está presente no Brasil de maneira que os próprios brasileiros não identificam**. São Paulo, 2 maio 2019. Entrevista à Joana Oliveira. Disponível em: <https://ivairs.wordpress.com/category/literatura-africana/>. Acesso em: 19 jun. 2024.
- DAVIS, Angela. **Mulheres, raça e classe**. Tradução: Heci Regina Candiani. São Paulo: Boitempo, 2016.
- DAVIS, Angela. **Mulheres, cultura e política**. São Paulo: Boitempo, 2017.
- DELPHY, Christine. For a materialist feminism. In: DELPHY, Christine. **Close to home**: a materialist analysis of women's oppression. Amherst: University of Massachusetts Press, 1984. p. 211-219.
- FREITAS, João Felipe Assis de. Guerra de Biafra: as imagens de uma tragédia refletidas no espelho social. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL DE LITERATURA AFROLATINA, 1. 2012. **Anais....** Uberlândia: EDUFU, 2013. p. 345-351.
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Editora DP&A, 2006.
- HALL, Stuart. **Cultura e representação**. Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio; Apicuri, 2016.
- HOOKS, Bell. The Oppositional Gaze: Black Female Spectators. In: HOOKS, Bell. **Black Looks: Race and Representation**. Boston: South End Press, 1992. p. 115-131.

MATA, Inocência. A condição pós-colonial das literaturas africanas de língua portuguesa: algumas diferenças e convergências e muitos lugares-comuns. *In*: LEÃO, Ângela (org.). **Contatos e Ressonâncias: Literaturas Africanas de Língua Portuguesa**. Belo Horizonte: Editora PUC-Minas, 2003, p. 43-72.

MATA, Inocência; PADILHA, Laura Cavalcante. **A mulher em África: Vozes de uma margem sempre presente**. Lisboa: Edições Colibri, 2007.

MBEMBE, Achille. **Sair da grande noite: ensaio sobre a África descolonizada**. Petrópolis: Vozes, 2019.

NORRIDGE, Zoë. Sex as Synecdoche: Intimate Languages of Violence in Chimamanda Ngozi Adichie's *Half of a Yellow Sun* and Aminatta Forna's *The Memory of Love*. **Research in African Literatures**, v. 43, n. 2, p. 18-39, 2012. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/10.2979/reseafritelite.43.2.18>. Acesso em: 19 jun. 2024.

SAID, Edward W. **Cultura e Imperialismo**. Tradução: Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

SAFFIOTTI, Heleieth Iara Bongiovani. Rearticulando gênero e classe social. *In*: COSTA Albertina de Oliveira; BRUSCHINI, Cristina (org.). **Uma questão de gênero**. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1992. p. 183-215.

SAFFIOTTI, Heleieth Iara Bongiovani. ALMEIDA, Suely Souza de. **Violência de gênero: poder e impotência**. Rio de Janeiro: Livraria e Editora Revinter, 1995.

SANTANA, Rafael Barbosa de Jesus. **História, trauma e pós memória: as representações da Guerra de Biafra (1967-1970) em *Meio Sol Amarelo*, de Chimamanda Ngozi Adichie**. 2022. Dissertação (Mestrado em História) - Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre (RS), 2022.

Cânones e contextos: a produção literária de Paulina Chiziane

Márcia Neide dos Santos Costa¹

Resumo: O trabalho busca discutir a respeito da literatura pós-colonial produzida pela escritora moçambicana Paulina Chiziane e de como essa literatura pode estar inserida no cânone literário contemporâneo. Para isso, apresentaremos a autora, suas principais obras e como sua escrita é caracterizada. Para embasar o trabalho, utilizaremos os/as teóricos Chaves; Macedo (2006), Ngoenha (1998), Noa (1996), Padilha (2005), Santos (2004), Secco (1999), Xavier (2013), entre outros.

Palavras-chave: Paulina Chiziane, Literatura pós-colonial, Cânone literário.

Introdução

A literatura é o território sagrado onde se inventa um chão e nos sentamos com os deuses. O lugar onde, também nós, somos deuses. No momento dessa relação, estamos fundando um tempo fora do tempo. E nos religamos com o universo [...] (Couto, 2001. p. 13).

Pensando nas discussões acerca da formação de cânone literário e de como a literatura atual vem sendo produzida, buscamos, neste trabalho, discutir/refletir sobre como estar inserida, nesse contexto do cânone, a literatura moçambicana pós-colonial da escritora Paulina Chiziane.

A moçambicana Chiziane possui uma produção literária muito significativa. Suas publicações tiveram início no século XX e segue até os dias atuais. Sua primeira obra data de 1990 (*Balada de amor ao vento*), segue com *Ventos do Apocalipse* (1993), *O sétimo juramento* (2000), *Niketche- Uma história de poligamia* (2001) e o mais recente, *O canto dos Escravos* (2017). Essas produções foram pensadas não para que os críticos ou estudiosos literários classifique-as dentro ou não de um cânone literário. Chiziane está interessada em expressar, através da palavra, sentimentos e/ou fatos que lhe incomoda. As obras são criações artísticas e devem ser pensadas como tal, pelo seu valor, pela sua essência e não necessariamente para ser consideradas, pela crítica literária, literatura “pronta” para fazer parte do Cânone. Chiziane parece se preocupar em escrever aquilo que julga importante discutir na contemporaneidade. Busca atender seus desejos subjetivos, individuais e coletivos,

¹ Doutoranda PPGL/UFS. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9770-4386> E-mail: marcianeide@gmail.com

na tentativa de alcançar um público (não apenas moçambicano) que reflita e questione sobre as temáticas abordadas em seus romances, contos e poemas. Temáticas essas que versam sobre a mulher na sociedade moçambicana, colonização, descolonização, cultura hegemônica e outros. Chiziane produz uma literatura engajada, de militância e resistência, visando não somente inserir-se no cânone literário, mas acima de tudo, realizar uma literatura de referência para pensar afirmação de uma identidade nação. Esse é o projeto literário de Chiziane, assim como de outros escritores africanos. Um projeto político de moçambicanidade que:

Historicamente, a moçambicanidade é um projeto político singular. Como o projeto político português nasceu da negação de Portugal em ser uma província espanhola, o projeto político moçambicano nasce da negação dos Moçambicanos em continuarem a ser província portuguesa. No coração do projeto político moçambicano está a inspiração à independência, que, por sua vez, se situa no largo movimento independentista e prolibertário dos negros do mundo inteiro (Ngoenha, 1998, p.20).

Esse projeto político moçambicano a qual Ngoenha se refere, dialoga com o que Laura Padilha discute:

Os projetos literários nacionais africanos usam, por um lado, da própria língua portuguesa como uma forma de enfrentamento do dominador, buscando romper a rigidez normativa e apresentando distintas soluções verbais para com elas estruturar as bases de uma produção artística em diferença. [...] Esse sangue dos nomes africanos, que lustra tantas outras línguas e culturas do continente, em sua diversidade étnico-cultural fundante, mostra a força cosmogônica da palavra africana, sempre um mais além de si mesma. Por ela se ligam o visível e o não visível; os vivos e os mortos; o passado e o futuro [...] (Padilha, 2005, p. 21-23).

Isso significa dizer que o sentimento de identidade moçambicana começa quando o domínio “colonial amalgamou habitantes de um espaço africano, diverso e fragmentado para os “nivelar” numa nova condição, a de um novo universo subalterno e unificado [...]” (Coelho, *apud* Cavacas, 2006, p. 58). Fernanda Cavacas relata que a afirmação da moçambicanidade possui dois momentos importantes:

A guerra de libertação nacional que uniu vontades em torno do projeto unitário da Frelimo; A participação

no projecto (Sic) de construção nacional logo após a Independência, “período áureo da nova identidade”, “pontuado por conquistas importantes no campo da alfabetização e educação de adultos [...] mas marcado pela intransigência face aos hábitos tradicionais, às cerimônias iniciáticas e às autoridades antigas [...] (Cavacas, 2006, p. 58).

A passagem acima estar relacionada a uma literatura pós-colonial, que também seria um produto do projeto literário de Paulina Chiziane. De acordo com Márcio Pinto de Andrade, o pós-colonialismo:

Diz respeito a todas as manifestações literárias publicadas nas ex-colônias portuguesas após 1973-1975 [...] Expulsos os portugueses desses países, a produção literária continuou a vertente literária com base na *oratura*, e o caráter insubmisso da escrita se manteve, sobretudo com os escritores que tornaram parte do processo revolucionário independentista. Passa a haver uma vertente de literatura produzido por ex-militantes desencantados com os rumos políticos das revoluções e por africanos perplexos com a dura realidade pós-colonial (Andrade, 1982, p. 13).

Portanto, a literatura de Chiziane está inserida em um contexto a partir da perspectiva pós-colonial, com uma vertente baseada na oratória e de caráter insubmisso, como afirma Andrade. E as discussões em torno do pós-colonialismo vem ganhando interesse por parte desses teóricos. Boaventura Santos também afirma que:

Entendo por pós-colonialismo um conjunto de correntes teóricas e analíticas, com forte implantação nos estudos culturais, mas hoje presentes em todas as ciências sociais, que têm em comum darem primazia teórica e política às relações desiguais entre Norte e Sul na explicação ou na compreensão do mundo contemporâneo. Tais relações foram constituídas historicamente pelo colonialismo e o fim do colonialismo enquanto relação política, não acarretou o fim do colonialismo enquanto relação social, enquanto mentalidade e forma de sociabilidade autoritária e discriminatória. Para esta corrente, é problemático saber até que ponto vivemos em sociedades pós-coloniais [...] (Santos, 2004, p. 8).

Dentro dessa discussão, Chiziane discute, através das suas obras, o que representa a literatura no âmbito político e social.

A literatura de Paulina Chiziane: em busca da essência

A produção literária de Paulina Chiziane precisa ser contemplada no ensino de literatura nas escolas e Universidades moçambicanas, bem como brasileiras, independente das discussões do que é ou não cânone.

Existe, ainda hoje, a concepção de prestígio e valorização da tradição escrita e do cânone sacramentado. Talvez por essa cultura de sacramentar o cânone literário, é que as obras de Chiziane ainda não tenham ganhado tanta força nos espaços de ensino.

A relação África-Brasil é válida no sentido de trocas de experiências culturais e literárias, além da língua portuguesa que intensifica ainda mais essa relação. “A difusão da língua portuguesa passa pela compreensão das necessidades dos vínculos linguísticos internacionais, sua funcionalidade e abrangência” (Mantolvani, 2007, p. 1). Portanto, da mesma forma que há espaço para Jorge Amado, Graciliano Ramos e José Lins do Rego nos ambientes de conhecimento, há também lugar para os escritores africanos. Inclusive estes também são leitores, se identificam e são influenciados por aqueles. Dentro dessa discussão, Rita Chaves e Tania Macedo expõem:

O leitor brasileiro é ainda surpreendido como diálogo cultivado pelos autores africanos de língua portuguesa com o modernismo brasileiro, sobretudo entre os anos 40 e 70. O contato principalmente com a produção de Angola, Cabo Verde e Moçambique, leva-nos a acreditar que algumas das propostas do Movimento de 22 repercutiram muito positivamente na escrita dos autores africanos [...] (Chaves; Macedo, 2006, p. 52).

Hoje, tanto no Brasil quanto em países africanos de língua portuguesa, há uma certa abertura e uma metodologia para essa literatura “não-canônica”. Padilha discute:

Surgem, já agora, novas negociações de sentido na área dos estudos literários contemporâneos, como uma consequência previsível do seu diálogo com os culturais. Essa nova postura metodológica tenta contribuir para o rompimento da política de silêncio que sempre se abateu sobre aquilo que era visto como “não-canônico” e, por isso mesmo, posto à margem

do que a cultura literária hegemônica consagrava e ainda consagra. As produções em língua portuguesa, sobretudo as não-europeias, foram excluídas, sumariamente, do “cânone ocidental”, conforme já bastante discutido e contraposto pelos “ressentidos”, como os classifica Harold Bloom, aliás, um dos que se empenham em fixar a esse mesmo cânone (1995) (Padilha, 2005, p. 4).

Portanto, a literatura de Chiziane, assim como a de José Craveirinha, Mia Couto, merecem ter lugar nessas instituições brasileiras, representando uma:

Construção da identidade nacional moçambicana, veiculada pela língua portuguesa [...] como língua moçambicanizada, imbuída de culturas várias, força de coesão e de construção de uma matriz cultural moçambicana (Cavacas, 2006, p. 57).

A literatura de Chiziane caminha na direção oposta a uma literatura institucional, posta num pedestal, podendo se tornar canônica, mas não necessariamente fechada. Chiziane segue na direção da escrita da própria essência, da escrita das experiências ou, como afirma Conceição Evaristo, das *escrevivências*².

Luiz Roberto Cairo também problematiza a respeito do cânone literário em que ela tem sido “mais política do que literária” (Cairo, 2004, p. 115). Cairo discute essa questão num contexto brasileiro da segunda metade do século XX. Ele afirma:

A legitimação pelo cânone vai interessa mais ao crítico, ao historiador da literatura [...]. Aos criadores, essa condição interessa em menor escala, uma vez que, entrar para o Panteón não deixa de significar a cristalização, a morte na imortalidade da oficialização [...] (Cairo, 2004, p. 115).

Trazendo para um contexto moçambicano, sobretudo “chizianiana” (Xavier, 2013, p. 188), a legitimação do cânone, de fato, vai interessar menos, como afirma Cairo. O interesse maior consiste em “recusar” classificações literárias, prezando mais pelas reflexões que o texto em si permite, voltando-se para o interior, os sentimentos, as ideias acerca da realidade moçambicana: conflitos, questões políticas, sociais, culturais, machismo, patriarcal, um país recém independente e que ainda luta por uma identidade. “Recusando a máscara branca que foi imposta pelos

² A escrita que nasce do cotidiano, das lembranças, da experiência de vida da própria autora e do seu povo.

portugueses aos moçambicanos [...]” (Secco, 1999, p. 17). E o que mais tem feito os poetas e romancistas moçambicanos é tentar resolver essa realidade, “procurando ajustar-se e apanhar um lugar na história [...]” (Couto, *apud*, Diogo, 2003, p. 373). Mia Couto, em entrevista a Rosália Diogo, afirma:

Acho que o escritor é, digamos assim, uma fonte importante para se perceber alguns elementos [...] Então a escrita literária moçambicana traz esse outro lado. Um lado de quem olha mais para o interior. Os escritores estão contando histórias a partir desse sentimento. Acho que os escritores moçambicanos estão falando de dentro. O peso da oralidade, assim como no Brasil, provavelmente, dá o tom da nossa escrita (Diogo, 2003, p. 373).

Couto, assim como Paulina Chiziane, consegue descrever situações complexas em Moçambique, como por exemplo, a situação da mulher, religião e feitiçaria, utilizando a língua portuguesa, fruto do processo colonial. Eles conseguem, mesmo com a Língua portuguesa imposta, imprimir marcas da oralidade moçambicana, resgatando e evidenciando aspectos que foram encobertas pelo colonizador. Couto e Chiziane recontam e (des)constróem o passado sem negá-lo, mas sim, traduzindo, reelaborando, trazendo um novo olhar e um novo modo de pensar Moçambique que é vista, muitas vezes, de forma errônea e esteriotipada pelo *outro* ocidental. Couto fala sobre como Chiziane aborda essas questões:

Eu acho que Paulina faz, provavelmente melhor que ninguém, melhor que outro qualquer escritor, essa leitura de como esses fenômenos estão presentes na vida das pessoas. Ela convoca tudo isso, em suas estão lá como uma espécie de diagnóstico, de um retrato que é muito preciso, pois ela faz isso muito bem [...] Quando ela iniciou o seu trabalho como escritora numa sociedade como esta moçambicana ela entrou em uma guerra. Entrou em uma guerra porque esta é uma sociedade muito machista. Não se prevê que uma mulher possa falar, menos ainda sobre determinados temas nos quais ela insiste em tocar [...] Acho que Paulina dá voz às mulheres e nos conta histórias da realidade moçambicana. Além da importância literária, é possível que possamos analisar essas questões socioculturais como questões de fundo da escrita da Paulina. A Paulina apresenta-se como contadora de história, mas talvez não tenha a dimensão de que, ao

contar essas histórias, as coloca em um curto- circuito que é muito mais importante do que ela pensa (Couto, *apud*, Diogo, 2013, p. 375-378).

Chiziane, representando a literatura moçambicana, conta histórias da guerra, das lutas como forma de resistência e libertação. Chaves e Macedo explicam isso:

As literaturas africanas de língua portuguesas consolidaram-se em meio às lutas pela independência, como forma de resistência às pressões do colonialismo. Isso explica a predominância de verdadeiros cantos armados de combate e afirmação da nacionalidade sobretudo no repertório produzido a partir dos anos 50 [...] (Chaves; Macedo, 2006, p. 52).

A realidade moçambicana ainda é uma ferida aberta, difícil de cicatrizar. Portanto Chiziane toca nessa ferida e, por meio da narradora de *Ventos do Apocalipse* (1999), descreve:

Meu Deus! Há um cadáver a apodrecer e tem a cabeça decepada. Cinco passos adiante a cabeça está tombada, de olhos abertos. Uma criança de nove ou dez meses segura-a forte com os frágeis dedinhos, vira-a e revira-a nervosamente soltando guinchos de fúria. Parece que brinca com ela, mas não, não brinca. Tenta desesperadamente despertar a mãe para a vida. Vejam este rasto, do tronco do cadáver para a cabeça, da cabeça para o tronco. De gatas, o bebê arrastou-se para cá e para lá, o rasto é bem nítido, legível. Tenta puxar a cabeça e juntá-la ao corpo, quer acordar a mãe, reclama o alimento e o carinho que as mãos desumanas usurparam. Esta não morreu agora, a poça de sangue se tornou pedra. A criança está demasiado nojenta, está cagada, mijada, as crostas de sangue coagulado cobrem-lhe as mãos, os dedos, os cabelos, é preciso chamar a coragem de todos os deuses para poder segurá-la porque até os homens mais corajosos se arrepiam perante o expoente máximo do incrível (Chiziane, 1999, p. 169).

As cenas descritas acima são de guerra, realidade a qual a própria Chiziane vivenciou em seu país. Dentro das discussões do que estar no cânone literário, Chiziane:

Inserir-se no rol de escritores contemporâneos africanos que privilegiam as narrativas de tradição oral, trazem-nos algumas possibilidades de reflexão e, talvez, respondam a algumas lacunas sobre a tradição africana [...] Podemos, pois, compreender a escrita de Chiziane como uma reconfiguração de memória social de Moçambique, auxiliando-nos a compreender melhor a constituição identitária daquele país (Diogo, 2013, p. 361).

Mais do que pensar se a produção literária de Chiziane se insere ou não no cânone literário moçambicano e também brasileiro, pensamos numa literatura em trânsito, atual e que pode ocupar um espaço democrático, acessível a todos, um lugar que propicie questionamentos, reflexões, transformações e emoções: “Um lugar do sonho que a literatura também pode abrigar” (Couto, *apud*, Chaves; Macedo, 2006, p. 44).

Na visão de Rosangela Mantolvani, a literatura de Paulina Chiziane tem ganhado espaço:

[...] têm suas análises fundamentadas em importantes nomes da crítica e da teoria, com suas temáticas enraizadas na tradição literária, a partir de textos fundadores das literaturas de cada um dos países, ou naquelas que inauguram uma tradição. A poesia moçambicana aparece representada por textos de Craveirinha e Eduardo White, entre outros; enquanto na prosa, Mia Couto e Paulina Chiziane representam o cânone consagrado na literatura do país [...] o crítico moçambicano Francisco Noa trata das maneiras de “fazer mundos” na ficção, pela reinvenção de uma escrita que se reporta a uma tradição literária calcada nos textos fundadores, enquanto procura desvelar as influências que o Novo Mundo e seus contextos produziram sobre o pensamento europeu (Mantolvani, 2007, p. 2).

Há também um cânone pessoal, ou seja, aquele formado não pela crítica literária, mas formado naturalmente pelos leitores, pela recepção. Cada pessoa, estudante, professores, pesquisadores e leitores comuns, formam seus cânones pessoais, particulares, tendo afinidades com a obra de determinado escritor por meio do contato com livros ao longo da vida. E esse cânone pessoal perdura por muito tempo. Portanto, se a pergunta for: qual seu cânone literário? Pode ser tanto

Jorge Amado, quanto Eulálio Mota, Raquel de Queiroz ou Maria Carolina de Jesus, Mía Couto ou Paulina Chiziane e assim por diante.

Considerações finais

Este trabalho foi pensado a partir das discussões em torno da formação do Cânone literário. Sendo assim, discutimos como se insere e qual o propósito da literatura produzida pela escritora moçambicana Paulina Chiziane. Para isso, nos debruçamos em teóricos, estudiosos e escritores como Luiz Roberto Cairo, Rita Chaves, Tania Macêdo, Laura Cavalcante Padilha, Mía Couto, entre outros. Vimos que o projeto literário de Chiziane busca não necessariamente entrar para o cânone moçambicano e brasileiro (apesar de que, para alguns críticos, ela já representa o cânone consagrado na literatura do país), mas trazer uma literatura com suas marcas, impressões da sociedade moçambicana, propondo reflexões e pensamentos críticos.

Chiziane sugere um texto de afirmação de identidade nacional, pós-independência, uma literatura pós-colonial. Discutimos a importância da produção literária da autora para a educação básica e nas Universidades brasileiras, pois que há uma relação entre África-Brasil no que tange as línguas e as influências literárias que existem entre as obras de autores brasileiros nas produções de autores moçambicanos, como é o caso de Guimarães Rosa e Mía Couto. Dessa forma, da mesma maneira que valorizamos escritores como Machado de Assis, Jorge Amado, Graciliano Ramos, consideremos também Carolina Maria de Jesus, Maria Firmina dos Reis e moçambicanos como Paulina Chiziane.

Esse estudo se torna relevante no sentido de pensar a essência do texto em si, no que ele sugere, as possíveis leituras e como ele chega para o leitor. No caso de Chiziane, pensar como estão trabalhadas a oralidade, as tradições, a linguagem simples com expressões próprias de regiões moçambicanas. Além de refletir sobre as suas temáticas: fortes, inquietas e necessária, como a situação das mulheres negras na sociedade, os resquícios da colonização e a formação do país recém-independente.

Referências

- CAIRO, Luiz Roberto. **Notas sobre o cânone da história da literatura brasileira**. LÉGUA & MEIA: Revista de Literatura e Diversidade Cultural, ano 3, nº2, 2004.
- CAVACAS, Fernanda. Mía Couto: palavra oral de sabor cotidiano/ palavra escrita de saber literário. In: CHAVES, Rita; MACÉDO, Tania. (Orgs.) **Marcas da diferença: as literaturas africanas de língua portuguesa**. São Paulo, Alameda, 2006.
- CHAVES, Rita; MACEDO, Tânia. **Marcas da diferença**. São Paulo: Alameda Casa Editorial, 2006.

- CHIZIANE, Paulina. **Niketche: uma história de poligamia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- CHIZIANE, Paulina. **Ventos do apocalipse**. Lisboa: Editorial Caminho, 1999.
- COUTO, Mía. Prefácio. In: ONDJKI. **Momento de aqui**. Contos. Lisboa: Caminho, 2001.
- DIOGO, Rosália. Mía Couto: Narrar o lado menos bonito e que muitas vezes não é falado também é parte do ofício do escritor. In: MIRANDA, Maria Geralda de.; SECCO, Carmem Lúcia Tindó. (Orgs.). **Paulina Chiziane: Vozes e rostos femininos de Moçambique**. Curitiba: Appris, 2013.
- DIOGO, Rosália. Paulina Chiziane: As diversas possibilidades de falar sobre o feminino. In: MIRANDA, Maria Geralda de.; SECCO, Carmem Lúcia Tindó. (Orgs.). **Paulina Chiziane: Vozes e rostos femininos de Moçambique**. Curitiba: Appris, 2013.
- MANTOLVANI, Rosângela Manhas. Literaturas entrelaçadas em Marcas da diferença. **Revista Crioula**, n.º. 1. São Paulo: FFLCH-USP, 2007.
- NGOENHA, Severino Elias. Identidade moçambicana: já e ainda não. In: SERRA, Carlos (Org). **Identidade, moçambicanidade, moçambicanização**. Maputo: Ed. Universitária, 1998.
- NOA, Francisco P.S. Da literatura e da imprensa em Moçambique. In: RIBEIRO, F.& SOPA, A. (Coord.) **140 anos de imprensa em Moçambique: estudos e relatos**. Maputo: AMOLP, 1996.
- PADILHA, Laura Cavalcante. **Da construção identitária a uma trama de diferenças – Um olhar sobre as literaturas de língua portuguesa**. Revista Crítica de Ciências Sociais, 73, 2005.
- PADILHA, Laura Cavalcante. **Altas literaturas: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- SANTOS, Boaventura de. **Do pós-moderno ao pós-colonial. E para além de um outro**. Coimbra: FEUC, 2004.
- SECCO, Carmem Lúcia Tindó Ribeiro. **Antologia do mar na poesia africana de língua portuguesa do século XX**. Moçambique, São Tomé e Príncipe, Guiné Bissau. Volume III. Rio de Janeiro: UFRJ, 1999.
- XAVIER, Lola Geraldés. Era uma vez... Moçambique no feminino. In: MIRANDA, Maria Geralda de.; SECCO, Carmem Lúcia Tindó. (Orgs.). **Paulina Chiziane: Vozes e rostos femininos de Moçambique**. Curitiba: Appris, 2013.

O feminino em jogo de Samanta Schweblin

Vitória D'Almas Andrade Chaves¹

Resumo: Esse estudo propõe uma leitura do conto “Irman”, de Samanta Schweblin, focada na relação entre autor, texto e leitor. O objetivo é promover uma leitura sensível e subjetiva destacando a violência e apagamento, visando a conscientização de narrativas individuais. Teoricamente, abordamos a subjetividade e a autoetnografia, com Annie Rouxel (2018), Eline Santos (2016) e Manzoni-de-Almeida (2021). A análise desdobra-se da leitura subjetiva a partir das minhas interações com questões de gênero. Espera-se contribuir para estudos da leitura literária, ampliando perspectivas autoetnográficas e priorizando a recepção, acreditando que a interação texto-leitora é fundamental para dar visibilidade às mulheres silenciadas.

Palavras-chave: “Irman”. Leitor. Subjetividade. Leitura literária. Gênero.

Introdução

O artigo propõe uma análise e proposta de mediação explorando a dinâmica entre autor, texto e leitor à luz das teorias da subjetividade, da estética da recepção e da autoetnografia, trabalhando também com as interpretações individuais e culturais do leitor. Para chegar à essa concepção de dialogismo, trabalho com autores como: Annie Rouxel e Eline Santos. O conto a ser analisado é “Irman”, de Samanta Schweblin (2009), o qual tentaremos desvendar as complexidades da representação feminina na narrativa e ³contribuir para um diálogo crítico sobre gênero, violência, poder e leitura literária na literatura contemporânea.

Este trabalho emprega uma estratégia de leitura subjetiva e autoetnográfica, feita por mim, que se baseia na mediação ativa de leitora para chegar à análise proposta. Ao incorporar essa estratégia, busca-se não apenas uma compreensão dos elementos textuais, mas uma interpretação intrínseca ao texto, observando os comportamentos, discursos, interpretações advindas do repertório cultural e sócio-histórico de estudante e pesquisadora da área da literatura, que me permita, enquanto leitora, mergulhar nas entrelinhas da narrativa, revelando camadas de significado que podem não ser imediatamente evidentes. Esta abordagem de leitura serve como uma ponte entre o texto e a análise, facilitando a compreensão das complexidades da representação feminina em “Irman” e sua

³ Mestranda do PPGL/UFS. Bolsista CAPES 2024/2025. ORCID: <https://orcid.org/0009-0003-8870-8731>. E-mail: vitoriadalmas2024@gmail.com.

conexão com questões sociais mais amplas, além de buscar desenvolver, por meio desta conversação, habilidades de autoanálise na leitura literária, em específico da exponents metodologia “Autoetnográfica” no meio acadêmico.

“Irman”, que faz parte da coletânea de contos *Pássaros na boca* (2012), de autoria de Samanta Schweblin, é um conto que mergulha na psique feminina, explorando temas como apatia, violência e apagamento. A narrativa desafia o leitor a refletir sobre as experiências das personagens femininas em um contexto social e cultural único. Ela trabalha com o lado sombrio e do horror dos excluídos e deslocados, apresentando personagens incomuns e comumente indizíveis. Então, como podemos compreender a indiferença diante do sofrimento representado pela mulher em “Irman”? Por que essa imagem não incomoda as pessoas? Essas questões permeiam nossa análise, buscando não apenas interpretar o texto, mas também provocar uma reflexão sobre as estratégias de leitura e sobre as dinâmicas de poder.

Meu objetivo nesta leitura não é apenas desvendar a complexidade da representação feminina em “Irman”, mas também contribuir para um diálogo mais amplo sobre gênero, violência e poder na literatura contemporânea. Ao examinar criticamente a forma como Schweblin retrata a figura feminina em seu conto, iremos seguir as pistas do texto a partir da perspectiva da leitora, do olhar feminino e das contribuições dos estudos de gênero, de forma que que enriqueçam nossa compreensão das questões de gênero na sociedade contemporânea e inspirem novas reflexões sobre as relações de poder que permeiam nossas vidas diárias.

Reflexo de vozes: subjetividade e Estética da Recepção

É sensato pressupor que o autor, o texto e o leitor são intimamente interconectados em uma relação a ser concebida como um processo em andamento que produz algo que antes inexistia. (Iser, 2002, p. 105)

Enquanto leitores/as, sabemos que a realidade mostrada em uma obra literária é inventada. No entanto, essa invenção, de certa forma, surge de uma realidade: a do autor. E é em contraste direto com a visão tradicional do pensamento grego (mimesis) de representação que surge o pensamento moderno, o qual não se trata mais de captar um mundo inteligível, e sim de criar mundos possíveis.

Annie Rouxel (2018) propõe que a subjetividade do/a leitor/a não apenas influencia, mas é fundamental para a construção de significado na leitura literária. Ela argumenta que “De agora em diante, o leitor é co-autor do texto e nesta co-criação, a alquimia entre as contribuições do autor e as do leitor é variável, móvel e mutável dentro de uma mesma obra em função dos contextos de leitura.” (2018, p. 12). Assim, a interpretação de uma obra literária não é um processo neutro ou

objetivamente determinado, mas sim uma atividade enriquecida pela diversidade de perspectivas e experiências dos leitores. Esse jogo de imaginação e interpretação por parte do/a leitor/a leva-o a se dedicar à visualização de diversas formas e possíveis realidades, o que resulta na realização de modificações significativas.

Na subjetividade da leitura literária, surge a intersecção entre a abordagem de Rouxel (2018) e a Estética da Recepção, na qual emerge uma perspectiva teórica que valoriza a complexidade e a individualidade na interpretação das obras literárias. Enquanto Rouxel adiciona uma dimensão crucial ao considerar como as experiências pessoais, identidades e contextos históricos do leitor moldam essa interação, a Estética da Recepção enfatiza a participação ativa do leitor na criação de significado através da interação dinâmica com o texto.

A Estética da Recepção representa uma abordagem paradigmática na teoria literária que diverge substancialmente de enfoques anteriores ao deslocar o foco tradicional do autor e do texto para o papel ativo e interpretativo do leitor, destacando a co-construção do significado literário como um processo dinâmico e interativo entre o texto e o leitor. Enquanto antigas teorias frequentemente situavam o significado como algo intrínseco ao texto ou determinado pela intenção autoral, a Estética da Recepção reconhece que o sentido de uma obra é moldado significativamente pela interpretação subjetiva e pela experiência do leitor.

Jauss, a partir do conceito de “horizonte de expectativas”, sugere que o/a leitor/a interprete uma obra com base em suas próprias experiências, contextos históricos e sociais, criando assim um horizonte de expectativas que molda sua compreensão da obra. Regina Zilberman, por sua vez, contribui para a Estética da Recepção com estudos, retomando outros autores da Estética da Recepção, que enfatizam a importância do contexto cultural e das condições de leitura na interpretação das obras literárias. Porque, para ela (1989, p. 10-11),

[...] a estética da recepção apresenta-se como uma teoria em que a investigação muda de foco: do texto enquanto estrutura imutável, ele passa para o leitor, o “Terceiro Estado”, conforme Jauss designa, seguidamente marginalizado, porém não menos importante, já que é condição da vitalidade da literatura enquanto instituição social.

O protagonismo do/a leitor/a envolve um diálogo contínuo com o texto. A subjetividade facilita esse diálogo, permitindo que o leitor faça perguntas, formule hipóteses e busque respostas no próprio texto ou em suas experiências. Esse diálogo ativo transforma a leitura em uma experiência interativa e enriquecedora, como afirma Rouxel (2018, p. 14),

Ousar ler a partir de si! Trata-se essencialmente de permitir este ato de franquia e de descoberta de si pela qual o sujeito assume e se implica no jogo literário. O que está em causa é sua relação com a linguagem e com a literatura. Esta aqui não deve mais ser apreendida do exterior como um monumento a admirar; ela se torna uma prática ativa, um exercício do pensamento envolvido com a vida.

Esse horizonte de expectativas, moldado por fatores históricos, culturais e individuais, influencia como o leitor interpreta e reage ao texto, já que o sentido de uma obra não está fixo no texto, mas é gerado na interação entre o texto e o leitor, que traz consigo suas expectativas, conhecimentos e experiências, como afirma Jauss (1979, p. 80), “[...] a recepção não é apenas um consumo passivo, mas sim uma atividade estética, pendente de aprovação e de recusa, e, por isso, em grande parte não sujeita ao planejamento mercadológico.”, logo, está livre de prisões interpretativas.

A Estética da Recepção e a Subjetividade me permite examinar como leitora, que interpreta e recebe a representação da figura feminina em “Irman”, a revelação das diferentes maneiras pelas quais a narrativa ressoa com suas experiências pessoais e percepções de gênero. Assim, a análise de narrativas individuais nos permite desvendar, a partir das interposições de vivências, as nuances da representação da figura feminina na obra, destacando como ela é moldada por questões de poder, violência e apagamento.

Partindo desse pressuposto, entendemos que o processo de autoetnografia incorpora uma narrativa introspectiva, a qual eu, enquanto leitora, revelo minhas próprias vivências, reflexões, emoções e observações cotidianas relacionadas ao tema em estudo. Essa metodologia pode envolver o uso de relatos de vida, memórias, autoexame e considerações pessoais, de forma que sua relevância resida na ênfase conferida à subjetividade e na compreensão aprofundada do contexto cultural em que estou inserido. Ao proporcionar espaço para vozes e perspectivas marginalizadas, a autoetnografia consolida-se como uma abordagem investigativa, acolhedora e compreensiva, conforme enfatiza Eline Marques dos Santos (2016, p. 24):

A autoetnografia é uma base relevante para estudar a individualidade do/a leitor/a, pois propõe uma reflexão sobre o modo que o sujeito é construído na leitura, assim como o entendimento desse processo como uma prática social que envolve questões culturais e subjetivas.

A autoetnografia me ofereceu uma oportunidade para ler e refletir, a partir de minhas subjetividades, sobre minhas próprias experiências e identidades em relação à obra, enriquecendo assim a análise com *insights* reflexivos e subjetivos. Porém, acima de tudo, “o self não se constitui sozinho, ele é em relação com o mundo. [...] Todos somos atravessados pelos diversos *selves* que nos compõem de forma ocasionalmente agradável, outras incômoda e muitas vezes tensa.” (Santos, 2023, p. 15). Entendo assim que, mesmo que a autoetnografia seja pautada em narrativas individuais, elas nunca são apenas minhas, e sim de um todo que se é representado de alguma forma ou por alguém, porque

O movimento autoetnográfico de pesquisar é, antes de mais nada, dizer que corpos negligenciados, experiências ignoradas, lutas silenciadas, pensamentos esmagados são válidos e importantes para a constituição de uma linha da epistemologia marginal à linha hegemônica, universal e dominante. (Manzoni-de-Almeida, p. 34, 2021)

Essa abordagem não apenas enriqueceu a compreensão do texto literário, mas também fortaleceu as minhas habilidades analíticas e reflexivas de leitora, preparando-me para uma participação mais consciente e engajada na construção de significados textuais, uma vez que “[...] o processo de pesquisa autoetnográfica pode ser tomado como uma cebola que está composta em camadas: cada análise escrita é uma camada da subjetividade do pesquisador que vai sendo revelada. [...]” (Manzoni-de-Almeida, 2021, p. 15).

Logo, posso e devo considerar a leitura autoetnográfica como um processo de ousar ler, ousar interpretar e posicionar-se a partir dessa experiência, a partir da exploração do conto diante os meus sentidos, sentimentos e vontades, como nos mostra Rouxel (2018, p. 6)

Eles [alunos] aprendem a se conhecerem e ousam se exprimir. Eles percebem a riqueza de suas próprias fontes que, em um movimento reflexivo, podem explorar e analisar. Eles experimentam o plural de quem são feitos, observando no decorrer das identificações, os eus múltiplos que nascem na leitura.

Um olhar feminino do conto de Schwebelin

Tinha gotas na testa e manchas e auréolas na camisa, sob as axilas. Fez um gesto com a mão, confuso, como se fosse dar alguma explicação, mas a interrompeu. Perguntei-lhe o que acontecia, suponho que num tom

meio violento. Então se virou para a cozinha e depois, esquivo, disse:

– É que não alcanço a geladeira.

Olhei para Oliver. Oliver não pôde conter a risada e isso piorou meu humor.

– Como não alcança a geladeira? E como atende as pessoas, porra?

– É que... – limpou a testa com o trapo. O sujeito era um desastre – minha mulher é quem pega as coisas na geladeira – disse.

– E...? – tive vontade de bater nele.

– Está no chão. Caiu e está... (Schweblin, 2012, p. 5)

A literatura contemporânea tem sido um campo fértil para a análise das representações de gênero, especialmente no que diz respeito à figura feminina e sua relação com temas como violência e poder. Dentro deste contexto, o conto “Irman”, da escritora argentina Samanta Schweblin, emerge como um conto rico e complexo, que me ofereceu *insights* significativos sobre a experiência feminina e sua interseção com estruturas sociais.

Samanta Schweblin, em seus contos, apresenta realidades frequentemente de conflito, com momentos marcantes de suspense, pesadelo e com narrativa fluente, que causa desconforto. Para ela, a escrita de suspense e horror representam, veementemente, a situação em que vivemos:

Vimos todos de países latino-americanos que foram e seguem sendo sistematicamente violentados pelas políticas externas e internas, pelas maneiras como nossas histórias têm sido manipuladas, fomos e seguimos sendo saqueados por mais de 500 anos. E o pior é que normalizamos grande parte disso tudo. Do que mais escreveríamos se não a partir do insólito e do horror? (Em entrevista ao jornalista Rodrigo Casarin, 2022)

O realismo fantástico em sua obra é uma característica distintiva. Esse gênero literário, que integra elementos realistas com o extraordinário ou sobrenatural de maneira natural e coesa, permite a Schweblin investigar as camadas da experiência humana. Nos contos e romances da autora, o fantástico é incorporado ao cotidiano sem a necessidade de explicações racionais, criando uma atmosfera de estranheza e ambiguidade para mim. Samanta utiliza a dinâmica de interação para promover uma leitura ativa e reflexiva, e, dessa forma, ela não apenas narra histórias, mas também cria um espaço literário no qual me torna cocriadora

do sentido, desafiando percepções e expectativas. Embora, como contrasta Samanta,

A literatura fantástica lida com o impossível, embora eu colocasse o impossível entre aspas. A literatura do estranho, que é a que mais identifico com a minha escrita, trata do possível, mas pouco provável de acontecer. Mas, de todos os gêneros e rótulos literários, o mais complicado e enganoso ainda me parece ser o realismo. O que exatamente é o real, o normal, o acordado? Isso não é um consenso social? Na China, comem peixe vivo, e classificariamos isso como realismo, mas se alguém na América Latina come um pequeno pardal vivo, é literatura fantástica. Então, o que seria realismo? Possivelmente nosso maior gênero literário. E a grande armadilha no meio de toda a nossa infelicidade. (Schweblin, 2022)

O conto a ser analisado, inicialmente, é narrado por um homem que está com seu amigo Oliver a viajar e decidem parar em um bar de beira de estrada, aparentemente rural e vazio. Todo o seu cenário é abandonado e com muita bagunça, como se “um batalhão houvesse acabado de almoçar e não tivesse havido tempo para limpar.” (Schweblin, 2012, p. 5). Após pararem no estabelecimento, aparece um garçom muito baixo, que acaba virando alvo de piada e brincadeira de Oliver. Talvez por estranhamento ou por um evento cômico de um homem de masculinidade frágil e insensível ao deparar-se com outro homem não tão másculo quanto esperado.

Essa afirmação é evidenciada, diversas vezes, através das interações dos personagens com o garçom, cujas características físicas e situação pessoal servem como um catalisador para a exposição de suas próprias inseguranças e necessidade de afirmação masculina. Desde o início, a descrição do garçom como “muito baixinho” e sua apresentação como um indivíduo incompetente e desastrado por não alcançar os utensílios, “É que não alcanço a geladeira” (Schweblin, 2012, p. 5) e realizar as tarefas de um garçom, “[...] posso misturar as saladas e temperá-las se ela me deixa tudo pronto sobre a bancada” (Schweblin, 2012, p. 8), contrastam fortemente com a imagem que Oliver e o narrador tentam projetar de si mesmos. Este contraste inicial estabelece um campo de batalha simbólico onde a masculinidade dos personagens é posta à prova.

Paralelamente a esses acontecimentos, existe uma mulher morta ao chão, a qual motivação da morte é desconhecida e inquietante ao decorrer da narrativa. A presença silenciosa e o apagamento dessa mulher morta no chão tornam-se uma metáfora poderosa e ao mesmo tempo nojenta, adicionando uma camada ainda mais

profunda à análise da masculinidade frágil e às dinâmicas de poder exploradas no conto. A mulher, que permanece uma figura passiva e ignorada ao longo da narrativa, simboliza a marginalização e desvalorização do feminino em um mundo dominado por interações masculinas, principalmente pelos adjetivos e pronunciamentos em relação a ela, como “a mulher parecia um monstro marinho deixado pela maré.” (Schweblin, 2012, p. 6), “a gorda” (Schweblin, 2012, p. 6) e “gorda morta” (Schweblin, 2012, p. 7).

Desde o início do conto, a mulher morta é uma presença física, mas não uma presença ativa na consciência dos personagens. Ela está lá, no chão, mas sua existência é praticamente ignorada por Oliver e o narrador, que estão mais preocupados com seus próprios desejos e ignorância. Este apagamento deliberado da mulher ressalta a maneira como o feminino é frequentemente relegado a um papel secundário, ou mesmo invisível, em contextos os quais o protagonismo masculino precisa se afirmar, como explicita Virginia Woolf (1990, p. 43)

Em todos esses séculos, as mulheres, têm servido de espelhos dotados do mágico e delicioso poder de refletir a figura do homem com o dobro de seu tamanho natural. Sem esse poder, a Terra provavelmente ainda seria pântano e selva. As glórias de todas as nossas guerras seriam desconhecidas. Estaríamos ainda rabiscando os contornos de cervos em restos de ossos de carneiro e permutando lascas de sílex por peles de carneiro ou qualquer outro ornamento singelo que agradasse a nosso gosto não sofisticado [...]. Eis por que tanto Napoleão quanto Mussolini insistem tão enfaticamente na inferioridade das mulheres, pois, não fossem elas inferiores, eles deixariam de engrandecer-se.

É importante frisar como essas situações ocorrem no nosso cotidiano. Não exatamente com uma morte, mas com a violência, com o silenciamento, com o apagamento do que realmente acontece. Individualmente, já fui e continuo sendo apagada em diversos espaços, numa tentativa de aquilo não existir, evidenciando como a imagem do homem possui um significado importante, sendo tido como superior e imprescindível na vida da mulher, mesmo que essa percepção não corresponda à realidade factual.

A internalização dessas situações me faz, enquanto mulher e leitora, que se permite, ousa ler (Rouxel, 2018) e se assume na leitura, indagar como as pessoas lidam e superam essas atrocidades. Como é possível proceder diante de tanto silenciamento? Como continuar a tentativa de imersão quando tudo que nos resta é afundar? É pertinente visualizar e destacar como essas circunstâncias podem ser

silenciosas e sorradeiras, de maneira em que a propagação do patriarcado seja reproduzida por, algumas vezes, nós mesmas, pois ele, como um sistema criado e impregnado, está permeado em todas as camadas sociais, culturais, históricas e de gênero, porque “[...] nas lacunas deixadas por um passado fundado em relações de *docilização* e inferiorização da mulher é que os apagamentos se presentificam diariamente.” (Duarte; Santos, 2020, p. 94-95).

A princípio, no contexto literário, teatral, cinematográfico e em outras expressões culturais, observa-se um notável distanciamento entre gêneros, classes e etnias, com homens predominando lugares de poder, enquanto as mulheres são frequentemente relegadas ao ambiente doméstico e às funções culinárias, com pouca visibilidade e representação, como no conto. Embora haja exceções a essa configuração, os leitores e leitoras tendem a internalizar essa estrutura, perpetuada por diversos discursos e narrativas, dado que “a cultura e as sociedades ocidentais de massa condicionaram, em parte, a descrição do sujeito através de modelos normativos (de gênero e sexual), sem importar-se com as construções singulares do próprio sujeito.” (Silva, 2006, p. 120).

Levando em consideração as questões de gênero, é perceptível como a indiferença dos personagens em relação à mulher morta pode ser vista como um reflexo de sua própria insegurança e necessidade de controlar o espaço ao seu redor. Para Oliver e o narrador, reconhecer a presença da mulher e a violência implícita em sua morte significaria confrontar uma realidade desconfortável que ameaça suas construções de poder. Inclusive, das poucas vezes em que mencionam a mulher ao chão, além de chamá-la de gorda, são pensando em fugir da situação: “Tem uma mulher morta na cozinha, vamos nessa.” (Schweblin, 2012, p. 9). A morte dela é como uma interrupção na narrativa que eles desejam manter, uma narrativa onde eles são os agentes ativos e dominantes.

Oliver, em particular, demonstra uma insensibilidade extrema ao focar suas energias em humilhar o garçom em vez de abordar a questão da mulher morta. Sua necessidade de demonstrar superioridade sobre o garçom pode ser vista como uma forma de desviar a atenção de sua própria incapacidade de lidar com a situação mais grave e perturbadora da morte. Essa desumanização e objetificação do feminino são intrínsecas à maneira como ele exerce sua masculinidade, preferindo afirmar-se sobre alguém percebido como mais fraco do que enfrentar a realidade da violência e vulnerabilidade representadas, visto que a

[...] masculinidade hegemônica está calcada nos modelos tradicionais e dos predicativos da personalidade do homem, qual seja, “machista, viril e heterossexual”, do mesmo modo em que este deve apresentar distanciamento emocional, agressividade e

comportamento de risco no seu dia a dia [...] (Silva, 2006, p. 121)

O narrador, embora menos diretamente agressivo que Oliver, também participa desse silenciamento ao não mencionar ou se preocupar com a mulher. Sua passividade e cumplicidade destacam um aspecto comum na dinâmica de gênero: a aceitação tácita e a normalização da violência e marginalização das mulheres, como em: “Oliver se cansou de esperar, pôs os dedos na frente do nariz e da boca da mulher e declarou: – Esta aqui está mortíssima, vamos embora.” (Schweblin, 2012, p. 6). Ao não agir ou sequer reconhecer a presença da mulher morta, o narrador reforça o apagamento dela e contribui para a perpetuação de uma cultura que desvaloriza o feminino.

A ausência de qualquer reação emocional ou moral em relação à mulher morta também serve para intensificar a atmosfera de desconforto e alienação no conto. Essa indiferença brutal me forçou a confrontar a frieza e a falta de empatia dos personagens, levantando questões sobre as consequências de uma masculinidade que se baseia na supressão do feminino e na negação da vulnerabilidade, posto que “homem não chora”, porque, como explica Maria José Somerlate Barbosa (2013, p. 325),

Chorar, de todas as formas de se expressar emocionalmente, é tida como um desprezível sinal de fraqueza e vulnerabilidade pois se qualifica como índice da incapacidade de se organizar interiormente. O não-chorar é ainda, em círculos mais conservadores, o selo da repressão emocional representando, nos ambientes masculinamente claustrofóbicos, um sinal de virilidade e uma marca de fortaleza.

A mulher morta, portanto, não é apenas um detalhe sombrio na narrativa; ela é central para a crítica de Schweblin às dinâmicas de poder e gênero. Seu apagamento intencional por parte dos personagens masculinos é um comentário mordaz sobre como as vozes e experiências das mulheres são frequentemente silenciadas e desvalorizadas em uma sociedade que privilegia a afirmação masculina a qualquer custo. A presença ou a mordaz ausência dessa mulher me desafia a reconhecer e questionar essas dinâmicas, promovendo uma reflexão crítica sobre as estruturas de poder que moldam nossas interações diárias.

Considerações finais

A narrativa de “Irman”, assim como a obra *Pássaros na Boca* (2012), revelou-se para mim como um labirinto de estranhezas, onde a presença de uma mulher

morta na cozinha se entrelaça com conversas sobre dinheiro, comida e bebidas. E embora Samanta tente desviar o nosso olhar desse corpo, como faz a maior parte da população, é inevitável e angustiante. Não se esquece uma mulher morta. Não se esquece de um corpo ao chão. É cruel entender e sentir o lugar dessa mulher, principalmente por não ter ao menos o direito de gritar e reclamar.

Como mulher e leitora, é essencial evidenciar como tudo se manifesta de forma silenciosa e inconsciente, influenciando tanto a obra quanto a leitura que realizei. Ao explorar temas complexos como a masculinidade e o apagamento das vozes femininas, o conto me desafiou a examinar criticamente questões de poder e identidade de gênero. Minha proposta de leitura subjetiva, amarrada com elementos da leitura autoetnográfica, me abriu possibilidades de ousar a ler o texto como um protesto contra esse tipo de “invisibilidade” imposta às mulheres, ampliando as possibilidades interpretativas ao integrar minhas experiências individuais e contextos culturais na leitura crítica. E, mesmo assim, essas leituras continuam sendo experiências desafiadoras, principalmente e evidentemente, por incluir-me e deixar-me ser vulnerável. Na análise em questão, experimento uma sensação de raiva, indignação e estranhamento, embora com elementos que revelam uma conexão com minha vida pessoal, uma vez que carrego fragmentos e marcas resultantes da minha história, que estão refletidos em minhas lembranças.

Consequentemente, ao adotar uma perspectiva que valoriza a subjetividade na interpretação literária, entendi que minha leitura, como de qualquer outro/a leitor/a, pode promover uma capacitação onde tornamo-nos agentes críticos na construção de conhecimento e na interpretação de textos literários. Essa proposta de leitura enfatiza a importância de uma educação que não se restrinja à mera transmissão de informações, mas que também tente estimular outras mulheres a ousarem darem sentidos aos textos de autoria feminina como um protesto para violência estrutural contra a mulher.

Referências

DUARTE, Amanda da Silva; SANTOS, Elaine de Moraes. Entre a culpabilização do sujeito feminino e o apagamento da vítima: fronteiras discursivas em comentários no Facebook. **Primeira Escrita**, Mato Grosso do Sul, v. 7, n. 1, p. 86-98, 2020.

JAUSS, Hans Robert. O jogo do texto. In: LIMA, Luiz Costa **A literatura e o leitor: textos de Estética da Recepção**. Seleção, coordenação e tradução de Luiz Costa Lima. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

MANZONI-DE-ALMEIDA, D. **Uma análise autoetnográfica da leitura da obra “A vida de Galileu” de Bertold Brecht: o desenvolvimento de um anticorpo político**. Tese (Doutorado em Teoria e História Literária) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem. São Paulo, p. 255, 2021.

ROUXEL, Annie. Ousar ler a partir de si: desafios epistemológicos, éticos e didáticos da leitura subjetiva. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, n. 35, 2018.

SANTOS, Eline Marques dos. **Interpretação e subjetividade: uma leitura autoetnográfica de Nove Noites**. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal de Sergipe, 2016.

SANTOS, Josalba Fabiana. Um romance, um diário e alguns eus. **Interdisciplinar -Revista de Estudos em Língua e Literatura**. São Cristóvão, UFS, v. 39, n. 1, p. 13-28, 2023.

SCHWEBLIN, Samanta. *Pássaros na boca*. São Paulo: Benvirá, 2012.

SCHWEBLIN, Samanta. Samanta Schweblin: o horror cotidiano e as formas de assombrar o leitor. [Entrevista concedida a] Ubiratan Brasil. **Estadão**, Estadão, jun. 2022. Disponível em: <https://www.estadao.com.br/cultura/literatura/samanta-schweblin-explora-o-insolitoboca/#:~:text=P%C3%A1ssaros%20na%20Boca%2C%20por%20exemplo,se%20torna%20obra%20de%20arte>.

SCHWEBLIN, Samanta. Samanta Schweblin: o horror cotidiano e as formas de assombrar o leitor. [Entrevista concedida a] Rodrigo Casarin. **Página Cinco**, Uol, abr. 2022. Disponível em: <https://www.uol.com.br/splash/colunas/pagina-cinco/2022/04/18/samanta-schweblin-passaros-na-boca-sete-casas-vazias-entrevista.htm>.

SILVA, Sérgio Gomes da. A crise da masculinidade: uma crítica à identidade de gênero e à literatura masculinista. **Psicol. cienc. prof.**, Brasília, v. 26, n. 1, p. 118-131, mar. 2006.

SOLÉ, Isabel. **Estratégias de leitura**. 6ª ed. Porto Alegre, Artmed, 1998.

WOOLF, Virginia. **Um teto todo seu**. São Paulo: Círculo do Livro, 1990.

ZILBERMAN, Regina. **Estética da recepção e história da literatura**. São Paulo: Ática, 1989.

Mulheres maduras entre jovens amantes na ficção de Colette e Françoise Sagan

Jéssica Luanne Dias da Silva¹

Resumo: esse trabalho reflete acerca da representação, da dinâmica, do desejo e subjetividade nas relações entre mulheres mais velhas e homens mais jovens a partir das obras de Colette e de Françoise Sagan, destacando as nuances de concepção narratológica desses romances. As observações obtidas nesse estudo estão pautadas nos estudos de Bourdieu e Hall, revelando uma série de padrões que reprimem a sexualidade feminina. Como resultado desta pesquisa observamos a subversão de papéis de gênero tradicionais e o confronto com normas sociais.

Palavras-chave: literatura francesa, *Chéri*, *Aimez-vous Brahms ?*, relacionamento amoroso intergeracional.

Introdução

O interesse por desenvolver esse trabalho surge de questionamentos feitos a partir da leitura de Colette em *Chéri* (1920), e de Françoise Sagan em *Aimez-vous Brahms?* (1959). Nas duas obras francesas, percebe-se a presença de mulheres mais velhas que se relacionam com homens mais novos, no entanto, de formas bem diferentes, evidenciando principalmente dois aspectos: a composição da época em que as histórias foram contadas – julgando que há um lapso temporal de algumas décadas entre uma escrita e outra –, bem como o exame da instrumentação narratológica-literária.

É, nesse sentido, que a literatura reflete e influencia as mudanças nas normas sociais em relação a relacionamentos intergeracionais, especialmente quando envolvem inversões de papéis tradicionais. Então, investigar como as relações entre mulheres mais velhas e homens mais jovens são retratadas na literatura pode ajudar a entender como essas dinâmicas são representadas e se há estereótipos ou padrões recorrentes. Além disso, considerar, conforme a abordagem literária, questões relacionadas ao envelhecimento, à sexualidade e ao desejo em uma sociedade em constante evolução.

A contextualização histórica e literária é extremamente importante para compreender as obras de Colette e Françoise Sagan. Ambas as autoras, que viveram

¹ Mestranda do PPGL/UFS. ORCID: <https://orcid.org/0009-0001-0710-2208>. E-mail: jess.lua36@gmail.com.

em momentos diferentes, testemunharam grandes revoluções sociais e culturais. Colette, no início do século XX, testemunhou transformações profundas na sociedade, em meio a avanços tecnológicos e mudanças políticas. Por outro lado, Sagan encontrou-se imersa no período pós-Segunda Guerra Mundial, marcado pela reconstrução e redefinição dos paradigmas sociais. Em seus escritos, é possível perceber nuances e reflexos dessas transformações, especialmente em questões relacionadas a gênero e sexualidade.

Nesse ínterim, é importante notar que a influência da literatura francesa, imbuída em movimentos estéticos marcantes, também tem papel significativo na escrita dessas autoras. O pós-impressionismo, um movimento artístico que rompeu com as convenções impostas pelo impressionismo, e o existencialismo, uma corrente filosófica que explora a existência humana e a liberdade individual, são apenas exemplos dos movimentos que deixaram suas marcas na narrativa e estilo literário de Colette e Françoise Sagan.

Sidonie-Gabrielle Colette, conhecida como Colette, foi uma renomada escritora francesa nascida em 1873. Ela se tornou conhecida por sua independência e sua abordagem inovadora em relação à sexualidade feminina. Além disso, como uma mulher à frente de seu tempo, Colette rompeu com as convenções sociais e desafiou os estereótipos de gênero, tornando-se um ícone do feminismo literário. Já Françoise Sagan, pseudônimo de Françoise Quoirez, foi uma escritora francesa contemporânea, nascida em 1935. Assim como Colette, Sagan também se destacou pela sua incrível precocidade no mundo literário, lançando-se ao estrelato com a publicação de seu livro "Bonjour tristesse" aos dezenove anos. Sua obra, aclamada pela crítica e pelo público, abordava temas como a juventude, o amor e a busca pela liberdade individual.

Ao analisar as biografias dessas autoras, pode-se compreender melhor as influências que permeiam a representação de mulheres maduras na ficção de suas respectivas obras *Chéri* (1920) e *Aimez-vous Brahms?* (1959). Tanto Colette quanto Sagan exploraram a complexidade dos relacionamentos amorosos e a força das mulheres em suas obras literárias, utilizando-se de uma escrita sensível e provocante para sua época - e em atemporalidade. Dessa forma, ao mergulhar nas obras destas escritoras, somos convidados a refletir sobre as questões de gênero, a busca pela identidade e a liberdade feminina. O legado deixado por Colette e Sagan é imprescindível para a compreensão da história da literatura feminina e para a valorização da voz das mulheres na sociedade. Suas contribuições são significativas e abrem caminho para futuras gerações de escritoras, que encontram inspiração em suas narrativas envolventes.

Cultura, identidade e sexualidade: preâmbulo

No passado, a cultura foi considerada biologicamente inerente, ou seja, pertencente ao ser humano e incapaz de sofrer quaisquer alterações. Apenas foi percebida a sua capacidade de mudança com o passar dos séculos e a partir de estudos acadêmicos. Pensando por um viés antropológico, atualmente, a cultura compõe tanto um "eu" quanto o "outro" (Eagleton, 2011). Segundo Bauman (2013), por não haver um pilar fixo e sim modificável, essa transição da cultura é sustentada pelo insustentável. Em paralelo, Hall (2006) afirma que uma cultura em trânsito resulta em identidades também em trânsito.

Decerto, identidades e culturas se unem, transitam e mudam em constância, como lembra Hall (2006, p.12) "[a] identidade, então, costura (ou, para usar uma metáfora médica, "sutura") o sujeito à estrutura. Estabiliza tanto os sujeitos quanto os mundos culturais que eles habitam, tornando ambos reciprocamente mais unificados e predizíveis". Existe, então, uma conexão cultura-identidade. Os sujeitos se deparam com saberes, estereótipos e clichês da cultura em que se inserem, pois estão imersos no campo social e não somente no campo individual. Hall afirma sobre essa questão:

A noção de sujeito sociológico refletia a crescente complexidade do mundo moderno e a consciência de que este núcleo interior do sujeito não era autônomo e autossuficiente, mas era formado na relação com 'outras pessoas importantes para ele', que mediavam para os sujeitos os valores, sentidos e símbolos da cultura dos mundos que ele/ela habitava. (Hall, 2006, p. 11)

Logo, socialmente, o sujeito é parte do meio em que se aloca. Quando o sujeito diverge desse meio e age em oposição àquilo que é esperado do meio, é submetido a diversas formas de repressão. De tal maneira, o patriarcalismo se apresenta como uma máquina de dominação simbólica e produz também violências simbólicas a partir dele (Bourdieu, 2001). Por isso, uma mulher que se apropria ou assume uma identidade do espaço dominado pelo masculino está agindo na contramão do que é esperado, portanto, lida com as expectativas frustradas da máquina patriarcalista. O patriarcalismo não pretende conceber a relação entre mulheres mais velhas e homens mais novos, pois isso descentraliza a masculinidade do seu poder.

Diante disso, a sexualidade, principalmente a feminina foi reprimida a todo o custo nas últimas décadas. Segundo Perrot (2017), o corpo feminino foi e é constantemente vigiado e controlado, bem como a história das mulheres foi e é marcada pelo estigma da repressão. A autora destaca também o apagamento das mulheres na história e na literatura. Posto isso, as representações das relações entre uma mulher mais velha e um homem mais novo na literatura variam ao longo do

tempo e refletem as normas sociais e as atitudes predominantes em diferentes épocas.

Em muitas sociedades e períodos históricos, relações intergeracionais foram frequentemente desaprovadas e consideradas tabu. Isso pode ser visto em obras literárias que retratam essas relações como escandalosas ou problemáticas, podendo ser justificado, sob a ótica de Hall (2005), pelo fato de as identidades estarem em crise, ou seja, as velhas identidades, que regeram a sociedade durante algum tempo, estão se desfazendo e dando lugar a novas identidades. Assim, o indivíduo que antes era visto como unificado, agora passa a ser um indivíduo fragmentado – composto por várias identidades. Ainda que haja um paralelo entre a cultura e a identidade, a tendência é que elas se movam para um lugar novo em que exista pluralidade e não apenas uma maneira de ser.

Correlato a Hall, Bauman (2013) observa que, no período do Iluminismo, prevalecia a ideia de uma única cultura para ser compartilhada, o que difere da atualidade, haja vista que ocorre o advento de culturas ou, ainda, do multiculturalismo. Bourdieu (2011), por sua vez, evidencia que, nesse momento, a cultura age como um mecanismo de reforço nas dessemelhanças sociais. Assim, em alguns casos, a literatura tem abordado relações entre uma mulher mais velha e um homem mais novo como uma forma de desafiar as normas sociais e explorar questões de poder, sexualidade e emancipação feminina. Isso pode ser visto em obras que subvertem as expectativas tradicionais. Então, à medida que as normas sociais evoluíram ao longo do tempo, algumas obras literárias passaram a retratar essas relações de maneira mais positiva, enfocando o amor genuíno e a compatibilidade entre as personagens, independentemente da diferença de idade.

Ainda nesse ínterim, é possível afirmar que, por muito tempo, prevaleceu na sociedade a construção de relacionamentos intergeracionais entre homens mais velhos e moças jovens e não o contrário. Então, tomando como partida o viés da dominação masculina, Bourdieu (2010) relata uma sociedade em que os maridos devem ser superiores às esposas. Por essa razão, há um estranhamento da sociedade quando lhe é apresentada uma situação inversa. No entanto, atualmente já existem estudos sobre essa “nova” construção de relacionamento amoroso e uma das pesquisadoras sobre o assunto (Goldenberg, 2017), afirma:

Não é minha intenção fazer uma defesa ou uma militância em prol deste tipo de arranjo conjugal. Mas é impossível não reconhecer que os casais pesquisados parecem ser muito mais satisfeitos e apaixonados do que os casais, também por mim estudados, que experimentaram outros arranjos conjugais que ocorrem mais comumente em nossa sociedade. De todos os tipos de casamentos que estudei, o que me pareceu mais

feliz foi exatamente aquele em que a mulher é mais velha do que o marido. Somente nesses casamentos percebi um equilíbrio que, se não evita, ao menos minimiza os jogos de dominação, os conflitos e as disputas presentes em casamentos considerados mais “normais” ou “convencionais”. (Goldenberg, 2017, p. 14).

Nessa pesquisa, os homens entrevistados admitem que seus relacionamentos são cercados pelo preconceito por fugirem das convenções sociais. Ela também aponta que ter uma esposa mais jovem é um valor, um símbolo de status e prestígio, um troféu a ser exibido (Goldenberg, 2007). Conforme ocorre esse desvio, os homens são rotulados como interesseiros, aproveitadores, malandros, mulherzinhas da relação, e as mulheres são acusadas de “coroa periguet”, “velha ridícula”, entre outros (Goldenberg, 2017, p. 79).

***Chéri e Aimez-vous Brahms ?* : repetição e denúncia**

Chéri é um romance proibido que conta a história da cortesã Léa e do aristocrata Chéri (Fred Peloux). Ele se passa em uma Paris antes da Primeira Guerra, na Belle Époque, portanto, o relacionamento das personagens vai além dos limites da sociedade da época, onde diferenças de idade e status social eram altamente regulamentadas. A tensão se dá também na expectativa de que Chéri deve eventualmente se casar com uma mulher de sua própria classe.

Aimez-vous Brahms ? é uma obra também de ficção que conta a história de Paule e Simon. Aqui, pode-se perceber a figura feminina que busca encontrar um tempo perdido através da ternura e do amor genuíno e não somente pelo delírio do sexo. Muito dessa busca se dá em razão de Paule ser uma mulher madura e bem-sucedida e não desejar perder mais tempo com incompreensões de aventuras constantes.

A narrativa literária tem um papel crucial para a manutenção da contação e do registro das histórias. Para Barthes, (2001, p. 103):

A narrativa está presente em todos os tempos, em todos os lugares, em todas as sociedades; a narrativa começa com a própria história da humanidade; não há, nunca houve em lugar nenhum povo algum sem narrativa; todas as classes, todos os grupos humanos têm as suas narrativas, muitas vezes essas narrativas são apreciadas em comum por homens de culturas diferentes, até mesmo opostas: a narrativa zomba da boa e da má

literatura: internacional, trans-histórica, transcultural, a narrativa está sempre presente, como a vida.

Chéri e *Aimez-vous Brahms?* São dois romances em que o narrador é em terceira pessoa, o que permite que as histórias sejam contadas por um narrador externo que observa e descreve os eventos e os personagens, incluindo os pensamentos e sentimentos deles. Nesse sentido, através das leituras de ambas as obras, pode-se sentir uma imersão em um universo de representações fidedignas ao entendimento das personagens e seus dilemas. Essas representações, tidas como o cerne da questão - nesse caso, o relacionamento entre mulheres mais velhas e homens mais novos -, inclusive, extrapolam o período que compreende os lançamentos das obras, ressoando na contemporaneidade

No contexto do século XX, o papel das mulheres na sociedade passou por transformações significativas, tendo em vista as mudanças sociais, econômicas e políticas que marcaram a época. Durante este período, as mulheres conquistaram importantes avanços no campo dos direitos civis, da educação e do mercado de trabalho, tornando-se figuras cada vez mais atuantes e independentes. No entanto, elas também enfrentaram desafios e obstáculos em sua luta por igualdade, seja no ambiente profissional, como no âmbito doméstico, até mesmo na escolha de um amante.

Essas transformações refletiram-se na literatura, sendo exploradas por Colette e Françoise Sagan em suas obras, através de suas personagens principais: Léa, sendo uma cortesã bem-sucedida, e Paule, sendo uma mulher com independência financeira. A criação dessas personagens contribuiu para a construção de representações realistas – e até complexas – de mulheres maduras que se relacionam com homens mais jovens.

O feminismo está presente nas obras de maneira que transcende as normas sociais da época (e da atualidade), pois levam à tona discussões sobre a liberdade e a independência das mulheres, bem como sobre a sexualidade feminina - o que vai de encontro a uma sociedade dominada pelo patriarcado opressor. As personagens Léa e Paule se encontram, de algum modo, no desejo e na busca pela liberdade das correntes da opressão, ao passo que reivindicam por uma vida plena de realização amorosa.

As histórias nos provocam questionamentos sobre os padrões estabelecidos pela sociedade e o papel da mulher no mundo moderno, através das diversas facetas do amor, isto é, de um relacionamento amoroso que foge do estigma tradicional – seja pela diferença de idade, seja pela busca de um amor genuíno que não requer apenas o delírio do sexo, seja o desafio de romper com as convenções sociais ou a busca por uma identidade própria –, o que nos leva a refletir sobre nossas próprias vidas e experiências.

Nesse sentido, ao comparar as abordagens de Colette e Françoise Sagan em relação às representações de mulheres maduras entre jovens amantes (Chéri e Simon) em suas obras, é possível observar diferenças significativas. Enquanto Colette aborda a temática de maneira mais explícita, ousada e provocativa, escancarando as emoções, os desejos e as contradições de Léa. Por outro lado, Sagan explora a sexualidade e o envelhecimento de Paule de forma mais sutil, profunda e introspectiva, sua escrita se aprofunda em nuances que ressaltam a complexidade da experiência feminina na busca por um amor genuíno.

Além disso, a narrativa de Colette não apenas retrata a sexualidade, mas também enfatiza a importância da independência e da liberdade feminina, ressaltando o poder e a autonomia das mulheres em suas escolhas. Já Sagan, por sua vez, se concentra em descrever as emoções intensas, os conflitos e os relacionamentos tumultuados que envolvem sua personagem principal. Embora ambas as autoras tenham contribuído para a representação da mulher na literatura, suas abordagens diferenciadas refletem suas próprias experiências, visões de mundo e as transformações sociais ocorridas em cada época.

Colette, que viveu em uma época mais conservadora, buscava subverter as expectativas e romper com as convenções sociais, enquanto Sagan, que escrevia em um período de maior liberdade e abertura, aproveitava-se dessa liberdade para expor de forma franca e instigante as experiências femininas. As duas escritoras deixaram marcas significativas na literatura e expandiram as possibilidades de representação das mulheres, cada uma a seu modo, enriquecendo o panorama literário com suas obras atemporais.

Considerações finais

As observações obtidas nesse estudo, pautadas no referencial teórico apresentado, revelaram uma série de padrões que reprimem a sexualidade feminina. Como resultado desta pesquisa observamos a subversão de papéis de gênero tradicionais e o confronto com as normas sociais. A "máquina do patriarcalismo", enquanto sistema de poder simbólico profundamente enraizado na sociedade, perpetua desigualdades de gênero e reforça normas e expectativas restritivas. Esse sistema afeta diversos aspectos da vida das mulheres, incluindo suas escolhas e liberdades nos relacionamentos amorosos e sexuais.

Para mulheres maduras, o patriarcado impõe uma série de estereótipos e preconceitos que desencorajam e até estigmatizam relacionamentos com homens mais jovens já que valoriza a juventude, especialmente no que diz respeito às mulheres. Enquanto os homens são frequentemente vistos como mais atraentes e desejáveis com a idade, as mulheres maduras, por outro lado, são muitas vezes

desvalorizadas e vistas como menos atraentes ou menos "aptas" para relacionamentos românticos.

As normas de gênero patriarcais estabelecem que o homem deve ser o provedor e a figura dominante no relacionamento. A "máquina do patriarcalismo", portanto, trabalha para manter as mulheres em papéis subservientes e limitar suas escolhas e liberdades.

As obras de Colette e Françoise Sagan ofereceram representações de mulheres maduras entre jovens amantes, apresentando as complexidades intrincadas nas relações das personagens femininas principais em um contexto social do século XX. Isso ressoou minuciosamente na evolução e na dinâmica desses papéis ao longo do tempo, desde as amarras e restrições impostas pela tradição até a conquista progressiva de mais liberdade, autonomia e igualdade para o corpo feminino.

Colette, em *Chéri*, oferece uma visão do impacto do envelhecimento e da dependência emocional. Através de Léa, são expostas vulnerabilidade e força de uma mulher madura que se confronta com a perda e a transitoriedade da beleza, enquanto se relaciona com um jovem. Ao longo da narrativa, percebeu-se mudanças psicológicas nas personagens, mas, ao fim, a separação do casal é inevitável - o que nos leva, mais uma vez, a pensar que histórias que contradizem os papéis tracionais costumam não ser consumadas.

Por outro lado, Françoise Sagan, em *Aimez-vous Brahms ?*, apresenta uma narrativa mais direta e contemporânea, refletindo as mudanças culturais do pós-guerra. Assim, Paule, uma mulher extremamente entregue ao campo profissional de sua vida, passa a navegar pelas tensões entre estabilidade e paixão, conformidade e liberdade. O relacionamento entre Paule e Simon entoa principalmente a autodescoberta e a resistência às expectativas sociais, destacando a capacidade da mulher madura de redefinir sua vida e suas escolhas. No entanto, a relação do casal também não é consumada.

A coragem e a resiliência das personagens femininas em seus escritos dão incentivo a uma profunda reflexão acerca do lugar das mulheres na sociedade, ampliando os horizontes da percepção coletiva e ajudando a derrubar barreiras institucionais. A exploração das experiências femininas realizada por Colette e Françoise Sagan fornece uma base para a discussão e promoção do feminismo na literatura, no sentido de combate ao patriarcalismo opressor e para que as mulheres reivindicuem suas vozes e lutem por mais igualdade. Assim, é inegável o impacto duradouro e relevância contínua das duas obras na luta pelo feminismo na literatura. Seus escritos nos convidam a desafiar as normas estagnadas, a abraçar a diversidade e a buscar a libertação pessoal, enquanto nos lembram da importância de respeitar a experiência feminina.

Diante do exposto, podem ser vislumbrados condições ricas de exploração em uma temática que, ainda, carece de maiores apontamentos e estudos no âmbito acadêmico. A partir das diferentes situações de produção e das próprias construções dos relacionamentos amorosos, foi possível traçar uma análise comparativa das abordagens literárias das duas autoras. Pode-se compreender, ainda, de maneira aprofundada, representações femininas na literatura, que servem como guias através dos anos, mostrando-nos a experiência feminina e sendo faróis de empoderamento para as mulheres ao redor do mundo.

Referências

- BAUMAN, Zygmunt. **A cultura no mundo líquido moderno**. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.
- BOURDIEU, Pierre. **A distinção: crítica social do julgamento**. Porto Alegre: Zouk, 2011.
- BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010.
- BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. 4ª. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.
- COLETTE. **Chéri** (French Edition). Edição do Kindle.
- EAGLETON, Terry. **A ideia de cultura**. São Paulo: UNESP, 2011.
- GOLDENBERG, Mirian. **O corpo como capital**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2007.
- GOLDENBERG, Mirian. **Por que os homens preferem as mulheres mais velhas?**. Rio de Janeiro: Record, 2017.
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 10ª edição, 2005. LEITE, L. O foco narrativo. São Paulo: Ática, 11ª edição, 2007.
- PERROT, Michelle. **Minha história das mulheres**. 2ª ed. São Paulo: Contexto, 2017.
- SAGAN, Françoise. **Aimez-vous Brahms?**. Paris: French & European Pubns, 1964.

***Todos éramos hijos* (2014): um olhar a partir da crítica literária feminista**

Caroline Alcantara Hengler¹

Kátia Rodrigues Mello²

Resumo: O presente trabalho propõe uma leitura do romance *Todos Éramos Hijos* (2014), da escritora argentina María Rosa Lojo (1954-), com enfoque principal na construção da protagonista Frik, filha de imigrantes exilados espanhóis que se alocam na Argentina que vivencia, da juventude à fase adulta, o período da ditadura (1930-1976). A narrativa traz momentos da vida da protagonista envoltos à rememoração de seu âmbito social, associada ao contexto histórico, promovendo uma releitura ficcional do espaço argentino, a partir da visão da mulher. A análise considera noções da crítica literária feminista (Showalter, 1994; Casanova, 2008; Guardia, 2013; Zolin, 2019; Ballestrin, 2020), para refletir sobre o processo de construção da identidade de Frik como representativo do movimento da mulher na sociedade, compreendendo o momento histórico e seu desenvolvimento através da memória feminina.

Palavras-chave: María Rosa Lojo. Narrativa Argentina Contemporânea. Personagem feminina. Crítica literária feminista.

Introdução

A produção literária da escritora argentina María Rosa Lojo contempla discursos do sujeito social, como a representatividade feminina e releituras ficcionais em conjunto com determinado marco temporal da Argentina. Suas obras refletem sobre o espaço histórico e viabilizam a aparição de vozes subalternas, marginalizadas e apagadas que, nas narrativas, podem expressar-se. Nesse viés, o enfoque nas obras lojianas é dado, principalmente, às vozes femininas e à promoção do enaltecimento da população marginalizada e esquecida. Conforme assinala Buiturón (2022, p. 2022, tradução nossa),

¹ Mestranda em Letras - Área de Literatura e Vida Social, pela Universidade Estadual Paulista, Júlio de Mesquita Filho – FCL-Assis. E-mail: caroline.a.hengler@unesp.br. Orcid: <https://orcid.org/0009-0007-4651-783X>

² Doutora em Letras - Área de Literatura e Vida Social, pela Universidade Estadual Paulista, Júlio de Mesquita Filho – FCL-Assis. E-mail: katia.mello@unesp.br. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-2041-9795>

“[...] um papel fundamental do silêncio na produção e postura na obra lojiana consiste em se opor a falar com a palavra do outro, o qual denuncia, em grande medida, uma busca - muitas vezes marcada pela frustração, não só da filha do exílio e da feminilidade censurada, como também de quem escolhe olhar de outro lugar - o da palavra própria.” (Buiturón, 2022, p. 200, tradução nossa).²

No contexto de recuperação recordatória para a visibilidade e identidade da população argentina, o romance *Todos éramos hijos* apresenta a narrativa a partir da memória traumática, sob o olhar da personagem protagonista Frik-Rosa, que efetua a reconstrução de fatos históricos notórios a partir da ficcionalização.

Estruturalmente, o romance está dividido em três partes: “Primeiro Ato”³, “Segundo ato”⁴ e “Terceiro ato”⁵ (tradução nossa), o que remete a partes teatrais – característica notável para compreender como os fatos são relatados dentro da obra literária –, e o capítulo extra intitulado “Cassandra fala com os mortos”⁶(tradução nossa). Os atos compõem cada fase da vida de Frik-Rosa e suas recordações sobre momentos que fixaram sua trajetória na narrativa, de forma a caracterizar lembranças coletivas e individuais. A narração se configura em terceira pessoa, entretanto, a história é focalizada com a perspectiva da protagonista Frik, que constrói a narrativa histórica permeada de memórias, como menciona o prólogo do romance: “más cerca de la memoria que de la Historia” (Lojo, 2014, p. 9).

Em *Todos éramos hijos*, a partir da perspectiva de Frik, é assentado o diálogo da narrativa que explicita o ponto de vista pessoal e a rememoração histórica. A priorização da voz feminina representa o discurso como reivindicação contra a exclusão da população marginalizada na história do país.

Observa-se a construção da identidade e memória ao longo do desenvolvimento dos capítulos, com processo de validação entre ficcionalização relacionada com a história argentina. A análise aqui proposta tem em vista pressupostos da crítica literária feminista, a fim de compreender a ficcionalização

² [...] un rol fundamental del silencio en la producción y postura lojianas consiste en oponerse a hablar con la palabra de otro, lo cual denuncia, en gran medida, una búsqueda – muchas veces signada por la frustración, no solo de la hija del exilio y de la feminidad censurada, sino también de quien escoge mirar desde otro lugar - de la palabra propia.

³ Primer acto

⁴ Segundo acto

⁵ Tercer acto

⁶ “Cassandra habla con los muertos”

da obra mediante a representatividade social, com ênfase no olhar da figura feminina em relação ao período histórico ditatorial.

Considerando o que foi apresentado introdutoriamente, o presente artigo realiza a análise literária do romance, com o ponto focal na personagem protagonista. Compreende-se a importância do olhar observador de Frik, para a construção memorialística da população argentina e seus elementos constitutivos, bem como a aplicação dos aportes teóricos expostos e aprofundamento histórico para aprimorar o ângulo deste estudo crítico preliminar.

Abordagem teórica

O presente artigo teve como processo analítico o levantamento de pressupostos, no concernente à crítica literária feminista, composta também pela releitura de fragmentos essenciais do romance *Todos éramos hijos*, de Maria Rosa Lojo (2014), com a finalidade de sistematizar características da ficção lojiana, assim como o contexto histórico retratado. Além disso, como tópico essencial estão os estudos referente a extração histórica de Trouche (2006) em complementação com os postulados de Casanova (2008) para melhor compreensão histórica.

Neste processo, realizaram-se levantamentos bibliográficos relacionados com a crítica literária feminista, também, outros fundamentos temáticos que fundamentaram as reflexões para a análise preliminar e a verticalização do conhecimento da narrativa em questão, assim como os conceitos ficcionais e históricos que subsidiam o estudo.

Primordialmente, cabe destacar que a ótica de leitura analítica adotada em relação à figura feminina está permeada pela perspectiva social e memorialística, em consonância com as ideias expostas por Showalter (1994), para adentrar na reflexão da desenvoltura do processo de diferenciação do processo literário feminino *versus* masculino, e os efeitos positivos da aparição contínua da escrita feminina no século XX. Em diálogo, é relacionado os delineamentos do estudo de Guardia (2013), para a compreensão do contexto histórico latino-americano do processo de revalorização da escrita de autoria feminina. É viável destacar para a reflexão e análise no romance, particularmente na construção da personagem feminina e estética da narrativa.

Em seguimento com a metodologia, é utilizado como complementação aos estudos referente ao contexto histórico do processo ditatorial argentino e os efeitos na literatura, proposto pela autora Martina López Casanova (2008) que faz o levantamento histórico da época, expressando um panorama a partir do século XX do campo literário consolidado e também, como pode-se entender a ficção interligada com a história e como implica em junção com a visão feminina adentrada na narrativa do romance. Por conseguinte, para alinhar-se com os conceitos citados acima, é possível refletir a (re) construção entre o espaço literário e histórico com

a relação identitária, tanto da personagem feminina como o contexto social e histórico inserido.

A fim de contemplar vozes subalternas, principalmente a feminina, propomos um estudo diferenciado referente aos recorrentes processos para a viabilização da escrita feminina e enaltecimento na obra *lojiana*.

Análise

Nesta análise preliminar dos resultados, é viável destacar que o romance aparta principalmente o período de 1970 até a implementação da última ditadura militar em 1976, salientando que a narrativa se configura em terceira pessoa, entretanto a história se resulta com a perspectiva da protagonista, que constrói a narrativa histórica permeada de memórias, “*más cerca de la memoria que de la Historia*” (Lojo, 2014, p. 9). Acerca disso, a diegese alinha-se com a “causa e efeito” através da ficcionalização do espaço argentino no período ditatorial.

[...] representar o passado desde um aqui e um agora implica também (sempre) dizer, na literatura mesma, as coordenadas estéticas-ideológicas desde as quais se constituem na representação [...] (Casanova, 2008, p.19, tradução nossa).⁷

O romance *lojiano* é marcado pelo interseccionamento entre história e ficção, assim como pelo protagonismo das vozes femininas, característica essencial para visibilizar e reconhecer vozes marginalizadas e excluídas histórica e literariamente na Argentina. Em *Todos éramos hijos* (2014), a narrativa focaliza Frik-Rosa como personagem protagonista contemplativa e receptora, que reproduz os discursos e é observadora de seu ambiente social e histórico, de tal forma que se volta às suas memórias na construção da narrativa. Ainda que narrado em terceira pessoa, os pensamentos e percepções da protagonista se transferem para a narradora, conforme esclarece Milreu (2017, p. 83)

Cabe frisar que apesar de o relato ser construído a partir das recordações da protagonista, o foco narrativo encontra-se em terceira pessoa. No entanto, sua objetividade e a linearidade do relato são quebradas pelas reminiscências e reflexões da personagem, a qual recorda ou antecipa

⁷ [...]representar el pasado desde un aquí y un ahora implica también (siempre) decir, en la literatura misma, las coordenadas estético-ideológicas desde las cuales se constituye la representación [...].

acontecimentos, imitando o movimento de nossa memória (2017, p. 83).

Introdutoriamente, apresenta Frik-Rosa, filha de imigrantes e exilados espanhóis que se fixaram na Argentina no século XX. Cria-se a perspectiva dentro do social, em um espaço novo, a família constrói uma nova pátria (Esteves, 2019). A narrativa parte inicialmente ao desdobramento cultural de sua família diante do choque cultural entre a personagem, sua família e as diferenças culturais, linguísticas e sociais entre Espanha e Argentina, consequentemente, a personagem se sente deslocada em seu próprio ambiente familiar.

Em um primeiro momento, percebe-se que Frik-Rosa tem sua história numa nova perspectiva dentro do social, em relação ao país de origem de seus pais, que eram espanhóis e o país em que nasceu - Argentina- , a protagonista expressa: “[...] sempre seria estrangeira. Inadequada em todas as partes, perdida na terra mãe como uma órfã” (Lojo, 2014, p. 25, tradução nossa)⁸, com o fragmento exposto é possível interligar o “não pertencimento” de Frik com a sociedade esquecida dentro das margens da violência e do processo histórico visceral que passava o país.

O contexto de recuperação para a visibilidade da população subalterna, revela-se precursora para visão mais crítica do processo de criação literária e a construção da narradora protagonista que apresenta seu avanço como personagem fundamental dentro do romance de modo que sempre são apresentados suas perspectivas e pensamentos, em uma construção da identidade que inicializa Frik como um sujeito fora de seu espaço, até o desenvolvimento no seu lugar social. O contorno da personagem no romance apresenta o testemunho de sua contemplação, não como observadora julgadora, mas a funcionalidade, notabilidade sem julgamentos dos fatos: “assim Frik parte desde o silêncio e através do desenho, o teatro, a música e a poesia, empreender sua busca de uma nova forma de ver e dizer ao mundo”.⁹ (Buiturón, 2020, p.203, tradução nossa).

Assim, a personagem encontra-se em uma questão identitária, entre o espaço onde nasceu e se estabeleceu, e o território de seus pais: “Para os filhos do exílio, a identidade herdada pelos pais podem resultar um tanto asfixiante” (Buiturón, 2020, tradução nossa)¹⁰. Tem-se o eco a partir de sua própria história com a fragmentação de sua identidade, de modo a apresentar o desdobramento cultural em que vive junto com sua família.

⁸ “[...] siempre sería extranjera. Inadecuada en todas partes, perdida en la tierra madre como una huérfana”

⁹ “así Frik parte desde el silencio y, a través del dibujo, el teatro, la música y la poesía, emprende su búsqueda de una nueva forma de ver y decir el mundo.”

¹⁰ “Para los hijos de exilio, la identidad heredada por los padres puede resultar un tanto asfixiante”

Já na segunda parte denominada “*según acto*”, a diegese enfoca no período ditatorial, a organização política militar hegemônica, de maneira fugaz, marcava a tensão deste período, com isso, surgiu também na mesma época a *Triple A*, aliança anticomunista argentina, força de choque neste período, com sequestros, torturas, assassinatos de intelectuais, dirigentes e jovens do partido de esquerda, socialistas, comunistas, ataques dessas forças paramilitares e a censura, diante disso, o espaço da narrativa envolve o momento entre o governo de Juan Perón e o processo de implementação da ditadura militar. A partir deste contexto percebe-se que o compromisso militante estava fortalecendo também, como exhibe o seguinte fragmento:

Aos poucos dias daquela visita a senhora Elena, o padre Aguirre e Esteban Milovic, caíram presos. Haviam participado de uma manifestação em uma das vilas miséria mais populosas da metrópole. Os atentados e acontecimentos do mês - Perón acabava de nomear Héctor Cámpora, da ala esquerda, como seu delegado pessoal desacerbar os temores da autoridade militar [...] A vida nos colégios seguiu sem eles e apesar deles. Quando voltaram os ensaios retomaram com a naturalidade de quem retoma depois de ter aclarado e superado um equívoco injusto” (Lojo, 2014, p. 107, tradução nossa)¹¹

Com o realce nas informações históricas e sociais que exhibe Frik em suas vivências, principalmente, na violência e no desaparecimento da população argentina, a obra aparta de cunho presente a rememoração histórica sob a visão minuciosa da protagonista. É perceptível desde a primeira parte da obra que Frik se move pelo mundo das letras (Esteves, 2019), da literatura, da escrita e das artes, o que se pode observar, por exemplo, quando cita escritores de grande importância do cenário literário argentino do século XX, como Echeverría e Borges. No último capítulo denominado “*tercer acto*”, abrange o contínuo o cenário ditatorial instalado no país, também, o ingresso de Frik na *Universidad de Buenos Aires* (UBA), na qual seguiria a carreira de Letras, como já demonstrava em outros fragmentos da obra, com seu vasto interesse pela área literária e escrita.

¹¹ A los pocos días de aquella visita a la señorita Elena, el padre Aguirre y Esteban Milovich cayeron presos. Habían participado de una manifestación en una de las villas miseria más populosas del conurbano. Los atentados y acontecimientos del mes - Perón acababa de nombrar a Héctor Cámpora, del ala izquierda, como su delegado personal - exacerbaron los temores de la autoridad militar. [...] La vida en los colegios siguió sin ellos y a pesar de ellos. Cuando volvieron, los ensayos se reanudaron con la naturalidad de quien retoma después de haber aclarado y superado un injusto equívoco.

Rosa concentrada, preparava ilustrações de carvão de contos de Borges sobre folhas de papel canson. Eram desenhos estranhos, de estética expressionista e sombrios tons góticos, onde homens muito velhos, com barbas largas, extremamente fracos e quase nus, como deuses *linyeras*, *escrutaban* suas próprias mãos ossudas ou os enigmáticos signos de um céu nunca protetor. (Lojo, 2014, p. 17, tradução nossa).¹²

Com o exército sistemático na censura e autoritarismo governamental, ocorreu a depuração ideológica nos espaços estudantis, sendo todos aqueles professores, diretores e reitores que estavam vinculados com a esquerda movidos de seus cargos, assim como a violência incontrollável de grupos de extrema direita. O período estava em crise e os últimos meses contaram com uma onda de desaparecimentos, principalmente os amigos de Frik, Esteban Milovich e Silvia, que participavam no grupo de jovens peronistas e desapareceram misteriosamente.

Os últimos meses do ano foram turbulentos e escuros. O poder autônomo que havia tido na Triple A, diminuía, depois de fazer *dieznado* aos dissidentes da província de Córdoba, massacrado aos operários e ativistas da província de Santa Fé, e ameaçado (ou eliminado) longas listas de nomes em todas as agrupações políticas que se enfrentavam. Porém crescia o poder do exército.[...] Não chegavam notícia sobre o paradeiro de Silvia e Esteban. (Lojo, 2014, p. 201, tradução nossa)¹³

Assim que a ditadura em 1976 foi instaurada se construiu uma voz política que proibia toda voz discente, concebendo qualquer indivíduo como um inimigo real ou em potencial, segundo o pretexto de não se ajustar aos valores conservadores da época. Com o novo governo, estudantes, docentes, a classe trabalhadora no geral, são desmobilizados com o peso da repressão política, intervenções nos sindicatos e congelamento de salários. A educação foi atingida com a expulsão dos

¹² Rosa, concentrada, preparaba ilustraciones a la carbonilla de cuentos de Borges sobre hojas de papel canson. Eran extraños dibujos, de estética expresionista y sombríos tonos góticos, donde hombres muy viejos, de barbas larguísimas, extremadamente flacos y casi desnudos, como dioses linyeras, escrutaban sus propias manos huesudas o los enigmáticos signos de un cielo nunca protector.

¹³ Los últimos meses del año fueron turbulentos y oscuros. El poder autónomo que había tenido la Triple A disminuía, después de hacer dieznado a los disidentes de la provincia de Cordoba, masacrado a los obreros y activistas de la provincia de Santa Fe, y amenazado (o eliminado) largas listas de nombres en todas las agrupaciones políticas que se le enfrentaban. Pero crecía el poder del Ejército. [...] No llegaban noticia sobre el paradero de Silvia y Esteban.

docentes, suspensão do estatuto do docente em todas as gestões coletivas, houve inabilitação e desempregos, como controle de programas, bibliografias e exames, a proibição do canto da marcha peronista.

O enfoque da narrativa propõe, essencialmente, a rememoração de acontecimentos em torno da protagonista, que junta dados da memória para organizar sua caixa de memórias (Esteves, 2019) a partir da escrita e arte: “Vou continuar lendo e estudando. Vou contar minha história e de outras pessoas, para que não nos esqueçam e para que os outros vejam suas próprias vidas.”¹⁴. (Lojo, 2014, p. 201, tradução nossa). Diferente da ditadura militar, a protagonista vê tudo e não julga e, de todos que desaparecem na história, resta ela para relatar e manter a memória ativa, de modo que representa a memória coletiva da população argentina, silenciada e violentada no período ditatorial.

A obra *lojiana*, pode-se enquadrar no conceito do feminismo subalterno (Ballestrin, 2020), como precursora ao investigar as nuances da população marginalizada. Ao tratar da visão feminina como prioridade, especialmente para assinalar a fase que o país estava vivenciando. A narrativa destaca as vozes e perspectivas frequentemente marginalizadas, esse enfoque permite consolidar o instrumento da rememoração ao olhar feminino que Frik-Rosa fornece com suas rememorações. Conforme corrobora o excerto de Ballestrin (2020,p. 102):

A expressão “feminismos subalternos” [...] ao mesmo tempo que denunciam o silenciamento de várias expressões do feminismo, os feminismos subalternos agenciam um antagonismo irreconciliável diante um feminismo hegemônico do Primeiro Mundo ou Norte Global: elitista, ocidental, branco, universalista e etnocêntrico. Essa construção revelou um essencialismo estratégico e binário no interior do próprio feminismo, e, portanto nas relações intragênero. É importante notar que esse antagonista vai sendo acentuado a partir da identificação e interiorização de outros marcadores que ampliam o leque das interseccionalidades [...] (classe, raça,etnia).

¹⁴ Voy a seguir leyendo y estudiando. Voy a contar mi historia y la de otras personas, para que no nos olviden y para que otros vean ahí sus propias vidas.

Showalter (1994) tece o conceito de território selvagem, que assinala um espaço só de mulheres dentro da cultura que impreterivelmente era de dominação masculina, reconhecendo que a mulher e, por extensão, a leitura da literatura produzida por mulheres, não tinham espaço próprio ao longo da história, em diálogo com a vertente da ginocrítica, devido à atenção que recai sobre a análise de obras escritas por mulheres, focalizando a ascensão da literatura de autoria feminina.

A configuração do romance se estabelece alinhada com a construção representativa de Frik e o seu delineamento sagaz no transcurso do período histórico, as obras lojianas, como já posto, tem como característica primordial a problematização dos papéis que elencam as mulheres, rompendo os estereótipos tradicionais e hegemônicos. Em diálogo, Showalter (1994, p.50) aborda: “[...] a escrita das mulheres é um ‘discurso de duas vozes’ que personifica sempre as heranças social, literária e cultural tanto do silenciado quanto do dominante.”

A partir dos apontamentos, observamos a partir da estratégia lojiana, a presença do diálogo crítico e literário, a narrativa trabalhada na obra quebra o silenciamento traumático devido o período ditatorial, a partir da versão de experiências relatadas na narrativa com a visão da mulher, em uma época permeada de censura e descaso da figura feminina. María Rosa Lojo, trabalha em suas obras de maneira exitosa que entra de encontro com o relato contemplado em *Todos éramos hijos*, que propicia a ênfase no que não era tido com relevância e marginalizada historicamente.

Considerações finais

Diante de uma análise inicial e com o respaldo nos pressupostos referente a crítica literária femininista, para compreender a funcionalidade e valorização de produções e protagonismo feminino em obras Latino Americanas e a visibilidade das produções literárias de autoria feminina, que foram suprimidas do realce histórico e literário, o romance apresenta a importância da voz discursiva feminina com o intuito de reivindicar e priorizar o olhar destacado da história. Através das noções discursivas da nação argentina fundamentadas em *Todos éramos hijos* e a focalização de fora com Frik e de dentro com o seu entorno social, a narrativa objetiva a construção do outro e a visão do esquecido a partir de expressões de ideias opositivas da época, através do olhar feminino, é reproduzida às vezes silenciadas da população argentina.

Referências

BALLESTRIN, Luciana.; MIGUEL, Luis Felipe. **Teoria e política feminista, contribuições ao debate sobre gênero no Brasil**. In: BALLESTRIN, L. *Feminismos*

subalternos latino-americanos e a descolonização como utopia política contemporânea. Porto Alegre, 2020. p. 97-120.

BONNICI, Thomas.; ZOLIN, Lúcia Osana. (Org.). **Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas**. 4 ed. Maringá: Eduem, 2019.

BUTTURÓN, Marcela Crespo. (Ed.). **Diálogo de voces: nuevas lecturas sobre la obra de María Rosa Lojo**. Raleigh: Editorial A Contracorriente, 2018.

BUTTURÓN, Marcela Crespo. **Desde un país llamado exilio: glosas al silencio en todos éramos hijos de María Rosa Lojo**: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2020. Disponível em: <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc0998835>. Acesso em: 25 abr. 2022.

BUTTURÓN, Marcela Crespo. **Recuperar la voz en el exilio: Apostillas a la última novela de María Rosa Lojo**. Gramma, XXV, 53, 2014.

CASANOVA, Martina López. **Literatura Argentina y pasado reciente: relatos de una carencia**. Universidad Nacional de General Sarmiento, Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 2008.

ESTEVES, Antonio Roberto. **Memórias do horror: A violência na história Argentina na narrativa de María Rosa Lojo**. In: VIEIRA, E. A.; COELHO, H. R. Literatura, Outras Artes e Violência nas Américas. Porto Alegre: Letra1, 2019. p. 27-40.

GUARDIA, Sara. Beatriz. **Literatura e escrita feminina na América Latina, mulheres e literatura**, v. 18, n. esp. 1, Florianópolis, 2013, p. 15-44.

LOJO, María Rosa. **Todos éramos hijos**. Buenos Aires: Sudamericana, 2014.

MILREU, Isis. **Todos éramos hijos. Literatura e Memória**. Miscelânea. Assis, v. 22, p. 79-93, jul-dez. 2017.

PEREIRA, Cleide Cristina. **A colonialidade de gênero e a invisibilidade da luta política das mulheres durante três ditaduras latino-americanas**. Amérique Latine Histoire et Mémoire. Les cahier. 2022.

SANTOS, Ana Cristina dos. **Algumas reflexões sobre a voz feminina na moderna narrativa hispano-americana**. In: Anuario Brasileño de Estudios Hispánicos, n. 9, 1999, p. 117-128.

SHOWALTER, Elaine. **A crítica feminista no território selvagem**. In: HOLLANDA, H. B. de (Org.). Tendências e impasses: o feminismo como crítica da literatura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 23-57.

ZOLIN, Lúcia Osana. **Literatura de autoria feminina**. In: BONICCI, T.; ZOLIN, L. O. (Org.). Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas. 4. ed. Maringá: Eduem, 2019, p. 319-330.

Os efeitos culturais germinados pelo conto “As flores”, de Alice Walker

Evelyn Ralyne Freire Fonseca¹

Resumo: O cerne deste estudo intenta estabelecer inferências entre os códigos literários e culturais presentes no conto “As Flores”, de Alice Walker, integrante da obra *De amor e desespero: história de mulheres negras* (1998), um livro de contos, à guisa de investigar a presença das políticas de extermínio (Mbembe, 2019) direcionadas aos afro-americanos no Sul dos Estados Unidos do século XX — momento histórico em que se propagava a política da chamada “Era Jim Crow”, configuradas no conto análise. Tais discussões se articulam a partir de pressupostos teóricos pós-coloniais e se fundamentam na “comunidade interpretativa” de Stuart Hall (2003), aliados às teorias da Estética da Recepção de Wolfgang Iser (1996), em diálogo com outros estudiosos, como John Fiske (1987), Umberto Eco (1988) e Achille Mbembe (2019).

Palavras-chave: Estudos Culturais. Teorias da Recepção. Alice Walker. Necropolítica. Linguagem e Colonialidade.

Introdução

Para Hall (2003), o texto é um local onde os significados são negociados e se apresentam como uma prática produtora de sentido, havendo a possibilidade de pluralidade na recepção. Em seu entendimento, são três as categorias possíveis para uma compreensão plural na recepção de um texto, a saber: a leitura preferencial; a leitura negociada e a leitura de oposição. De forma semelhante, Dalmonte (2012) analisa os elementos culturais presentes na Indústria Cultural como norteadores comportamentais dos indivíduos, a partir dos quais se torna possível apropriar e consumir de variadas formas as produções massivas. Em outras palavras, há a capacidade popular de fazer leituras múltiplas sobre um mesmo texto, a depender de qual o olhar está sendo direcionado para ele. Analisado sob esta perspectiva, partimos do pressuposto de que o conto “As Flores”, de Alice Walker, apresenta duas possibilidades de leitura frente ao método de codificação e decodificação descrito por Hall (2003): a leitura *preferencial* e a leitura de *oposição*.

Para os Estudos Culturais, todo texto define um campo de sentidos possíveis. Em “O leitor-modelo”, ensaio presente no livro *Lector in fabula* (1988), Umberto Eco defende a tese de que toda obra de arte é aberta às inúmeras possibilidades de leitura, sendo o texto uma unidade incompleta em busca de

¹ Mestranda do PPGL/UFES. Bolsista Capes 2023/2025. ORCID: <https://orcid.org/0009-0009-3880-2053>. E-mail: ralynebrga@gmail.com.

atualizações. O autor defende, também, o campo do texto como um emaranhado de signos à espera do leitor para o preenchimento de espaços em branco, pois considera que todo texto necessita de alguém que o ajude a funcionar (p. 37). Assim, para Eco (1988) cabe ao autor lançar mão de pistas textuais para que não haja equívocos interpretativos feitos pelo leitor, de modo que o leitor-modelo, aquele apto para captar as pistas dispostas, possa prever os códigos que o texto apresenta. Eco (1988) advoga, ainda, que a interpretação de uma obra se constitui, portanto, como um processo aberto e cooperativo entre autor-texto-leitor.

Desse modo, com vistas ao preenchimento dos possíveis espaços em branco encontrados no conto em análise, e calcado no eixo da “comunidade interpretativa” (Hall, 2003), este artigo intenta delinear o exercício de leitura sob os vieses da “leitura preferencial” e da “leitura de oposição” (Hall, 2003), sobrepostas no conto “As Flores” (2019), em uma estratégia interpretativa alicerçada no leitor implícito, articulada por Wolfgang Iser (1996), com o fito de investigar os desdobramentos do racismo e a presença de políticas de extermínio (Mbembe, 2019) direcionadas aos afro-americanos no Sul dos Estados Unidos do século XX, momento histórico em que organizações terroristas supremacistas brancas atuavam ativamente para a perseguição e o extermínio massivo dos afro-americanos, a citar a *Ku Klux Klan*.

Segundo John Fiske (1987), o discurso é uma forma socialmente produzida para falar ou pensar sobre um tópico de forma pluralizada. No entendimento de Stuart Hall (2003), de modo semelhante, o discurso se apresenta como “a forma na qual os produtos da comunicação massiva são acessíveis às audiências” (p.128-129). Nessa perspectiva, frente aos pressupostos apresentados, sustentamos a análise de que o discurso presente no conto “As Flores” (2019) versa sobre a perda da inocência de uma garota afro-americana chamada Myop, a qual, após se deparar com um corpo sob condições de violência em meio às flores de um jardim desconhecido, – simbolicamente presentes em todo o escopo textual –, vê-se frente à crueldade do mundo e aos desdobramentos do racismo americano, descortinando a realidade do momento histórico em que estava inserida. Do Inglês, a palavra “*Myop*” está ligada à ideia de miopia, distúrbio visual no qual a principal característica é a dificuldade de ver de longe, associação que sugere a cegueira da criança frente à realidade do mundo fora do alcance dos seus olhos e dos limites da fazenda onde vivia. Dito isto, assim como muitas crianças afro-americanas, Myop é feliz e despreocupada até perceber a extensão da violência no mundo ao seu redor.

Nesse ínterim, analisamos os aspectos da “leitura preferencial” (Hall, 2003) do conto em análise, guiada a partir das pistas dadas pelo texto em sua superfície, referências de sua construção, em uma concepção de interpretação prevista pelos códigos estéticos germinados pelo texto; bem como os aspectos da “leitura de oposição”, também presente no conto, como forma de leitura crítica à “leitura

preferencial”. Tal análise objetiva prever o preenchimento dos espaços vazios presentes no texto, estes sendo prescritos sob uma estrutura de referência alternativa pós-colonial, possível a partir das interseções literárias e culturais acrescidas pela estratégia de leitura do leitor implícito (Iser, 1996).

Análise do texto literário

De acordo com John Fiske (1987), a distribuição de poder na sociedade estabelece uma relação quanto à distribuição dos possíveis significados presentes em um texto. Para Hall (2003), os tipos de leituras para a análise de textos literários e midiáticos nos Estudos Culturais são definidos como “leitura preferencial”, “leitura negociada” e de “oposição”. As “leituras preferenciais”, para o autor, são aquelas que se adequam às ideologias dominantes, isto é, as quais não entram em contradição com a ideologia dominante.

Quando o telespectador toma o significado conotativo de um noticiário ou de um programa de atualidade política e decodifica as mensagens em termos do código de referências no qual foram codificados (Hall, 2003, p. 136).

De modo semelhante, para Fiske (1987), nas “leituras dominantes” o telespectador adota a posição subjetiva construída para ele pelo discurso ideológico. Nas “leituras negociadas”, por sua vez, os destinatários aceitam a visão das leituras dominantes, mas questionam os aspectos de contradição dos códigos culturais e a construção da realidade neles baseadas. Segundo Hall, a maioria das leituras feitas na Indústria Cultural são leituras negociadas, sendo um meio termo crítico entre as “leituras preferenciais” e as “leituras de oposição”. Já as “leituras de oposição”, em direcionamento contrário, produzem interpretações que se contrapõem e se afastam dos discursos e da ideologia dominantes, nelas “o indivíduo decompõe a totalidade da mensagem no código preferencial para recompor essa totalidade da mensagem com um quadro de referências alternativo” (Hall, 2003, p. 138). Em síntese, as leituras de oposição são consideradas leituras críticas às leituras preferenciais.

Nesse contexto, para Iser (1996), o leitor implícito é uma estratégia de leitura que visa tatear e decodificar as pistas imbricadas no texto, atentando-se aos efeitos estéticos por ele germinados. Por conseguinte, o autor é capaz de oportunizar a aproximação entre o leitor e o narrador, tornando o leitor apto a impor ou sugerir provocações. Analisado sob esta perspectiva, entendemos o conto “As Flores” a partir de duas possibilidades de leitura frente ao eixo da “comunidade interpretativa” (Hall, 2003): a “leitura preferencial” e a “leitura de oposição”.

O conto se divide em dois momentos e o foco textual, em ambos, está na descrição do espaço. O primeiro está inclinado, esteticamente, a associações

positivas, designadas a partir de escolhas lexicais: “o ar está afiado”; o dia é uma “surpresa dourada” (Walker, 2019, p.114). Comumente, há elementos da natureza presentes que simbolizam a harmonia e ressaltam sentimentos idealistas em torno da estação: o calor do verão; o cheiro das flores; o sol que toca o corpo; as brincadeiras. No conto, embora a narradora não afirme explicitamente que Myop é uma garota afro-americana ou que more no Sul, observa que a mão que segura o bastão é “morena” (Walker, 2019, p.113) e traz a descrição da moradia da família como “*Sharecroppers*” no conto original (Walker, 1973), termo quase que exclusivamente destinado a afro-americanos do Sul do país.

Do Inglês, “*Sharecropping*” indica um sistema agrícola no qual, em troca de moradia e porções de colheitas, um proprietário permite que inquilinos vivam em suas terras, uma espécie de “contrato agrário”, muito comum no contexto pós-guerra civil. Assim, a garota Myop tem 10 anos e parece feliz, a vida pacata remonta a normalidade dos dias.

Nunca houve dias tão bonitos como estes, pensava Myop. (...) Sentia-se leve e alegre sob o sol quente. (...) A colheita do milho e do algodão, do amendoim e da abóbora, faziam de cada dia uma surpresa dourada que lhe percorria os maxilares com leves arrepios de excitação (Walker, 2019, p.113).

Conscientemente, escolhas lexicais apelativas são feitas de modo a acionarem os sentidos do leitor: o olfato; a visão; o tato. Em outros termos, reiterando Hall (2003), a “leitura preferencial” ocorre quando o sentido da mensagem é decodificado segundo as referências de sua construção, o que Fiske chama de “posição subjetiva” (1987, p. 296). Nesse sentido, as referências utilizadas pela autora, neste primeiro momento, fazem uma alusão e remetem aos contos tradicionais, em especial a *Alice no País das Maravilhas* (1998), de Lewis Carroll, cuja história narra as descobertas de uma garota aventureira, em semelhança a Moyp, que explora o desconhecido:

Havia portas por toda a volta do aposento, mas estavam todas trancadas, e depois que Alice percorreu uma a uma, tentando cada porta sem sucesso, ela voltou tristemente para o centro do quarto, pensando sobre como sairia daquela (Carroll, 1998, p.9).

A partir do afastamento de Myop da fazenda onde vive e à medida que a transição de cenários é feita, elementos inusitados afloram no campo estético, como a presença de “(...) curiosas flores azuis com saliências aveludadas” (Walker, 2019, p.113), usualmente associadas a elementos mágicos e sobrenaturais. Assim, ainda que permaneça excitada, o lugar, antes um terreno confortável, passa a despertar alertas: “(...) Hoje, seguia o seu próprio caminho, saltando de um lado para o outro,

mantendo-se vagamente atenta às cobras” (Walker, 2019, p.113). A presença das cobras, no presente contexto, indica a percepção de perigo para o leitor: Myop está atenta e a ação de cautela é despertada.

A partir daí, construções esteticamente ligadas a associações negativas se sobressaem, de maneira que há certa “estranheza” e o ar está “úmido” (p.113). Nota-se que o espaço interfere diretamente nas sensações da personagem. Nesse ínterim, a passagem entre a “leitura preferencial” e a “leitura de oposição” é circunscrita. O jardim, antes permeado por elementos que remetem à vida e a sua manutenção, é desfalcado e a mudança de cenário faz com que o tom paradisíaco escolhido inicialmente transite para algo intimidador, fato que contrapõe a beleza dos dias antes relatada:

A estranheza da terra não a tornava tão agradável como nos seus habituais passeios. O local onde se encontrava parecia sombrio. O ar era húmido, o silêncio denso e profundo. Myop começou a voltar para trás; a regressar à tranquilidade da manhã (Walker, 2019, p.113).

Tomada pelo ímpeto do regresso, em um movimento de retorno, a garota Myop se depara com um cadáver desconhecido parcialmente enterrado. Na passagem entre o sublime e o grotesco, o cenário para a anunciação do cadáver também é construído através das sensações da garota diante de elementos espaciais. O narrador sugere um sufocamento da personagem associado ao espaço físico, “o ar era úmido, o silêncio denso e profundo” (Walker, 2019, p.113), dessa forma, relata-se o peso e a densidade do ar com a chegada ao espaço desconhecido. Pode-se inferir, a partir da organização do espaço, um efeito psicológico: a ligação entre o ar “denso” e a ansiedade pelo sentimento de culpa presente na personagem ao adentrar um local desconhecido, longe de casa e sem a permissão de seus pais. Em outra perspectiva, a densidade do ar pode estar ligada ao sentido lógico: a contaminação do solo pela presença do corpo decomposto ao longo do tempo. Aqui, a terra é imprópria, indo de encontro à ideia que comumente circunda as definições de terra: fertilidade; vitalidade.

No primeiro momento, o cadáver encontrado possuía resquícios de violência e Myop apresenta, inicialmente, a curiosidade ao invés do medo.

Myop reparou que ele tivera dentes alvos e grandes, todos rachados ou partidos, dedos longos e ossos muito compridos. Todas as roupas haviam apodrecido, à exceção de alguns fios de denim azul do seu macacão, cujas fivelas haviam se tornado verdes (Walker, 2019, p.114).

Os dentes brancos e quebrados indicam, explicitamente, sinais abruptos de violência. A roupa gasta remete há tempos mais distantes daquele. Junto ao corpo, a garota percebe a presença de uma rosa selvagem, em que há os restos de um nó de laço. Na árvore acima dela, pedaços de arado apodrecidos, os quais, junto aos sinais de espancamento, parecem sugerir outrora um linchamento:

Reparou num pequeno montículo, um círculo, à volta da raiz da rosa. Eram os restos de um nó, um pequeno fragmento de corda de arado, que agora se misturava inofensivamente na terra. Em torno do ramo saliente de um imenso carvalho estava agarrado outro pedaço. Gasto, apodrecido, desbotado e esfarrapado – quase ausente (Walker, 2019, p.114).

Com efeito, contrariando a estética presente no início do conto, a beleza do verão se desfaz e a vitalidade do jardim abre espaço para a materialização da morte. Ao perceber a presença de um laço preso ao tronco da árvore, em comunhão ao pequeno nó ao redor da flor, a criança age com passividade diante da situação. Myop “depôs as flores” e o narrador declara: “o verão acabou” (Walker, 2019, p.114). De acordo com Hall (2003), a “leitura de oposição” ocorre quando o receptor entende a proposta dominante da mensagem, mas a interpreta segundo uma estrutura de referência alternativa.

Em uma leitura crítica à “leitura preferencial”, o laço remonta uma ferramenta comumente utilizada para o linchamento organizado de afro-americanos no início do século XX, no Sul dos Estados Unidos, momento histórico em que se propagava a política da chamada “Era *Jim Crow*”, pautada no lema estadunidense “Separados, mas iguais”, a partir do qual era possível perpetuar demandas segregacionistas com bastante fervor entre brancos e negros. Políticas como a “Era *Jim Crow*” favoreciam de maneira direta para o renascimento das atividades de organizações terroristas supremacistas brancas, como a *Ku Klux Klan* e outras, as quais objetivavam a manutenção da supremacia branca e atuavam na perseguição dos negros.

Todas as táticas agora familiares do Klan datam deste período: as ameaças direcionadas a negros, radicais e outros inimigos, alertando-os para deixar a cidade; os ataques noturnos contra indivíduos que foram escolhidos para tratamento mais violento; e as manifestações em massa de homens mascarados e vestidos da Klan, projetadas para lançar sua longa sombra de medo sobre a comunidade problemática (Baudoin, p.14).

A autora não apresenta indícios explícitos de que Myop encara a presença do laço como a indicação de um linchamento organizado, mas sua mudança de postura sugere a assimilação do cadáver como uma vítima, símbolo de violência racial. Até ali, Myop não era atravessada pelos horrores do racismo. Agora, frente à realidade do mundo, acaba, junto ao verão, a sua inocência. Curiosamente, junto à descoberta da morte, Myop descobre a presença da rosa imersa no círculo apodrecido pelo laço, o que sugere que, a partir da feiura da morte, criou-se o belo. Não à toa, as flores são símbolos recorrentes ao longo do desenvolvimento do conto. Comumente, as flores presentes nas obras literárias estão associadas à presença das mulheres e à beleza, fato contraposto diante da feiura da morte.

A partir dos códigos deixados pela autora no escopo textual, são estabelecidas inferências entre elementos literários e culturais, identificadas a partir de uma leitura engajada capaz de preencher os espaços em branco (Iser, 1996) presentes no texto. Assim, ao utilizar a “leitura preferencial” na estrutura inicial do conto, a autora apresenta uma sátira aos códigos prescritos pela colonização, ao considerarmos que a “realidade dourada”, vivenciada por Myop, não era possível para os afro-americanos, subjugados e marginalizados historicamente. A releitura dos contos tradicionais é oposta à realidade de Myop e de sua família, cidadãos atingidos pelas políticas de morte (Mbembe, 2016), para os quais eram direcionadas múltiplas formas de violência física e psicológica presentes no Sul dos Estados Unidos do século XX.

Para abranger e explicar as mais diversas formas de subjugação da vida ao poder da morte, Achille Mbembe (2016) explica que: “a expressão máxima da soberania reside, em grande medida, no poder e na capacidade de ditar quem pode viver e quem deve morrer” (p. 123). Nas leituras de oposição, o leitor abre mão dos códigos da ideologia dominante e remonta significados frequentemente apagados, opostos aos hegemônicos. Alice Walker (2019), desse modo, apropria-se das ferramentas do colonizador para narrar as violências direcionadas ao povo colonizado, como as políticas de extermínio, além de demonstrar um engajamento político com os dilemas locais apresentados em sua época, a fim de sugerir provocações ao sistema hegemônico disposto.

Portanto, “a soberania é a capacidade de definir quem importa e quem não importa, quem é ‘descartável’ e quem não é” (p. 135, aspas do autor), soberania que se faz presente no projeto político racista do Estado, com a precarização dos direitos básicos, como saúde, moradia e educação, e com o extermínio dos representados historicamente como grupos minoritários.

Considerações finais

À medida que ocorre a transição entre os momentos dispostos no conto em análise, sustentamos a tese de que “As Flores” (2019), de Alice Walker, parte de uma “leitura preferencial” para uma “leitura de oposição”, a partir dos cenários, das construções lexicais e dos códigos estéticos descritos pelo narrador. Dessa forma, tal reconfiguração sinaliza uma referência alternativa ao discurso do colonizador inicialmente abordado, contrariando os sentimentos e associações positivos, traçando um paralelo entre o belo e o grotesco. Nesse ínterim, a autora ainda antecipa debates quanto às políticas de morte, mais tarde reconhecidas por Achille Mbembe (2016) como os métodos necropolíticos, a partir de uma sátira aos códigos prescritos pela colonização.

Referências

- BAUDOIN, Richard E. **Ku Klux Klan: a history of racism and violence**. Southern Poverty Law Center, 1997.
- CARROLL, Lewis. **Alice no país das maravilhas**. Porto Alegre: L&PM, 1998.
- DALMONTE, Edson Fernando, Estudos culturais em comunicação: da tradição britânica à contribuição latino-americana. **Idade Média**, São Paulo, ano 1, n.2, p. 67-90, nov. 2002.
- ECO, Umberto. **Entre autor e texto**. Interpretação e superinterpretação. São Paulo: Martins Fontes, 1993. p. 79-104.
- ECO, Umberto. **O leitor-modelo**. Lector in fabula. São Paulo: Perspectiva, 1988. p. 35-49.
- FISKE, J. **Television culture**. London: Routledge, 1987.
- HALL, S. Codificação/decodificação. In: HALL, S. **Da Diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2003.
- ISER, Wolfgang. **O ato da leitura**. 1. ed. Tradução Johannes Kretschmer. São Paulo: Ed. 34, 1996.
- ISER, Wolfgang. O jogo do texto. In: LIMA, Luiz Costa (Org). **A literatura e o leitor: textos de Estética da Recepção**. 1. ed. Tradução Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.
- MBEMBE, Achille. Necropolítica. **Arte & Ensaios, Revista do ppgav/eba/ufjr**, n° 32, 2016, p. 123-151.
- MORAIS D'ALMEIDA, S. As Flores: Alice Walker, 1981. Polissemia, **Revista De Letras do ISCAP**, (3). 2019. p. 113–114.
- WALKER. **De amor e desespero: História de mulheres negras**. Trad. de Waldea Barcellos. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- WALKER, Alice. **The Flowers. In Love & Trouble: Stories of Black Women**. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1973.

Duas narrativas de *O morro dos ventos uivantes*: Emily Brontë e William Wyler¹

Guilherme Machado Araujo²

Resumo: Este trabalho consiste numa análise comparativa entre o romance *O morro dos ventos uivantes* (1847), de Emily Brontë, e sua adaptação cinematográfica homônima (1939), de William Wyler. A bibliografia utilizada para a análise do romance é Gancho (2002). A análise do filme baseia-se em Bazin (2018), Gaudreault e Jost (2009) e Hutcheon (2013). A partir das análises estruturais das obras, traçar-se-ão semelhanças e diferenças entre elas e apontar-se-ão possíveis consequências delas advindas.

Palavras-chave: Literatura. Cinema. Adaptação.

Introdução

Literatura e cinema são duas formas de arte distintas e se expressam, cada uma, à sua maneira. Como representação da vida humana, produzem efeito equivalente no leitor/espectador e ensejam, pois, análises comparativas, especialmente quando ocorrem adaptações de uma linguagem para outra. Estas, embora potencialmente profícuas, fazem-se de maneira própria – até pelas diferenças entre as linguagens – e, não raro, modificam aspectos da obra original.

O caso de *O morro dos ventos uivantes* é especialmente promissor para uma tal análise, haja vista o grande número de diferenças entre o romance de Emily Brontë e o filme de William Wyler, sem implicar, contudo, perda de qualidade das obras: são ambas sucessos de público e crítica. A isso vem-se somar sua longevidade, que já as credencia ao posto de clássicos.

O presente trabalho consiste, logo, numa análise comparativa entre o romance *O morro dos ventos uivantes* (1847), de Emily Brontë, e sua adaptação

¹ Este escrito provém de um trabalho de conclusão de curso orientado pelo Prof. Dr. Carlos Eduardo Japiassú de Queiroz (Departamento de Letras Vernáculas – UFS).

² Graduado em Letras Português-Inglês pela Universidade Federal de Sergipe (UFS). Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6804699121539157>. E-mail: guilherme.1000@live.com.

Realização:



Apoio:



PROFLETRAS



cinematográfica *O morro dos ventos uivantes* (1939), de William Wyler. A fundamentação teórica para a análise do romance baseia-se em Gancho (2002). Para a análise do filme, os esteios foram Bazin (2018), Gaudreault e Jost (2009) e Hutcheon (2013).

As principais perguntas a nortear o trabalho são como se analisam narrativas literárias e cinematográficas; como se estruturam o livro e o filme *O morro dos ventos uivantes*; que principais aproximações e distanciamentos se podem constatar entre as duas obras; e que sentidos possíveis advêm delas.

***O morro dos ventos uivantes* (1847) de Emily Brontë**

Em princípio, convém destacar ser *O morro dos ventos uivantes* (1847) um romance, embora não longo, complexo. Tal complexidade dá-se a estes fatores: enredo vasto; multiplicidade de personagens e de narradores; temporalidade algo difusa; espaços eloquentes; linguagem dada a arroubos; questões sociais, econômicas, culturais, religiosas e sentimentais bem marcadas e, não raro, conflitantes; dentre outros fatores.

Há dois detalhes dignos de nota: para este trabalho, utilizaram-se duas edições do romance: a da editora Zahar (Brontë, 2016) e a da editora Antofágica (Brontë, 2021); e os nomes das propriedades, Wuthering Heights e Thrushcross Grange, traduzidos na edição da Antofágica para “Morro dos Ventos Uivantes” e “Granja da Cruz dos Tordos”, serão referidos no original, como se faz na edição da Zahar.

***O morro dos ventos uivantes* (1939) de William Wyler**

O filme *O morro dos ventos uivantes* (1939), de William Wyler, é uma adaptação do romance homônimo de Emily Brontë. Antes que se proceda a qualquer análise, convém abordar algumas questões atinentes à sua condição de adaptação e ao estilo de seu diretor.

Da natureza da adaptação

Em seu livro *Uma teoria da adaptação*, a crítica literária Linda Hutcheon (2013, p. 22) afirma que “a arte deriva de outra arte; as histórias nascem de outras histórias” e vai além ao classificar tal ideia como “truísmo”, segundo o ponto de

Realização:



Apoio:



PROFLETRAS



vista dos adaptadores de histórias. As adaptações, portanto, são vistas como naturais, ponto de vista também aqui adotado.

Além disso, para argumentar contra a ideia frequente de que as histórias adaptadas são inferiores às autorais, a autora lança mão de dois argumentos sólidos: um dado de 1992, segundo o qual 85% dos premiados como melhor filme na história do Oscar eram adaptações (Hutcheon, 2013, p. 24); e o fato de filmes que sequer o são, como *Os excêntricos Tenenbaums* (2001), de Wes Anderson, fingirem sê-lo, afetando basear-se num livro fictício. Consideram-se sólidos esses argumentos pois o primeiro sugere que adaptações cinematográficas podem, sim, ser de reconhecida qualidade e o segundo, que a literatura, enquanto obra original, confere certa autoridade à obra adaptada (Hutcheon, 2013, p. 27).

Mas, de boa qualidade que possam ser, as adaptações não se livram inteiramente das obras originais. Aquelas são, na terminologia do crítico e poeta escocês Michael Alexander, por definição, “palimpsestuosas” (Ermarth, 2001, p. 47 apud Hutcheon, 2013, p. 27), e isso não implica dependência artística; ao contrário, o contato com a anterior pode suscitar boas análises comparativas e ampliar a compreensão de ambas.

Sobre alguns preceitos de William Wyler enquanto diretor

Há um ensaio do crítico francês André Bazin intitulado “William Wyler ou o jansenista da *mise en scène*”, cuja tradução foi feita por Eduardo Savella, Letícia Weber Jarek e Yuri Ramos e publicada no blog de cinema *Vestido sem costura* (Bazin, 2018), que traz informações interessantes sobre o diretor norte-americano, as quais, embora relativas ao conjunto de sua obra, aplicam-se também a seu filme *O morro dos ventos uivantes*.

Primeiro, o crítico não identifica em Wyler nenhuma marca autoral formal, e sim temática: “uma evidente predileção pelos roteiros psicológicos de fundo social” (Bazin, 2018), que “deixa na memória o gosto um pouco amargo e austero das análises psicológicas” (Bazin, 2018). Além disso, ressalta não serem seus filmes de roteiro original.

Sobre a *mise en scène* de Wyler, ao não lhe apontar nenhuma estilização, o crítico a qualifica de realista, mas pondera que essa intenção, embora nobre, não existe por si só em cinema, pois nele não se aborda um objeto propriamente dito, e sim sua representação. Wyler, ao representar a realidade, de acordo com Bazin (2018), utiliza-se não raro da profundidade de campo, possibilitando ao máximo ao espectador fazer ele mesmo o corte das ações que vê, selecionar ele mesmo os

pontos aonde dirige seu olhar – coisa que os diretores costumemente restringem por meio da decupagem. Em resumo, diz Bazin (2018): “Wyler quer somente permitir-lhe [ao espectador]: 1º ver tudo; 2º escolher ‘à vontade’”, chamando a isto “um ato de lealdade em relação ao espectador, uma vontade de honestidade dramática”.

De fato, é o que ocorre em *O morro dos ventos uivantes* – e uma evidência disso vem de uma citação que Bazin faz do próprio Wyler, na qual o diretor afirma ter tido conversas específicas com o diretor de fotografia Gregg Toland, cuja habilidade de “passar sem dificuldade de um plano a outro” permitiu a Wyler desenvolver sua “própria técnica de direção” (Bazin, 2018), delineada acima. Importa mencionar que Gregg Toland venceu o Oscar de melhor fotografia em 1940 justamente por seu trabalho com Wyler em *O morro dos ventos uivantes* (GREGG..., 2024).

Análises estruturais: do livro e do filme

Gancho (2002), em seu livro *Como analisar narrativas*, postula cinco elementos fundamentais da narrativa – enredo, personagens, tempo, espaço e narrador –, a partir dos quais se pode proceder à análise, por exemplo, de um romance, caso de *O morro dos ventos uivantes* (1847).

A propósito da narrativa cinematográfica, afirmam Gaudreault e Jost (2009, p. 36): “Considerar o plano como equivalente a um enunciado permite-nos [...] analisá-lo nos mesmos termos que qualquer outra narrativa”. No limite, essa afirmação implica que a análise não só do plano, mas do filme pode ser feita como se faz com qualquer narrativa. A análise do filme se fará, pois, nos moldes da do livro. Naturalmente, por haver diferença de mídia (livro e filme), esse fato será levado em conta na análise.

Enredo

O morro dos ventos uivantes (1847) não é um romance longo em número de páginas, mas, a nível de enredo, é certamente complexo: há duas gerações de personagens cujas histórias se contam e a narrativa acontece simultaneamente em dois tempos (como se dirá na seção destinada à análise do tempo). Isso foi simplificado no filme de William Wyler: a segunda geração eliminou-se inteiramente e, por conseguinte, os tempos da narrativa duram menos que no livro.

Contudo, esse grande corte no enredo, além de suscitar possibilidades interpretativas interessantes (especuladas posteriormente), não inferioriza a adaptação frente à obra literária. Diz Hutcheon (2013, p. 74): “os filmes realistas exigem uma motivação de causa-e-efeito, um desenvolvimento de enredo basicamente linear e conclusivo e, enfim, uma caracterização coerente”. Já se falou acerca do realismo em William Wyler, de modo que a afirmação de Linda Hutcheon se presta bem ao seu filme.

Personagens

Foi dito, na seção anterior, que apenas a primeira geração do livro aparece no filme. Eis os personagens que a compõem: Heathcliff, Catherine Earnshaw (futuramente Linton), Hindley Earnshaw, Edgar Linton, Isabella Linton (futuramente Heathcliff), Joseph, Ellen “Nelly” Dean e Lockwood. Dentre os personagens excluídos do filme, conquanto avultem apenas dois – Catherine Linton (futuramente Heathcliff) e Linton Heathcliff –, suas ausências se fazem sentir profundamente. As características conflitantes das duas famílias, a se misturarem nesses dois personagens, e as relações turbulentas travadas por eles com os demais (e também entre si) aprofundam o romance num nível a que o filme não chega – nem o pretende fazer.

A isso vale somar a importância do ator, para Wyler, apontada por Bazin (2018, grifos do autor):

Para ele, a ação é, de partida, expressa pelo ator. É em função do ator que Wyler, como um diretor de teatro, concebe seu trabalho de valorização da ação. O cenário e a câmera só estão ali para permitir que o *ator concentre sobre si próprio o máximo de intensidade dramática*, sem que acrescentem, para si mesmos, alguma significação parasita.

Some-se, ainda, isto que diz Hutcheon (2013, p. 69):

Na passagem do contar para o mostrar, a adaptação performativa deve dramatizar a descrição e a narração; [...] os pensamentos representados devem ser transcodificados para fala, ações, sons e imagens visuais. Conflitos e diferenças ideológicas entre os personagens devem tornar-se visíveis e audíveis [...] No processo de dramatização, há inevitavelmente

certa reenfatisação e refocalização de temas, personagens e enredo.

A soma dessas três ideias se traduz no filme: como a atuação envolve dramatização e Wyler visa a atingir o máximo de dramaticidade mediante o ator, é justo que haja menos personagens, que se os concentre e, a partir disso, que se tenha tempo de fazê-los ir ao limite do drama.

É por isso que as atuações de Sir Laurence Olivier e de Merle Oberon foram e são elogiadas por sua intensidade dramática. Os olhos deles, sobretudo, transmitem toda a complexidade e a perturbação emocional de seus personagens.

Tempo

Livro e filme operam, a nível de tempo, de forma similar: há o tempo presente, em que se conta a história, e o passado, em que os eventos aconteceram. O filme de William Wyler mantém a temporalidade complexa do livro, que pede atenção ao espectador; porém, em comparação com o romance de Emily Brontë, também isso vem simplificado, como sinalizam estes dois pontos: o tempo dedicado à segunda geração de personagens inexistente no filme; e Lockwood (narrador secundário no livro, conforme se verá) reduz-se à condição de ouvinte, sem fazer interrupções que trariam a história para o tempo presente.

Espaço

O espaço, no livro como no filme, constitui-se das duas propriedades: Wuthering Heights e Thrushcross Grange.

No primeiro, as casas parecem ser fruto das características das famílias que abrigam. Ou o contrário. Os Earnshaw, via de regra, são mais impetuosos, recalcitrantes, violentos que os Linton. Nas palavras de Nelly Dean, em suma, é isto: “Sua família [de Isabella, portanto, Linton] tinha a saúde frágil; faltavam, tanto a ela quanto a Edgar, a saúde e o vigor que se veem nessa região” (Brontë, 2016, p. 217); e isto: “a índole violenta dos Earnshaw” (Brontë, 2016, p. 158).

No segundo, embora se mantenham os aspectos opostos das casas – o apuro de Grange, a lugubridade de Heights –, a relevância delas para o que acontece na história e para o próprio desenvolvimento dos personagens não se parece manter. Há uma única cena, em Heights, em que se manifesta a característica sombria, desolada, insidiosa da propriedade no romance: é a cena do fantasma de Catherine

assombrando Lockwood, na qual o ambiente em muito ajuda na construção da atmosfera de suspense.

Narrador

Há que se levar em conta, aqui, um aspecto que diferencia filme e livro: o filme pode “mostrar ações sem *di-zê-las*” (Gaudreault; Jost, 2009, p. 57), envolvendo “percepção auditiva e visual” em vez de somente “imaginação” (Hutcheon, 2013, pp. 47-8). Isso faz que o filme tenha primeiramente “um grande imagista fílmico”, o qual, embora “implícito, extradiegético e invisível” (Gaudreault; Jost, 2009, p. 66), mostra as imagens do filme ao espectador. Conforme o que se disse da *mise en scène* de William Wyler (em resumo: sobre ela buscar uma neutralidade formal e uma representação da realidade tão próxima quanto possível do mundo real), pode-se afirmar que essa narração implícita, em *O morro dos ventos uivantes*, quase não se vê.

O filme abre com os créditos sobrepostos a imagens dos cenários em que a história se passará. Em seguida, uma tela preta com o seguinte texto, destinado a introduzir a história ao espectador: “Nas estêreis charnecas de Yorkshire, na Inglaterra, há cem anos, havia uma casa tão sombria e desolada quanto os ermos ao redor de si. Só um estranho perdido numa tempestade teria ousado bater à porta de Wuthering Heights (Morro, 1939, tradução do autor).” A primeira “aparição” do narrador implícito é na primeira cena do filme: Lockwood andando com dificuldade pela neve, açoitado pela ventania (uivante) da tempestade. Esse imagista invisível prossegue insuspeito por toda a narrativa: ele não participa da história e o espectador jamais o vê.

Mas há uma segunda instância narrativa no filme que, de certa forma, emula o que ocorre no livro: é o que os autores chamam de “narrador verbal” e caracterizam como “explícito, intradiegético e visualizado” (Gaudreault; Jost, 2009, p. 66). Esse segundo narrador posta-se ou lado a lado com o primeiro – quando o espectador vê, na tela, a imagem do narrador enquanto narra – ou abaixo dele – quando só se ouve sua voz e a imagem do filme prossegue. Como no livro, Nelly Dean narra quase todo o filme, estando em cena apenas no começo da narração e no final dela, ao terminar seu relato. Além disso, sua voz só se ouve em momentos específicos, de modo que, por um lado, do ponto de vista de Lockwood, a voz dela é só o que ele tem e, por outro, do ponto de vista do espectador, a voz dela vem apenas contextualizar as imagens mostradas pelo narrador implícito, comentar acontecimentos e explicar saltos temporais. É por isso que essa segunda narração mais ou menos replica no filme o expediente do livro.

Realização:



Apoio:



PROFLETRAS



Por fim, diferentemente do que há no livro – e simplificando-o –, Lockwood não narra nem interrompe a narração de Nelly.

Uma consequência

Durante as análises estruturais do livro e do filme, apontaram-se diferenças relevantes entre eles. Acredita-se que a principal consequência delas é a mudança de natureza das obras.

A respeito do romance, diz Charlotte Brontë (sob o pseudônimo de Currer Bell), em prefácio à segunda edição, incluído na edição da Zahar: “sobre grande parte de *O morro dos ventos uivantes* paira o horror das trevas” (Brontë, 2016, p. 370). Ela vai além e caracteriza a imaginação da irmã como sendo “de feição mais sombria que alegre, mais poderosa que jovial” (Brontë, 2016, p. 370), apontando uma espécie de amálgama entre a paisagem rústica das charnecas onde vivia a família Brontë e a própria ficção de Emily. É essa a impressão que o romance permanece a causar: “é um livro que não tolera cenas de alegria” (Brontë, 2021, p. 464), segundo Sofia Nestrovski, mestre em Teoria Literária e Literatura Comparada pela USP e autora de um dos textos extras da edição da Antofágica.

Mas que há no romance para causar uma tal sensação? Em resumo, o livro traz duas gerações de personagens mas não separa plenamente uma da outra, seja nos nomes, seja nos modos. Acerca dos nomes, diz Stephanie Fernandes, tradutora do romance para a edição da Antofágica,

Na ciranda de gerações, *Catherine* e *Linton* dissolvem-se em repetições. *Catherine Earnshaw*, *Catherine Heathcliff* e *Catherine Linton* embaralham-se em diários e sonhos. E *Heathcliff*, que faz as vezes de nome e sobrenome, funde-se com a paisagem, uma vez que significa, literalmente, “penhasco do urzal” – cenário que é, por natureza, inacessível (Brontë, 2021, p. 458).

E, acerca dos modos, novamente se pode lançar mão das palavras de Sofia Nestrovski: “Os dias não passam. O livro repete seus ciclos e, a meio caminho, o primeiro grupo de personagens centrais já morreu e *um segundo elenco é requisitado para seguir adiante com os mesmos gestos* (Brontë, 2021, p. 468, grifo do autor).

Em outras palavras, o livro sugere qualquer coisa de inescapável aos sofrimentos desses personagens. Se o leitor observar que, no primeiro capítulo,

quando Lockwood adentra *Wuthering Heights*, há na fachada uma inscrição com o nome Hareton Earnshaw e o ano de 1500, esse permanente *déjà vu* se adensa ainda mais: o primeiro patriarca da família Earnshaw chamava-se Hareton, 300 anos antes, e o último Earnshaw vivo, ao final do romance, é homônimo dele. Seriam as coisas em *Heights* realmente tão cíclicas, tão inevitáveis? O final do livro sugere felicidade no casamento de Hareton e Catherine, mas nunca se poderá ter certeza.

E de que decorrem os sofrimentos das duas gerações retratadas no romance? De um amor não realizado. É em nome desse sentimento que Heathcliff regressa a *Wuthering Heights*, três anos após partir, para levar a cabo sólido, lento e insidioso plano de vingança: destruir lentamente as pessoas que concorreram para seu sofrimento e se apossar das propriedades delas. Em nome disso, Heathcliff submete, em maior ou menor grau, direta ou indiretamente, todos os personagens do romance a violências e caprichos.

Mas é preciso cautela com esse sentimento de Heathcliff. Observe-se o que diz Charlotte Brontë naquele prefácio supracitado:

seu amor por Catherine, [...] um sentimento arrebatado e desumano: uma paixão que poderia ferver e fulgurar na perversa essência de um gênio mau, um fogo que poderia formar o cerne atormentado, a alma em perpétuo sofrimento de um senhor do mundo infernal; e que, por sua insaciável e incessante devastação, promove a execução da sentença que o condena a carregar o Inferno consigo por onde quer que vá (Brontë, 2016, p. 371).

Não se trata, certamente, de um sentimento que se possa chamar de amor. Ao menos, não aquele amor calmo, pacífico, que traduz um devotamento por escolha e que deseja o bem do outro. Não, não combina tal coisa com a atmosfera gótica, carregada, violenta de *O morro dos ventos uivantes*. Há, no romance, uma impossibilidade de separação, afirmada tanto por Heathcliff quanto por Catherine, exemplificada na fala dele, ao regressar, de que nada os separaria dali em diante e no monólogo dela, em desabafo a Nelly, no qual diz “ser” Heathcliff – amá-lo, desejá-lo não; “sê-lo”.

E esse amor violento não encontra na morte um final. Diz a tradutora Stephanie Fernandes:

[...] vida e morte não fecham ciclos, mas os justapõem, diluem-se uma na outra eternamente. E os

personagens, brutalizados, não encontram descanso. Eis que explodem em delírios febris e arroubos de fúria, sem a menor brecha para se recolherem, eles próprios, em sua interioridade (Brontë, 2021, p. 456).

A morte de Catherine e o luto de Heathcliff não se fazem à moda convencional. Não há promessas de sereno e perpétuo reencontro em outro plano; ao contrário, os dois trocam acusações quando a moça está no leito de morte: acusam um ao outro da morte dela, da separação dos dois, da não realização de seu amor. E Heathcliff ordena-lhe que não descanse e que o assombre, tenta exumar o corpo da amada no dia do enterro dela e de fato o exuma após o enterro de Edgar. Tudo isso, somado à providência de Heathcliff para que seu corpo seja enterrado literalmente junto ao de Cathy, sem divisória entre os caixões, confere um ar macabro, sombrio, gótico enfim a esse amor.

Por outro lado, no filme de William Wyler, ao se eliminar a segunda geração, aquele caráter pérfido de inevitabilidade, de repetição perde-se. A própria força do ambiente de *Wuthering Heights* é amainada nesse caso, haja vista ser aquela propriedade, no romance, espécie de terreno fértil para a vingança de Heathcliff.

O que se mantém no filme, ganhando enorme relevo, é o amor entre os protagonistas. Também ele é menos sombrio do que no livro: Cathy e Heathcliff são mostrados juntos (crianças e adultos) nos penhascos (Penistone Crags), fantasiando uma vida futura romântica e inatingível; e, nos momentos finais da vida dela, os dois olham para aquela paisagem e reafirmam seu compromisso de amor para além da vida, o que se confirma com a imagem final da narração de Nelly – o casal andando de mãos dadas, numa sugestão de união pós-morte. Mas há que se ter cuidado: o amor, no filme, embora seja menos sombrio, não deixa de sê-lo: as acusações trocadas no leito de morte de Cathy também existem, embora logo sejam abandonadas; e, sobretudo, após a morte da moça, o monólogo de Heathcliff, bastante expressivo na voz e no semblante de Sir Laurence Olivier, inclui o pedido a Cathy de não o deixar só, de o assombrar enquanto ele (Heathcliff) viver, tal qual no romance.

Em resumo, pode-se afirmar que, por um lado, o aspecto gótico, mais marcante no romance, acentua o ar de terror da história, enquanto, por outro, a adaptação cinematográfica privilegia os caracteres dramático e romântico, ensejando que se diga tratar-se de uma história de amor.

Considerações finais

A literatura e o cinema, enquanto formas de arte independentes, podem ser analisadas comparativamente. Quando há adaptação de uma linguagem a outra, torna-se ainda mais interessante uma análise que as ponha lado a lado e verifique como se fez a transposição.

O caso de *O morro dos ventos uivantes* é especialmente rico. Como visto, o romance e sua adaptação diferenciam-se fortemente, sobretudo quanto ao enredo, e as razões para tal são várias e envolvem o contexto de produção de cada obra, as escolhas artísticas dos autores e as especificidades do cinema e da literatura.

Este estudo visou a lançar luz sobre tais diferenças (e também sobre as semelhanças, mas em menor grau, pois são mais fáceis de se identificar) e compreender o quanto elas influem na compreensão geral da obra e possibilitam interpretações distintas.

Referências

BAZIN, André. William Wyler ou o jansenista da *mise en scène*. **Vestido sem costura**, 18 jul. 2018. Disponível em: <<https://vestidosemcostura.blogspot.com/2018/07/william-wyler-ou-o-jansenista-da-mise.html#:~:text=Estudando%2Da%20em%20detalhe%2C%20a,que%20aquela%20de%20A%20Carta.>>. Acesso em: 27 set. 2023.

BRONTË, Emily. **O morro dos ventos uivantes**. 1ª ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2016.

BRONTË, Emily. **O morro dos ventos uivantes**. 1ª ed. Rio de Janeiro: Antofágica, 2021.

GANCHO, Cândida Vilares. **Como analisar narrativas**. São Paulo: Ática, 2002.

GAUDREAULT, André; JOST, François. **A narrativa cinematográfica**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2009.

GREGG Toland. IMDb, c2024. Disponível em: <https://www.imdb.com/name/nm0005904/?ref_=nmawd_ov_i>. Acesso em: 08 abr. 2024.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. 2ª ed. Florianópolis: Editora da UFSC, 2013.

MORRO dos ventos uivantes, O. Direção: William Wyler. Intérpretes: Laurence Olivier, Merle Oberon, David Niven. Produção: Samuel Goldwyn Productions. Estados Unidos: United Artists, 1939. Disponível em: <<http://youtu.be/mBw2Qo1NHCg&t=1012s>>. Acesso em: 07 abr. 2024.

Realização:



Apoio:



PROFLETRAS



Reflexos da Grande Mãe em *A Bela e a Fera* e *Eros e Psiquê*

Irla Primo Melo de Carvalho¹

Resumo: O trabalho a seguir tem como objetivo apresentar uma discussão sobre a presença do mito na criação literária, em específico os arquétipos da Grande Mãe no conto de fadas, analisando e apontando a presença dos arquétipos referentes a ela no conto *A Bela e a Fera*, versão de Madame de Villeneuve, através do estudo comparativo com o mito grego de *Eros e Psiquê*. Os aspectos do imaginário presentes na obra serão discutidos à luz do estudo de Erich Neumann no livro *A Grande Mãe: Um estudo histórico sobre os arquétipos, simbolismos e as manifestações femininas do inconsciente*.

Palavras-chave: Imaginário. Arquétipo. Psicologia Analítica. Mitocrítica.

Introdução

Parte constante e constitutiva da humanidade é sua capacidade de contar histórias. As narrativas, com suas diversas características, funções e ocorrências, estão presentes desde o mito, na aurora do homem primitivo, até a sofisticada teoria literária do homem contemporâneo. Na correnteza da história os gêneros vêm e vão, seguindo tendências técnicas e sociais, modas passageiras, escolas literárias, críticas especializadas, mas por baixo das águas revoltas, o leito desse rio permanece o mesmo.

As mesmas imagens emergem em diferentes histórias, imagens que sustentam a essência de narrativas criadas por pessoas diferentes em todas as épocas. Identificando a presença dessas imagens, mitólogos foram capazes de mapeá-las e interpretá-las, e teóricos da Psicologia Analítica puderam refletir sobre o significado psicológico dessas imagens recorrentes.

Um desses teóricos foi Eric Neumann, responsável por lançar luz ao arquétipo da Grande Mãe, e fonte para as análises e reflexões feitas no presente texto sobre a presença do dito arquétipo na obra de Madame de Villeneuve, o conto de fadas *A Bela e a Fera*. Como trazido por Neuman, o arquétipo não se refere a uma figura específica, mas a uma “imagem em operação” na psique humana, e é através da presença dessas imagens nas criações artísticas da humanidade que nos é permitido contribuir para uma terapia da cultura².

¹ Mestranda do PPGL/UFS. Professora da Rede Privada. ORCID:<https://orcid.org/0000-0001-7712-1706>. E-mail: Irlaprimo1900@outlook.com.

² NEUMANN, Eric. *A Grande Mãe: um estudo histórico sobre os arquétipos, simbolismos e as manifestações femininas do inconsciente*. São Paulo: Editora Pensamento - Cultrix, 2021.

A história da donzela que se casa com o monstro remonta a séculos antes da publicação da versão escolhida aqui e aparece em diversas culturas, portanto daremos ênfase também a outra versão, o mito de *Eros e Psiqué*, contado na mitologia greco-latina por Apuleio. Então, dentre tantas possibilidades, por que escolher as duas anteriormente citadas?

No caso do primeiro texto escolhido, *A Bela e a Fera* de Madame de Villeneuve, publicado em 1749, o que a destaca das outras versões é a segunda parte do texto. Diferente de outros casos, toda a peripécia em que a Bela e a Fera estão envolvidas é explicada por acontecimentos anteriores numa sociedade matriarcal de Fadas, seres poderosos e semi-divinos, que podem ser boas ou más. A presença dessas mulheres, que giram a trama, evidencia o papel simbólico do Grande Feminino e de seus arquétipos mais ou menos desenvolvidos, tornando o texto de Madame de Villeneuve o objeto de estudo ideal para o objetivo desejado neste estudo.

Já o mito de Apuleio traz dois benefícios, a comparação com um texto anterior que sem dúvida serviu de inspiração à publicação posterior e apresenta os elementos essenciais da narrativa – o mitema, como trazido por Levi-Strauss – mas também uma presença feminina fundamental representando o arquétipo estudado, a deusa Vênus.

Reflexões sobre a Psicologia Junguiana

Ao longo do presente artigo trabalharemos com alguns conceitos básicos da psicologia Junguiana, descritos no livro *Introdução À Psicologia Junguiana*, escrito por Hall e Nordby. O primeiro deles é o Inconsciente Coletivo que, assim como o Inconsciente Pessoal, não é acessado pela mente consciente, mas diferentemente dele não depende das experiências do indivíduo. Esse inconsciente é compartilhado por todo ser humano, independente de idade, época, cultura ou localização geográfica, e funciona como um reservatório de imagens latentes e primordiais, que são vistas principalmente em sonhos, mitos e na arte, apresentando forte teor psicológico. Como conteúdo deste Inconsciente Coletivo, para Jung e seus seguidores, estão os Arquétipos, imagens que funcionam como Modelos Originais da Psique humana.

A partir destes conceitos básico, se torna possível analisar as obras escolhidas de acordo com os arquétipos específicos estudados e aprofundados por Eric Neumann, analista baseado em Jung. Neumann trabalha com os arquétipos do Grande Feminino e suas imagens relacionadas, seja em suas versões primordiais, como o Ouroboros, ou mais específicas e mais próximas da consciência, como a Grande Mãe. Ao longo do texto, utilizaremos os seguintes arquétipos para reflexão literária: Ouroboros, Grande Feminino, Grande Mãe, com seus caracteres elementar e de transformação, Mãe Terrível e Mãe Bondosa. É impossível dissociar um dos

outros, uma vez que estão amplamente conectados e, como um grande conjunto, os mais específicos pertencem ao escopo dos anteriores, até o indissociado Inconsciente. Ao longo do texto e à medida em que são necessários, os arquétipos serão definidos e brevemente analisados de acordo com as obras citadas.

A Sociedade Matriarcal e o Grande Feminino

Antes de analisar personagens específicos, suas jornadas e suas contrapartes arquetípicas, é preciso entender sobre a sociedade matriarcal das fadas, que determinam e movimentam quase toda a história, seja através de decisões, maldições ou conselhos. O leitor, assim como Bela, o príncipe, o Rei e a Rainha, aprendem sobre essa sociedade e suas regras através da Dama, uma personagem essencial para a narrativa e que está presente desde o momento em que Bela chega ao castelo da Fera no lugar de seu pai. Ao expor as regras e a organização da Ordem, a Dama diz o seguinte:

(...) consideramos os maiores reinos como presentes que distribuímos a quem bem nos apraz. (...) nossas leis proibem expressamente toda aliança com aqueles que não dispõem dos mesmos poderes que nós, sobretudo antes de atingirmos certa idade, que nos dá autonomia sobre as outras e de gozar igualmente do direito de presidir.

Antes disso, permanecemos subordinadas às nossas veteranas e, para que não abusemos de nossos poderes, só temos autorização para agir em benefício de uma Inteligência, ou de um sábio, cujo conhecimento seja pelo menos equivalente ao nosso. É verdade que, após esse período, temos liberdade para firmar a aliança que desejarmos, mas é raro usarmos esse direito, e quando isso acontece é sempre um escândalo na Ordem, que só raramente recebe tal afronta. As que fazem isso são em geral anciãs, que pagam caro por tal extravagância, pois se unem a rapazes que as desprezam e, embora não sejam diretamente punidas, o são de forma indireta pelos modos de seus esposos, de quem não têm permissão para se vingar.

(...) Raramente investigamos as fadas ausentes. Cada uma cuida de seus assuntos e nos espalhamos pelo mundo para fazer o bem ou o mal segundo nossas inclinações, sem qualquer obrigação de prestar contas de nossas ações em nosso retorno, a menos que tenhamos nos comportado de maneira escandalosa ou que uma fada benevolente, com pena de algum infeliz injustamente perseguido, preste queixa. Em suma, é preciso acontecer alguma coisa em comum para podermos consultar o Livro Geral, no qual nossas ações são gravadas quando se desenrolam. Afora isso, temos a obrigação de comparecer à Assembleia Geral três vezes por ano (...). (Villeneuve, 2016, p. 197 a 199)

A partir dessa elucidação tão completa, podemos chegar a algumas conclusões sobre a Ordem das Fadas. Em primeiro lugar, o poder e a quase divindade das fadas em relação aos humanos são o primeiro indicativo do teor primitivo dessa imagem. Quanto mais transcendental e divino, mais a força descrita é terrível e avassaladora, se tornando, assim, a imagem de um arquétipo primordial. A grande Mãe, segundo Neumann, é um arquétipo parcial do Grande Feminino, já posterior. Além da transcendência da Ordem, sua ambivalência entre bem e mal também seria um indicativo de pertencimento ao Grande Feminino, uma vez que “um traço do fundamental do ‘arquétipo primordial’ consiste no fato de que ele reúne em si atributos positivos e negativos e, ao mesmo tempo, grupos de atributos.” (Neumann, 2021, p. 26).

De acordo com essa interpretação, então, poderíamos diferenciar a Ordem enquanto coletivo e suas Fadas enquanto indivíduos, onde o coletivo indica o guarda-chuva do arquétipo primordial e as ações individuais das fadas trazidas como personagens na história personificariam diferentes aspectos e atributos pertencentes ao todo, mas que podem até mesmo serem opostos entre si.

Elencando como imagens individuais as personagens da Dama, da Fada Má, da Bela e da Fera, assim como as relações polivalentes entre essas personagens, podemos notar a presença da Mãe Bondosa, da Mãe Terrível, do caráter elementar e do caráter de transformação, da presença evoluída da alma e até mesmo da totalidade ourobórica. No decorrer deste artigo, então, nos caberá identificar e justificar cada um desses elementos.

Já na versão mitológica, não existe uma sociedade matriarcal que abarque tantos aspectos individuais do arquétipo mais amplo. O que podemos encontrar é a

presença de uma única mulher que contém dentro de si tanto a Mãe Bondosa quanto a Mãe Terrível, a deusa Vênus, que age tanto como a protetora de Eros quanto como a antagonista de Psiquê.

A Fada Má

De todas as personagens encontradas em *A Bela e a Fera*, esta é a que melhor incorpora o arquétipo da Grande Mãe. Segundo Neumann, a Grande Mãe é um arquétipo parcial do Grande Feminino, uma abstração posterior, que indica, na parte “Mãe”, tanto uma filiação quanto uma condição psíquica do ego. Já o “Grande” indicaria uma superioridade do arquétipo em relação ao indivíduo.

De acordo com essa breve definição, a Fada Má, reúne em si ambos os aspectos. Apesar de não ser a mãe geradora do príncipe, ela o cria desde a infância, quando uma invasão a seu reino força a Rainha, viúva e mãe do príncipe, a deixá-lo sob os cuidados da Fada. A partir desse momento, a Fada adquire para o príncipe o arquétipo da Mãe Bondosa, uma vez que é a responsável por mantê-lo seguro, alimentado, feliz e também por sua educação. Enquanto esse aspecto dura, e enquanto o príncipe ainda depende da Fada e aceita seu cuidado, seu desenvolvimento continua e não existe um conflito. Porém, anos depois, a Fada se afasta por um tempo, e volta com outra perspectiva.

A partir de certa idade o príncipe deixa para trás o limiar da infância e começa a buscar sua própria independência, passo natural no processo de amadurecimento. De acordo com suas próprias palavras, na parte intitulada A História da Fera: “Aspirava à liberdade, era a única coisa capaz de me reconfortar, e a única que ela me recusava.”³ A Fada, então, passa a desejar o príncipe como marido, não mais como filho, e pressiona a ele a a Rainha para que aceitem a proposta.

Porém, quando ambos recusam e agem com arrogância por considerar a proposta absurda devido à Fada ser “velha, feia e arrogante”, ela decide amaldiçoar o príncipe, transformando-o na Fera. No momento em que a Fada é impedida de ter aquilo que quer, ela se torna para o príncipe o aspecto da Mãe Terrível, trazendo os atributos negativos da Grande Mãe.

Além da imagem arquetípica da Mãe, também podemos observar nesse momento da história da Fera um dos caracteres do Feminino, o caráter Elementar, típico do matriarcado, em que o inconsciente ainda é dominante. É um caráter maternal, em que o ego, a consciência e o indivíduo são submissos, como o príncipe

³ BEAUMONT, Madame de; VILLENEUVE, Madame de. **A Bela e Fera**. Rio de Janeiro: Zahar, 2016, p. 171.

foi durante sua infância e como tentava deixar de ser quando o conflito foi iniciado. o caráter elementar do Feminino apresenta a função de conter, prover alimento, proteção e calor, seus aspectos positivos, mas nos aspectos negativos traz repúdio e privação. Essa descrição se encaixa perfeitamente na história, uma vez que a partir do momento em que o príncipe busca liberdade ele é privado dela, de sua beleza e de sua inteligência pela Fada.

Outro aspecto do caráter elementar que se encaixa com a narração da Fera é a própria transformação pela qual ele passa. Nesse caso, o príncipe se torna uma mistura de vários animais em sua forma física, e é proibido de demonstrar qualquer inteligência. Essa transformação forçada é o indicativo de uma tendência do caráter elementar, o restabelecimento do inconsciente, uma vez que consideremos a proximidade psicológica entre o homem primitivo e o animal que, segundo Neumann, estão ambos mais próximos do inconsciente.

Bela

Ainda acompanhando a jornada da Fera, um segundo elemento aparece para contrapor a influência negativa da Fada ultrajada. Com o auxílio onisciente da Dama – e falaremos dela em breve –, Bela é levada até a situação ideal para que cumpra os termos da maldição e seja responsável pela libertação do príncipe.

É necessário que o pai de Bela caia na pobreza, que uma esperança de retomar a sorte anterior o leve para longe de sua casa e que a busca fracasse para que ele seja direcionado ao castelo da Fera. Lá, a Dama explica à Fera o que deve ser feito da seguinte forma:

-- Tomarei todas as providências para que ele seja devidamente recebido – ela disse. – Ele tem uma filha encantadora, pretendo que seja ela que o liberte. Atentei para as condições que minha cruel colega impôs para desencantá-lo. É uma sorte ela não ter ordenado que sua salvadora venha aqui por amor. Ao contrário, ela decretou que a moça deveria temer nada menos que a morte e até mesmo sacrificar-se voluntariamente. Concebi um estratagema para que ela aja desse modo. Consiste em fazê-la acreditar que vida de seu pai corre perigo e que ela não tem outro meio de salvá-lo. Eu sei que, para não causar despesas ao velho, ela lhe pediu apenas uma rosa, e as irmãs o atormentaram com encomendas extravagantes. Na primeira oportunidade que tiver, ele atenderá ao pedido da moça. Esconda-se atrás da roseira e, atacando-o assim que ele começar a

colher as rosas, ameace-o de morte por tal audácia, a menos que ele lhe entregue uma das filhas, ou melhor, que ela se entregue voluntariamente, de acordo com a prescrição de nossa inimiga. Esse homem tem outras cinco filhas, além da que lhe destino. Nenhuma delas é suficientemente generosa para sacrificar a vida pela do pai. Só Bela é capaz de tamanho desprendimento. (Villeneuve, 2016, p. 184)

A partir deste trecho, algumas coisas podem ser ditas sobre Bela, a primeira sendo que as suas escolhas serão responsáveis por reverter a transformação da Fera, ou melhor, transformá-lo outra vez, dessa vez de volta num homem. Enquanto a primeira transformação o trazia de volta ao inconsciente, a segunda o leva em direção à consciência, evidenciando o segundo caráter do Feminino, nesse caso representado por Bela: o caráter de transformação.

Segundo Neumann, o caráter de transformação é aquele que amplifica e modifica, enquanto o caráter elementar preserva o que já existe. Ao tratar sobre esse tópico, ele diz:

No caráter de transformação enfatiza-se o elemento dinâmico da psique, o que, ao contrário da tendência conservadora do caráter elementar, coloca em movimento algo já existente e leva a uma modificação, em suma, à transformação. Durante o desenvolvimento psíquico, o caráter de transformação da psique protegida no Feminino encontra-se primeiro submetido ao ‘domínio anterior’ do caráter elementar e só aos poucos vai se desligando daquela supremacia para adquirir forma própria e independente. (Neumann, 2021, p. 43).

Tal definição psicológica se encaixa perfeitamente na influência de Bela na jornada da Fera em direção à sua independência. O “domínio anterior do caráter elementar”, como dito no tópico antecedente, se refere à influência da Fada Má, que deseja mantê-lo para sempre submetido a ela, primeiro como mãe e depois como esposa. Com a relutância do príncipe em aceitar essa submissão, ela o traz forçadamente de volta ao momento simbólico do inconsciente, seja na aparência animal, seja na mentalidade, uma vez que também ordena que ele deve parecer “estúpido”. Somente com a influência de Bela ele é capaz de deixar a maldição, e ir em direção a sua independência.

No fim do conto, quando o príncipe vira homem outra vez, além de estar casado com Bela, o que indica maturidade sexual, também está apto para exercer seu papel de Rei, que lhe foi negado por muito tempo ora pela proibição da Fada

Má, ora pelo medo de sua mãe biológica, a Rainha, por sua segurança. Após a segunda transformação, porém, nada mais o impede de exercer independentemente de sua função, nem a idade, nem a condição física e nem a permissão de outras personagens. Com a influência da Bela, portanto, podemos dizer que o príncipe adquireu por fim sua independência.

Porém, apesar de ser peça fundamental para a jornada – psíquica e física – da Fera, Bela passa por sua própria jornada. Ela, diferente do príncipe, não precisa sair do estado inconsciente, da influência do caráter elementar, com a ajuda de terceiros. Como apontado por Neumann no mesmo capítulo, existe uma distinção entre o caráter da transformação vivenciado pelo homem e pela mulher. O primeiro necessita sempre do intermédio da segunda, uma vez que está, por si só, mais distante do Feminino. Já a segunda vivencia a transformação de forma constante ao longo de sua vida, seja no aspecto de consciente/inconsciente, seja em seu próprio corpo. A mulher passa por transformações naturais desde sempre, como a menstruação e, em especial a gravidez, e é “o órgão e o instrumento da transformação tanto de sua própria estrutura como do infantil, dentro e fora de si.” (Neumann, 2021, p. 45).

Devido a essa independência do Feminino, Bela não precisa de outra pessoa para fazer esse papel para ela, mas isso não quer dizer que ela não precise de auxílio. Sua jornada, então, não está indo em direção ao consciente, uma vez que ela já se encontra lá, mas sim de seu Superego, se pegarmos emprestado um conceito freudiano. A jornada de Bela está na direção de fazer aquilo que é certo, e a partir disso receber as recompensas por suas boas condutas.

A Dama

Para finalizar as imagens do feminino no conto de fadas de Madame de Villeneuve é imprescindível falar sobre a Dama. Ela é não só a personagem mais poderosa que aparece na história, mas também aquela que se responsabiliza pela evolução dos dois protagonistas. A Dama é tia biológica de Bela, filha de uma das fadas da Ordem que escolheu se casar com o Rei da Ilha Bem Aventurada, pai de Bela. Ela acompanhou a história de amor da irmã desde o momento inicial, e quando percebeu o perigo que corria sua sobrinha, foi quem a retirou do reino de seu pai e a entregou a um comerciante para que a criasse.

Da mesma forma, a Dama também interfere na história da Fera. Foi ela que, logo após a maldição da fada Má, ajudou mãe e filho a lidar com a situação não só no momento, mas também quem descobriu como a maldição poderia vir a ser quebrada. Ela, portanto, é indiscutivelmente uma força positiva na história. Entretanto, não é tão simples assim.

Quando Eric Neumann fala sobre os arquétipos, ele começa explicando que a sua forma original no Inconsciente Coletivo é bastante ampla e, com o tempo, vai sendo especificada e perdendo seus aspectos contraditórios. A Dama, nesse caso, não seria contida num arquétipo mais lapidado, menos contraditório. Cabe a ela fazer o bem, mas para alcançar seus objetivos e levar as outras personagens a fazer o que deve ser feito, a Dama não hesita em usar de atitudes que poderiam ser consideradas ruins ou até mesmo violentas.

Um exemplo disso é que em determinado momento, quando a Fera estava quase quebrando as regras da maldição para falar com Bela, o que faria com que ele se revelasse antes do tempo, a Dama faz aquilo que o impede de agir: ameaça a vida da própria Bela, sua sobrinha. No relato da Fera podemos ler:

Eu estava prestes a me revelar quando a Fada, invisível aos seus olhos, surgiu à minha frente. Com um ar ameaçador, que me assustou, ela arranhou um meio de me calar. De que meio, ô céus, ela se serviu para me impor silêncio! Aproximou-se de você com um punhal e me indicou que a primeira palavra que eu pronunciasse lhe custaria a vida. Fiquei tão apavorado que recuperei naturalmente a estupidez que ela me ordenara simular. (Villeneuve, 2016, p. 188)

Porém, na mesma medida em que usa de violência, a Dama é aquela que concede a ambos os protagonistas as respostas para suas dores, além da recompensa por suas qualidades. Dessa forma, o arquétipo de Mãe, seja ela a Bondosa ou a Terrível, seria muito limitado para conter suas facetas. O arquétipo capaz disso seria na verdade o anterior, do Grande Feminino, que apresenta características aparentemente opostas, mas que fazem parte igualmente do processo de amadurecimento e da narrativa. É nesse momento, segundo Neumann, no desenvolvimento da totalidade ourobórica no Grande Feminino, em que o Feminino e o Masculino se distanciam, transformando-se a partir daí em arquétipo diferentes. Somente a partir daí se desenvolve o arquétipo da Grande Mãe e das Mães Bondosa e Terrível.

Por fim, para terminar as formas do Feminino que podemos encontrar na Dama, também precisamos falar do Ouroboros. Essa é a imagem do círculo infinito, arquétipo primordial em que não só bem e mal ainda coexistem, mas também Feminino e Masculino. Essa é a forma ancestral da Grande Mãe, a mais próxima do inconsciente, e, como já dito anteriormente, essa proximidade pode ser representada pela transformação num animal. Para a Dama, e para as fadas em geral, essa proximidade está presente no formato de uma Lei. Para elas, a única forma de se opor a uma fada veterana seria sendo em si mesma uma anciã – tendo mil anos ou mais –, ou se transformando numa serpente, imagem arquetípica do Ouroboros” (Villeneuve, 2016, p. 211).

Essa transformação, essa proximidade com o Inconsciente, é considerada tão importante e perigosa que a transformação é conhecida entre as fadas como Ato Terrível. Apesar da dificuldade, a Dama é capaz de completar a transformação e voltar a sua forma original, e dessa forma indica seu poder e sua superioridade na Ordem das Fadas. Em primeiro lugar, a complexidade do feitiço fala sobre sua competência mágica, mas é a capacidade simbólica de mergulhar no próprio inconsciente e não só sair mais viva como também mais poderosa é suficiente para que ela prove seu valor e evolução individual tanto para as outras fadas quanto para o leitor.

Vênus

Finalmente, é preciso observar comparativamente a história de *Eros e Psiquê*. No *Asno de Ouro*, Apuleio traz o mitema que seria posteriormente utilizado por Madame de Villeneuve, a jovem de beleza fora de série e coração puro, cercada por irmãs invejosas, que para salvar a outrem condena a si mesmo ao que supõe ser a morte. No caso de Psiquê, não é a rosa roubada por seu pai que a condena, nem é tudo um plano bem estruturado de um ser semi-divino para garantir a ela o final feliz que merece. A beleza de psiquê é tanta que ultrapassa um presente e se torna maldição. Apesar de nada disso ter sido causado ou mesmo desejado por ela, Psiquê desperta a ira de Vênus por desviar os adoradores que, em vez de honrar a deusa, passaram a honrar a mortal.

Já nesse ponto existe uma indicação da presença da Grande Mãe, que deve ser observada. Apesar de conter em si atributos suficientes na mitologia para ser vista como o arquétipo do Grande Feminino, não só associado à maternidade, no mito de "Eros e Psiquê" Vênus especifica a origem de sua indignação não por ser deixada de lado em relação à beleza, mas por não mais receber a importância devida à Mãe:

- Veem aqui eu, que sou a primeira mãe da natureza de todas as coisas; eu, que sou princípio e nascimento de todos os elementos; eu, que sou Vênus, criadora de todas as coisas que há no mundo, sou tratada de tal maneira que na hora de minha majestade tenha que ter parte do meu ser uma parceira, uma moça mortal; (...). (Apuleio, 2020, p. 77)

Dessa forma podemos ver que, já no primeiro momento, assim como as personagens femininas da Bela e a Fera, está em jogo a figura da Mãe.

Psiquê é então amaldiçoada, a mando de Vênus, com o que parecia ser a morte através do casamento com um monstro. Porém, como diversas histórias da mitologia grega retomam, as profecias não são tão facilmente interpretadas por

aqueles sobre quem elas tratam, e em vez de morrer, Psiquê se tornou a esposa do próprio filho de Vênus, Eros, ou o Cupido.

Mais uma vez Vênus se vê ultrajada por Psiquê, pois até mesmo seu filho, que deveria honrá-la sobre todas as outras, escolhe a mortal. No ultraje da deusa podemos ver os reflexos da Mãe Terrível, e brevemente o caráter elementar, uma vez que ela luta para manter seu filho próximo de si, dependente, cuidado e protegido pelo poder maternal superior, e não levado para longe dela por outra mulher. Vemos em Vênus, portanto, a imagem da Fada Má de Madame de Villeneuve, com um único diferencial: Vênus não busca casar com seu próprio filho, não deseja passar do papel de mãe para o de esposa, mantendo-o atado a si em diferentes fases da vida. Ela deseja mantê-lo para sempre seu apenas através do laço da maternidade, mas mesmo assim é desafiada pela bela jovem amaldiçoada.

Assim como a Fada Má, porém, o caráter elemental de Vênus só se volta para o arquétipo da Mãe Terrível ao ser desafiado. Antes disso cabe a ela a proteção, a sustentação e o amor de seu filho. A Mãe Bondosa só se torna Terrível através do desafio.

Entretanto, não podemos tratar Vênus como a imagem destrutiva da Mãe por todo o texto, é mais complexo do que isso. Ao ver o amor de seu filho, ela que entende o Amor como a força geradora primordial, decide permitir a Psiquê o lugar de nora, contanto que a mortal prove ser tão virtuosa quanto bela. Através de uma série de provas, que posteriormente seriam revistas em diversos contos de fadas, Psiquê, assim como Bela foi testada pela Dama, e testada por Vênus, e tem como prêmio por sua beleza, virtude, humildade e persistência o amor de um deus e, no caso do mito, a imortalidade.

Dessa forma, podemos observar não só a importância literária e psicológica das imagens arquetípicas mas, mais célebre ainda, sua permanência.

Referências

APULEIO. **Eros e Psiquê**. Editora Lebooks, 2020.

BEAUMONT, Madame de; VILLENEUVE, Madame de. **A Bela e Fera**. Rio de Janeiro: Zahar, 2016.

HALL, Calvin S.; NORDBY, Vernon J. **Introdução À Psicologia de Jung**. São Paulo: Cultrix, 2014.

NEUMANN, Eric. **A Grande Mãe: um estudo histórico sobre os arquétipos, simbolismos e as manifestações femininas do inconsciente**. São Paulo: Editora Pensamento - Cultrix, 2021.

A lama na construção do espaço de “Le fleuve empoisonné”

Gerlanea Taísa Toledo da Silva¹

Rosária Cristina Costa Ribeiro²

Resumo: Neste trabalho analisamos a água como elemento fundamental na construção do espaço narrativo no conto de Élie Stephenson, “Le fleuve empoisonné” (2013). A narrativa chama a atenção pela forma como retrata a relação das personagens com a água, e a revolta dos animais que habitam o rio Niroma, após serem afetados pela poluição e atrocidades cometidas pelos seres humanos. A partir dos conceitos de topofilia, topofobia (Tuan, 2012) e cronotopo (Bakhtin, 2014), pudemos verificar a presença da lama e da água suja ou poluída como um processo involutivo, de degradação do espaço e das relações entre as personagens na narrativa.

Palavras-chave: Conto. Élie Stephenson. Literatura Guianense. Cronotopo. Espacialidade.

Introdução

O conto “Le fleuve empoisonné - conte non traditionnel”, de autoria do escritor guianense Élie Stephenson, constitui uma obra notável que reflete os problemas sociais, políticos e coloniais enfrentados pela Guiana Francesa, especialmente em sua relação com a França e as questões ambientais que envolvem essa relação. Stephenson, reconhecido pela crítica por sua habilidade em retratar os conflitos e a vida guianenses, permeia sua escrita com lirismo, sensibilidade e simplicidade. Sua obra transita com maestria por diversos gêneros literários, incluindo a poesia, o teatro, o conto e o romance. A poética de Stephenson é marcada por críticas contundentes e denúncias incisivas das atrocidades sofridas pelo povo guianense ao longo dos anos de colonização e urbanização. Sua escrita busca dar voz ao povo guianense, promovendo a inclusão cultural e a valorização do crioulo em suas produções literárias.

Além de seu destacado papel como escritor, Stephenson é economista e professor na Universidade das Antilhas e da Guiana Francesa, presidente do Centro de Análise Espacial Internacional da América do Sul de Dinâmicas de Desenvolvimento (CAASSIC), e um fervoroso ativista, conhecido por sua poética de grande relevância na luta contra a negritude e degradação ambiental do seu país, Guiana Francesa desde a colonização das Américas.

“Le fleuve empoisonné - conte non traditionnel” foi publicado em 2013 e faz parte da obra *Mouche Krik* (2013), que tem como proposta temática apresentar contos não-tradicionais, apesar de alguns serem baseados em contos tradicionais guianenses e seguirem uma estrutura mais tradicional, voltados para a educação ambiental, em uma lite. A coletânea possui sete contos: “Jean Sanfou et la Princesse Beldjal - conte”, “Demareli, le village maudit”, “Le fleuve empoisonné”, “Wasebo”, “Chipoulou: volonté est plus forte que tout”, “Babouno” e “Le Chemin de Pachoca”. Quatro desses contos, incluindo o por nós analisado, foram feitos sob encomenda da ADEME (Agência de meio-ambiente e de gestão de energia) e distribuídos nas escolas da Guiana como material pedagógico no ano escolar de 2003-2004.

A narrativa do conto “Le fleuve empoisonné” chama a atenção pela forma como retrata a relação das personagens com a água, e a revolta dos animais que habitam o rio Niroma, após serem afetados pela poluição e atrocidades cometidas pelos seres humanos. Neste trabalho analisamos a água como elemento fundamental na construção do espaço narrativo neste conto, a partir dos conceitos de topofilia, topofobia (Tuan, 2012) e cronotopo (Bakhtin, 2014). Para alcançarmos nosso objetivo, realizamos uma revisão bibliográfica dos conceitos ligados ao espaço narrativo (Borges Filho, 2005; 2007; Dimas, 1985; Tuan, 2012), em seguida, fizemos a leitura minuciosa e análise do conto, pensando nos trechos que caracterizam a construção do espaço literário, pensando nas questões ligadas principalmente à lama e sua função na narrativa.

Topofobia e cronotopo em “Le fleuve empoisonné”

O conto “Le fleuve empoisonné” narra a história de Monsieur Lopessa, um morador local do vilarejo de Afolfofo que joga seus dejetos no rio Niroma sem se importar com as consequências ambientais que sua atitude pode causar. Ao se depararem com a poluição e falta de conscientização do Monsieur Lopessa e dos outros moradores de Aliffofo, os animais que habitam a floresta se revoltam e se vêem obrigados a salvar o ambiente onde vivem, organizando assim uma emboscada para que Lopessa perceba como seus dejetos eram um tipo de sujeira e como impactavam o vilarejo.

A região escolhida pelo contista para ambientar a narrativa é o rio Niroma, lugar fictício. Porém, a escolha do nome não parece tão fictícia assim, uma vez que é um anagrama para se referir ao nome de um importante guianense, o rio Maroni, situado na fronteira da Guiana Francesa com Suriname. De forma geral, a poética

de Stephenson é repleta desses topônimos frutos de anagramas ou de palavras em crioulo guianense. Tal recurso é bastante utilizado pelo autor em sua escrita para criticar problemas sociais vigentes em seu país.

Em relação ao tempo em que se passa a narrativa, este se apresenta menos localizável do que o espaço. A única informação que temos disponível no conto é de que se trata de um tempo mítico, em que o “*pipiri chantant*”, ave muito popular e envolta em mistérios, anuncia a chegada do sol: “Era a hora em que o pássaro *pipiri chantant*, com toda força, anunciava a aurora e a chegada próxima do sol. Era um canto cheio de satisfação, contentamento, alegria. (p. 25)¹.

Uma das características presentes nessa narrativa que nos chama atenção é a especificidade dos idiomas francês e crioulo guianense, que reforçam a ideia de diálogo e oralidade presentes nos contos e também firma o vínculo, uma identificação entre o contador e o contexto no qual tanto ele quanto os ouvintes estão inseridos, bem como a espacialidade e a temporalidade expressas, que refletem a história colonial de um povo. É o que podemos ver já no início do conto com a utilização de uma expressão muito tradicional, que diz respeito ao universo da oralidade e dos contadores de histórias, além do crioulo guianense (Ribeiro, 2023): “— *Monsieur Krik! Monsieur Krak!*”, — Senhor Krik! Senhor Krak! em língua portuguesa (Stephenson, 2013, p. 25), é a frase com que o nosso narrador-contista abre o diálogo com seus leitores/ouvintes. Ao que estes respondem “— *Sa zandoli ka pote ? Fo kol joun !*”, em língua portuguesa “— O que usa a anolia? Um falso colarinho amarelo!” (Stephenson, 2013, p. 25/Ribeiro, 2023, p.152). Esse tipo de técnica, típico da oralidade, faz parte da tradição guianense do conto:

Uma marca dessa presença do narrador, que preferimos aqui chamar de contador (conteur), para reforçar seus laços com a oralitura, são os “*embrayeurs*”, os índices específicos de enunciação que marcam o diálogo e o pacto entre esse contador e o público ouvinte, e aparecem comumente no início do texto, porém podem se fazer presentes durante o conto e também ao final. (Ribeiro, 2023, p. 142).

Apesar de trazer o subtítulo “*conte non traditionnel*”, “Le fleuve empoisonné” apresenta uma familiaridade com o gênero, pois possui narrativa curta com enredo,

¹ “*C’était l’heure où l’oiseau pipiri chantant à tue-tête, annonçait l’aube et l’arrivée prochaine du soleil. C’était un sifflement plein de joie, de gaieté, d’allégresse.*” As traduções aqui apresentadas, quando não constarem traduções publicadas em língua portuguesa e devidamente referendadas, foram desenvolvidas pelas autoras.

espaço, tempo, poucos personagens e desfecho bem delineados. Além de conter também algumas características de fábula, como a presença de elementos fantásticos com animais personificados e ensinamentos morais baseados em contos tradicionais guianenses. A proposta do conto é refletir sobre os impactos ambientais que as escolhas da humanidade têm provocado.

O espaço narrativo é tão importante quanto os outros elementos estéticos que compõem uma obra. Para Bakhtin (2014), na literatura, o conceito de cronotopo refere-se a interligação do tempo e do espaço:

Esse termo é empregado nas ciências matemáticas e foi introduzido e fundamentado com base na teoria da relatividade (Einstein). Para nós não importa o seu sentido específico na teoria da relatividade e o transferimos daí pra cá- para o campo dos estudos da literatura- quase como uma metáfora (quase, mas não inteiramente); importa-nos nesse termo a expressão de inseparabilidade do espaço e do tempo (o tempo como a quarta dimensão do espaço). Entendemos o cronotopo como uma categoria de conteúdo-forma da literatura (Bakhtin, 2014, p. 11).

No conto "Le fleuve empoisonné", a definição do cronotopo é feita logo nas primeiras linhas. Como já lemos, o rio Niroma e a ausência de um tempo cronologicamente estabelecido fixam esses dois aspectos, essas duas grandezas: aqui o caráter mítico do tempo, um tempo cíclico, marcado pelo nascer do sol, funde-se a um espaço ficcional, também mítico, por se tratar de um curso de água facilmente reconhecível.

Já no primeiro parágrafo, Stephenson utiliza o que Dimas (1985) vai conceitualizar como "ambientação franca" para fazer a ambientação da espacialidade. A ambientação franca consiste, como podemos notar, pela introdução direta, pelo narrador, das características e descrição do espaço (Dimas, 1985; Lins, 1976):

Essa história se passa no rio Niroma, no planalto das Guianas.

[...] Era a hora em que o pássaro pipiri chantant, a plenos pulmões, anunciava o amanhecer e a chegada próxima do sol. [...]. Mas nas margens do rio Niroma, ninguém tinha ânimo para se alegrar. Na verdade, todos os animais que, de uma forma ou de outra, se

beneficiavam da bondade do rio, estavam tristes ou com raiva. (Stephenson, 2013, p.25)².

Nesse trecho, podemos notar a relação dos animais e o amor deles pelo lugar que habitavam (topofilia), bem como o cenário e alguns traços de personalidade dos personagens que compõem o conto. Monsieur Lopessa, por exemplo, é um sujeito caricato que vive sua vida sem se importar com as consequências que suas más escolhas ambientais podem acarretar e que não tem consciência comunitária. Seu nome também é um anagrama de *salope*, que significa em língua portuguesa desprezível. Para Yi-Fu Tuan (2012), a natureza já foi utilizada muitas vezes como recurso estético de apreciação de uma obra. Para o autor, através desta, podemos acessar emoções expressas que fazem parte da identidade do autor ou dos personagens que, de outra forma, talvez passassem despercebidas. O conceito de topofilia para Tuan (2012), está atrelado ao amor e à relação dos personagens com o lugar onde vivem:

A palavra “topofilia” é um neologismo, útil quando pode ser definida em sentido amplo, incluindo todos os laços afetivos dos seres humanos com o meio ambiente material. Estes diferem profundamente em intensidade, sutileza e modo de expressão. A resposta ao meio ambiente pode ser basicamente estética: em seguida, pode variar do efêmero prazer que se tem de uma vista, até a sensação de beleza, igualmente fugaz, mas muito mais intensa, que é subitamente revelada. A resposta pode ser tátil: o deleite ao sentir o ar, água, terra. Mais permanentes e mais difíceis de expressar são sentimentos que temos para com um lugar, por ser o lar, o *locus* de reminiscências e o meio de se ganhar a vida (Tuan, 2012, p. 127).

Já os animais representam as vítimas silenciosas que a degradação ambiental pode afetar. No conto, o autor dá voz a essas vítimas (animais), que se vêem sem perspectiva de vida diante do cenário de poluição e destruição em que se encontram e estas decidem fazer algo a respeito, trazendo assim para a narrativa

² *Cette histoire se passe sur le fleuve Niroma sur le plateau des Guyanes.*

[...]

C'était l'heure où l'oiseau pipiri chantant à tue-tête, annonçait l'aube et l'arrivée prochaine du soleil. [...]. Mais sur les bords du fleuve Niroma nul n'avait le cœur à se réjouir. En fait, tous les animaux qui, d'une manière ou d'une autre profitaient des bienfaits de la rivière, étaient tristes ou en colère. (Stephenson, 2013, p.25).

uma característica fabulesca como forma de crítica. Além disso, a escolha do autor para retratar o estado de calamidade no vilarejo é expressa, principalmente, por meio do ambiente e dos elementos poluentes presentes na narrativa, como a água suja e a lama.

No conto por nós analisado, o ambiente retrata o impacto que a poluição do rio tem na vida dos personagens, uma vez que todos os animais que se beneficiavam da bondade do rio estavam tristes ou com raiva. Para Tuan: “A topofilia não é a emoção humana mais forte. Quando é irresistível, podemos estar certos de que o lugar ou o meio ambiente é o veículo de acontecimentos emocionalmente fortes ou é percebido como um símbolo” (Tuan, 2012, p. 127). No entanto, a topofilia é um meio pelo qual podemos acessar as principais finalidades de uma narrativa. No caso de Afolifofo, o cenário ambiental dá indícios de duas questões importantíssimas que precisam ser repensadas pela humanidade no geral, atreladas à degradação ambiental, suas consequências e suas causas.

Na própria apresentação de *Mouché Krik*, o pesquisador Biringanini Ndagano (2013) já nos alerta sobre a abordagem proposta pelo conto:

No “rivière empoisonnée” [sic], é impossível não ver uma referência à poluição por mercúrio usado pelos garimpeiros (caçadores de ouro) nos rios e cursos d’água da Guiana, ou de qualquer outro rio ou mar. Portanto, não nos enganemos, o envenenamento dos rios, mares e oceanos tornou-se hoje uma das ameaças ao nosso planeta Terra. (Ndagano, 2013, p. 8)³.

Na narrativa, amor e temor andam de mãos dadas, transformando o amor dos animais pelo lugar (topofilia) e topofobia: medo de morrer em um lugar específico (Tuan, 2012).

Alegoricamente, a lama, que passa a ser um marcador dos espaços topofóbicos, é definida como

Símbolo da matéria primordial e fecunda, da qual o homem, em especial, foi tirado, segundo a tradição bíblica. Mistura de terra e água, a lama une o princípio

³ *Dans la rivière empoisonnée [sic], impossible de ne pas voir un clin d’œil à la pollution au mercure utilisé par les orpailleurs (chercheurs d’or) dans les rivières et les fleuves de Guyane, ou de n’importe quelle autre rivière ou mer. Qu’on ne s’y trompe donc pas, l’empoisonnement des rivières, des mers et des océans est devenue aujourd’hui une des menaces de notre planète-terre.* (Ndagano, 2013, p. 8)

receptivo e matricial (a terra) ao princípio dinâmico da mutação e das transformações (a água). (Chevalier; Gheerbrant, 2007, p. 533).

Partindo do pressuposto que a água pode ser fonte de vida, meio de purificação ou centro de ‘degenerescência’,

Se considerarmos como ponto de partida a água com sua pureza original, a lama se apresenta como um processo involutivo, um início de degradação. Daí provém o fato de que a lama ou o lodo, através de um simbolismo ético, passe a ser identificada como a escória da sociedade (e com seu meio ambiente), com a ralé, ou seja, com os níveis inferiores do ser: uma água contaminada, corrompida. (Chevalier; Gheerbrant, 2007; p. 534).

Entretanto, no conto "Le fleuve empoisonné", ela é sinal de poluição, morte e destruição. A vemos presente na situação inicial, quando a senhorita Corça se queixa com o cão guará das latas de cerveja dentro do rio:

"Que lamentável," queixava-se a Senhorita Corça, "todas essas latas de cerveja no rio, capazes de embebedar uma jovem. Ah! Que tristeza!"

— "Não é triste, é nojento, simplesmente repugnante, e além disso perigoso," resmungava o cão-guará, "eu cortei meu rabo outro dia com um caco de garrafa de vidro, num buraco de caranguejo! Como isso dói!" (Stephenson, 2013, p. 25)⁴.

Vemos a presença da lama também quando é apresentado o problema e o Tigre Gouloufia se queixa pela extinção dos caranguejos devido as sujeiras presentes na água:

"Pobre idiota," resmungou Tigre Gouloufia, "quase não há mais caranguejos com esse monte de óleo, gasolina e outras coisas que estão apodrecendo o

⁴ *Que c'est lamentable, se plaignait Mademoiselle Biche, toutes ces canettes de bière dans la rivière, de quoi saouler une jeune-fille. Ah! Que c'est triste!" — Ce n'est pas triste, c'est dégoûtant, tout bonnement dégueulasse, et dangereux en plus, râlaît chien-crabier, je me suis fendu la queue l'autre jour avec un tesson de bouteille en verre, dans un trou de crabe ! Qu'est ce que ça fait mal!"* (Stephenson, 2013, p. 25).

brejo. Eu que como de tudo, não suporto cheirar, nem ver essas defecações humanas."

— "Defecações, o que é isso?" interrompeu Capiaye.

— "Mas é o cocô, o cocô dos homens, meu Deus! que nos impede de beber a água. É inadmissível."

— "Sim, é inadmissível, mas pensem em nós," indignou-se o jacaré. "Pensem em nós, os jacarés e os peixes que vivemos continuamente nessa sujeira. Aliás, não vivemos mais. Estamos morrendo." (Stephenson, 2013, p. 25)⁵.

No clímax, os animais armaram uma emboscada, Monsieur Lopessa cai no buraco e recebe uma chuva de urina e dejetos em cima dele:

M. Lopessa chegou até um monte de galhos caídos ali como por acaso. A corça, com um movimento gracioso e ágil, pulou por cima de tudo, mas o patife, ofegante pela longa corrida e pelos giros, calculou mal seu impulso. Ele aterrissou bliguidip! Bem no meio do monte, que ele sentiu ceder sob seu peso. Baoum! fez sua cabeça contra a parede quando ele chegou ao fundo do buraco, pois era uma armadilha cavada pelos outros comparsas da Senhorita Corça, na qual ele acabou de cair de cabeça. Ele ouviu um concerto acima de sua cabeça enquanto chovia sobre ele uma chuva de urina e uma lama de dejetos" (Stephenson, 2013, p. 28-29).⁶

⁵ *Pauvre crétin, grommela Tigre le Gouloufia, il n'y a presque plus de crabes avec ce paquet d'huile, d'essence et compagnie qui pourrit le marigot. Moi qui bouffe de tout, je ne supporte pas de renifler, ni de voir ces défécations humaines. — Les défécations, c'est quoi ça? l'interrompt Capiaye. — Mais le caca, le caca des hommes, bon dieu ! qui n'empêche de boire l'eau. C'est inadmissible. — Oui, c'est inadmissible, mais pensez donc à nous, s'insurge caïman. Pensez à nous autres les caïmans et les poissons qui vivons continuellement dans cette malpropreté. D'ailleurs nous ne vivons plus. Nous mourrons.* (Stephenson, 2013, p. 25)

⁶ *"M. Lopessa jusqu'à un tas de branchages tombés là comme par hasard. La biche dans un mouvement gracieux et agile sauta par-dessus le tout, mais le gredin essoufflé par la longue course et les tournolements calcula mal son élan. Il atterrit bliguidip ! En plein milieu du tas qu'il sentit se dérober sous son poids. Baoum ! fit sa tête contre la paroi lorsqu'il arriva tout au fond du trou, car c'était un piège creusé, par les autres compères de Mademoiselle Biche, dans lequel il venait de tomber la tête la première. Il entendit un concert au-dessus de sa tête pendant que pleuvait sur lui, une pluie d'urine et une boue de déchets"* (Stephenson, 2013, p. 28-29).

E, por fim, no desfecho, quando finalmente Monsieur Lopessa se conscientiza do mal que a sujeira que joga no rio faz, se propõe a mudar de atitude e faz uma promessa aos animais, caso saia vivo dessa situação:

M. Lopessa sufocava, com a cabeça quase coberta por esses excrementos que cheiravam como a rosa de La Rochelle. Ele pensou que sua última hora havia chegado e prometeu que, se o Altíssimo o salvasse, ele construiria sanitários ecológicos em todas as suas obras. Com esse pensamento, o fluxo parou. (Stephenson, 2013, p. 29- tradução nossa)⁷.

Como dito anteriormente, apesar de ser considerado um conto não tradicional, "Le fleuve empoisonné" traz diversas características de contos tradicionais guianenses, e o ensinamento moral da limpeza ambiental presente no desfecho é uma delas. Esse conto teve como objetivo conscientizar seus leitores das consequências que a poluição pode trazer e a escolha dos elementos narrativos como a lama para retratar essa realidade, pareceu-nos bastante intencional e assertiva.

Conclusão

Após a análise dos excertos e a partir das teorias apresentadas, é possível perceber que Stephenson constrói sua obra utilizando características marcantes que aferem ao enredo uma maior aproximação às lutas contra a degradação ambiental que a Guiana Francesa tem sofrido desde a colonização das Américas, seja através dos personagens e dos espaços, ou até mesmo por meio da cultura local representada pelos idiomas crioulo e francês. Podemos também observar que, em alguns momentos, o narrador para a ação para descrever o espaço, e ao mesmo tempo dá a localização exata dos personagens submersos em ambientes onde há a presença de água suja e/ou lama.

A trama mostra a presença da lama em vários momentos da narrativa: na situação inicial, quando Tigre Goulofilia se queixa pela sujeira e poluição do rio para Capiaye, no clímax quando os animais armam a emboscada para Monsieur Lopessa

⁷ "M. Lopessa suffoquait, la tête presque recouverte de cette déjection qui puait telle la rose de la Rochelle. Il pensait que sa dernière heure était arrivée et il promit que si le Très Haut le sauvait, il ferait construire des sanitaires écologiques sur tous ses chantiers. A cette pensée, le flux s'arrêta" (Stephenson, 2013, p. 29)

cair num buraco e jogam em cima dele uma chuva de urina, e no desfecho, quando Monsieur Lopessa está quase morrendo sufocado e promete que se a urina e os dejetos cessarem mudará de atitude e construirá sanitários ecológicos por todo o vilarejo de Afolifofo.

Desse modo, após analisar a presença da lama em momentos importantes da narrativa, foi possível constatar que na literatura, a criação do espaço dentro do texto literário tem diversas funcionalidades, podendo servir para caracterizar personagens, influenciar ações, representar sentimentos vividos, fazer críticas, antecipar narrativa, etc. A partir dos conceitos de topofilia, topofobia (Tuan, 2012) e cronotopo (Bakhtin, 2014), pudemos verificar a presença da lama e da água suja ou poluída como um processo involutivo, de degradação do espaço e das relações entre as personagens na narrativa.

No conto "Le fleuve empoisonné", especificamente, a lama apresenta-se como sinal de poluição, morte e destruição. Ela se faz presente nos momentos mais críticos do enredo, ora descrevendo o ambiente para além da materialização, ora anunciando o que está prestes a ocorrer. Stephenson constrói a narrativa utilizando características marcantes que aferem ao enredo uma crítica à degradação ambiental que a Guiana Francesa tem sofrido, como forma de conscientização social.

Referências

BORGES FILHO, Oziris. Em busca do espaço perdido ou espaço e literatura: introdução a uma topoanálise. In: BORGES FILHO, Oziris; GAETA, M. A. J. V. (org.). **Língua, Literatura e Ensino**. 2ª ed. Franca: Ribeirão Gráfica e Editora, 2005. p. 85-130.

BORGES FILHO, Oziris. **Espaço e literatura**: introdução à topoanálise. Franca: Ribeirão Gráfica e Editora, 2007.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**: Mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. José Olympio Editora, 21ª edição, 2007.

DIMAS, Antônio. **Espaço e romance**. São Paulo: Ática, 1985.

LINS, Osman. **Lima Barreto e o espaço romanesco**. São Paulo: Ática, 1976.

NDAGANO, Biringanine. Présentation. In: STEPHENSON, Élie. **Mouche Krik**: Contes guyanais non traditionnels. Bamako/Paris: La Sahélienne/L'Harmattan, 2013.

RIBEIRO, Rosária Costa. MOUCHE KRIK – CONTES GUYANAIS NON TRADITIONNELS: RELAÇÕES ENTRE LITERATURA E MEIO-AMBIENTE. **Revista de Estudos de Cultura**, v. 9, n. 22, p. 139–153, 2023. Disponível em: <https://periodicos.ufs.br/revcc/article/view/19456>. Acesso em: 27 jun. 2024.

STEPHENSON, Élie. **Mouche Krik**: contes guyanais non traditionnels. Bamako/Paris: La Sahélienne/Harmattan, 2013.

TUAN, Yi-Fu. **Topofilia**: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente. Londrina: Eduel, 2012.

A violência de gênero em *O olho mais azul*

Francymary da Silva Santana¹

Resumo: Este trabalho descreve a representação da figura feminina negra dentro da obra *O olho mais azul* (1970), sendo o romance de Toni Morrison, resistente à violência de gênero e avalia de modo subjetivo as performances femininas em consonância com os discursos patriarcalista vigentes, que tem como objetivo, promover uma discussão a respeito da obra, além de analisar a teoria da escrita sobre a violência de gênero, em sua amplitude, que será base para tal enfoque, assim como, a discussão sobre subjetividade e memória. Assim, têm-se como questões norteadoras os seguintes questionamentos: Como a obra *O olho mais azul*, de Toni Morrison, pode ser analisado no que concerne à violência de gênero? Quais características da obra *O olho mais azul* comprova a presença da violência de gênero, mais especificamente?

Palavras-chave: Violência de gênero. Resistência. Racismo. Feminismo.

Introdução

Uniremos nesta análise os fundamentos da literatura enquanto representação da realidade, o conceito explorado por Patrícia Hill Collins (1990), bell hooks (2000) e Djamila Ribeiro (2019). Bem como temáticas relativas à representação do gênero feminino na literatura como os estudos realizados por Angela Davis (2016), Hall (2003). Quanto à questão de gênero, Perrot (2007), Beauvoir (1980), Butler (2003).

Deste modo, enriquecer a crítica de Toni Morrison, mediante a análise de um aspecto relevante na literatura, que é a violência de gênero e a representação da resistência da figura da mulher negra em face à exposição da dominação masculina.

Segundo Diana Klinger (2008), renomada teórica que discute os discursos que mostram a intimidade do indivíduo, como um veículo de organizar os dilemas mais pessoais e intimistas do sujeito, assim como uma forma de externar vivências, que dialogam com os aparatos coletivos, influenciando a postura do homem diante da relação de poder desempenhado durante toda a vida, principalmente nas relações diretamente com as mulheres.

¹ Mestra pelo PPGL/UESPI. Professora da Rede Privada. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0434-8613>. E-mail: fdassantana@aluno.uespi.br.

O presente trabalho consiste na investigação a respeito da violência de gênero em *O olho mais azul* (1970), da escritora norte-americana Toni Morrison, cujo enredo se debruça em apresentar, em uma narrativa memorialística, a trajetória de Pecola, entorno de suas particularidades de luta e resistência feminina, bem como nuances mais específicas, que podem ser associadas à vida de qualquer outro ser humano.

Embora a contemporaneidade seja tomada ou ainda retomada de abordagens, evidenciando essa perspectiva esfacelada da intimidade por meio de discursos, a escritura intimista existe há muito tempo e dá suporte para compreender a evidência e concretização da violência de gênero.

Stuart Hall desde muito jovem percebeu a importância de conhecer com mais afinco a sociedade como um todo e suas diversas nuances, então passou a dedicar sua trajetória acadêmica para observar o mundo em que vivia, questionar identidades, valores e compreender como a relação de poder poderia estar presente e ser determinante no meio social, logo, surge a importância de estudar a respeito da violência de gênero, como ela ocorre e porque a relação de poder entre dominador e dominado se faz presente, independente do meio.

Hoje, os estudos culturais ganharam um papel de destaque no meio acadêmico, pois passou a ser uma espécie de “ponto de tensão”, no qual suscita novas questões e valoriza novas formas de estudos acadêmicos, incentivando a intelectualidade, sem desprezar os aspectos sociais nos quais modificam o modo de ser e viver da sociedade, que está em constante evolução e sofrendo mutações diversas para conseguir acompanhar a modernidade, que é imposta por um sistema opressor, excludente, capitalista e cada vez mais globalizado.

A identidade e as forças oriundas da cultura serviram de base para que Hall buscasse desenvolver e aprofundar suas pesquisas em tais áreas, uma vez que, era necessário provar para o universo acadêmico o quanto o ser humano pode ser influenciável, mesmo tentando buscar preservar sua resistência cultural e valorizar sua ancestralidade, entretanto, as transformações políticas e sociais, viriam como um marco impulsivo e determinante para a modificação do novo modelo de identidade e sociedade vigente.

Ao falar sobre gênero, é importante ressaltar a existência um viés ligado diretamente ao patriarcado e por sua vez, deixa transparecer uma relação de dominância sobre o ser considerado inferiorizado, este independe de sua condição biológica, classe social, etnia ou orientação sexual, segundo explica Machado (2000, p.4): “Trata-se de um sistema ou forma de dominação que, ao ser (re)conhecido já (tudo) explica: a desigualdade de gêneros.”

A sociedade foi moldada desde o início da civilização a estabelecer que a mulher deveria ter uma posição de destaque inferior em relação ao homem, pois ele é considerado mais forte fisicamente, logo, deveria este ficar responsável por ser o provedor da intitulada família e a mulher por sua vez, deveria desenvolver tarefas consideradas mais leves, como cuidar do lar e dos afazeres domésticos, bem como garantir a educação e bons costumes aos seus dentro e fora do lar.

Sob este viés, os direitos das mulheres de tentar se igualar ao homem partindo da perspectiva de que ela poderia ocupar lugares semelhantes ao do homem, como em setores trabalhistas e ter acesso a uma renda financeira mensal parecida, era inacessível em meados do século XIX, fortalecendo o sistema opressor e legitimando a relação de poder exercida pelo patriarcalismo, além de ser legitimada pela violência de gênero, conforme nos aponta Freud (1933/2006, p. 205) “não há maneira de eliminar totalmente os impulsos agressivos do homem; pode-se tentar desviá-los num grau tal que não necessitem encontrar expressão na guerra” no qual fomenta a necessidade de que o homem tem de usar sua agressividade, quando este sente que seu poder pode ser ameaçado ou enfraquecido.

A mulher por sua vez era vista como uma subalternizada, logo, práticas violentas contra ela era comum e em alguns casos até aceitáveis como a suposta “defesa da honra masculina” no qual conferia ao homem o direito de penalizar a mulher, caso este se sentisse desrespeitado pela conduta feminina, desde o início da civilização até meados do século XX e tornando-se inconstitucional na segunda metade do século XX.

A ideia de reproduzir o modelo de homem detentor de poder e ser determinante não só no seio familiar, como na sociedade de modo geral foi unânime, gerando uma figura estereotipada do que seria uma figura masculina, digna de respeito e propagador da violência de gênero com o intuito de manter a ordem e a respeitabilidade independente do meio em que estivesse inserido em prol da permanência e durabilidade do poder masculino.

É preciso ressaltar que os meios de comunicação ganharam relevância soberana, pois a partir deles, foi possível divulgar a cultura, informações diversificadas, ampliar estudos, valorizar outras culturas, consolidar valores e disseminar uma política que seria determinante para a construção de uma identidade, além de estabelecer uma relação de comunicação e determinar a cultura.

Em *Lugar de fala* (2017) Djamilia reforça que “existe um olhar colonizador sobre nossos corpos, saberes, produções e, para além de refutar esse olhar, é preciso que partamos de outros pontos” na tentativa de alertar que as mulheres

ainda são vistas como um ser inferiorizado frente a dominação masculina, no qual exercem o desfavor nas relações de gênero para legitimar a hierarquia e impor a condição de masculinidade e consequente poder.

Note que a cultura assumirá um papel fundamental na sociedade, pois servirá de base para a intervenção social, em que os indivíduos serão moldados, segundo a orientação ou “alienação” cultural a qual serão submetidos, deixando transparecer, que as relações de poder ocuparão espaço como cultura dominante e desestabilizará aquilo que não estiver conforme os moldes esperados pelo sistema dominante.

É importante mencionar que as mulheres passaram a ter uma tomada de consciência com a chegada do feminismo negro, o qual as orientava com o intuito de unirem-se para lutar contra o sistema opressor vigente. Para bell hooks (2020, p. 67), “sua resistência à dominação masculina patriarcal no lar proporcionou a elas uma conexão que poderiam usar para se unir, ao longo das classes, com outras mulheres cansadas da dominação masculina” com intuito de ganharem visibilidade e garantir proteção aos seus lares (o seu eu indivisível), no qual constantemente era violado pelas amarras da dominação masculina.

Os estudos culturais fazem parte direta do processo que facilitam e favorecem a cultura, sobretudo permeiam o campo da resistência no tocante a preservação da identidade cultural de um povo, bem como o multiculturalismo, pois a cultura está em constante transformação, favorecendo a luta das mulheres oprimidas.

As pessoas estão ávidas e anseiam por uma busca incessante de valores pré-definidos ou até mesmo aqueles considerados finais, entretanto, não será possível definir os “valores finais”, pois a sociedade passa por um processo de mutação constante e alcançar o fim cultural, seria quase impossível, por isso, o processo de conscientização de luta e a resistência feminina precisa ser constantemente alimentada, para que mais mulheres possam compreender, que a desigualdade e violência de gênero permeiam diversos âmbitos, desde o familiar às ruas em que constantemente se está exposta.

Michel Foucault trouxe a ideia de que, desde muito tempo, a escritura íntima servia como uma forma de o indivíduo refletir sobre si, sobre sua vida e sobre os fatos que a compõem, de modo que a escritura sobre a vida promova uma “frequente meditação” a respeito do vivido. (Foucault, 1992). Sob esse viés, podemos observar que Foucault suscita uma espécie de rememoração sobre as práticas da violência de gênero, bem como a ressignificação dela com o intuito de observar até que ponto essa relação de poder tão desejada e defendida pela figura masculina deve ser acatada.

O trabalho, considerado como fonte de renda capaz de suprir diversas necessidades, é visto para as mulheres como uma fonte de libertação das amarras da dominação masculina, entretanto, há uma releitura deste pensamento como alerta bell hooks

Mas somente mulheres privilegiadas tiveram o luxo de imaginar que trabalhar fora de casa iria realmente proporcionar ganho suficiente para permitir que fossem economicamente autossuficientes. As mulheres de classe trabalhadora, já sabiam que o salário recebido não iria libertá-las.” (bell hooks, 2020, p. 67)

Pertencentes a uma classe subalternizada, na qual não era possível alcançar posição confortável diante da real situação enfrentada pela imposição masculina, as mulheres eram sempre vítimas deste sistema opressor patriarcalista.

Na época da escravidão no Brasil, as mulheres negras procuravam trabalhar conforme o que lhes eram permitidos fazer, como serem quituteiras, por exemplo, e ainda utilizavam o pouco dinheiro arrecadado, para custear a alforria de pessoas negras escravizadas. Muitas colaboraram para o desmembramento da escravidão, bem como as condições hostis e constrangedoras. Numa tentativa de proteção à sua raça. As mulheres, negras na época da escravidão, tiveram uma tomada de consciência forte em prol de exercerem um papel importante na luta pela sobrevivência do povo negro, pois sabiam do poder de liderança que possuíam, sobretudo, sua resistência no tocante à preservação cultural de seu povo.

Angela Davis fala a respeito dessas mulheres negras que trabalham fora de casa em contraturnos das mulheres brancas: “Enquanto as mulheres negras trabalhavam como cozinheiras, babás, camareiras e domésticas de todo tipo, as mulheres brancas do Sul rejeitavam unanimemente trabalhos dessa natureza” (Davis, 2016, p. 98). Os intitulados como brancos sentiam-se em condição de destaque, por não realizarem trabalhos vistos como menores sendo assim, privilegiados e conseqüentemente, com salários melhores.

Em *O olho mais azul* (1970), Pauline presta serviço na casa de uma família branca e zela por ela, como se sua fosse e passa a reconhecê-la como sua casa, na qual lá, não habitava Cholly e por isso, poderia considerar como seu lar. Em consequência a este fato, ela se desvincula do amor maternal, e já não reconhece seus filhos como seus.

Ela olhava para sua casa, cheirava o linho, tocava roupas de seda e amava a tudo isso. A camisola rosa de sua filha, a pilha de almofadas brancas com detalhadas com bordados, os lençóis com bainhas superiores feitas de flores azuis. Ela se tornou o que é conhecido como a serva ideal, pois essa posição saciava todos os seus desejos. Quando ela banhava a menininha Fisher, era uma banheira de porcelana com torneiras de prata da qual escorriam quantidade infinita de água quente e limpa. A secava em uma toalha branca e macia e a colocava em roupas fofas para dormir. Então, penteava o cabelo amarelo, desfrutando da forma que escorria por seus dedos. Nenhuma banheira feita de zinco, nenhum balde com água fervida no fogão, nenhuma toalha cinza, escamosa, dura, lavada na pia da cozinha, nenhum cabelo embaraçado para pentear.” (Morrison, 2019, p. 128)

As tarefas domésticas eram destinadas às mulheres negras, elas possuíam poucas possibilidades de trabalho, pois as pessoas que ocupavam lugares de poder, não se predispunham a realizar tais trabalhos por considerá-los inferiores.

Na obra fica claro a maneira como as mulheres negras eram inferiorizadas, subalternizadas e ignoradas. A sororidade das mulheres brancas, assim como a dos homens brancos não existia. E por sua vez, os homens negros abusavam de sua posição na sociedade patriarcal para oprimir ainda mais as mulheres negras. Para estas, por sua vez, só lhes restavam resistir frente a um sistema opressor, pois suas dores não eram sentidas nem doidas. É assim que Pauline passa a ver sua posição no meio em que ocupa:

Mulheres brancas diziam, “faça isso”. Crianças brancas diziam, “me dê aquilo”. Homens brancos diziam, “venha aqui?”. Homens negros diziam “Deite”. As únicas pessoas que não lhes dão ordens são crianças negras e mulheres negras. Mas, elas pegaram tudo aquilo e recriaram a sua própria imagem. Elas governavam as casas de pessoas brancas e sabiam. Quando homens brancos batiam em seus homens, elas limpavam o sangue e iam para casa receber abusos da vítima (Morrison, 2019, p. 139).

O olhar depreciativo, aponta a existência de personagens fora do padrão social vigente, no qual abdicam de sua própria existência para se encaixar no modelo esperado, reforçando a condição de inferioridade da mulher negra, e sua condição de seguir silenciada, mas com a certeza de que ela proverá o sustento de sua família sem questionar ou rebelar-se.

Por vezes, o feminismo permeia o campo da invisibilidade, principalmente o negro, na qual as mulheres negras eram tratadas e vistas como mera mercadoria, e ainda sim, lutavam pela libertação de todo um povo.

Segundo Avtar Brah o sujeito político do feminismo negro desvincula o sujeito unitário e masculinista do discurso eurocêntrico, bem como a versão do “negro” como cor política, pois desestabiliza a noção de “mulher” como categoria unitária. Embora formado em torno da problemática da “raça”, o feminismo negro desafia contundentemente os limites de sua constituição, pois embora ao pensar na interseccionalidade, as mulheres negras preocupavam-se além das opressões que vivenciavam e com o discurso de uma luta meramente identitária, elas buscavam um novo modelo de sociedade.

As mulheres negras cresceram em meio trabalhista, andavam nas ruas sozinhas, além de terem que se protegerem de possíveis investidas, logo, não se enquadravam no molde de mulher frágil, submissa e recatada, o que as distanciavam da realidade da mulher branca.

Feministas renomadas como Angela Davis e bell hooks, ressaltam que, as mulheres brancas queriam ser aceitas no mercado de trabalho, enquanto as negras ansiavam pela regularização do trabalho, que já exerciam para sustentar suas famílias.

Para Bourdieu (2005), “a mulher ao longo da história esteve excluída do universo das coisas sérias e assuntos públicos”. Observamos nesse universo de dominantes e dominados, uma profunda reviravolta que altera os papéis sociais e consequentemente a visão de mulher tanto na história como na literatura, a construção dessa trajetória de mulher é verificada por Perrot (2007), ao expor e discutir as diferenciadas facetas do eu feminino antes e depois do advento do movimento feminista, divisor de águas na história da mulher seja ficcional ou histórica, bem como expõe Alves e Pytanguy (2003) ao dizer que o feminismo repensa e recria a identidade sexual do indivíduo de modo a desconstruir os modelos hierarquizados.

Perrot (2007) evidencia em sua obra essa mudança da postura feminina através da inserção no mercado de trabalho e da busca por uma identidade pessoal, independentemente de estar atrelada a um modelo masculino, mesmo que os ranços patriarcais se preservem nos discursos sobre a mulher, o que podemos

perceber na obra *O olho mais azul* (1970) de Toni Morrison, a mulher negra tentando se afirmar em um novo meio, mas ainda atrelada a certas exigências que a impedem de exercer a sua liberdade, tendo ela que lutar contra as demandas e intempéries do meio, para consolidar um novo sujeito feminino, mostrando que os impedimentos ao desenvolvimento profissional e intelectual do seu gênero não estavam ligados a fatores iminentes a si, mas ao meio em que estava inserida.

Outro personagem que recebe destaque é Cholly em que o desenvolvimento de sua misoginia pode ter relação ao abandono de sua mãe que o deixou na ferrovia com 4 dias de nascido. Ele fora acolhido por sua tia, esta sensibilizara-se pelo fato de ver uma criança sendo abandonada, então, resolve amá-la como seu. Ainda na adolescência sua tia falece e ele é jogado a própria sorte, o qual favorece a sua insegurança e necessidade de reforçar a construção de poder que será revelada ao longo da narrativa.

Anos depois, sentiria o desejo de impor sua força e repressão diante de quem não lhe ofereceria a menor resistência como a frágil e doce Pecola, seria finalmente uma maneira de impor seu poder, mesmo que fictício e com auxílio da violência, legitimando a violência de gênero e fazendo valer sua imposição.

É notório que homens ocupam lugares privilegiados e ao menor sinal de ameaça ao seu suposto poder, logo revidam na tentativa de manter a hierarquia a salva segundo nos afirma Hooks:

O que isso indica é que como homens, eles colocam a execução do privilégio masculino acima de qualquer outra coisa na vida. E se for necessário que abusem e explorem mulheres para manter esse privilégio, eles o farão sem hesitar (Hooks, 2015, p. 114)

Ao analisar as personagens femininas na obra *O olho mais azul* (1970) de Toni Morrison, percebe-se que Pecola traduz o reflexo de Pauline, ao mirar-se ao espelho, uma vez que sua mãe, Pauline, é vítima do sistema opressor o qual a rechaça desde a tenra infância, sem tem a quem recorrer, por simplesmente acreditar que aquela condição miserável de vida fazia parte da realidade das mulheres negras, logo, não poderia ou deveria questionar. Com Pecola não fora diferente, não encontrava abrigo no seio familiar, sobretudo em sua mãe, a quem deveria no mínimo, protegê-la. Nesta cena é possível perceber momentos de horror vivenciadas por Pecola, os quais a causariam traumas profundos.

Por que ela tinha que parecer tão abatida? Era uma criança – sem fardos para carregar – por que não estava feliz? A clara confirmação de sua miséria era

uma acusação. Ele queria quebrar seu pescoço – mas gentilmente. Culpa e Impotência surgiram em um dueto tempestuoso. O que ele poderia fazer por ela? Dar a ela? Dizer a ela? O que poderia um homem negro cansado dizer para as costas curvadas de sua filha de onze anos? Se ele olhasse para seu rosto, veria seus olhos assombrados e amorosos. O primeiro irritaria – o amor o levaria a fúria (Morrison, 2019, P. 159).

Ao reportar-se ao corpo feminino negro, percebe-se que há uma série de informações pejorativas, que permeiam os registros históricos, através da tradição cultural. Era comum estereotipar as mulheres negras, sobretudo o seu corpo pautado em categorias fenotípicas e “escalas cromáticas”, inclusive culpabilizá-las por diversos tipos de agressões, traumas e toda a sorte de violência, principalmente a sexual sofrida por ela.

Os corpos negros femininos foram submetidos à dominação masculina, sendo subordinados às normas impostas pela sociedade, com a perspectiva de sucumbir seus valores morais além de presidir o controle de seus movimentos, gestos, atitudes, sua aparência e, sobretudo sua sexualidade.

A mulher negra, em especial a africana foi tão dizimada quanto a sua própria terra, infelizmente, ainda hoje, existem resquícios desse dissabor, no qual contribui para a inviabilização do convívio social, e reforça os estigmas em relação ao negro, sobretudo à mulher negra, deixando-a em uma condição completamente desfavorável. A diáspora negra relaciona-se ainda às minorias literárias publicadas, uma vez que a mulher negra era condicionada ao domínio dos colonizados, no qual a impossibilitava de exercer a sua liberdade e consequente identidade.

Na obra *O olho mais azul* (1970), de Toni Morrison é notória a influência direta que o colonizador exerce em desfavor da condição de inferioridade das personagens negras da obra como é perceptível neste fragmento: “patrão dissera: “Vocês são feios”. Eles tinham olhado ao redor e não viram nada para contradizer a afirmação; na verdade, viram sua confirmação em cada cartaz de rua, cada filme, cada olhar.” (Morrison, 2019, p. 49)

As feministas negras, como Boyce Davies e bell hooks reforçam constantemente sobre o cuidado de alianças para a supressão de desafios. Para hooks, o amor-próprio, e pelos seus irmãos de cor, é a saída para romper com as amarras sociais nas quais as mulheres negras foram encarceradas, sobretudo, o conhecimento oriundo dos seus ancestrais, nos quais devem ser preservados a fim de evitar embates desgastantes e desnecessários.

Era comum e até justificável a violência contra mulheres e crianças na sociedade patriarcal: “A violência patriarcal em é baseada na crença de que é aceitável que um indivíduo mais poderoso controle outros por meio de várias formas de força coercitiva” (Hooks, 2018, p. 95). As grandes guerras reverberam as comunidades fragilizando-as, as quais não mensuram que o terror passar a fazer parte da rotina dessas famílias, desconsiderando o estado físico e mental das vítimas que surgem. E o romance de Toni Morrison tem o papel social de suscitar a discussão pontual sobre a violência doméstica e a violência contra mulheres negras e sobretudo, a violência de gênero.

É notório que a diferença de gênero marcada pela relação de homem e mulher, exerce uma notoriedade, no qual há uma predominância no gênero masculino, entretanto, tal diferença de gênero se for vista apenas por um viés, é possível termos sérias limitações.

Em o *Olho mais azul* (1970) é suscitado a questão da violência de gênero e do desfavorecimento da figura feminina negra no cinema e os homens negros que puderam receber certa notoriedade neste âmbito, no caso de Bill Bojangles Robinson, considerado como o único ator negro tendo recebido salários generosos por sua atuação, ainda sim, teve sua carreira marcada por servir de suporte para uma atriz branca e ao final de sua carreira, faleceu sem reconhecimento ou dinheiro.

Para Laurents (1994, p. 215), a construção de uma categoria para separar masculino e feminino, torna-se algo excludente. Ela afirma que: “Os homens e as mulheres não só se posicionam diferentemente nessas relações, mas — e esse é um ponto importante — as mulheres são diferentemente afetadas nos diferentes conjuntos”, deixando transparecer que a relação de poder existente entre os sexos opostos é nítida, reforçando a condição de supremacia exercida pelo homem.

Segundo Foucault, o conceito de “tecnologia de gênero”, surgiu a partir da concepção de que não há sexualidade, esta foi criada, segundo sua defesa, para satisfazer a cultura da sociedade burguesa dominante, com a intenção de favorecer a hegemonia do sexo, logo, a mulher seria indubitavelmente desfavorecida, uma vez que a relação de poder prevalece em todos os âmbitos, configurando uma opressão não só de classe, mas de gênero.

Assim o gênero feminino não é algo físico, mas imaterial advindo de uma esfera de construções simbólicas sobre os gêneros (Butler, 2003), construções essas que nem sempre estão pautadas em dados reais, mas que estão inseridas na história e cultura das sociedades, aprisionando os seres em moldes consolidados, difíceis de serem rompidos.

As categorias nas quais são investigados na obra *O olho mais azul* (1970) de Toni Morrison além da condição de vida sob a pele de uma mulher negra, as opressões vivenciadas e a relação de poder exercida pelo dominador, com o intuito de legitimar a relação de violência de gênero.

Os motivos que levaram a escolha da autora e da obra aqui em foco, foi: suscitar a importância da reflexão sobre violência de gênero a partir da forma e do contexto em que as mulheres negras segregadas viviam em detrimento a própria Toni Morrison, além de registrar os seus hábitos, costumes e visões sobre a figura da mulher, sobretudo a negra.

Referências

- ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **Sejamos todos feministas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- ALVES, Branca Moreira. PITANGUY, Jacqueline. **O que é feminismo**. São Paulo: Brasiliense, 2003.
- BHABHA, Homi K. **O Local da Cultura**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.
- BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Trad. Maria Helena Kuhner. 4ª Ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.
- CARNEIRO, Sueli. **Enegrecer o feminismo: a situação da mulher negra na América Latina a partir de uma perspectiva de gênero**. In: Racismos contemporâneos. 2021.
- COLLINS, Patricia Hill. **Pensamento feminista negro: conhecimento, consciência e a política do empoderamento**. 1ª edição. São Paulo: Boitempo, 2019.
- CUTI. **Literatura negro-brasileira**. São Paulo: Selo Negro, 2010.
- DAVIS, A. **Mulheres, Raça e Classe**. Tradução de Heci Regina Candiani. São Paulo: Boitempo, 2016.
- HALL, S. **A centralidade da cultura: notas sobre as revoluções culturais do nosso tempo. Educação e Realidade**, Porto Alegre, n. 2, v. 22, p. 5, 1997.
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva, Guacira Lopes Louro. 8ª ed. Rio de Janeiro: Dp & A, 2003.
- HALL, Stuart. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Liv Sovik (org). Belo Horizonte: UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003.
- HOOKS, bell, 1952 - **O feminismo é para todo mundo: políticas arrebatadoras**/ tradução Bhuvi Libanio. – 13ª edição – Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2020.
- LAURETIS, Tereza de. **A tecnologia do gênero**. In: HOLLANDA, H. B. de. **Tendências e impasses**. O feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- MACHADO, Lia. Z. **Perspectivas em confronto: relações de gênero ou patriarcado contemporâneo?** Série Antropologia, n. 284, p. 2 – 19. 2000.

MARTINS, Leda Maria. **Afrografias da memória**. São Paulo: Perspectiva, Belo Horizonte: Mazza Edições, 1997.

MORRISSON, Toni. **O olho mais azul**. São Paulo, Companhia das Letras, 1970.

PERROT, Michelle. **Minha história das mulheres**. São Paulo: contexto, 2007.

RIBEIRO, Djamila. **O que é lugar de fala?** Belo Horizonte: Grupo Editorial Letramento: Justificando, 2017.

SAFFIOTI, H. I. B. **Gênero, patriarcado e violência**. 1.ºed. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004.

SAFFIOTI, H.I.B.; ALMEIDA, S. **Violência de gênero: poder e impotência**. Rio de Janeiro: Revinter, 1995.

SANTOS, Gislene Aparecida dos. **Mulher negra homem branco: um breve estudo do feminino negro**. 2004, RJ. Ed. Pallas.

Branqueamento em “Salvar o Fogo” e “O Alegre Canto da Perdiz”

Carlos André de Alcântara da Silva¹

Resumo: O presente trabalho apresenta uma análise comparando Alzira, uma personagem da obra *Salvar o Fogo* (2023), com Serafina, personagem de *O Alegre Canto da Perdiz* (2008). Ambas as personagens almejam casar suas filhas com homens brancos, que lhes darão uma descendência que irá gozar dos privilégios da “branquitude”, fugindo da vivência e sofrimentos que tiveram por serem negras. Para amparar esta análise foram utilizados conceitos de Bento (2022), Domingues (2009) Fanon (2008), Lugones (2020), Munanga (2009), entre outros autores que contribuíram para a discussão.

Palavras-chave: Branquitude. Paulina Chiziane. Itamar Vieira Junior.

Introdução

A mãe de Maria, Delfina, e a avó Serafina, personagens da obra *O Alegre Canto da Perdiz* (2008), são semelhantes à mãe de Luzia, personagem de *Salvar o Fogo* (2023). A semelhança entre elas se deve ao fato de que estas mães estão envolvidas em uma teoria eugenista, buscando o branco e transmitindo isso aos filhos.

A publicação da obra *O Alegre Canto da Perdiz*, de Paulina Chiziane, ocorreu em 2008. A autora moçambicana se distanciou da carreira política para se dedicar à literatura, onde aborda a marginalização das mulheres moçambicanas.

Itamar Vieira Junior, autor de *Salvar o Fogo* (2023), é geógrafo e antropólogo. Ele é doutor em Estudos Étnicos e Africanos pela Universidade Federal da Bahia e analista do Instituto Nacional de Colonização e Reforma Agrária (INCRA).

Ambas as obras abordam um núcleo familiar marcado pelas ideias e imposições trazidas pela colonização. Apesar de terem ultrapassado essa etapa, suas trajetórias ainda estão sujeitas as influências desta natureza. Sobre essa busca pela brancura das personagens, nota-se que, como aponta Reis (2022), elas procuram sair da condição de inferioridade e pensam que a solução é ser como o branco. Essa ideia foi internalizada psicologicamente:

¹ Mestrando PPGEL/UNEMAT. Bolsista Capes 2024/2026. ORCID: <https://orcid.org/0009-0009-2643-8565>. E-mail: carlos.andre@unemat.br

Para além das ações institucionais e fabricações políticas, o fato é que a noção de humanidade enquato sinônimo da brancura da pele, internalizou psicologicamente em parte da população brasileira um sentimento histórico de inferioridade e ânsia pela aproximação com a tonalidade de pele vista como a ideal (Reis, 2022, p. 184).

A mãe de Luzia, Alzira, teve diversos filhos em *Salvar o Fogo*: Humberto, Raimundo, Maria, Zazau e Joaquim, mas somente no neto dela encontrou enfim a redenção que tanto desejava.

Ser branco é se enquadrar nos privilégios estabelecidos pela branquitude, que é um marcador de diferenças e cria uma falsa superioridade que foi usada para justificar os horrores do colonialismo:

A branquitude significa pertença étnico-racial atribuída ao branco. Podemos entendê-la como o lugar mais elevado da hierarquia racial, um poder de classificar os outros como não brancos, dessa forma, significa ser menos do que ele. Ser branco se expressa na corporeidade, isto é, a brancura, e vai além do fenótipo. Ser branco consiste em ser proprietário de privilégios raciais simbólicos e materiais (Müller; Cardoso, 2017, p. 18).

Como bem ressaltaram Müller e Cardoso (2017), organizadoras do livro *Branquitude: estudos sobre a identidade branca no Brasil*, há uma construção em torno da branquitude que traz privilégios e é isso que procuram Alzira, Delfina e Serafina.

A questão da branquitude na sociedade também é abordada por Cida Bento em seu livro *O Pacto da Branquitude* (2022), onde analisa como este processo se perpetua em vários aspectos, promovendo privilégios aos brancos e relegando às piores condições aos que divergem deste padrão:

O diverso, o diferente, é definido a partir da comparação com o branco, que é considerado “a referência”, “o universal”. Tudo que se afasta dessa referência, ou “modelo”, pode ser considerado inapropriado e provoca exclusão e discriminação seja na educação, no trabalho ou em outras esferas da vida (Bento, 2022, p. 106).

O objetivo desta análise é demonstrar a relação das personagens de ambas as obras quanto à procura pelo branqueamento. Para respaldar esta discussão e possibilitar a exploração do tema optou-se por uma breve pesquisa de cunho bibliográfico e serão utilizados como fundamento: Bento (2022), Crenshaw (2004), Fanon (2008), Lugones (2020), Munanga (2009), Jesus (2017), Müller e Cardoso (2017), Silva (2017) e a dissertação de Reis (2022).

Ser como o branco

Quando Maria, personagem de *O Alegre Canto da Perdiz* (2008), foi questionada quanto a sua origem, ela descreve a mãe, Delfina, da seguinte maneira: “– Muito bonita. Amava os brancos. Ela queria ser branca.” (Chiziane, 2008, p.11). Sua mãe sonhava em ser como o branco e desfrutar de todos os privilégios que isso traria:

No seu sonho é senhora e habita uma cidade de pedra. Com vestidos de renda. Criados tão pretos como ela que tratará como escravos. Um marido branco e filhas mulatas a quem irá pentear os cabelos lisos e amarrar com fitinhas de seda. Terá a grandeza das sinhás e das donas, apesar de ser negra, ela sente. Receberá favores do regime. As mulheres negras que casam com brancos sobem na vida. Comem bacalhau e azeitonas, tomam chá com açúcar, comem pão com manteiga e marmelada (Chiziane, 2008, p.29).

Esse sonho de Delfina era uma maneira de tentar superar a sua condição de inferioridade intrincada pela condição colonialista em que estava envolvida, como bem descreve Fanon (2008, p. 66) “A preta se sente inferior, por isso aspira a ser admitida no mundo branco”. O mundo branco almejado é repleto de privilégios oriundos da branquitude.

Delfina, filha de Serafina, nega a sua própria identidade e passa a se considerar branca, uma vez que vive com um homem branco, se porta como as demais mulheres brancas e se vangloria por alguns de seus filhos terem a pele mais clara que a sua:

Minha preta, negrinha. Uma expressão ofensiva, humilhante, redutora. Porque já tinha ultrapassado as fronteiras de uma negra. Ela já tinha um homem branco e filhos mulatos. Ela já falava bom português e tinha a pele clareada pelos cremes e cabeleira postiça.

Sou preta sim, só na pele. Já sou mais do que uma preta, casei com branco!

— Eu não sou preta, Soares, sou?

— Então não és?

— Já sou quase uma branca, com os cremes que uso. Vivo como os brancos, como comida de branco e já falo bom português (Chiziane, 2008, p.82).

Utilizar cremes e procedimentos estéticos como os mencionados acima é uma maneira dela tentar ao máximo se aproximar do seu desejo de pertencer a esse mundo branco, que, conforme destacado por Munanga (2009, p. 73), por muitas vezes é considerado o centro e a referência de beleza:

Há certa tendência em alisar o cabelo e clarear a pele, utilizando elementos químicos fabricados para ela pelo branco. [...] A mulher negra continua a usar peruca e alisar o cabelo para se parecer com a branca, que é o ponto de referência da beleza humana.

O que ela deseja é desfrutar dos benefícios da branquitude, sendo assim, buscou um relacionamento com um homem branco, aderiu a procedimentos estéticos e, até mesmo, trata de forma diferente os filhos com a pele mais clara. Delfina tem em vista usufruir do que é oferecido através da branquitude, conforme descrito por Bento (2022, p. 14-15):

É a supremacia branca incrustada na branquitude, uma relação de dominação de um grupo sobre outro, como tantas que observamos cotidianamente ao nosso redor, na política, na cultura, na economia e que assegura privilégios para um dos grupos e relega péssimas condições de trabalho, de vida, ou até a morte, para o outro.

Embora Delfina procurasse parecer branca, mantendo certa posição social, ainda era vista como inferior: “No plano social, continuavam sendo negros e, conseqüentemente, tratados como inferiores” (Domingues, 2009, p. 200). Ainda sobre essa busca, de acordo com o que é mencionado por Munanga (2009, p. 40): “Infelizmente, o esforço do negro para tornar-se branco não obteve o sucesso que esperava”, mesmo com todo o esforço do negro para se parecer com o branco ou se tornar um assimilado, não lhe garantia nada.

Delfina, em meio a um devaneio, julga ter mudado de vida, pois passou a ter um relacionamento com Soares, um homem branco:

— Que destino procuras tu, Delfina? — pergunta o pai. — Viver em dois mundos é o mesmo que viver em dois corpos, não se pode. Tu és negra, jamais serás branca.

— Mudei de vida, pai.

— Mudaste o quê, se não és ninguém? Onde pensas que vais, se não tens além? Se queres existir, vale mais lutar pelo teu território. Para que este chão seja mais teu, e a tua raça a tua morada. És negra e ainda por cima mulher. Como podes amar o que jamais será teu? És assimilada? Que prazer sentes tu em ser tratada como cidadã de segunda categoria? (Chiziane, 2008, p.56).

Crenshaw (2004, p. 8), destaca que: “A questão é reconhecer que as experiências das mulheres negras não podem ser enquadradas separadamente nas categorias da discriminação racial ou da discriminação de gênero.” Como o pai bem observa e tenta mostrar a sua filha, ela está exposta à discriminação racial e de gênero.

Delfina é uma mulher negra e está sujeita tanto as discriminações de gênero quanto raciais que compõem uma intersecção: “Portanto, as mulheres negras são afetadas, de maneira específica, pela combinação dessas duas formas diferentes de discriminação” (Crenshaw, 2004, p. 13). Embora Delfina tenha uma ascensão social, deixando de ser pobre e libertando-se de um dos elementos da intersecção em que está inserida, as outras duas formas de discriminação ainda permanecem.

Essa negação de si mesmo, como destaca Fanon (2008, p. 28): “A civilização branca, a cultura europeia, impuseram ao negro um desvio existencial”, as personagens Delfina, Serafina e Alzira estão sujeitas a essa imposição, por isso, buscam a redenção vinda por meio das gerações futuras ou até mesmo se tornar como o branco.

A busca de Alzira e Serafina

Por ser influenciada por ideias eugenistas, Alzira faz com que Luzia tenha interesse por um forasteiro que passava pela região, que era branco e diziam ser filho dos senhores de uma fazenda nas redondezas:

É minha mãe, minha mãe catando os fiapos da vida
diante da beira da derrota, minha mãe um dia reparou
num homem vistoso e gentil me cercando de cima de

seu cavalo. “É preciso melhorar a raça, Luzia, é preciso se antecipar as moças da Tapera que põem o olho grande nos forasteiros” ela me disse (Vieira Junior, 2023, p. 105).

Essa concepção de “embranquecer/melhorar a raça” é abordada por Fanon no segundo capítulo da obra *Pele negra máscaras brancas* (2008), onde discorre sobre a relação da mulher negra com o homem branco:

Pois, afinal de contas, é preciso embranquecer a raça; todas as martinicanas o sabem, o dizem, o repetem. Embranquecer a raça, salvar a raça, mas não no sentido que poderíamos supor: não para preservar “a originalidade da porção do mundo onde elas cresceram”, mas para assegurar sua brancura (Fanon, 2008, p. 57).

Este forasteiro acaba desaparecendo da região após abusar sexualmente de Luzia, e deste abuso teve um filho. Ela temeu revelar a verdade e não contou a ninguém sobre o caso por medo de ser considerada culpada pelo ocorrido. E quando esta criança nasceu, sua mãe ficou contente por ele ter a pele clara e enfim concretizar o seu desejo:

Abriu a rede e viu o menino dormindo, suspirando, e exclamou para Zazau: “Ele é clarinho, ela tem a barriga limpa!”. Era o que escutávamos quando nascia uma criança mais clara na Tapera. [...] Mas se pôr de pé de qualquer maneira para espiar o neto que povoara os seus sonhos de redenção (Vieira Junior, 2023, p. 145).

Contudo, o filho de Luzia, ao crescer, se assemelha a ela e aos seus irmãos. No entanto, Alzira não o viu em idade adulta e, naquele momento, ficou contente por acreditar que sua geração futura não passaria pelos mesmos sofrimentos que ela, pois não era negro.

Quando Delfina anuncia seu relacionamento amoroso e a intenção de se casar para Serafina, sua mãe, ela se coloca contra o relacionamento de sua filha com José, pois ele era negro:

Não bastam os pretos teus irmãos, condenados e deportados para o desconhecido, para nunca mais voltar? Oh, Delfina, já chorei muitas lágrimas nesta vida. Vamos, arranja um branco e faz filhos mestiços.

Eles nunca são presos nem maltratados, são livres, andam à solta. Um dia também serão patrões e irão ocupar o lugar dos pais e a tua vida será salva, Delfina. Felizes as mulheres que geram filhos de peles claras porque jamais serão deportados (Chiziane, 2008, p.36).

Alzira também se opõe ao relacionamento de sua filha Mariinha, porque ela havia decidido se casar com Aparecido, um homem negro. Mesmo assim, ao fim permite que ela vá com ele, pois era uma maneira de se livrar das péssimas condições do lugar onde viviam:

Minha irmã Mariinha precisou sair com um zé-ninguém. E mesmo nossa mãe, contrária, não se opôs, porque qualquer coisa valia quando o destino era se salvar da vida ordinária, rasteira, da penúria da Tapera, da pobreza e da fome que nunca nos dava trégua. Mesmo não tendo nenhuma simpatia pelo homem que levou Mariinha, mesmo a mãe reclamando pelos cantos da casa que não fazia gosto pela união da filha com tal sujeito, ela arrumou o farnel, a farinha, as raízes da tarefa de terra do pai (Vieira Junior, 2023, p. 106).

Essa personagem, Mariinha, também está presente no romance *Torto Arado* (2019), sendo chamada de Maria Cabocla.

O motivo pelo qual Serafina negar aquela relação de sua filha com José era por estar cansada do jugo colonial que oprimia o povo negro, e não desejava ver o que aconteceu a ela se repetir. Ela gostaria que seus netos pudessem ser brancos:

Serafina entendia. Mas só queria uma geração diferente, que pudesse caminhar sem medo, livre do chicote e do trabalho forçado, que pisasse o solo com orgulho, mesmo que olhasse para trás com vergonha das suas origens, desprezando o ventre que a gerou e o peito negro que a aleitou. O seu desespero espalha no ar o cheiro de tristeza (Chiziane, 2008, p.36).

Por sua vez Alzira também aspirava encontrar em sua descendência a redenção que tanto almejava, isso acontece momentaneamente com seu neto, filho de Luzia: “[...] o menino no colo de minha irmã parecia ser a criança que minha mãe desejou para redimir o desprezo do mundo por nós” (Vieira Junior, 2023, p. 95).

Sua outra filha, Maria Cabocla, esteve próxima de concretizar o que foi representado na obra *A Redenção de Cam*, de Modesto Brocos:

Alzira sonhava em libertar os netos e os bisnetos, não pelo que eram, mas pelo poderiam ser se tivessem outra pele. Quis o destino o que fosse um homem preto, o “zé-ninguém” do Aparecido, a levar Mariinha, a filha a meio caminho de encontrar a redenção (Vieira Junior, 2023, p. 205).

A mãe de Luzia achava que sua filha Mariinha estava próxima de seu sonho de redenção, pois tinha a pele mais clara que as irmãs e os cabelos lisos. Da mesma forma que a senhora da pintura de Brocos louva o neto branco, seria o mesmo que as mães das duas obras em questão fariam.

O que descreve Fanon (2008, p. 61), também vai ao encontro do que é retratado: “E a dignidade do filho? Não seria mais necessário conquistá-la, pois já tinha sido tecida no labirinto de suas artérias, gravada nas suas pequenas unhas cor de rosa, bem instruída, bem branca”.

O que Alzira e Serafina querem é que as suas gerações futuras, ao serem brancas, tenham acesso aos privilégios e escapem de todo sofrimento que elas já viram e vivenciaram por serem negras:

[...] relacionar-se com o par branco mais cobiçado, está para além de significar apenas a fuga das situações de racismo, ser branco, ou mais claro, entre os pobres, representa também a possibilidade real de encontrar perspectivas de ascensão social mediante o poder de consumo e do trabalho que lhes é negado pelo simples fato de serem negros. Quando se é preto e pobre, negociar a cor pode se tornar estratégia de sobrevivência (Jesus, 2017, p. 79).

Se os descendentes delas fossem brancos, eles teriam maiores possibilidades de ascensão social, além de ficar livres das imposições da escravidão e do racismo. Alzira sabia que, se os seus descendentes fossem negros como ela, encontrariam dificuldades em uma sociedade calcada no preconceito em que ela mesma estava mergulhada, assim como Serafina que sonhava com netos que fossem brancos para serem livres de um destino como o de seus filhos.

Os últimos capítulos de *O Alegre Canto da Perdiz* (2008) apresentam uma tomada de consciência das personagens em relação à situação em que estão vivendo:

Delfina oferece à filha o melhor abraço do mundo. Senta-lhe a pele áspera. Ela é um pedaço de barro da criação divina, barro negro com sangue vermelho. Que foi vítima da loucura. Loucura da fome e da guerra. Da vitória e da derrota. Da hierarquia entre as raças. Da imoralidade social. Da união e da ruptura. Loucura do destino, loucura de sorte e azar, loucura de vida e de morte. Loucura na cidade, no campo. Loucura de terra na luta pela existência (Chiziane, 2008, p.119).

De acordo com Lugones (2020, p. 56), a colonialidade não se limita à distinção de "raças", mas se estende a diversos aspectos da vida dos colonizados:

Ela é um fenômeno mais amplo, um dos eixos do sistema de poder e, como tal, atravessa o controle do acesso ao sexo, a autoridade coletiva, o trabalho e a subjetividade/intersubjetividade, e atravessa também a produção de conhecimento a partir do próprio interior dessas relações intersubjetivas.

Nos últimos capítulos da obra de Chiziane, é possível notar uma espécie de reconciliação entre os familiares que se reencontram. Diante disso, discutem-se entre si quais seriam os verdadeiros responsáveis por toda a situação e, por fim, a culpa é direcionada ao processo colonialista:

Tem razão, a Delfina. O colonialismo incubou e cresceu vigorosamente. Invadiu os espaços mais secretos e corrói todos os alicerces. Já não precisa de chicote nem da espada, e hoje se veste de cruz e silêncio. Impregnou-se na pele e nos cabelos das mulheres, assíduas procuradoras da clareza epidérmica, na imitação de uma raça. As bocas das mães negras expõem raivas contra o destino e perdem a melhor energia na fútil reprodução de um deus perfeito. Trinta anos de independência e as coisas voltam para trás. Os filhos dos assimilados ressurgem violentos e ostentam ao mundo o orgulho da sua casta. O colonialismo já não é estrangeiro, tornou-se negro, mudou de sexo e tornou-se mulher. Vive no útero das mulheres, nas trompas das mulheres e o

sexo delas se transformou em ratoeira para o homem branco (Chiziane, 2008, p. 123).

Diante do colonialismo, como é percebido pela experiência das personagens, não havia muitas opções, como ressalta Munanga (2009, p. 37-38):

Diante desse quadro, qual seria a saída do colonizado? Historicamente duas tentativas foram observadas e analisadas. A primeira consistiu no embranquecimento. Na sua totalidade, a elite negra alimentava um sonho: assemelhar-se tanto quanto possível ao branco para, na sequência, reclamar dele o reconhecimento de fato e de direito. Como tornar real essa semelhança a não ser através da troca de pele? Ora, para chegar a isso, pressupunha-se a admiração da cor do outro, o amor ao branco, a aceitação do colonizado e a autorrecusa.

De fato, conforme descrito por Munanga (2009), percebe-se que as personagens buscaram essas alternativas. Em Delfina, é possível notar a autorrecusa, enquanto em Serafina e Alzira há uma busca pelo embranquecimento que proporcionaria a redenção.

Essa autorrecusa e a busca pela redenção presentes nas personagens das obras analisadas vão de encontro a uma procura pelo branqueamento:

Esse mecanismo perverso foi concebido para justificar uma hierarquia social pautada na ideia de superioridade racial. Característica das relações colonialistas, essa estrutura tem se mostrado capaz de resistir a diferentes contextos sociais sem perder sua essência, isto é, mantendo os privilégios e lugar de poder de um grupo étnico-racial específico autodeclarado “branco” (Silva, 2017, p. 29).

É realmente um mecanismo perverso do colonialismo que se sustenta em diferentes contextos, o que resulta em eventos semelhantes aos que ocorreram com as personagens das obras em discussão, que internalizaram e reproduzem as ideias que lhes foram impostas.

Considerações finais

As personagens Serafina e Alzira estão imersas em ideias relacionadas às teorias eugenistas que as levam a desejar que suas filhas tenham relações com homens brancos para, assim, melhorar a "raça".

É de extrema pertinência a discussão acerca de relações como as retratadas na obra de Chiziane e Itamar, no que diz respeito à negação de si mesmo em detrimento a uma busca incessante pelo que a branquitude tende a oferecer. Ao fim da obra *O Alegre Canto da Perdiz* (2008) as personagens em uma discussão podem chegar a fundo de onde advém tais atos, que são reflexos do processo colonizatório que se estendeu muito além do território, dos seus corpos e se fixou em seu inconsciente. As personagens da obra *Salvar o Fogo* marcam a perpetuação e permanência da mesma situação no Brasil.

Referências

- BENTO, Cida. **O pacto da branquitude**. São Paulo: Companhia das letras, 2022.
- CHIZIANE, Paulina. **O Alegre Canto da Perdiz**. Lisboa: Editorial Caminho, 2008.
- CRENSHAW, Kimberlé. A interseccionalidade na discriminação de raça e gênero. **Cruzamento: raça e gênero**. Brasília: Unifem, p. 7-16, 2004.
- DOMINGUES, Petrônio José. Movimento da negritude: uma breve reconstrução histórica. São Paulo: **Revista África**, n. 24-26, p. 193-210, 2009.
- FANON, Frantz. **Pele negra máscaras brancas**. Tradução: Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.
- JESUS, Camila Moreira de. A persistência do privilégio da branquitude: notas sobre os desafios na construção da luta antirracista. In: MÜLLER, Tânia Mara Pedroso; CARDOSO, Lourenço. (org.). **Branquitude: estudos sobre a identidade branca no Brasil**. Curitiba, PR: Editora Appris, 2017. p. 78–99.
- LUGONES, Maria. Colonialidade e gênero. In: HOLLANDA, Eloisa Buarque (org.). **Pensamento feminista hoje: perspectivas decoloniais**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020. p. 50-81.
- MÜLLER, Tânia Mara Pedroso; CARDOSO, Lourenço. (Org.). **Branquitude: estudos sobre a identidade branca no Brasil**. Curitiba, PR: Editora Appris, 2017.
- MUNANGA, Kabengele. **Negritude: Usos e sentidos**. 3.ed. Autêntica Editora, 2009.
- REIS, Miguel Lúcio. **Louvor ao embranquecimento? Uma análise da pintura A Redenção de Cam (1895) por suas historicidades**. Orientador: Rodrigo de Freitas Costa. 2022. 206 f. Dissertação (Mestrado em História), Faculdade de História - Universidade de Federal de Uberlândia. Uberlândia, 2022.

SILVA, Priscila Elisabete da. O conceito de branquitude: reflexões para o campo de estudo. *In*. MÜLLER, Tânia Mara Pedroso; CARDOSO, Lourenço. (org.). **Branquitude**: estudos sobre a identidade branca no Brasil. Curitiba, PR: Editora Appris, 2017. p. 24–38.

VIEIRA JUNIOR, Itamar. **Salvar o Fogo**. 2. ed. São Paulo: Todavia, 2023.

Diálogos entre *Las libres del Sur* e *Ficciones*

Larissa de Morais Cardoso¹

Kátia Rodrigues Mello²

Resumo: Este trabalho discute os diálogos intertextuais presentes no romance *Las Libres del Sur* (2004), de María Rosa Lojo, bem como a ficcionalização de intelectuais do século XX argentino, especialmente de mulheres, como Victoria Ocampo. Na narrativa, as intertextualidades são ampliadas e discutidas pela perspectiva feminina, permitindo uma reescrita da história e do cânone literário, tradicionalmente hegemônicos. Busca-se analisar a relação intertextual da narrativa com a obra *Ficciones* (1944), de Jorge Luis Borges, a partir de conceitos basilares como o da intertextualidade como memória (Samoyault, 2008), assim como alguns pressupostos da crítica literária feminista (Showalter, 1994) e da narrativa de extração histórica (Trousche, 2006).

Palavras-chave: María Rosa Lojo. Victoria Ocampo. Jorge Luis Borges. Intertextualidade. Personagem feminina.

Introdução

Filha de mãe madrilena e pai galego, a escritora, ensaísta e pesquisadora María Rosa Lojo (1954-) nasceu na cidade de Buenos Aires e possui vasta produção literária. Consciente de que o passado sempre foi contado pela perspectiva dos privilegiados, o estilo da autora se caracteriza pelo resgate histórico, mesclando a ficção e a história pela ficcionalização de pessoas que existiram factualmente e, de alguma forma, foram esquecidas ou não igualmente reconhecidas pela sociedade. Nesse sentido, a autora foca em personagens marginalizados socialmente, com especial atenção às mulheres, cerceadas ou ignoradas em sua participação no universo público.

¹ Mestranda em Letras pela Universidade Estadual Paulista, Júlio de Mesquita Filho, – FCL- Assis. Integrante dos grupos de pesquisas “Narrativas Estrangeiras Modernas” e “Crítica Feminista e autoria feminina: cultura, memória e identidade”. E-mail: larissa.morais@unesp.br. ORCID: <https://orcid.org/0009-0009-7035-991X>.

² Doutora em Letras – Área: Literatura e Vida Social, pela Universidade Estadual Paulista, Júlio de Mesquita Filho – FCL-Assis. E-mail: katia.mello@unesp.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2041-9795>

No que diz respeito ao protagonismo feminino na obra lojiana, aqui focado na análise de *Las Libres del Sur* (2004), a escolha dessas personagens, como Victoria Ocampo, Fani, Carmen Brey, Eduarda Mansilla, María Rosa Oliver, dentre várias outras, é significativa para a discussão relativa às margens, refletindo nas decisões estéticas das narrativas. As mulheres foram excluídas por muito tempo do espaço público (de domínio masculino), no campo político e intelectual, e mantidas no espaço privado, cumprindo funções domésticas e de maternidade (Perrot, 1998). Conseqüentemente, quando passam a adentrar os espaços públicos, não são compreendidas e respeitadas, sem liberdade plena. Em ambos os espaços, público ou privado, as mulheres não mais se reconhecem completamente, pois sofrem pelas leis do patriarcado que as definiram pelo olhar masculino ao longo do tempo. Conforme assinala Elaine Showalter (1994, p. 50), “A escrita das mulheres é um ‘discurso de duas vozes’, que personifica sempre as heranças social, literária e cultural tanto do silenciado quanto do dominante”, caracterizada, portanto, como fronteira.

Nesse espaço em que confluem várias vozes, ora embatendo culturalmente, ora convergindo, a intertextualidade é um recurso interessante e muito utilizado por María Rosa Lojo. As obras que aparecem na narrativa de *Las libres del Sur* são debatidas e interpretadas pelas personagens, oferecendo à literatura e à história uma outra visão – a da mulher – sobre as produções clássicas da tradição, que conservam, muitas vezes, a visão masculina e branca. Tal recurso nas narrativas lojianas contribui expressivamente, portanto, para a ressignificação de várias criações artísticas estimadas pela crítica tradicional. Assim, pelos diálogos intertextuais existentes na narrativa, a história parece ainda mais multifacetada, entendendo-a como composta, dessa vez, por várias perspectivas que conversam entre si e que não são lineares, pois o passado, segundo a própria autora em entrevista a *Be Cult*, “percebamos ou não, é o espaço que deu origem ao presente, a todos os presentes. Não desapareceu. Segue estando aí [...]” (Lojo, 2022, tradução nossa).³

Las Libres del Sur retrata um momento histórico determinante na Argentina, o século XX, ao acompanhar a vida de Victoria Ocampo e o ciclo de intelectuais com quem ela se relaciona, recebendo-os em uma das casas da família de sua prima, pois seus pais jamais permitiriam tais visitas em suas residências, dado que não apoiavam o comportamento de Victoria, considerado escandaloso para uma mulher daquele período, que, segundo os costumes, deveria servir a seu marido e restringir-se a funções domésticas. A narrativa também exprime a criação da revista *Sur*,

³ “lo percibamos o no, es la plataforma que dio origen al presente, a los presentes. No desapareció. Sigue estando ahí [...]”.

pensada e organizada por Victoria Ocampo, grande escritora, pesquisadora e divulgadora da arte na Argentina. As personagens femininas são independentes e, cotidianamente, enfrentam todos os impedimentos que a sociedade patriarcal lhes impõe, pela condição feminina.

Tendo em vista as relações intertextuais mencionadas, é notória a ficcionalização de Jorge Luis Borges. De acordo com Pablo Brescia (2008, p. 128, *apud* Milreu, 2014, p. 11), existe uma tendência em “literaturizar” tal escritor em diversos gêneros literários. Isso acontece, pois, como contista, poeta, ensaísta, filósofo e crítico, foi revolucionário para a literatura em âmbito internacional e nacional, contribuindo significativamente para a configuração de uma nova literatura na América Latina. O autor se caracteriza pela criação de uma metafísica literaturizada (Urdaneta, 1985, p. 11), discutindo temas filosóficos como tempo, espaço, destino, infinito, que, como armadilhas, prendem e desamparam o leitor em jogos existenciais. No romance de María Rosa Lojo em pauta, há intertextualidade com o conto “*El Sur*”, de *Ficciones* (1944), quando o parodia, contribuindo de maneira significativa para a dessacralização do autor Borges. A narrativa de Lojo, por isso, passará por uma reescrita do ponto de vista feminino, pois, inversamente, será protagonizada pela personagem ficcional Carmen Brey.

Abordagem teórica

A análise aqui proposta ampara-se em três eixos principais: (i) da crítica literária feminista; (ii) da narrativa de extração histórica; e (iii) dos diálogos intertextuais na literatura. Além disso, também são considerados nas reflexões teóricas importantes para a compreensão do estilo de Jorge Luis Borges, como Jaime Alazraki (1968), bem como o artigo da própria escritora María Rosa Lojo intitulado “*Victoria Ocampo, personaje de novela: un laboratorio de crítica y creación*” (2011).

Quanto ao primeiro tópico, entende-se a literatura de autoria feminina como uma das bases da investigação, desdobrando-se em discussões relativas a essa produção na América Latina e na Argentina, bem como à maneira como a mulher é representada literariamente. Pela perspectiva teórica cultural, segundo Elaine Showalter (1994), consegue-se detalhadamente explicar as diferenças entre as produções femininas e masculinas pela consideração dos contextos sociais em que se inserem. Ainda, a pesquisadora menciona o modelo cultural de Ardener pela noção de “silenciados”, em que suas crenças são mediadas pelas da cultura dominante (Showalter, 1994, p. 47), sobrepondo-se, culturalmente, masculino e feminino. Essas questões são importantes para a reflexão e análise da construção das personagens mulheres de *Las libres del Sur*, pelos embates culturais que ocorrem

e os obstáculos que as leis do patriarcado lhes impõem. São interessantes, também, para a reflexão sobre aspectos estéticos da escrita de Lojo, que tentam subverter a lógica masculina, tão proeminente, ao longo dos anos, nas definições do que seria literatura.

Por conseguinte, o segundo pilar teórico que embasa a leitura aqui proposta é a definição das narrativas de extração histórica delineada por André Trouche (2006). O autor aponta que as literaturas hispano-americanas têm como característica comum a recorrência da história em seus escritos, estabelecendo uma relação significativa com a ficção. Tal relação se dá pelos fenômenos de busca de identidade e de questionamento da história oficial. No que se refere a *Las libres del Sur*, a narrativa ficcionaliza o século XX na Argentina, trazendo como protagonistas personagens antes pouco reconhecidas pela tradição, como forma de questionar os compêndios da história e da literatura, que priorizam nomes masculinos, preenchendo suas lacunas por vozes antes silenciadas ou apagadas.

No eixo dos diálogos intertextuais na literatura, recorre-se principalmente à Tiphaine Samoyault (2008), que faz um levantamento histórico sobre as perspectivas do conceito de intertextualidade. Propondo uma unificação teórica, de acordo com Samoyault (2008, p. 24), ao considerar a intertextualidade como a memória da literatura, os diálogos intertextuais não somente são uma citação e reescritura consciente ou inconsciente, mas representam, também, a natureza dialógica da escrita. A autora também lembra conceitos importantes sobre a intertextualidade, como de paródia, caro para este artigo, já que o conto “*El Sur*”, de Borges, será parodiado por María Rosa Lojo.

Análise dos dados

A obra *Ficciones* é composta por duas partes: “*El Jardín de senderos que se bifurcan*” e “*Artifícios*”. Ambas possuem em comum acontecimentos estranhos e inquietudes metafísicas, que significam um novo momento da escrita borgiana, mais afastada dos ideais ultraístas, que emancipavam cores locais argentinas, bem como o *criollismo*, impulsos criadores das produções anteriores. Assim, mesmo que mal compreendido, ao longo do tempo o autor foi se desprendendo do tema argentino. Em seu ensaio “*El escritor argentino y la tradición*”, Borges (1932, p. 4) defende a necessidade de se pensar que o patrimônio, na verdade, é o universo. Apesar disso, o tema argentino não desaparece completamente, mas surge de maneira sublimada aos temas universais da filosofia, aqui, a partir da ambientação (sem interesse de regionalismos) e pela representação simbólica de personagens típicos da história

argentina, por sua vez, determinados pela virtude da coragem e pela defesa da honra (Alazraki, 1968, p. 104).

No conto “*El Sur*” (1944), bem como em outros de Jorge Luis Borges, tal sublimação é experienciada pela construção de espaços do sul argentino, como os pampas (*llanuras*), que mostram um presente refletido num passado de guerras de independência, numa atmosfera de sonho do protagonista, onde os tempos se misturam e a discussão filosófica sobre o que seria realidade, delírio, bem como sobre questões de destino, é operante na narrativa. Da mesma forma, no referido conto os personagens, símbolos de uma tradição argentina, como os *gauchos* e os *criollos*, são determinados por um destino, herdeiros das virtudes de seus ancestrais.

No conto “*El Sur*”, de Jorge Luis Borges, o personagem protagonista Juan Dahlmann parte para o sul argentino, com o objetivo de se recompor de um tratamento contra a septicemia. Tal enfermidade foi ocasionada devido a um ferimento em um acidente na escada, em que Dahlmann, na ansiedade de ler o exemplar d’ *As Mil e Uma Noites*, esbarra numa aresta de um batente. Nesse sentido, da mesma maneira que *Mil e Uma Noites* foi o motivo para sua enfermidade, posteriormente, também o acompanhará na sua recuperação durante sua ida ao sul. Nessa viagem, o protagonista decide almoçar em um armazém, onde também estão alguns *gauchos* que, já bêbedos, começam a zombar de Juan. Apesar das provocações, ele os ignora, indo em direção a porta de saída. Porém, quando o proprietário o chama pelo nome, ele se vê obrigado a não manchar a reputação familiar de guerreiros *criollos*. Por isso, vai até seus provocadores, os desafiando com uma faca. Com final aberto, Dahlmann, pronto para a luta, se encaminha em direção a pampa. Não se sabe a desdita, deixando algumas dúvidas: Dahlmann já havia morrido no sanatório ou morrerá guerreando nos campos do Sul?

Na terceira parte do romance *Las libras del Sur*, há diálogos intertextuais com o conto borgiano “*El Sur*”, dado que ele é citado na epígrafe da seção e parodiado ao longo dos capítulos. Dessa maneira, dessacraliza-se o autor, posto que, sendo tão aclamado pela crítica e idealizado nos compêndios dos célebres “homens” das letras, na narrativa logiana ele está próximo ao chão, como apenas mais um homem excêntrico, lido pela personagem ficcional Carmen Brey. Por isso, considerando a intertextualidade como uma memória da literatura, e que “escrever é pois re-escrever... Repousar nos fundamentos existentes e contribuir para uma criação continuada” (Samoyault, 2008, p. 77), o que a leitura feminina da obra borgiana pode dialogar e contrastar? O que será exatamente satirizado e, por isso, questionado sobre a figura do autor?

A partir da epígrafe da terceira parte do romance de Lojo, “... e todas essas coisas eram casuais, como sonhos do campo”⁴ (Borges, 1944 *apud* Lojo, 2004, n.p., tradução nossa), é possível interpretar algumas das principais relações intertextuais que constroem a narrativa. Tais relações auxiliam o leitor a, em meio ao caleidoscópio de vozes, identificar as principais composições. Em outras palavras, essa citação inicial indicará com qual conto a autora dialoga ou, mais especificamente, parodia, dispondo de novas perspectivas sobre a tradição literária e da história. Tiphaine Samoyault explica que

A paródia transforma uma obra precedente, seja para caricaturá-la, seja para reutilizá-la, transpondo-a. Mas qualquer que seja a transformação ou a deformação, ela exhibe sempre um liame direto com a literatura existente (Samoyault, 2008, p. 53).

Além do mais, a paródia pode ter caráter subversivo, lúdico e admirativo (Samoyault, 2008, p. 53). A epígrafe, nesse sentido, indicará essa relação fundamental entre as duas obras: o tema da *llanura*. Seja no conto ou no romance, as chamadas “planícies” ou “campos” do sul argentino aparecem de pano de fundo, mas, devido a uma inversão de protagonistas, na paródia, novas perspectivas serão reveladas e serão importantes para a subversão do tema: enquanto na primeira obra Juan Dahlman é o protagonista, homem branco e descendente de estrangeiros germânicos que imigraram para a Argentina, em *Las libres del Sur* a mulher é a protagonista, pela representação da personagem Carmen Brey, que, contra seus pais, emigra da Espanha para a Argentina em busca de respostas sobre o paradeiro de seu irmão.

À vista disso, Dahlmann compreende seus antepassados de maneira idealizada e os aceita como destino: “Juan Dahlmann (talvez impulsionado pelo sangue germânico) escolheu o desse antepassado romântico [Francisco Flores], ou de morte romântica”⁵ (Borges, 1986, p. 76, tradução nossa). Por isso, seu ancestral guerreiro seria um símbolo argentino de coragem, ao qual deveria honrar. Diferentemente, Carmen Brey, galega, viaja à Argentina e revoluciona a tradição familiar, subvertendo sua linhagem. No romance, ficcionalmente, após ser recepcionada por Victoria Ocampo e se alocar, se depara com a última carta de sua madrastra:

⁴ “... y todas esas cosas eran casuales, como sueños de la llanura”.

⁵ “Juan Dahlmann (tal vez a impulso de la sangre germánica) eligió el de ese antepasado romántico (Francisco Flores), o de muerte romántica.”

Eu não consigo entender por que você se empenhou em ir a Buenos Aires como se fosse uma pobre desgraçada, sem um pedaço de terra para cultivar. Que deixem ir esses tantos infelizes! Que se vão esses jovens aventureiros sem nenhum cobre nos bolsos, em busca de um porvir, assim se desiludem logo... A isso eu posso compreender. Agora você...! Uma senhorita de família, que sobriariam pretendentes! (Lojo, 2004, n.p., tradução nossa).⁶

Logo, seria inimaginável que Carmen Brey, herdeira de família rica e europeia, se aventurasse na parte sul do mapa, continente estereotipado desde o período colonial como subdesenvolvido em cultura e economia; e, também, que uma mulher não seguisse a tradição familiar. Por isso, apesar de sua família ter permitido que avançasse nos estudos, ainda assim, ela não deveria abandonar suas funções matrimoniais. Buscando respostas sobre o desaparecimento de seu irmão, descobre algo que, na verdade, destrói a imagem de “família tradicional”, pois seu irmão foi até a Argentina para fugir de um relacionamento escandaloso com a madrasta. Diante disso, é contrastante na paródia a ação das personagens: enquanto Dahlmann eleva sua herança familiar, Carmen Brey revela o contrassenso de sua linhagem.

Assim, ao contrário do conto “*El Sur*”, o protagonismo de Carmen Brey, caracterizada por ser revolucionária, desmitificará os intelectuais que estão em seu entorno. Nota-se, no capítulo II da terceira parte, que a personagem se dirige ao trem com destino ao sul argentino um tanto arrependida, com dúvidas sobre seus acompanhantes: Jorge Luis Borges e Marechal, amigos que, como escritores e intelectuais, foram essenciais para a consolidação da literatura argentina. Mesmo sendo socialmente reconhecidos, Carmen Brey tem dúvidas se são boa companhia, visto que as mulheres são expostas diariamente ao perigo e ao constrangimento. Diante disso, a desmitificação ocorre quando esses escritores reconhecidos são confrontados pela perspectiva feminina: se no conto a dúvida é centralizada no leitor pela estratégia narrativa do fantástico, no romance de Lojo se centraliza a dúvida sobre a ótica da mulher pela representação da personagem. Por isso, pelo olhar de Carmen Brey, personagem feminina, esses escritores são questionados e flagrados em suas contradições:

⁶ “No puedo entender por qué has empeñado en irte a Buenos Aires como si fueses una pobre desgraciada, sin una fanega de tierra para sembrar. Que se vayan tantos infelices, que se marchen mozos aventureros y sin un cobre, en busca de porvenir, así se desengañen luego..., eso puedo entenderlo. ¡Pero tú...! Una señorita de familia, a la que sobriarian pretendientes.”

Borges apareceu em seguida. Estava feliz. Excessivamente, na opinião de Carmen.

– Mas, homem! O que aconteceu? Parece um garoto indo ao circo.

– Quando saio de Buenos Aires, sempre fico assim.

– Por quê? Eu pensava que o senhor fosse um bicho da cidade.

– Se quiser, bicho serei, mas não totalmente urbano. Já que o que mais gosto da cidade é o que resta do campo.

– Mas o senhor uma vez já não disse que é um “pueblerito”? Um homem do bairro, da rua? (Lojo, 2004, n.p., tradução nossa)⁷.

É notório nas narrativas de Lojo, não exclusivamente quanto a Borges, mas com diversos escritores que são ficcionalizados, flagras que opõem o sujeito escritor às suas produções, que muitas vezes expressam ideias que vão de encontro com suas vidas. Tal procedimento ocorre no capítulo II, quando é mencionado o doutor Macedonio Fernández del Mazo, quem, embora condecorado pelos letrados do período, Carmen Brey não esquece que “o grande Macedônio” tinha enlouquecido depois de enviuvar, deixando seus filhos sob cuidado de parentes para somente dedicar-se às filosofias (Lojo, 2004, n.p.). Por isso, se antes Borges se autodenominava “bicho da cidade”, não quer dizer que seguisse tal prerrogativa ao pé da letra durante toda sua vida, pois, muitas vezes, “escrever é performar” (Barthes, 1968, p. 59). Esse distanciamento entre o autor e a obra contribui muito significativamente para sua dessacralização, ao desconstruir essa figura do autor que, a tradição da crítica, por vezes, insiste em colocar como proprietário da palavra.

Ainda, na paródia, o retrato do autor (suas características físicas), é rebaixado quando Carmen Brey compara Borges a um menino que vai ao circo (Lojo, 2004, n.p.). Mikhail Bakhtin (1987, p. 269), mesmo que se refira à cultura popular na Idade Média e no Renascimento, e que suas colocações sejam sobre o grotesco nas obras de Francois Rebelais, traz sistematizações que são caras para a compreensão do rebaixamento, pois, em conformidade, se destrona a palavra para a sua renovação. Guardadas as devidas proporções, também na narrativa de Lojo, o

⁷ “Borges apareció en seguida. Estaba contento. Excesivamente, a juicio de Carmen. “Pero hombre, qué le pasa. Parece un chico que se va al circo.” “Salir de Buenos Aires siempre me pone así.” “¿Por qué? Yo pensaba que usted era un bicho de ciudad.” “Bicho seré si quiere, pero no del todo urbano. Si lo que más me gusta de la ciudad es lo que le queda la pampa.” “¿Pues no ha dicho usted que es un ‘pueblerito?’ Un ‘hombre de barrio, de calle?’”

autor é desmitificado pela reescritura feminina, ao destronar essa “entidade” do autor, posto que sua imagem é associada aos tipos do circo, simbolicamente ligados à imagem do baixo.

Dito isso, para analisar essas intertextualidades entre *Las libres del Sur* e “*El Sur*”, existem dois momentos cruciais que, se o leitor não conhece o conto borgeano, perde parte da resignificação do romance: (i) a referência do clássico *As Mil e uma noites*, quando os personagens viajam ao sul argentino; e (ii) a desventura no armazém do conto borgeano, invertido em *Las libres del Sur* pela participação de Carmen Brey.

No primeiro caso, paralelamente, ao invés de Carmen Brey ser acompanhada pelo exemplar d’*As mil e uma noites*, na verdade, pela ficcionalização, tem como companheiros Marechal e Borges, de quem ela mostra ser ávida leitora. Borges, bem como seu protagonista Juan Dahlmann, revelará carregar consigo o dito exemplar, e, a partir dele, os personagens discutirão sobre os temas do bem e do mal, havendo uma evidente contraposição de Carmen em relação aos seus parceiros de viagem:

- Viu só? Para mim, não servirá muito. Eu não leio em alemão. Mas então vocês gostam do fantasioso e dos gênios maus?
 - E como não? A realidade também não é sempre fantasiosa? Aliás, o mundo está cheio de gênios do mal. Basta olhar ao redor para perceber que o mal é mais evidente do que o bem.
 - Mas não são gênios. Somos nós mesmos, e nosso livre arbítrio.
 - Bem lembrado, Carmen. Não vamos colocar a culpa do pecado original em Deus.
 - E eu também não colocaria a culpa em Eva [...]
- (Lojo, 2004, n.p., nossa tradução).⁸

Interessante notar que Carmen Brey, segundo o artigo “*Victoria Ocampo, personaje de novela: un laboratorio de crítica y creación*”, de María Rosa Lojo (2011, p. 185), seria uma deuteragonista fictícia e como uma representação de uma nova classe de mulheres que obtinham maior independência. Dessa forma, por meio dela, a autora

⁸ “¿Ve? A mí no me servirá de mucho. No leo alemán. ¿Así que le gustan los prodigios y los genios malos?” “¿Y cómo no? ¿La realidad no es siempre prodigiosa? Por lo demás, el mundo está lleno de genios malos. Basta mirar alrededor para comprobar que el mal es tanto más evidente que el bien.” “Pero no se tratan de genios. Somos nosotros, y nuestro libre albedrío.” “Bien dicho Carmen. No vamos a echarle la culpa a Dios del pecado original.” “Pues yo tampoco se echaría a Eva [...]”

consegue expressar a sua consciência do passado. Assim, tal personagem atua como uma espécie de *alter ego* da própria María Rosa Lojo e, bem como Juan Dahlmann possui alguns aspectos autobiográficos de Borges, o mesmo sucederá com Carmen Brey, como se, ficcionalmente, os autores dialogassem. Aqui, por isso, há uma representação, promovida pela literatura, da relação entre as leitoras mulheres com as obras clássicas, na medida que as reescrevem e as reinterpretam. Do mesmo modo, pela metalinguística se representa a relação natural de intertextualidade entre as narrativas, uma vez que “o texto é um tecido de citações” (Barthes, 1968, p. 62) e se comunica naturalmente com outros textos de tempos em tempos.

Outro ponto curioso seria a reescrita da desventura de Juan Dahlmann com os *gauchos* no armazém. Em busca de informações sobre seu irmão desaparecido, Carmen vai até um estabelecimento mais periférico. Neste local, enquanto seus acompanhantes bebiam uma garrafa de gim, o mesmo já fazia alguns *gauchos*, que riam escandalosamente e, em seguida, com gargalhadas, começam a atirar bolinhas de pão em direção a Jorge Luis Borges. O escritor, irritado com a situação, os desafia com insultos. Preocupada com a desventura insana, Carmen interrompe a discussão:

– Senhor, eu peço por favor que não se importe com o que diga ou faça meu irmão. Ele não está bem da cabeça, está meio doido, sabe? – se empinou o quanto pôde e sussurrou, retendo a respiração para não se afogar no hálito alcoólico do gigante –. Justamente, com esse amigo, que é médico – apontou para Marechal –, estamos levando-o para Buenos Aires, para internar no manicômio [...] (Lojo, 2004, n.p., tradução nossa).⁹

Na paródia, portanto, a autora traz um final ao conto “*El Sur*”, quando, como leitora e escritora, interpreta a obra pela ótica feminina sobre o conflito. Nesse ínterim, Jorge Luis Borges toma lugar de personagem secundário, posto como pessoa sem juízo ou racionalidade para decisões simples da vida, pois, conforme as próprias falas da personagem, esses poetas são como “débeis mentais” e são “incapazes de fazer outra coisa que não fosse desenvolver filosofias ou escrever versos”¹⁰ (Lojo, 2004, n.p., tradução nossa).

⁹ “Señor, le pido por favor que no haga caso de lo que diga o haga mi hermano. No está bien de la cabeza, está medio loco, ¿entiende? – se empinó cuanto pudo y susurró, reteniendo la respiración para no abogarse en el aliento alcohólico del gigante –. Justamente, con ese amigo, que es médico –señaló a Marechal –, lo estamos llevando a Buenos Aires, a internarlo en el manicomio [...]”.

¹⁰ Incapaces de toda otra cosa que no fuese enhebrar filosofías o escribir versos.

Importante, ainda, notar a transfiguração do conto quando invertem-se os papéis dos personagens que tentam apaziguar o conflito: em “*El Sur*”, quem intervém no conflito é o patrão do estabelecimento, que tenta justificar a atitude dos *gauchos* ao dizer: “senhor Dalhmann, não se importe com esses homens, que estão meio alegres¹¹” (Borges, 1986, p. 89, tradução nossa), enquanto no romance, Carmen Brey é quem interfere, com semelhante pedido: “Senhor, eu peço por favor que não se importe com o que diga ou faça meu irmão¹²” (Lojo, 2004, n.p., tradução nossa), justificando, dessa vez, a insensatez do poeta *criollo*, descendente de europeus.

Por esse motivo, as mesmas características que ao longo da tradição literária têm sido dadas aos *gauchos*, estereotipados como lutadores valentes e rebeldes, serão atribuídas inversamente ao escritor Borges. Como menciona Milreu (2014, p. 69), “as apreensões da espanhola (Carmen Brey) antecipam um episódio do próximo capítulo da narrativa e enfatizam a faceta boêmia dos escritores”, faceta essa esquecida pela tradição. Essa representação dos *gauchos*, em capítulos posteriores, será reescrita, configurando-os como apenas trabalhadores do campo que não fazem nada mais do que manter suas famílias.

Nessa perspectiva se o tema dos pampas no conto é descrito como espaço simbólico da pátria, lugar vasto e solitário, que inspira profusões sobre o íntimo do personagem e o faz parecer viajar a um passado (Borges, 1986, p. 88), no romance essa imagem traz uma longa reflexão sobre o que realmente era esse passado, pois o esvaziamento dos pampas, que antes continham várias populações indígenas, se deu pelas guerras da independência. No referido capítulo de *Las libras del Sur*, enquanto Carmen Brey debate com Marechal, Borges os interrompe para que apreciem a vista da *llanura*, referindo-a da seguinte maneira: “Essa é a pátria.”¹³ (Lojo, 2004, n.p., tradução nossa). Mais à frente, tal concepção de pátria é nitidamente contestada quando é narrado o infortúnio dos povos aborígenes que, como sementes, foram levados pelo vento a lugares estranhos (Lojo, 2004, n.p.).

Considerações finais

Diante do exposto, os diálogos intertextuais do romance *Las libras del Sur* vão ao encontro da tessitura e reescritura narrativa de Lojo, numa espécie de escrita

¹¹ “*señor Dalhmann, no les haga caso a esos mozos, que están medio alegres*”.

¹² “*Señor, le pido por favor que no haga caso de lo que diga o haga mi hermano*”.

¹³ “*¡Eso es la pátria!*”

continuada feminina pelo protagonismo de mulheres. Das várias relações intertextuais que aparecem, a paródia com Jorge Luis Borges é uma das de maior relevo no romance, pois exemplifica, pela metalinguística, justamente os diálogos entre as duas narrativas, quando Carmen Brey (espécie de *alter ego* de Lojo) e Juan Dahlmann (que se caracteriza por aspectos biográficos de seu autor), dialogam sobre literatura e conceitos elementares. Tal relação intertextual é também identificada graças às epígrafes do romance, que são guias da narrativa e indicam intersecções sobre o tema da *llanura*, que também é desmitificado. A chamada “Pátria”, etimologicamente advinda de *pater* (pai), é, antes, um espaço de violência, de feridas coloniais abertas, não esquecidas pelas mães que ainda choram sob o solo infértil.

Referências

- ALAZRAKI, Jaime. **La prosa narrativa de Jorge Luis Borges**. Madrid: Gredos, 1968.
- BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rebelais**. São Paulo: Hucitec, 1987.
- BARTHES, Roland. A morte do autor. In: **O rumor da língua**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BORGES, Jorge Luis. El escritor argentino y la tradición. In: **Discusión**. 1932. Disponível em: <https://espanhol.fflch.usp.br/sites/espanhol.fflch.usp.br/files/2023-06/Jorge%20Luis%20Borges%20%20El%20escritor%20argentino%20y%20la%20tradic%C3%B3n.pdf>. Acesso em: 22 jun. 2024.
- BORGES, Jorge Luis. El Sur. In: **Ficciones – El Aleph, El informe de Brodie**. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1986.
- BRAIT, Beth. **A personagem**. 9. ed. São Paulo: Contexto, 2017.
- LOJO, María Rosa. **Las libres del Sur**. Buenos Aires: Sudamericana, 2004. E-book Kindle.
- LOJO, María Rosa. María Rosa Lojo: creo que escribir es como actuar. [Entrevista cedida por a) Claribel Terré Morell. Be Cult. Janeiro de 2022. Disponível em: <https://revistabecult.com.ar/maria-rosa-lojo-creo-que-escribir-es-como-actuar/>. Acesso em: 22 jun. 2024.
- LOJO, María Rosa. Victoria Ocampo, personaje de novela. Un laboratorio de crítica y creación. In: **Penelope e le altre**. Salerno, maggio de 2011, p. 179-187. Organizzato dal Centro Studi Americanistici Circolo Amerindiano di Salerno.
- MILREU, Isis. **De autor a personagem: Jorge Luis Borges na mira de romancistas latino-americanos**. Orientador: Antonio Roberto Esteves. 2014. 246 f. Tese (doutorado) - Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Faculdade de Ciências e Letras de Assis, 2014.
- PERROT, Michelle. **Mulheres públicas**. Trad. Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1998.

SAMOYAUULT, Tiphaine. **A intertextualidade**. Trad. Sandra Nitrini. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.

SHOWALTER, Elaine. A crítica feminista no território selvagem. In: HOLLANDA, Heloisa B. de (Org.). **Tendências e impasses**: o feminismo como crítica da literatura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 23-57.

TROUCHE, André. **América**: história e ficção. Niterói: EdUFF, 2006.

URDANETA, Iraset Páez. Prólogo. In: **Ficciones – El Aleph, El informe de Brodie**. Caracas: Biblioteca Ayacucho, novembro de 1985.

Pela boca, aniquilar a barbárie do presente: Don L e a poesia marginal hoje

Karoline de Lima Gomes¹

Resumo: A partir de um novo pacto ético e estético, as produções literárias marginais contemporâneas, aquelas especialmente produzidas por sujeitos periféricos, vêm relendo o presente e o passado histórico, e rompendo com os saberes e as estéticas coloniais (Seligmann-Silva, 2023). Situando o rap nacional na fronteira entre a música e a poesia, este artigo articula uma análise da música “pela boca”, sétima faixa do álbum *Roteiro para Ainouz vol. 2* (2021), de Don L, rapper e compositor cearense, com base nos procedimentos formais de sua linguagem e compreendendo que, ao assumir um posicionamento político, o autor estabelece um campo de imagens onde se percebe a presença de uma outra experiência poética na cena literária marginal.

Palavras-chave: Literatura brasileira. Poesia contemporânea. Rap nacional. Roteiro para Ainouz.

Tomando a cidade

Um novo pacto ético e estético aflige o campo literário e seus canônicos defensores há mais de duas décadas. Em um movimento anti-servil e contra hegemônico, a Literatura Marginal tal como é compreendida hoje surge no início deste século como possibilidade de enunciação para escritores periféricos.

Como apontam os estudos de Seligmann-Silva (2023), o saber artístico e intelectual eurocêntrico foi tradicionalmente tomado como universal. No entanto, este conhecimento, produzido na Europa, é localizado espacial, temporal e historicamente como qualquer outro. Tal entendimento é fruto do que o autor chama de “virada testemunhal”, levando em conta que “todo o saber é testemunho de uma situação particular ou de um corpo determinado, o que revela que não podemos mais aceitar a tradicional separação entre o corpo e o saber, entre o subjetivo e o objetivo” (p. 30). Para o autor, estamos assistindo na contemporaneidade a uma “virada testemunhal” do saber artístico, cognitivo e

¹ Mestranda em Literatura Brasileira no Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas (PPGLEV) da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Bacharel em Letras: Português-Latim pela mesma universidade. Compõe o Laboratório Parque de pesquisa e crítica de poesia (LAPA/UFRJ). ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3381-2115>. Email: karolinelima@letras.ufrj.br.

epistemológico, não podendo mais aceitar a ideia de uma “universidade da arte” (p. 31).

A cena literária brasileira, assim como outras esferas artísticas, foi também agente dessa virada, tendo como um de seus produtos contemporâneos justamente a literatura marginal, uma literatura fortemente marcada pelo testemunho e feita por minorias (Faria; Penna; Patrocínio, 2015; Ferréz, 2005) em diversos sentidos: em dimensão socioeconômica, racial, de orientação sexual, identidade de gênero e espaço geográfico – seja de forma micro, como nas favelas, seja de forma macro, como no caso de pessoas advindas das regiões Norte e Nordeste, espaços geralmente esquecidos pela indústria cultural e fonográfica, por exemplo.

Sua inovação, como afirmam os organizadores de *Modos da Margem* (2015), está no fato de que os autores que se reivindicam marginais ocupam, de fato, o lugar marginalizado do qual falam, ou seja, identificam-se – e são identificados –, para além da (não) ocupação no mercado editorial, como marginais. Trata-se de uma literatura efetivamente feita à margem do saber hegemônico e também como “aquela que se coloca à margem enquanto proposta de intervenção literária que busca lançar uma sombra na modelação do sujeito burguês” (Patrocínio, 2013, p. 27). É contrária, por definição, a uma literatura produzida pela classe dominante.

No contexto brasileiro, ainda, compreendemos a expressão musical rap, inserida na cultura/movimento hip-hop, como também uma expressão literária. Não só uma expressão literária, mas uma expressão literária marginal, que a partir dos anos 2000, com o advento das produções periféricas, teve aproximação direta tanto dos escritores com o movimento, quanto do próprio movimento (ou seja, os artistas que originalmente faziam parte da cultura hip-hop) com a literatura, tornando indissociável a noção de literatura e música ou, se quisermos propriamente, poesia e música no contexto das produções de rap.

Esmiuçando a relação entre rap enquanto movimento social/cultura que busca majoritariamente em suas letras denunciar as injustiças sociais e apresentar uma leitura do presente que rompa com o senso comum e com as narrativas hegemônicas pautadas para a vida de uma parcela da sociedade, por exemplo, faz bastante sentido que esta manifestação seja compreendida, ouvida e lida como poesia marginal.

Passando o rodo

É a partir dessa ideia-chave que apresentaremos uma leitura do rap “pela boca”, sétima faixa do álbum *Roteiro para Aínoú* vol. 2 (2021) – doravante *RP.A2*, de

Realização:



Apoio:



Don L, rapper e compositor cearense, com base nos procedimentos formais de sua linguagem e compreendendo que, ao assumir um posicionamento político, o autor estabelece um campo de imagens onde se percebe a presença de uma outra experiência poética na cena literária marginal.

Antes disso, cabe situarmos a música no contexto de sua veiculação. *RP42* é o segundo álbum de Don L, a continuação de uma trilogia reversa iniciada com *Roteiro para Aïnouz vol. 3* (2017) – doravante *RP43*. O artista, com mais de 10 anos de carreira, tendo passado pelo aclamado grupo de Fortaleza “Costa a Costa”, conta também com outros lançamentos, como a mixtape *Caro Vapor/ Vida e Veneno de Don L* (2013), diversos singles, como *Minha Lei Freestyle Remix* (2014) e *Não escute meus raps* (2019), além de participações em faixas de muito sucesso, como *N.A.D.A.B.O.M pt. 2* (2015), *Espírito vândalo* (2016) e *Poetas no topo 3.1* (2017).

Ambientado em um cenário de guerrilha e revolução socialista, em *RP42* Don revisita o passado, conta o presente e imagina o futuro. Com quase 50 minutos de música, o álbum é composto por 17 faixas, sendo 4 delas interlúdios. No trabalho, L inicialmente dialoga com um público bastante específico, o que o deixou frequentemente fora dos grandes festivais, já que traz nas letras, na sonoridade e nos cliques uma linguagem bastante direcionada: Don fala de política, mas não só. Don L, em *RP42*, fala da imaginação de um novo mundo, que só pode ser construído a partir da superação do sistema vigente, o capitalismo.

Diferentemente do que fez em *RP43*, onde narrou a trajetória de um “subestimado nordestino em São Paulo” e a sensação de não pertencimento quando se sai de onde se veio e viveu toda uma vida, em *RP42* Don L desloca as angústias individuais para as coletivas e fala do que é pertencer a uma determinada classe, uma determinada região, ter uma determinada cor, e viver em um mundo que as rejeita, que as exclui e que maquina sua derrota, sem nunca perder de vista a suplantação desse mundo em questão.

Indo neste sentido, entre as faixas, há uma que, posso dizer, se destaca em termos de performance. Durante os shows, quando Don canta essa música e seu mestre de cerimônias, DJ Roger, vibra e convoca-nos: “Vem comigo todo mundo!”, o público explode. Pulamos e gritamos com fôlego o refrão: “VAI MORRER UH, VAI MORRER PELA BOCA! VAI MORRER UH, VAI MORRER PELA BOCA! VAI MORRER UH, VAI MORRER!”.

Importante mencionar a importância da boca, como nos diz Grada Kilomba (2016). Trata-se de um órgão que simboliza a fala e a enunciação, tornando-se, no âmbito das sociedades coloniais, cuja base é o racismo, um órgão alvo de controle por excelência e historicamente sob constante e severa vigilância.

Nos versos de Don, a boca é utilizada com esta mesma dimensão metafórica e simbólica, e também no sentido literal. Voltaremos a isso mais adiante.

Ao trazer a violência revolucionária como matéria poética primeira, em “pela boca” Don L ficcionaliza uma revolução em curso, e, para tanto, utiliza-se de diversas estratégias da linguagem.

Tomei a cidade com meu bonde
Colei de Audi blindado no rasante
Cintura ignorante
Pra quem me rotula de traficante
Num sabe que o nome da 9 é Celia Sanchez
O corre é nossa nova guerra santa
Ah, trataram como nova facção (não)
Tá mais pra uma nova Farc, Jão
É que os alemão são os que controlam o Estado
Banqueiros e bilionários
As rosas no cabo da AK, Frida Khalo
Soldados no carro filmado (vai)
Vietnã style (disposição, pai)

Em primeiro plano, L refuncionaliza diversos signos de ostentação, como armas e carros. Audi, uma marca de carros de luxo alemã, usada aqui como uma metonímia do produto, é deslocada de seu contexto comum – a utilização por banqueiros e bilionários, por exemplo – e retratada como um dos carros tomados pelos revolucionários para cercar a cidade durante a guerrilha. Mais à frente, a citação é retomada ao dizer que “os alemães são os que controlam o Estado”, fazendo referência aos alemães donos da marca de luxo mencionada e também a uma gíria comumente utilizada, em princípio pelas facções, mas não só, para se referir a um rival. Um “alemão” é aquele que não faz parte do seu território.

A pistola 9mm recebe o nome de Célia Sanchez, e as rosas no cabo do fuzil AK-47 levam o nome de Frida. Célia foi uma revolucionária importante para a Revolução que derrubou a ditadura de Fulgêncio Batista e ajudou a construir o socialismo em Cuba como secretária do Conselho de Estado e integrante do comitê central do Partido Comunista Cubano; Frida, a pintora mexicana que dispensa apresentações, era conhecida por sua crítica em relação ao colonialismo em sua arte e foi também militante pelo Partido Comunista Mexicano. Falar em “rosas no cabo da AK” remete-nos à célebre frase atribuída a Che Guevara: *hay que endurecerse sin perder la ternura jamás*. Essa ideia é desenvolvida na faixa anterior, “primavera”.

Mais à frente, Don menciona, ainda, outras armas e carros no mesmo contexto, como o M16, um outro tipo de fuzil, e a SUV, um modelo de carro que, em alguns casos, utiliza acabamentos de luxo, um dos fatores que o torna mais caro que os demais. O 33 na quarta linha abaixo faz referência ao diâmetro do calibre do projétil utilizado comumente em armas de grande porte, como fuzis.

Vários irmãos morreram pela boca
Mas não como cagete pela boca
De **M16** memo pela boca
33 assinado sem acordo
Nóis é chave no baile com as cachorra
Mas sempre cadeado pela boca
De **SUV** blindado no comboio
Caveirão já tomado no apoio (grifos meus)

A refuncionalização destes signos como nomes importantes para as lutas populares internacionalmente ou objetos utilizados agora no contexto de revolta cumprem a tarefa de reconfigurar essas imagens, sempre associadas à barbárie e a um certo tipo de violência, muitas vezes falseada, para serem vistas como símbolos de resistência colonial. Prado, em seu artigo *Movimento de sankofa como estratégia de sobrevivência em Roteiro para Aïnouz vol. 2*, corrobora tal interpretação:

[...] brutalidade e crime, quando da classe dominada, são vistos mais como modo combativo de defesa do que mera desvirtuação moral. Tal posicionamento é explicitado na primeira estrofe, em que a posse de armas (atestada pela gíria “cintura ignorante”) não se relaciona com o tráfico, mas sim com a luta organizada - simbolizada pela alusão à revolucionária cubana Célia Sanchez -, e reforçado na sequência, em que o interlocutor nega o rótulo de facção ao mesmo tempo que se equipara ao grupo guerrilheiro colombiano (2023, p. 11).

Em seguida, “rompendo o ciclo do poder hegemônico e transgredindo a narrativa instaurada pelo domínio do arquivo histórico brasileiro que há muito incute, através da mídia e dos aparelhos ideológicos, uma visão distorcida da violência e do comportamento responsivo dos oprimidos” (Lima, 2023), como já foi dito, Don continua:

E dizem que somos perigosos

Eles que mataram, escravizaram, torturaram na cela

E confinaram na favela (milhões nossos)

Depois querem recontar a história

E me negar os fatos

Eu prefiro recontar os corpos

Pra gente medir o estrago

Se quiserem me negar os fatos

“Magina” se iriam dividir os pratos

“Magina” se iriam dividir a prata

Eu prefiro recontar os corpos

Pra gente medir o estrago (grifos meus)

Nos trechos grifados, vemos o processo de “outrificação” realizado pelo colonizador, como aponta Kilomba ao falar do sujeito Negro no contexto da escravidão, mas que pode ser expandido para o sujeito colonizado em geral:

Enquanto o sujeito Negro se transforma em inimigo intrusivo, o branco torna-se a vítima compassiva, ou seja, o opressor torna-se oprimido e o oprimido, o tirano. Este fato é baseado em processos nos quais partes *cindidas* da psique são projetadas para fora, criando o chamado ‘Outro’, sempre como antagonista do ‘eu’. [...] O ‘Outro’ torna-se então a representação mental do que o sujeito *branco* teme reconhecer sobre si mesmo, neste caso: o ladrão/ a ladra violento(a), o(a) bandido(a) indolente e malicioso(a) (2016, p. 174).

Como afirmou Angela Davis, “a estética burguesa sempre buscou situar a arte em uma esfera transcendente, além da ideologia, além das realidades socioeconômicas e, certamente, além da luta de classes (2016, p. 171); porém, não é o que se observa no pacto ético e estético que congrega os escritos marginais, não é o que observamos em Don L, que justamente trabalha em suas letras as lutas populares, falando incessantemente sobre imaginários futuros no contexto acirrado da luta de classes.

Importante mencionar que *RPA2* é também – não só – um álbum-resposta. Uma resposta à barbárie vivida pelos brasileiros a partir de 2018 com a eleição de Bolsonaro, aflorada ainda mais com a o início da pandemia de covid-19, em 2020, onde fomos deixados às traças para morrer pelo governo genocida do ex-capitão, que minimizando e descreditando a gravidade do contágio pelo vírus, fez

tudo que pôde para retardar a vacinação e reduzir a proteção financeira dos mais vulneráveis. O álbum, que chega para o público ao final de 2021, ainda na vigência da pandemia, é um enfrentamento artístico de alguém que se propõe a também apoiar a resistência política institucional e, principalmente, popular e nas ruas.

Minha brigada armada
Hoje vai passar o rodo
Pra limpar as área
A gente cansou de avisar
Mas é que cê não...
Cê não pode mais me dizer nada
Cê não tem moral (pode me dizer nada)
Cê não pode me dizer (me dizer nada)
Simplesmente não tem moral pra me dizer nada (olha pra você)
Não vai ser você que vai me dizer nada
Vai morrer-er
Vai morrer pela boca

Ao desafiar o colonizador na ficção retratada não é mais o sujeito colonizado, o “Outro”, que não pode comer, que não pode falar. Iniciado o processo de Revolução, é o colonizador que será submetido à máscara e à mordada e não ditará mais a vida daqueles antes marginalizados. “Olha pra você”, ironicamente afirma, “não vai ser você que vai me dizer nada”. A boca, simbolicamente falando, passa a ser também, literalmente, o órgão pelo qual o colonizador (o burguês, nesse caso) será extirpado.

Uh, vai morrer...

Don L dá uma resposta corajosa e ousada para firmar que nosso *amanhã não está à venda*², como estabeleceu Krenak. E é por isso que *RAP2* reúne e consolida no rap mais uma das ideias que temos e precisamos colocar em prática para adiar o fim do mundo³. Os versos acima, cantados já na segunda parte da música, são uma ameaça. Os poderosos donos de tudo não têm moral para nos dizer o que é certo e o que é errado, o que se pode e o que não se pode fazer. Trata-se, aqui, da luta por justiça.

² Referência feita ao título do livro de Ailton Krenak *O amanhã não está à venda* (2020).

³ Referência feita ao título do livro de Ailton Krenak *Ideias para adiar o fim do mundo* (2019).

Como já haviam avisado Marx e Engels em seu *Manifesto do partido comunista* (2012, p. 55): “a burguesia alimenta o proletariado de seus próprios elementos formativos, ou seja, de armas contra si mesma”. Por isso, o anseio demonstrado por Ferréz no prefácio de seu livro *Os ricos também morrem* (2015) parece-nos uma realidade. O futuro é mesmo uma arma.

Ao final, o que vemos é que Don L, ao adotar o pacto ético e estético que congregam os escritos marginais, empreende a tarefa que se ergue: preludiando a construção de um novo mundo, L rompe com epistemologias coloniais e ajuda-nos a imaginar uma nova visualidade para o futuro. Pela boca, aniquilar a barbárie do presente.

Hoje eles que morre pela boca
Que se foda seus dólares na bolsa
Suas empresas agora são do povo
Suas terras são florestas de novo
Suas mansões, escolas
Seus soldados mortos pelos nossos
Quero ver cê falar com o gogó na força agora...

Referências

CARO VAPOR/VIDA E VENENO DE DON L. 2013. Don L. Mixtape. 17 faixas. Publicado no Youtube por DonLMusic. Disponível em: https://www.youtube.com/playlist?list=OLAK5uy_IZMNgPXRCZUFiK_2BcLYRntsqqe9qPuhE. Acesso em 25 jan. 2004.

DAVIS, Angela. A arte na linha de frente: mandato para uma cultura do povo. 1985. In: DAVIS, Angela. **Mulheres, cultura e política**. Trad. Heci Regina Candiani. São Paulo: Boitempo, 2016.

ESPÍRITO VÂNDALO. 2016. **Funkero, Filipe Ret, Don L**. Publicado no Youtube por FUNKERO220V. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=T5ZEa70yiUQ>. Acesso em 22 fev. 2024.

FARIA, Alexandre; PENNA, João Camilo; PATROCÍNIO, Paulo Roberto T. do. Introdução: Modulações da Margem. In: FARIA, Alexandre; PENNA, João Camilo; PATROCÍNIO, Paulo Roberto T. do (orgs.). **Modos da Margem**: figurações da marginalidade na literatura brasileira. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2015.

FERRÉZ. Prefácio. In: FERRÉZ. **Os ricos também morrem**. São Paulo: Planeta, 2015.

FÉRREZ. Terrorismo literário. In: FÉRREZ. (org.). **Literatura marginal**: talentos da escrita periférica. Rio de Janeiro: Agir, 2005.

KILOMBA, Grada. A máscara [2010]. Tradução de Jessica Oliveira de Jesus. **Cadernos de Literatura em Tradução**, [s.l.], n. 16, p. 171-180, 2016. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/clt/article/view/115286>. Acesso em 19 jun. 2024.

Realização:



Apoio:



PROFLETRAS



LIMA, Karoline. **O rapper anarquista**: Roteiro para Aïnouz 2, de Don L. Blog da Biblioteca Virtual do Pensamento Social | Coluna Primeiros Escritos, 26 de outubro de 2023. Disponível em: <https://blogbvps.com/2023/10/26/coluna-primeiros-escritos-o-rapper-anarquista-roteiro-para-ainouz-2-de-don-l-por-karoline-lima/>. Acesso em 13 maio 2024.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. **Manifesto do Partido Comunista**. Tradução de Sergio Tellaroli. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

MINHA LEI FREESTYLE (KAROL CONKÁ). 2015. Don L. Publicado no Youtube por DonLMusic. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-s8nhs30W5g>. Acesso em 26 jan. 2024.

N.A.D.A.B.O.M.P.T. 2. 2015. Costa Gold, Luccas Carlos, Don L. Publicado no Youtube por Costa Gold em 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=FSGuut6e2J4>. Acesso em 22 jan. 2024.

PATROCÍNIO, Paulo Roberto T. do. **Escritos à margem**: a presença de autores de periferia na cena literária brasileira. Rio de Janeiro: 7 Letras/FAPERJ, 2013.

PELA BOCA. 2021. Don L. *lr. Roteiro para Aïnouz vol. 2*. Álbum. 17 faixas. Publicado no Youtube por DonLMusic. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=kfkyHvOZCo>. Acesso em 8 maio. 2024.

POETAS NO TOPO 3.1. 2017. Qualy, Rincon, Clara, Liflow, Luccas Carlos, Xará, Drik Barbosa, Don L. Publicado no Youtube por PineappleStormTV. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=AZfOEpQFjaA>. Acesso em 23 jan. 2024.

PRADO, Beatriz Lima do. Movimento de sankofa como estratégia de sobrevivência em *Roteiro para Aïnouz vol. 2*, **Em Tese**, Belo Horizonte, v. 29, n. 1, p. 47-63, jan.-abr. 2023. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/emtese/article/view/41508/1125614984>. Acesso em 14 jun. 2024.

ROTEIRO PARA AÏNOUZ VOL. 3. 2017. Don L. Álbum. 9 faixas. Publicado no Youtube por DonLMusic. Disponível em: https://www.youtube.com/playlist?list=OLAK5uy_l2nND-EPjiv_8i4T4NiQ_DY-LLDVX_7o. Acesso em 22 fev. 2024.

ROTEIRO PARA AÏNOUZ VOL. 2. 2021. **Don L**. Álbum. 17 faixas. Publicado no Youtube por DonLMusic. Disponível em: https://www.youtube.com/playlist?list=OLAK5uy_lUbPxJqGLOOVZSq7Eb6kZ1cY4gQCct0KI. Acesso em 22 fev. 2024.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Apagamento, negacionismo, necropolítica: sobre a continuidade da empresa colonial, **Revista Histórias Públicas**, [S. l.], v. 1, n. 1, p. 18-44, 2023. Disponível em: <https://revista.uemg.br/index.php/historiaspublicas/article/view/6941>. Acesso em: 10 abr. 2024.

Manutenção de poder: os *reality shows* nas distopias

Caio Matheus De Jesus Pinheiro¹

Resumo: Este trabalho busca analisar as sagas *The Hunger Games* (2008-2010), de Suzanne Collins, e *The Selection* (2012-2015), de Kiera Cass, para discutir de que forma os *reality shows* são utilizados por governos totalitários, mais especificamente em sociedades distópicas. Assim, o presente estudo consiste em uma pesquisa bibliográfica de caráter qualitativo e método hipotético dedutivo, cuja hipótese é de que os *reality shows* são utilizados, nas narrativas distópicas, de forma que ultrapassam o entretenimento. Como referencial para a pesquisa, foi possível recorrer a nomes como Castro (2006) e Foucault (1982; 1987).

Palavras-chave: Literatura. Televisão. Totalitarismo.

Introdução

O entretenimento é se trata de uma parte fundamental na vida do ser humano. Em um dos momentos de maior dificuldade da sociedade moderna, a pandemia de COVID-19, o ato de entreter foi a maior companhia para milhares de pessoas ao redor do mundo – inclusive, este que está vos escrevendo. E é, a partir dessa premissa, que surgiu a ideia de escrever este trabalho. Em plena pandemia, em um momento de tanta fragilidade do ser humano, onde tudo estava incerto, uma coisa parecia acalmar o coração de várias pessoas: os programas de televisão – mais especificamente os *reality shows*.

Sendo um dos principais fenômenos da cultura de massa das últimas décadas, os *realities* têm como sua premissa, apresentar ao público que é possível exibir acontecimentos da vida real em um programa de TV. Ao longo dos anos, os *realities* se tornaram cada vez mais presentes nas vidas das pessoas, seja nas telas das televisões, nos celulares, nos computadores ou nas redes sociais.

Nessa perspectiva, pensando na ideia de televisão e dos *realities*, diversos livros podem ser citados por apresentar narrativas distópicas, em que as pessoas convivem com esse aparelho tecnológico, um dos principais é a famosa obra de George Orwell, *Ninety Eighty-Four* (1949), traduzido como *1984*, na qual o autor nos apresenta o *Big Brother*, personagem o qual é retratado enquanto o grande

¹ Mestre pelo PPGEL/UNEB. Professor da Rede Privada. Participante do REBRALLI/UFBA. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0504-0162>. E-mail: caio_matheus.15@hotmail.com

controlador e mestre naquela sociedade – símbolo que serviria de inspiração para a franquia de *reality shows* de mesmo nome –, que utiliza de aparelhos televisivos para vigiar e amedrontar os cidadãos da Londres futurística.

Anos depois, Richard Bachman, pseudônimo de Stephen King, narra uma história em que observamos novamente o uso da TV, desta vez, utilizando de programas da *reality television*. *The Running Man* (1982), em português, *O Concorrente*, se passa em um Estados Unidos totalitário, no qual ocorre uma competição em que os prisioneiros devem evitar uma morte brutal, enquanto são filmados fugindo pelas ruas do país.

Como visto nos exemplos acima, a literatura distópica surge visando projetar uma sociedade localizada em tempo e espaços futurísticos onde governos totalitaristas se manifestam, privando os cidadãos daquele lugar de direitos básicos, como a privacidade e a liberdade de expressão. Desta forma, ao realizar a escrita de um texto distópico acontece, principalmente, pelo momento sócio cultural que o autor vive ou fatos marcantes na história da sociedade.

Tendo isso em mente, é preciso pensar que a relação entre história e literatura é algo que perpassa o tempo, afinal, o autor tende a colocar elementos que estão ao seu redor em seu texto e problematizá-lo, assim, criando um “novo mundo” com diversos pontos similares ao que chamamos de “mundo real”. Afinal, a literatura, de uma maneira ampla, é um meio de fazer com que a nação e seus leitores pensem logicamente. A criação de uma sociedade fictícia, em um romance distópico, por exemplo, é uma peça importante na escrita da obra literária, pois os elementos presentes na sociedade idealizada pelo autor serão, na maioria das vezes, problematizados pelo leitor.

Quando falamos de *reality show* nos livros contemporâneos, as obras *The Hunger Games* (2008-2010), traduzido para português como *Jogos Vorazes*, de Suzanne Collins, e *The Selection* (2012-2014), traduzido para português como *A Seleção*, de Kiera Cass, se destacam por nos apresentarem uma sociedade onde o *reality* é algo presente na vida de seus habitantes, sendo não apenas uma forma de entretenimento, mas também, de controle político-social.

Ambos são textos distópicos que, além de bastante populares entre os jovens do mundo inteiro, exibem duas sociedades fantasiosas distintas e possuem como objeto central da obra, o dia a dia de protagonistas que precisaram participar de um *reality show* – programas televisivos, produzidos nas narrativas pelo Estado de cada país apresentado pelas autoras – e precisam encarar as consequências de ter a sua vida exposta 24 horas por dia na TV.

Desta maneira, busco discutir a constituição literária construída em torno de tais programas, como exercício de reflexão acerca da contemporaneidade. Apesar

de ser um fenômeno capitalista, visando conquistar audiência, lucro e convergência, os *realities* podem ser apresentados no meio literário de formas diferentes, para além de questões financeiras e lucrativas de uma corporação. A partir disso, parece-nos, então, ser possível levantarmos a seguinte questão de pesquisa: De que maneira as narrativas distópicas, criadas por Suzanne Collins e Kiera Cass, tratam (ou representam) os usos dos *reality shows* por governos totalitaristas, visando a manutenção de poder?

A partir da questão levantada, podemos definir os objetivos norteadores: investigar as narrativas distópicas criadas por Suzanne Collins e Kiera Cass, buscando compreender de que maneira os *reality shows* são utilizados nas sociedades das narrativas escolhidas. Por conseguinte, busca-se suscitar a discussão de como as formas do poder de um governo totalitário são representadas nos *reality shows* das obras para analisar os impactos dos programas nas pessoas das comunidades distópicas das narrativas. Desta forma, o presente estudo consiste em uma pesquisa bibliográfica, na qual optou-se pela análise de caráter qualitativo e método hipotético dedutivo, cuja hipótese é de que os *realities* são utilizados, nas narrativas distópicas, por governos totalitaristas de maneira que o seu uso ultrapasse as questões do entretenimento.

Uma breve contextualização sobre narrativas distópicas

O texto literário atravessa o tempo, faz parte do produto geral do trabalho humano e da cultura, assim, nos ajudando a compreender sobre nós mesmos e sobre as mudanças de comportamento do homem ao longo da História, segundo a visão de Samuel (1985). Muito se discute sobre a relação entre os eventos da humanidade e a literatura, por conta de uma resistência a relação direta entre esses dois elementos. Como discute White (2014, p. 115), existe uma “[...] distinção mais antiga entre ficção e História, na qual ficção é concebida como a representação do imaginável e a história como representação do verdadeiro”. Porém, graças à liberdade e licença poética, ao escrever, o autor consegue criar universos imaginários capazes de satirizar o que mais o incomoda na sociedade em que ele está inserido. Desta forma, também é possível recorrer a Barthes (2000), que discute como é importante dar à literatura o seu devido conhecimento, pois a esta assume muitos saberes e a história está presente no mundo literário.

Pensando nisso, podemos citar Umberto Eco (1989), que ao abordar os caminhos da literatura fantástica, apontou a metacronia ou metatopia, como um dos vieses que a escrita pode seguir – a qual representa um mundo futuro a partir de características do real presente. Esse ideal de que é possível criar uma narrativa que

utiliza do presente histórico a qual o autor está inserido, porém em um local futurístico, nos lembra do gênero literário conhecido como distopia.

O surgimento da distopia ainda é uma incógnita. À medida que o tempo passa, surgem novas teorias e descobertas de acontecimentos que deram início a esse gênero literário. Ao abordar a etimologia da palavra distopia, é possível visualizar uma junção de palavras como *dys*, derivada do grego como prefixo, que significa “ruim”, “difícil” ou “anormal” com o *topos*, que significa “lugar” ou “região”, ou seja, um lugar ruim. Em um significado amplo, distopia representa sociedades, comunidades e/ou lugares conflituosos, tempestivos e difíceis de se habitar.

Portanto, com a ideia de distopia pré-estabelecida, precisamos voltar para o início do século XX, mais especificamente, em 1909, quando o conto *The Machine Stops*, em uma tradução livre: *A Máquina Parou*, de E. M. Forster, foi publicado pela primeira vez no Oxford and Cambridge Review. A narrativa do escritor britânico apresenta ao leitor, um mundo no qual o ser humano vive nas entranhas da terra, longe do sol ou de qualquer elemento da natureza. Essa realidade é possível, pois os desenvolvimentos científicos e tecnológicos que chegaram ao seu nível máximo, o que faz com que o homem se torne dependente de uma tecnologia conhecida como A Máquina – responsável por regular, controlar e fornecer tudo o que for necessário para o homem.

Apesar do conto de Forster ter sido publicado antes, o autor e editor Yevgeny Zamyatin e a sua obra *Mbz* (1923), em russo, traduzido para português como *Nós*, escrita nos anos 1920 e 1921, que recebe o título de primeira obra distópica e responsável por inspirar diversas narrativas que seriam lançadas nos anos seguintes. No livro, acompanhamos a história narrada por um personagem chamado D-503, um homem que vive feliz e sem questionamentos em sua comunidade, chamada de Estado Único, um governo totalitarista que estipulou regras para que sua soberania não seja abalada.

Assim sendo, é a partir da obra de Zamyatin que diversos autores encontram inspiração para a escrita de alguns clássicos distópicos, como Aldous Huxley, George Orwell e Ray Bradbury. Apesar do autor russo ser considerado o pai da distopia moderna e, até o momento, o primeiro a escrever um livro do gênero, os postos de precursores da distopia são assumidos, conjuntamente, por Huxley, Orwell e Bradbury, homens que seguem padrões pré-estabelecidos pela sociedade, héteros, brancos e do ocidente – nos levando a refletir como contribuições de outras culturas podem ser apagadas.

Desde a primeira distopia escrita, *Mbz*, algo recorrente pode ser notado nas obras, as ferramentas tecnológicas. É a partir do uso dos avanços tecnológicos como

um dos seus grandes aliados, que os governos totalitários das sociedades distópicas utilizam desses aparelhos para que os habitantes possam ser doutrinados, vigiados e alienados, criando assim, uma população fiel ao sistema e fazendo com que os interesses do regime sejam alcançados e realizados sem qualquer interferência. Como explanado acima, nem sempre o avanço e o progresso podem ser vistos como uma forma benéfica a sociedade, principalmente quando se trata de uma comunidade distópica, na qual, qualquer coisa pode ser usada contra os seus habitantes.

A obra contemporânea *The Hunger Games* (2008), de Suzanne Collins, pode ser considerada um grande exemplo do diálogo abordado até o momento, que tem como inspiração a sociedade moderna e o crescente número de *reality shows* que levam as pessoas a perderem horas assistindo esse tipo de programa. Collins nos apresenta, em sua obra, uma sociedade obrigada a assistir um programa, produzido pelo governo, em que crianças e adolescentes lutam até a morte. As pessoas precisam especular, torcer e acompanhar diariamente a competição, promovida pelo governo daquele Estados Unidos futurístico.

O que são os *reality shows*?

Ligar o aparelho de televisão, conectar o telefone em um *streaming*² ou navegar em um site da internet e se deparar com a transmissão de *reality shows*, maratonas do segmento e notícias envolvendo acontecimentos da produção audiovisual, vem se tornando cada vez mais normal nos últimos anos. Acompanhar a vida de alguém desconhecido, ou nem tanto, se tornou um dos maiores meios de entretenimento do século XXI, gerando lucro para as suas produtoras e se consolidando como um formato popular. Castro (2006) discute que um dos fatores que explica o motivo do sucesso dos *reality shows*, seja que os programas possuem elementos de produtos televisivos já conhecidos pelo público, mesmo prometendo o real.

As atrações, como o próprio nome já evidencia, têm como proposta apresentar aos seus telespectadores, de diferentes formas, a realidade, as suas glórias, os seus desafios e tudo que cerca a vida do ser humano no geral. De acordo com Trevizan (2014, p. 06), a proposta da exibição da realidade faz com que quem participa desse tipo de atração, “ainda que precise seguir as regras de cada programa, [aja] com naturalidade, sem roteiro”. Segundo Trevizan (2014), o primeiro *reality show* surgiu nos Estados Unidos, em 1973, por meio de produção da emissora PBS

² Serviço de transmissão de áudio e vídeo via internet, sem a necessidade de baixar o conteúdo.

em parceria com o documentarista Craig Gilbert, onde o cineasta teve a ideia de criar um conteúdo no qual houvesse o mínimo de interferência dos diretores.

Para mensurar o quão comum é esse formato de atração, é possível elencar diversos tipos de *reality shows* que nos apresentam diferentes premissas. Em uma listagem rápida, podemos citar alguns programas como os que apresentam grávidas adolescentes e os conflitos da maternidade, como *Teen Mom* (2009-), da MTV. Outros chegam a propor que pessoas, peladas, arrisquem as suas vidas em um local selvagem e deserto, como *Naked and Afraid* (2013-), do *Discovery*. Além disso, também é possível acompanhar a vida de ricos e famosos no *Cribs* (2000-), da MTV.

Recorrendo ao que é discutido por Castro (2006, p. 29), o *reality show* “é essa mistura de gêneros que traz a sensação de algo novo, pela mescla de vários formatos já conhecidos e aprovados pela população”. Como mencionado, é possível notar que a indústria do *reality* se expande para diversas áreas, a exemplo dos casos das obras distópicas a serem analisadas, que possuem duas formas de *realities* diferentes.

“Que a sorte esteja ao seu favor”³ mas as pessoas na sala de jantar estão ocupadas em assistir TV

Minutos antes de ter sua vida mudada para sempre ao se voluntariar para participar da 74ª edição do *reality show* *Hunger Games*, a personagem Katniss Everdeen – protagonista dos três primeiros livros da saga escrita por Suzanne Collins – descreve o ambiente que cerca toda a preparação para o programa, como uma atmosfera de terror, silêncio e claustrofobia, onde todos que estão ali sabem o peso que o evento possui, além das consequências que ele pode trazer para aqueles que forem sorteados e oferecidos como tributos direcionados a Capital.

Logo, essa sensação de humilhação e de medo provocada pelo *reality show*, como descrita por Everdeen, mostra como a Capital – centro de poder de Panem – abusa de sua soberania para mostrar aos cidadãos do país que eles estão sob o domínio de um Estado que utiliza da fraqueza e da vulnerabilidade dos habitantes para manter os seus privilégios. Além disso, essas ações são para lembrá-los que confrontos podem levar a uma nova guerra, sendo que um embate falho, no passado, foi o motivo que originou aquele pesadelo televisivo.

Ao recorrermos a trechos da obra de Collins, o objetivo do programa pode ser visto em *The Ballad of Songbirds and Snakes* (2020), em que o personagem

³ Traduzido de: May the odds be in your favor. Referência ao bordão de *The Hunger Games*, de Suzanne Collins, dito antes dos “jogos” do livro começarem.

Coriolanus Snow, refletindo sobre os motivos que levam a realização da atração televisiva, chega à conclusão de que aquilo é uma forma de lembrar aos telespectadores que a Capital está no comando: “As pessoas tinham memória curta. Elas precisavam andar em volta dos destroços, pegar cupons de racionamento de alimentação e assistir aos Jogos Vorazes, para que a guerra permanecesse viva na mente”⁴ (Collins, 2020, p. 12-13, tradução nossa). O pensamento de Snow, cidadão da Capital, se aproxima do que Katniss Everdeen, moradora do distrito 12, pensa sobre os jogos: “Levar as crianças de nossos distritos, forçá-las a matarem umas às outras, enquanto todos nós assistimos pela televisão. Essa é a maneira encontrada pela Capital de nos lembrar de como estamos totalmente subjugados a ela.”⁵ (Collins, 2008, p. 18, tradução nossa).

Fazer com que o cidadão não esqueça de quem está no comando, é o principal desejo de um governo totalitário, assim como utilizar da tortura e do medo, para facilitar o controle e a imposição de comportamento dos cidadãos. Isso nos faz pensar no que é explanado por Kopp (2011), ao dizer que em uma sociedade distópica, o ser humano é visto como algo dominável, que tem sua vida regulada por alguém no poder. O que coincide com o pensamento de Hilário (2013), que afirma que a dominação em obras distópicas reflete diretamente sobre a regulação de pensamentos e comportamentos de um indivíduo.

Pensar no *reality show* produzido pelos governantes de Panem, é notar que a vontade de gerar uma submissão dos cidadãos é o seu principal foco. Afinal, exibir um programa onde crianças e adolescentes são colocados em uma arena para lutar até a morte, reforça aos seus telespectadores que o sistema está ali para vigiá-los e pode punir qualquer pessoa da população que ouse formar ideias contraditórias ao que foi imposto pelos superiores. Essa questão nos lembra o que é discutido por Foucault (1987), que ao se referir ao panóptismo, uma estratégia adotada em presídios, manicômios, hospitais, dentre outros, na qual os que se fazem presentes são observados a todo o tempo, aborda como a exposição sofrida pelos indivíduos em cárcere possibilita o controle de suas ações.

A mensagem da Capital para ambos os personagens é clara, a punição acontece àqueles que se revoltam, o centro de poder do local está observando a todos, tal como os olhos atentos daqueles que observam as pessoas em locais panópticos – discutido por Foucault (1987), mostrando aos cidadãos o peso que o

⁴ Traduzido de: People had short memories. They needed to navigate the rubble, peel off the grubby ration coupons, and witness the Hunger Games to keep the war fresh in their minds.

⁵ Traduzido de: Taking the kids from our districts, forcing them to kill one another while we watch — this is the Capitol’s way of reminding us how totally we are at their mercy.

reality possui, não apenas para as suas vidas, mas de todos ao seu redor, impedindo que eles façam algo tido como “errado”.

Refletir sobre os *Hunger Games*, mais especificamente em Panem, é notar que os cidadãos dos doze distritos daquele país são como prisioneiros e vivem em um panóptico, onde são vigiados, controlados, possuem um comportamento imposto e caso pensem em sair ou se rebelar contra ele, agirão sabendo dos riscos, transmitidos através do *reality show*. Panem seria, então, uma representação de panóptismo que, além de vigiar, expõe tortura e sofrimento para lembrar aos cidadãos que ninguém foge das mãos de ferro do centro de poder. Desta forma, é possível dizer que o país da narrativa de Collins, se trata de uma reprodução de uma grande estrutura panóptica que foi expandida.

Ao partir para a obra *The Selection*, de Kiera Cass, as garotas que moram nos Estados Unidos futurístico, chamado de Illéa, tornam-se conhecidas por ter a chance de participar de um *reality show* que escolheria a nova princesa de um país. Tanto que, os personagens da narrativa de Cass acreditam que, mesmo com toda exposição que cercaria a situação, não há desvantagens em participar do programa.

Estar na atração se trata de uma experiência animadora, tanto que a irmã de America Singer, protagonista da narrativa, expõe seus sentimentos acerca do *reality* “[...] eu gosto dessa ideia que alguém pode ter o seu felizes para sempre. Qualquer uma pode ser a próxima rainha. É esperançoso. Me faz pensar que eu também posso ter o meu felizes para sempre.”⁶ (Cass, 2012, p. 16, tradução nossa). A fala da garota nos mostra como o programa tem um impacto positivo na vida dos habitantes daquele local, afinal, a realidade a qual estão inseridos, é substituída por um sonho. A ideia de colocar jovens em um castelo, cercadas de bailes, muito glamour e a oportunidade de ser a nova rainha, gera um apego no público que deseja acompanhar cada momento da busca pelo amor.

Essa é a maneira que o governo de Illéa encontrou para fazer com que os habitantes possam se entreter em momentos de revolução, levando os cidadãos a assistirem a um programa onde o príncipe se apaixonará – ou não – e escolherá, conseqüentemente, a sua nova rainha. No entanto, quando se pensa em uma sociedade distópica, tudo que é planejado pelo governo totalitário é pensado com um propósito maior, algo que faça com que o sistema continue no comando.

O fato é que, por mais romântico que possa parecer, o *reality* possui outra finalidade, além da escolha da futura governante do país. Na trama de *The Selection*, há uma pretensão manter a população sob um domínio, afinal “[...] os príncipes se

⁶ Traduzido de: I like that someone gets a happily ever after and all that. Anybody could be our next queen. It's kind of hopeful. Makes me think that I could have a happily ever after, too.

casavam com plebeias para elevar a moral da nossa, às vezes, instável nação.”⁷ (Cass, 2012, p. 7, tradução nossa), tal estratégia se mostra bastante eficaz, afinal, os habitantes do país se sentem atraídos pelo programa. Recorrendo a Foucault (1982), podemos pensar no trecho acima como é possível utilizar do discurso como forma de poder, afinal, o autor classifica o poder como forma de saber e é possível utilizar da linguagem como o principal aliado.

A partir disso, podemos notar como o público é ligado ao programa e como o mesmo faz um sucesso estrondoso naquele local, expondo como o objetivo dos governantes em fazer uma atração televisiva que cativa o público, deu certo. Não obstante, existe todo um investimento por parte dos líderes de Illéa no programa. Espalhar a ideia de que o programa é uma esperança para jovens do país e fazer com que as pessoas achem o *reality* uma forma de representar apenas o amor, faz com que haja uma distorção dos fatos, algo que os detentores desse discurso, o governo de Illéa, desejam alcançar; ao utilizar da linguagem, eles impedem que revoluções aconteçam no país. Afinal, como discute Foucault (1996), é possível utilizar o discurso como uma forma de conseguir o poder que se deseja possuir.

Enquanto grupos de revolucionários tentam fazer com que aquele método de governar seja extinto, os líderes do local exibem o *reality show*, para que dessa forma, a ideia de se voltar contra as autoridades não seja espalhada. Tanto que, ao entrar no programa, a participante recebe o seguinte aviso: “Não há um cronograma para A Seleção. O programa pode durar dias ou anos.”⁸ (Cass, 2012, p. 61, tradução nossa).

Não à toa, durante a narrativa de *The Heir* (2015), traduzido para português como *A Herdeira*, por conta do comportamento “agitado e infeliz” da população, como os próprios personagens verbalizam na obra, além da falta de ideias de como aliviar a tensão, os governantes propõem uma nova edição do programa, para que a moral das pessoas seja elevada. Afinal, segundo eles, “o público reage melhor a notícias positivas relacionadas à nossa família”⁹ (Cass, 2015, tradução nossa). Desta forma, os governantes de Illéa utilizam da linguagem e de um sistema representacional como forma de exercer o seu poder, como discute Hall (2016), sistemas representacionais são construídos a partir de sentidos e significados, elementos esses que foram previamente apresentados pela linguagem. Sendo assim, a realização de um programa que envolva o sentimentalismo dos cidadãos, faria com

⁷ Traduzido de: Princes, however, married women of the people to keep up the morale of our sometimes volatile nation.

⁸ Traduzido de: There is no set timeline for the Selection. It can be over in a matter of days or stretch into years.

⁹ Traduzido de: “the public responds best to something positive with our family”

que um entusiasmo e um esquecimento dos problemas acontecessem na maioria da população.

Desta forma, é possível notar que, mesmo aparentando não estarem conectadas, as obras – com suas diferenças e similaridades – retratam como o uso de um programa televisivo pode beneficiar o controle governamental e promover uma obediência por parte dos cidadãos de determinado local. Quando se trata do uso do poder, os discursos podem parecer diferentes, mas como se trata do uso de saberes, não importa se o *reality* mostrará a morte de crianças ou o primeiro beijo de um príncipe, mesmo com tantas diferenças e aproximações, o propósito por trás dessas produções em uma sociedade distópica possui um significado maior, talvez o que mais importe para aquele sistema governamental – gerar um comportamento no qual o habitante continue a depender, temer e não questionar as atitudes impostas a ele.

Considerações finais

Em virtude do que foi apresentado, o presente artigo buscou investigar as narrativas distópicas criadas por Suzanne Collins e Kiera Cass, buscando compreender de que maneira os *reality shows* são utilizados nas sociedades das narrativas escolhidas. Com base nas discussões suscitadas nas seções anteriores, por se tratarem de narrativas que apresentam ao leitor o uso do *reality show* em sociedades futurísticas, as obras produzidas pelas duas autoras se assemelham bastante, sendo assim, a comparação é inevitável quando se trata desses dois best-sellers da literatura mundial.

Talvez o principal fato para que ambas se aproximem tanto, seja a relação entre poder e *reality* como um dos grandes truques utilizados pelos governos das obras de Cass e Collins. Com o uso dos programas de TV, os comandantes das narrativas implementam os *realities* em suas sociedades como forma de fazer com que os habitantes daquele local sejam anestesiados, por medo ou por felicidade, por uma torcida para que um conhecido seu sobreviva ou que a sua amiga seja a futura rainha do país.

Em síntese, *The Hunger Games* e *The Selection* nos mostram como esses programas de TV são usados para manutenção de um poder que visa continuar a beneficiar quem está no comando, pregar discursos pré-estabelecidos pelos mesmo, além de – claro, o seu maior objetivo – instaurar a ordem e o controle dos grupos sociais.

Referências

- BARTHES, Roland. **Aula**. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1992.
- CASS, Kiera. **The Heir**. New York, NY: HarperCollins Publishers. 2015.
- CASS, Kiera. **The Selection**. New York, NY: HarperCollins Publishers. 2012.
- CASTRO, Cosette. **Por que os reality shows conquistam audiência?** São Paulo: Paulus, 2006.
- COLLINS, Suzanne. **The Ballad of Songbirds and Snakes**. New York, NY: Scholastic Press. 2020.
- COLLINS, Suzanne. **The Hunger Games**. New York, NY: Scholastic Press. 2008.
- ECO, Umberto. Os mundos da ficção científica. IN: ECO, Umberto. **Sobre os espelhos e outros ensaios**. 2. ed., Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.
- FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. 3. ed. São Paulo: Edições Loyola, 1996.
- FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Organização e tradução de Roberto Machado. 3. ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1982.
- FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir**: nascimento da prisão. Tradução de Lígia M. Pondé Vassallo. 12. ed. Petrópolis: Vozes, 1987.
- HALL, Stuart. **Cultura e representação**. Organização e Revisão Técnica: Arthur Ituassu; Tradução: Daniel Miranda e William Oliveira. Rio de Janeiro: PUC-Rio - Editora Apicuri, 2016.
- KOPP, Rudinei. **Comunicação e mídia na literatura distópica de meados do século 20**: Zamiatin, Huxley, Orwell, Vonnegut e Bradbury. Tese (Doutorado em Comunicação Social) – PUC. Rio Grande do Sul, p. 279. 2011.
- SAMUEL, Rogel. **Manual da teoria literária**. 2. ed. Petrópolis. Vozes, 1985.
- TREVIZAN, Karina. **Almanaque dos reality shows no Brasil**. São Paulo: Panda Books, 2011.
- WHITE, Hayden. **Trópicos do Discurso, Ensaios sobre a Crítica da Cultura**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2014.

A ironia em Camilo Castelo Branco

Giovana Evelyn Rodrigues de Oliveira¹

Resumo: Este artigo, primeiramente, busca contestar a atribuição de escritor ultrarromântico dada a Camilo Castelo Branco, por diversos críticos, como Jacinto do Prado Coelho, Massaud Moisés e Antônio José Saraiva. Desse modo, se questionará a tentativa, por parte da crítica, de encaixar o autor em uma escola literária, pois dizer que Camilo é apenas um escritor romântico ou realista é uma maneira simplista demais para defini-lo, tendo em vista a sua vasta produção de 137 obras. Assim sendo, será proposto um olhar mais amplo, crítico e reflexivo sobre o autor e seus escritos, embasado em autores como Paulo Motta Oliveira e Paulo Franchetti, Maria de Lourdes Ferraz e Alexandre Cabral. Como recorte, será feita uma análise de um de seus romances intitulado *A Sereia*, obra pouco explorada pela crítica, em que o autor escancara a hipocrisia burguesa do século XIX, por meio de críticas sociais que permanecem atuais, mesmo que a obra tenha sido produzida há quase 200 anos.

Palavras-chave: Camilo Castelo Branco. Crítica social. A sereia.

Introdução

Camilo Castelo Branco (1825-1890) é um escritor português, cuja vida boêmia foi repleta de diversos escândalos amorosos, o que levou os críticos a se interessarem em relacionar sua vida pessoal com suas obras. Isso não quer dizer que devemos ler os seus textos buscando encontrar a sua vida representada neles, pois como é sabido, a literatura não é uma representação da realidade, é ficção.

Em a *História da Literatura Portuguesa*, de Antônio José Saraiva e Óscar Lopes (1996, p. 870), podemos encontrar a seguinte afirmação "A acidentada vida passiona de Camilo Castelo Branco foi a mais importante fonte da própria novela camiliana." A partir desse trecho, compreende-se que o cunho biografista é atribuído a Camilo e seus escritos.

Para além da associação vida e obra encontrada, há também uma categorização do autor como ultrarromântico, evidente em *A Literatura Portuguesa*, de Massaud Moisés (2003 p.185). "Como vimos, Camilo transita do Ultra-Romantismo, descabelado, histórico e piegas, para um Naturalismo coerente com suas tendências de cronista da sociedade burguesa da segunda metade do século XIX. Nele se corporifica, portanto, a agonia do ideal romântico..." Portanto, este

¹ Mestranda do PPG-Letras (Ibilce-Unesp). Bolsista CAPES 2024-2026. E-mail: giovana.evelyn@unesp.br

projeto visa contestar esse ideal, a partir da análise de seu romance *A Sereia*, evidenciando a criticidade de Camilo.

Tendo em vista toda a crítica camiliana já existente, primeiramente, é necessário questioná-la, para que consigamos refutar alguns pontos e contribuir de alguma forma com as análises da obra do autor. Assim sendo, é importante ressaltar Jacinto do Prado Coelho e sua *Introdução ao Estudo da Novela Camiliana*. Segundo Coelho (2001, p. 375), "a novela camiliana pode chamar-se um libelo contra a subordinação do mais nobre sentimento, o amor, a preconceito de casta ou cálculos materiais". Nesse trecho, Coelho refere-se ao romance *A Sereia*, como exemplo de que as obras do autor sempre contemplam somente essas temáticas. O tom usado pelo crítico prescreve uma fórmula para todos os romances de Camilo, reduzindo-os a isso apenas. Esse ponto de vista, em que Camilo é visto como um novelista ultrarromântico, pode ser encontrado em outros autores como Antônio José Saraiva e Óscar Lopes, cito o trecho,

A novela passional da maturidade literária de Camilo mantém, em dose variável de livro para livro, muitos destes ingredientes e o esquema de início. À parte as diferenças profundas quanto ao estilo, ao ritmo, à atitude de introversão e à subtileza psicológica, há uma «**religião do amor**» comum a Camilo... (Saraiva; Lopes, 1996, p. 877, grifo meu).

É verdade que Camilo escreveu sobre o amor, mas o intuito era valer-se disso para abordar críticas importantes à sociedade.

A fortuna crítica

No que diz respeito à crítica camiliana dos anos 2000, Paulo Motta Oliveira (2008, p. 305-314) analisa o famoso *Dicionário de Camilo Castelo Branco* (1988), de Alexandre Cabral, e o *Dicionário de personagens da novela camiliana* (2002), de Maria de Lourdes Ferraz. O dicionário, publicado por Cabral em 1988, era de cunho biografista, ou seja, analisava as obras de Camilo Castelo Branco a partir dos dados biográficos do autor. Em 2003, Cabral atualizou e aumentou o dicionário, entretanto, as mudanças não foram significativas. Quanto aos verbetes, presentes no dicionário de Ferraz, pode-se dizer que são descritos com mais foco na vida de Camilo do que em sua obra, mas é sabido que, por mais que Camilo se baseie em algum fato real, o romance é ficção.

Além disso, os resumos das obras de Camilo que estão presentes no dicionário reduzem as suas obras apenas à história de amor que é narrada,

Realização:



Apoio:



PROFLETRAS



perpetuando o ideal de ultrarromântico atribuído ao autor por críticos como Antônio José Saraiva e Óscar Lopes, Jacinto Prado Coelho e Massaud Moisés. Segundo Oliveira,

De início é significativo o número de verbetes que afirmam ser os romances histórias de amor, ou, mais especificamente em alguns casos, de "amores contrariados". Certamente está por detrás dessa recorrência a imagem, que já acima indicamos, de Camilo como um escritor de histórias passionais. A isso se conjuga uma tendência, mais ou menos recorrente, de não se referir a aspectos mais inovadores e interessantes dos livros do autor, reduzindo, em vários casos, as histórias a enredos sem maiores interesses para um leitor do século XXI (Motta Oliveira, 2008, p. 310).

No entanto, outros críticos como Paulo Franchetti, no início deste século, propõe uma renovação desse olhar, comparando-o a Garrett e Machado de Assis.

Nesta leitura, Camilo nos aparecerá estilisticamente, num nível macroestrutural, como um homem **próximo** de **Garrett**. E, como este, muito próximo de escritores do século anterior, tal qual Stern ou De Maistre, que viam o texto romanesco não como sendo basicamente o desenvolvimento de uma intriga, nos moldes mais propriamente românticos, mas como uma prática narrativa em que o comentário filosófico ou simplesmente digressivo e espirituoso aparecia como o ponto distintivo do gosto [...] É no trabalho com as formas, agindo por contraposição ou acomodação, exercendo a literatura como prática polêmica, que vamos encontrar o Camilo melhor corresponde aos valores do nosso próprio tempo. Aí podemos reconhecer a sua modernidade, o seu interesse para nós. E desse esforço por uma nova descrição resultará um escritor que situaremos numa outra família espiritual, diferente da que tem sido a sua. Nessa nova família, como já deve ter ficado claro pela exposição, estará também, entre outros, **Machado de Assis**, com alguns graus de **parentesco** que ainda cumpre determinar... (Franchetti, 2003, P. 31 e 32, grifo meu).

A partir dessas considerações, é possível compreender que a modernidade presente em Camilo deve ser reconhecida pelos leitores, para que assim possam se interessar pelas suas obras. No entanto, com o estereótipo de Camilo como ultrarromântico imposto pela crítica, ocorre justamente o processo contrário, ao invés de angariar mais leitores a Camilo, há a desmotivação desse público. Tendo em vista essa tradição crítica camiliana, em seu artigo sobre a recepção de Camilo, Óscar Lopes (1994, p. 33) afirma que, “está ainda por criar um tipo persuasivo de recepção camiliana ou consonância com a sensibilidade e os interesses actuais”. Sendo assim, reafirmo a importância desse trabalho de investigação, cujo objetivo é provar a importância das obras de Camilo ainda nos dias de hoje. Por mais que ele tenha escrito sobre uma sociedade do século XIX, suas críticas são muito atuais e necessárias.

Camilo escreveu o romance *A Sereia* em 1865, mesmo ano de publicação de *A Queda dum Anjo*, seu romance satírico mais conhecido. Devido à sua vasta produção, sobretudo na década de 1860, é uma obra que ficou esquecida e recebeu pouca atenção da crítica.

Na terceira edição de seu livro intitulado *Introdução ao Estudo da Novela Camiliana* (2001), Jacinto Prado Coelho menciona o romance *A Sereia* em uma nota de rodapé, evidenciando a visão biografista mencionada anteriormente, pois como na vida real, Camilo rapta Patrícia Emília, uma de suas amantes, Coelho diz que isso é comum aparecer em suas obras,

Raptos como o de Patrícia Emília seriam frequentes nas novelas camilianas, por exemplo: no *Anátema*, nos *Mistérios de Lisboa*, n' *A Neta do Arcebispo*, nas *Estrelas Propícias*, n' *A Sereia*, em «O Filho Natural» (*Novelas do Minho*, 2.º vol.). Observação feita por Alberto Pimenta e reiterada por Sousa Costa in *Camilo no Drama da Sua Vida*, p. 95 (PRADO COELHO, 2001, P. 54, grifo meu).

Segundo Coelho, Camilo escreve sobre mulheres que são levadas por seus amantes, pois está tudo ligado com a sua vida pessoal, desconsiderando a diferença entre escritor e narrador, que já está em uma instância ficcional. Além disso, o crítico faz breves menções a *A sereia*, mas sem aprofundar-se. Nesta análise, procurarei mostrar que Camilo transcende a história de amor, para trazer suas reflexões por meio de um narrador heterodoxo, conforme a acepção empregada por Cleonice Berardinelli (1979).

Em seu artigo intitulado *Garrett e Camilo: românticos heterodoxos*, Berardinelli aponta que Camilo é heterodoxo. Para situar o autor e suas obras antes que

compreendamos esse conceito, a autora, a partir da subdivisão do Romantismo em quatro partes por Julián Marías, nos chama atenção para o fato de que Camilo nasceu em 1825 e a maior parte de suas produções se deram dentro do período de transição para o Realismo e dentro dele, o que impediria de classificarmos o autor como pertencente a uma ou outra escola literária simplesmente. Diferentemente de alguns outros escritores românticos, segundo Berardinelli (1979, p. 81), "Nos romances citados de Camilo o sujeito da enunciação considerará seu enunciado como fazendo parte de um código que ele contesta."

Análise de *A Sereia*

Para exemplificar a criticidade de Camilo, cito abaixo um trecho de seu romance *A sereia*, em que o narrador faz diversas críticas à sociedade da época.

Ninguém se lembrou ainda de conjecturar que as vaporizações constantes das fornalhas e o fluido elétrico de que o ambiente está saturado possam ter influído na substância dos sólidos e fluidos componentes do maquinismo celeste, alterando-lhes o modo de atuarem sobre a terra[...] De mais disso, o Porto da primavera de 1762 gozava-se de ar impregnado de aromas, porque, naquela era, grande número de ruas que hoje respiram vapores nocivos pelos férreos pulmões de seus edifícios e fábricas, eram quintas, arvoredos, jardins, ourelas e marginados verdejantes de límpidos regatos, que os ductos atuais do gás degeneraram em água-tofana dessas dezenas de chafarizes em que tragamos peçonha (Castelo Branco, 2020, p. 9-10).

Já logo no início do romance, o narrador faz uma comparação entre o cenário do século XVIII que seria mais límpido, cheio de árvores, que no século XIX estaria poluído pelos vapores nocivos de fábricas. A partir disso, é possível ver uma denúncia por parte do narrador a essa evolução predatória advinda da revolução industrial. Mais adiante na história, Joaquina, a protagonista, estava tristonha dentro do convento, por isso uma freira vai falar com ela para animá-la:

— Pobre menina! Ao céu vai a senhora, mas da terra pouco tempo há de gozar-se! Reparta melhor o seu tempo. Passeie, divirta-se, coma, durma e reze, que as horas chegam para tudo, e ainda fica tempo de se ganhar o céu. **Mais vale uma hora de oração voluntária, que uma pregação de quatro horas a todos os santos e**

santas do reino da glória (CASTELO BRANCO, 2020, p. 45-46, grifo meu).

A partir dessa fala da religiosa, percebemos uma denúncia à rigidez moral da época e à hipocrisia por parte de religiosos, que se importavam mais em falar muito, dar lições de moral nos ouvintes do sermão, sem sentir verdadeiramente aquilo, do que em serem sinceros e espontâneos.

Além da crítica religiosa mencionada anteriormente, há outras. Em determinado ponto da história, o narrador nos conta que as freiras, de quem era esperada a castidade, tinham suas paixões carnavais por outros homens; isso se evidencia por meio da seguinte frase: "Uma das freiras ardia d' amores do arcediago, outra dum loio, e a terceira do outro frade" (Castelo Branco, 2020, p. 46). Depois que o narrador nos conta esse fato, há um diálogo entre o reitor e Joaquina, em que Camilo se vale da protagonista para ironizar e satirizar a suposta virtude de algumas freiras:

— Pois, se ele é homem temente a Deus, e remediado, casa, casa, minha menina, que esta vida de convento não te serve, nem tu agradas **às senhoras virtuosas desta casa.**

— Ora !... as senhoras virtuosas !... — acudia Joaquina galhofando (Castelo Branco, 2020, p. 54, grifo meu).

Nesse trecho, Camilo nos mostra os bastidores do convento, assim conseguimos ver o falso moralismo da sociedade, a partir de religiosos que cobravam “castidade, pureza, inocência”, mas faziam *vista grossa* para as próprias torpezas que aconteciam dentro do próprio convento, pois, acima de tudo o que importava eram as aparências. Percebemos que os religiosos, como freiras e padres são extremamente idealizados pela sociedade, já que no fim padeciam das mesmas sortes que os demais seres humanos. Em seguida, Joaquina tenta argumentar com o padre e o reitor sobre como é hipócrita e injusto que a julguem por amar a um homem e querer fugir com ele, sendo que várias freiras tinham seus romances:

— Hipócrita, sim! Digo-o sem medo de te ofender, porque sei que tu o não és. É uma coisa vil a denúncia de atos que não desonram! Se eu amava um homem tão desgraçado como eu, e lhe cedia da minha vida quanto honestamente podia ceder-lhe, porque foi esta impostora apunhalar-te o coração, e cobrir-me a mim de toda a casta de aflições!...

— Julgou ela que cumpria um dever... — disse o reitor.

— Que dever, Sebastião? Porque não cumprem as santas desta casa o dever de expulsarem daqui as freiras **professas**, que passam as tardes com os cônegos e com os frades, e com os militares? Eu, que não fiz voto nenhum, e tenho dezoito anos, sou desonesta porque amo um rapaz, que quer ser meu esposo; e elas...

— Está bom, Joaquina — cortou o padre. — **Não é própria a ocasião para dilatarmos estas práticas** (Castelo Branco, 2020, p. 62-63, grifo meu).

No final desse diálogo, percebemos que o padre quer ocultar as práticas “desonestas” das freiras. Com isso, é possível compreender que os problemas que pudessem escandalizar a ordem religiosa ou a moral e “bons costumes” eram enterrados e não havia diálogo sobre o assunto. Além das críticas já mencionadas Camilo também fala da falsa “caridade”:

— Não se moleste, minha tia; eu quero dizer que **se a religião deve ser uma cruz sem alívio, para que é necessária a caridade?! Se tudo é justiça, podemos banir a palavra misericórdia...**

— Vens ensinar-me os meus deveres de cristã? Louvado seja o Senhor!.. Ele sabe o que eu sofri a tua irmã.

— São louros que minha tia tem no céu.

— Zombas, sobrinho?

— Eu nunca falo zombando, minha tia. **O diálogo terminou com poucas frases mais, em que de parte a parte a caridade não era muita** (Castelo Branco, 2020, p. 63-64, grifo meu).

A partir desse trecho Camilo nos mostra que as pessoas se diziam caridosas, religiosas, mas no fundo julgavam mais aos outros, do que tinham empatia pelos demais, além de afirmar que a religião é uma cruz sem alívio, devido à alta cobrança moralista.

Em outra passagem, o narrador explica que um personagem:

[...] facilitou a sua casa e intimidade de suas filhas ao descendente do bispo, sem embargo da sua desonesta convivência com uma senhora raptada! **Incongruências das raças ilustres**, posto que

Francisco da Cunha era **bom homem**, e sua família uma **santa gente**, merinas bem ajeitadas e **virtuosas**, que **não sabiam ler nem escrever nem contar** (Castelo Branco, 2020, p. 100, grifo meu).

Nessa parte, o narrador está nos contando sobre Francisco da Cunha que recebe Joaquina e seu amado em sua casa, devido à influência do rapaz. Com isso, Francisco aceita recebê-los mesmo sabendo que não estavam casados. Portanto, quando o narrador diz “incongruências das raças ilustres”, se refere a esse seletivo moralismo, posto que seria inconcebível naquela época receber um casal naquelas circunstâncias, mas como se tratava de alguém influente, não havia problemas em se fazer concessões. Ainda nesse trecho, destaca-se a ironia do narrador ao enfatizar “bom homem”, “santa gente”, já que ficou claro que o comportamento de Francisco é hipócrita. Em “virtuosas que não sabiam ler, nem escrever, nem contar” evidencia-se a acepção de virtude, que no caso seriam moças “comportadas, prendadas e obedientes”, não mulheres instruídas, com conhecimento sobre diversas áreas.

Considerações finais

A partir dos exemplos mencionados acima, evidenciou-se que Camilo faz diversas críticas à sociedade do século XVIII e XIX, principalmente à hipocrisia da classe dominante, a burguesia, essa classe social em decadência e também às entidades religiosas.

O autor contrasta o ser *versus* aparentar, mostrando que manter as aparências é o mais importante para aquela sociedade. Nos dias de hoje, ainda há muitas pessoas que vivem aparentando algo que não são. Será que estamos tão distantes assim da sociedade descrita e criticada por Camilo? Logo, há necessidade de se ler os seus romances sob uma perspectiva mais crítica, para além do conflito amoroso, presente na superfície do enredo.

Dessa forma, a literatura atingirá as nossas vidas e nos fará pessoas mais conscientes de nossa realidade, assim como dizia Antônio Cândido em seu texto *O direito à literatura*. Inicialmente, para responder ao questionamento de se a literatura é um direito indispensável ao ser humano, inicia sua argumentação diferenciando os conceitos de “bens incompressíveis” e os “bens compressíveis”, em que o primeiro seria os direitos básicos, como alimentação, roupa, casa, todas as coisas que não podem ser suprimidas, já o segundo são as coisas que não são estritamente necessárias, como exemplo, um esmalte. Em seguida, o autor afirma que a literatura é um direito, pois segundo ele, as nossas necessidades espirituais são tão importantes quanto as fisiológicas, já que todos nós temos a necessidade diária de imaginação,

ficção. Assim, ela nos traz diversos tipos de realidades, as quais “vivemos” ao ler, permitindo que vejamos o mundo de várias perspectivas.

O questionamento que fica é: Se a literatura é um direito. Seria um direito incompressível ou compressível? O autor diz que é um bem incompressível, ou seja, um direito indispensável a todos nós, pois nos humaniza, quer dizer, nos traz sensibilidade, reflexão, criticidade, conhecimento, conseguimos ver a beleza das coisas, tornando-a assim, extremamente necessária para a formação da personalidade do ser humano. O seu papel humanitário, mais especificamente o que Cândido chama de literatura social, é comparado, por ele, com os direitos humanos, já que de certa maneira os dois desempenham papéis de reflexão sobre a sociedade, o que provoca melhorias. Para concluir, Cândido expõe a falta de disseminação da literatura no Brasil, já que não é acessível a todos.

Posto isso, justifico o motivo pelo qual quero espalhar os escritos camilianos pelo nosso país. Saramago, na epígrafe de seu livro *Ensaio sobre a cegueira*, já dizia “Se podes olhar, vê. Se podes ver, repara”. Assim, nosso papel quanto estudiosos da literatura é disseminá-la para abrir os horizontes de nossos leitores brasileiros, para que consigam “reparar” a nossa sociedade atual. Na resenha do livro presente na quarta capa, a editora faz a seguinte observação: Saramago faz lembrar “a responsabilidade de ter olhos quando os outros os perderam”. Esse trecho resume perfeitamente a ideia trazida pelo autor e mostra a deficiência de criticidade presente nos dias atuais.

Referências

- BERARDINELLI, Cleonice. **Garrett e Camilo românticos heterodoxos**. Lisboa: Instituto Francês de Lisboa, 1979, p. 61-81.
- BRANCO, Camilo Castelo. **A Sereia**. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 2020.
- CABRAL, Alexandre. **Dicionário de Camilo Castelo Branco**. Lisboa: Caminho, 1988.
- COELHO, Jacinto Prado. **Introdução ao Estudo da Novela Camiliana**. 3ª ed. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 2001.
- FERRAZ, Maria de Lourdes. **Camilo e o romantismo: a retórica do sentimento**. In: *Actas Congresso Internacional de Estudos Camilianos*. Coimbra: Comissão Nacional de Comemorações Camilianas, 1994, p. 237-251.
- FERRAZ, Maria de Lourdes. **Dicionário de personagens da novela camiliana**. Lisboa: Caminho, 2002.

- FERRAZ, Maria de Lourdes. **O realismo romântico de Camilo**. In: *Arquivo do centro cultural português*. Lisboa, 1991, p. 71-84.
- FRANCHETTI, Paulo. **Apresentação**. In: CASTELO BRANCO, Camilo. *Coração, Cabeça e Estômago*. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p. 09-50.
- LOPES, Óscar. **Formas de recepção a Camilo**. In: *Actas do Congresso Internacional de Estudos Camilianos*. Coimbra: Comissão Nacional de Comemorações Camilianas, 1994, p. 19-34.
- MOISÉS, Massaud. **A Literatura Portuguesa**. 32ª ed. São Paulo: Cultrix, 2003, p. 177-186.
- OLIVEIRA, Paulo Motta. **O escritor e cânone: Camilo Castelo Branco no século XXI**. In: *Da Galiza a Timor: a lusofonia em foco, actas do VIII congresso da associação internacional de lusitanistas*. Santiago de Compostela, 2005, p. 305-314.
- REIS, Carlos; PIRES, Maria da Natividade. **História Crítica da Literatura Portuguesa**. In: _____. Camilo Castelo Branco e o romantismo português. Volume V. O Romantismo. Lisboa: Verbo, 1993, p. 185-203.
- SARAIVA, António José; LOPES, Óscar. **História da Literatura Portuguesa**. 17ª ed. Porto: Porto Editora, 1996, p. 869-889.
- SILVA, Fabio Mario da. **Ana Plácido e as representações do feminino no século XIX**. Uberlândia: Tavares e Tavares, 2022, p. 27-50.
- VAQUINHAS, Irene Maria. A mulher na vida e obra de Camilo. In: **Actas do colóquio promovido pelo Centro de Estudos Camilianos e pela Casa-Museu de Camilo**. Braga: Centro de Estudos Camilianos, 1997, p. 35-52.

Homoerotismo feminino no romance *O vento Assobiando nas Gruas*

Marco Aurélio Linhares Bezerra¹

Maria Aparecida da Costa²

Resumo: É recorrente nas obras da escritora portuguesa, Lídia Jorge, a temática das dinâmicas erótico-amorosas de personagens femininas. Diante disso, nosso objetivo, nesse estudo, é analisar e compreender em *O vento assobiando nas gruas*, o desenvolvimento de uma relação homoerótica envolvendo a protagonista, Milene Leandro, e a personagem Violante, o que se dá, nesse romance em particular, como uma espécie de ensaio de uma realização sexual homoafetiva, já que o desejo permanece latente entre as duas personagens, mas não é desenvolvido enquanto relacionamento. Nessa esteira, efetuamos uma análise crítico-analítica, que considera as temáticas da sexualidade, do amor e do erotismo, tomando como aporte teórico, as considerações de Anthony Giddens, Georges Bataille e Maria Aparecida da Costa. Nesse sentido, esta pesquisa vai ao encontro da conclusão de que o amor Eros está presente na relação das personagens analisadas, pois, observada a forma como a relação se desenvolveu, constata-se que os impulsos homoeróticos da protagonista existem, por mais que não cheguem à realização plena, e nesse sentido, considera-se apenas a existência de ensaios para uma relação homoafetiva, onde o sentimento amoroso e o desejo da protagonista são demonstrados para com outra mulher, mas nunca ultrapassando o status da idealização.

Palavras-chave: Lídia Jorge. Homoerotismo. Personagens Femininas.

Introdução

É uma consequência básica da evolução das sociedades, que os sujeitos se preocupem com questões que antes poderiam ser consideradas como supérfluas ou até mesmo não serem abordadas graças as configurações e tabus a que uma determinada sociedade era submetida. Porém, nos períodos mais recentes da história, a busca pela compreensão da subjetividade é quase que unanimidade entre

¹ Graduado do curso de Letras - Português, bolsista do programa institucional de iniciação científica PIBIC/CNPq, membro do Grupo de Estudos Críticos da Literatura - GECLIT na Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN). ORCID: <https://orcid.org/0009-0002-2682-5687>. E-mail: Malbezerra22@gmail.com

² Professora de literatura Luso-Brasileira do departamento de Letras Vernáculas, CAPF/UERN; e Membro permanente do Programa de Pós Graduação em Letras - PPGL/UERN. Membro do Grupo de Estudos Críticos da Literatura - GECLIT; e do Grupo de Pesquisa em Literatura de Língua Portuguesa - GPORT, Orientadora do projeto. ORCID <https://orcid.org/0000-0002-1814-0410>. E-mail: Mariaaparecida@uern.br

os indivíduos, que têm procurado cada vez mais compreender suas questões internas e todos os processos que afetam a sua construção particular para a vida em sociedade.

Assim, na análise literária, não se toma caminho contrário a essa tendência que se apresenta nas sociedades. Os processos internos das personagens dos romances tomam espaço central na atenção das pesquisas acadêmicas, os estudos encontram, na literatura contemporânea, romances que trazem discussões que suscitam a problematização de temáticas sociais pertinentes a partir do que é abordado nas tramas.

Desse modo, direcionamos os olhares deste estudo para, de forma específica, investigar *O vento assobiando nas gruas* (2007), de Lídia Jorge. A autora discute majoritariamente questões ligadas à figuras femininas, seja por meio de seu desenvolvimento social, de sua sexualidade ou relações amorosas. Seus livros trazem sempre uma lista extensa de personagens femininas que contribuem para a discussão de um tema central dentre os muitos que se tornam passíveis de reflexão a partir de seus escritos.

Esboça um panorama da forma como Portugal lida com as implicações sociais e as dinâmicas dessas mulheres que nos romances, ora tomam rumos à adequação social, contraindo um casamento, ora acabam manifestando seus desejos de forma livre, chegando até a expressão do homoerotismo como desejo imediato. Um fato é que não há, abertamente e de forma explícita em *O vento assobiando nas gruas* (2007), uma cena de uma relação homoerótica. Porém, é possível observar a partir da protagonista do romance, Milene Leandro, um interesse em outras personagens femininas, que se desencadeia de forma mais forte quando direcionado à personagem chamada Violante.

A personagem principal, nota-se ainda, é acometida por uma condição mental chamada oligofrenia, que lhe infantiliza e dificulta que tenha uma percepção clara de certos ordenamentos sociais que seriam capazes de tolher suas ações em certa medida. Porém, para Milene, nesse sentido, esta condição traz a possibilidade de agir de forma livre, sem temer o julgamento da sociedade em relação à suas escolhas, e assim, relaciona-se com um homem negro, imigrante do Cabo Verde, e enfrenta de forma decidida as interdições a esse relacionamento, bem como, apaixona-se e manifesta seu afeto por uma figura feminina com a mesma despreocupação.

Como aporte teórico, serão utilizados para embasar as informações expostas, Anthony Giddens em *A transformação da intimidade: Amor, Erotismo e sexualidade nas sociedades modernas* (1993), Octavio Paz, com *A dupla chama: Amor e erotismo* (1994), Georges Bataille, com seu livro, *O erotismo* (2021), trabalhando

diretamente com questões que revelam as especificidades da relação erótico-amorosa, do homoerotismo e da sexualidade no geral, e em seus aspectos particulares quando tratada como assunto caro às figuras femininas.

Além disso, também são consideradas mesmo que indiretamente as colocações sobre literatura, amor e o erotismo no romance analisado, trazidas por Maria Aparecida da Costa em sua tese, *A paz tensa da chama fugaz: A configuração do amor no romance contemporâneo*, Lygia Fagundes Telles e Lídia Jorge (2014). E por último, Eduardo Lourenço em *Uma literatura desevolva ou os filhos de Alvaro campos* (1966), com o fim de embasar as considerações sobre a construção da literatura portuguesa apresentadas ao longo do texto, e Massaud Moisés observado com a mesma finalidade em seu *A literatura portuguesa* (1990).

Há nesse sentido o objetivo de desenvolver um estudo crítico-analítico sobre o romance, *O vento assobiando nas gruas* (2007), estudando especificamente a implicação de certos temas sociais que direcionam o andamento da relação homoerótico e amorosa de Milene e Violante, e como isso implica no desenvolvimento das relações sociais da personagem central dessa relação, e a forma como essas duas figuras femininas, Milene e Violante estão inseridas e atuam ao longo da história.

O amor Eros e sua configuração contemporânea

O desenvolvimento das relações erótico-amorosas é marcadamente influenciado pelos preceitos sociais que se ligam às configurações por elas assumidas. Nesse sentido, pode-se dizer, que as sociedades, exercem uma certa ação repressiva quando se voltam atenções à temática da sexualidade, seja quando abordada de forma ampla como uma construção de todo um grupo social, seja quando trazida em aspectos particulares.

Quando se trabalha com a ideia de ligação erótico-amorosa, há traços específicos que definem essa categoria de relação. Observa-se que o teórico Georges Bataille, reforça a ideia de que a erotização do comportamento sexual, natural à reprodução da espécie, é uma qualidade exclusiva da humanidade, ou seja, apenas o homem tem a capacidade de unir suas motivações biológicas ao impulso subjetivo do desejo, pois:

Mesmo estando de acordo com a maioria, a escolha humana difere da do animal: Ela apela para essa mobilidade interior, infinitamente complexa, que é típica do homem. O animal tem ele próprio uma vida

subjetiva, mas essa vida, parece, lhe é dada, como acontece com os objetos sem vida, de uma vez por todas. O erotismo do homem difere da sexualidade animal justamente no ponto em que ele põe a vida interior em questão. O erotismo é na consciência do homem aquilo que põe nele o ser em questão (Bataille, 2021, p. 20).

De acordo com o fragmento, nota-se que esse distanciamento, entre homem e animal no que diz respeito às manifestações de sua sexualidade, ocorre não apenas pela presença do erotismo, mas pela capacidade humana de ter consciência e possibilidade de escolher que essa atividade sexual vá além da sua função reprodutora. O erotismo, nada mais é do que a forma de representação mais concreta do desejo, com a finalidade na consumação pelo ato sexual, mas que não obedece exclusivamente a essa necessidade e tem força suficiente para levar o sujeito ao movimento e a dúvida quanto às suas concepções.

Desse modo, observando ainda as considerações do filósofo francês, existe a possibilidade de se compreender como componente essencial para a formação e continuidade do desejo, e ainda mais, capaz de potencializar aquele que já existe, é o caráter transgressor que certas relações erótico-amorosas podem assumir em seu desenrolar. O autor diz que:

A única razão verdadeira que temos para admitir a existência muito antiga de um tal interdito é o fato de que em todos os tempos e em todos os lugares, na medida em que vamos obtendo informações, o homem é definido por uma conduta sexual subordinada a regras, a restrições definidas: o homem é um animal que permanece "interdito" diante da morte e da união sexual (Bataille, 2021, p. 33).

De acordo com a discussão levantada no trecho, há sempre algo que age em oposição à realização do desejo, isto é, as regras sociais que exercem força coordenando o comportamento dos sujeitos. O que se tira de positivo desse aspecto da socialização da vida sexual é justamente o fato de que a proibição afeta o sujeito impulsionando sua busca por realização. Pode-se dizer que a proibição é um fator que trabalha ao mesmo tempo gerando dificuldades à realização plena, em alguns casos conseguindo frear esse encontro de forma definitiva, mas também sendo capaz de alimentar essa vontade, fazendo com que o indivíduo permaneça buscando aquele mesmo objeto de desejo independente das interdições.

Neste estudo, direciona-se o foco à sexualidade feminina, e desse modo, é importante ressaltar que as mulheres são submetidas a julgamentos e imposições quanto ao que devem ou não manifestar de seus desejos. A sociedade procura cercar a liberdade de escolha feminina construindo convenções para definir o que é certo e errado para esses sujeitos. Essas determinações sociais, não são invenções da urbe contemporânea, mas ecos de uma série histórica de convenções baseadas em uma matriz patriarcalista e um desejo de dominação por parte da força religiosa. A construção social que obedece a esses ideais perdura desde as primeiras organizações sociais até os dias mais atuais, exercendo uma ação proibitiva em relação aos direitos femininos e ao desenvolvimento sexual dos cidadãos.

É claro que, já na atualidade, há mudanças nesse quadro, e observa-se que isso é corroborado por sociólogos como Anthony Giddens, quem diz que:

Deveríamos reconhecer que a auto identidade torna-se particularmente problemática na vida social moderna, particularmente nos períodos mais recentes. [...] Para as mulheres que estão lutando para se libertar de papéis sexuais preexistentes, a questão “Quem eu sou?” [...] vem à tona com particular intensidade (Giddens, 1993, p. 41).

Desse modo, a partir do trecho do teórico, se compreende o desenvolvimento da capacidade de reflexão individual como algo que tem levado os sujeitos a questionar esses lugares socialmente estabelecidos, e principalmente a possibilidade de auto reflexão das figuras femininas, aliado à necessidade de libertar-se das imposições, traz à tona muitos pontos que antes seria impossível que fossem abordados, seja na sociedade comum, seja no seu reflexo interposto através das obras literárias.

Por isso, a questão da sexualidade feminina, não deixa, independente da época, de ser vista como um assunto interdito, e muitas vezes ligado à uma determinada forma de comportamento padrão, como quando é relegado ao título de entrega a um homem, um aspecto dissociado do prazer e do desejo, com fim apenas na reprodução. Ou ainda, quando atinge as mulheres em direitos sociais, os quais, necessariamente, cada vez mais se observa, tornam-se uma decisão individual, como por exemplo a “obrigatoriedade” imputada à mulher para ter filhos, o casamento e a vida dedicada ao cuidado domiciliar.

Além disso, quando se vive em um momento em que o padrão da heterossexualidade perde força e dá lugar à outras possibilidades de relacionamento, as figuras femininas já não podem se prender à quaisquer que sejam as

determinações, restando apenas que vivam suas próprias necessidades, sendo bem vistas ou não pela sociedade. Giddens diz que:

Uma vez que a sexualidade tornou-se um componente “integral” das relações sociais, como resultado de mudanças já discutidas, a heterossexualidade não é mais um padrão pelo qual tudo o mais é julgado. Ainda não atingimos um estágio em que a heterossexualidade é aceita como apenas uma preferência entre outras, mas esta é a implicação da socialização da reprodução (Giddens, 1993, p. 45).

O excerto destaca que há atualmente a chance de escolher entre as possibilidades que se mostram disponíveis, e por mais que ainda tenha força a ideia de que a organização sexual “correta” seria uma relação heteronormativa, com as evoluções das sociedades modernas já se pode ver, com muito mais abertura e liberdade, a união entre pessoas do mesmo sexo. Ou seja, o que já foi visto como vício ou patologia, vem se tornando algo que é possível, a depender do grau de dissociação de determinada sociedade dos preconceitos estabelecidos ao longo do tempo.

Milene Leandro, Violante e o desejo homoerótico

A literatura, assim, retrata os desejos das personagens femininas e nos mostram casos diversos em que se envolvem sujeitos nas mais diferentes configurações. Nesse sentido, encontramos também, casos de desejos homoeróticos não realizados completamente, relações que permanecem não consumadas sem que o desejo seja vencido e fazendo com que a idealização amorosa perdure. O que há nesse sentido são possibilidades interrompidas, por motivações diversas, em que a força das imposições sociais exerce também determinada pressão.

Desse modo, quando se discutem os direcionamentos dos desejos eróticos da personagem principal de um romance como *O vento assobiando nas gruas*, é possível notar e compreender os motivos pessoais dela aproximar-se de uma mulher com interesse em desenvolver uma relação amorosa. Milene, enfrenta uma forte solidão quando está sob o jugo de seus tios e tias. Este sentimento de abandono cresce com a morte de sua avó, Regina Leandro, com quem viveu por muito tempo.

Nesta narrativa, vemos que a personagem toma direções diversas sem preocupar-se com as normatizações da sociedade, apenas busca um sujeito que passe a figurar retribuindo o amor por ela oferecido. Cogita desde uma figura como João Paulo, que é seu primo, idealizado por ela como detentor de uma virtude e um

conhecimento elevados, e que só é evocado por meio dos telefonemas de Milene, aos quais esse, nunca responde; ou a personagem Violante, quando desperta uma espécie de desejo homoerótico, nunca consumado, por outra figura feminina; porém, ainda assim, seu envolvimento principal na trama, é Antonino Mata, o homem africano que lhe corresponde diretamente, mas por ser negro e imigrante, enfrenta o preconceito da família de Milene e da população de Valmares.

Neste estudo em particular trata-se do direcionamento da protagonista às relações homoeróticas. Aborda-se Violante e Milene como um caso onde o desejo existiu, mesmo que esse encontro não passe da fase de ensaio a uma relação concreta. Há fatores que contribuem para esse desfecho como a diferença de idade entre as mulheres envolvidas nesse conflito amoroso, e o desinteresse de Violante com o passar dos anos de contato com Milene, pois, com o seu amadurecimento despertou seus próprios desejos individuais e apesar das promessas feitas à protagonista não foi possível que chegasse a corresponder totalmente o que a mulher dos Leandro idealizava.

Compreende-se assim, a partir dessa observação preliminar, que a protagonista busca relações com sujeitos diversos, sem distinguir características particulares, buscando apenas que ocorra realização de seus desejos erótico-amorosos sem complicações. Porém, o que há em comum em seus envolvimento é o caráter proibitivo, o qual retarda esses encontros, e faz com que ela permaneça distante da possibilidade de realização sexual e amorosa, sejam esses amores correspondidos ou totalmente idealizados.

Nesse sentido, todos os envolvimento de Milene, se observados numa perspectiva social, soam como um absurdo para à moral daquela sociedade, preconceituosa e muito fiel às orientações religiosas do catolicismo. Assim, uma dessas manifestações, a sua paixão por outra mulher, causam um conflito entre a possibilidade de realização e as imposições sociais que cerceiam esses envolvimento.

O contexto em que se revela detalhes sobre a relação da protagonista com Violante, é justamente na passagem em que Milene, desiludida de seu amor por João Paulo, mostra-se decidida em tirá-lo de sua vida. No romance é trazido como símbolo dessa “desvinculação”, o apagamento do nome dessa personagem de uma lista telefônica em que a personagem principal mantinha os nomes de diversas pessoas. É possível que se note que ela decide por se desfazer também de outras pessoas com quem se relacionava em momento anterior, mas, que já não mais faziam parte de sua vida:

Milene mantinha a esferográfica entalada entre os dedos. — Pois aqui está um nome que vai desaparecer

— ANABELA. [...] Riscou. E Isabel? — Riscou ISABEL e riscou JAIME, [...] E depois, LUÍSA, sua antiga amiga. [...] Riscou. E assim por diante, foi riscando, riscando. JOANA, PAULA, SARA, VERINHA, amigas de passagem, riscava (Jorge, 2007, p. 187).

Em conformidade com o trecho, observa-se que em um ato de impulso, Milene faz menção esquecer laços de seu passado, os quais, observando a construção da narrativa, tinham grande importância para a protagonista, porém, foram amizades, e até mesmo paixões passageiras que, em virtude da impossibilidade de Milene acompanhar a velocidade de progressão da vida, no mesmo ritmo que os demais indivíduos com quem se relaciona, foi deixada para trás, sentindo-se abandonada.

Milene, em determinado momento da narrativa, revela que havia encontrado alguém que lhe dava a possibilidade de desvencilhar-se de seu passado e prosseguir, este seria o homem cabo-verdiano que se relaciona. Porém, no seu caminho para encontrar-se com Antonino, penetra ainda um envolvimento com a jovem de nome “Violante”, com quem rapidamente constrói um laço. Ela “[...] Ainda nem teria completado dezasseis anos, mas era como se houvessem nascido no mesmo dia do mês e tivessem a mesma idade. Gostavam da mesma música e tinham conversas afins.” (Jorge, 2007, p.187). O sentimento, aparentemente, é despertado por encontrar alguém que compartilhava semelhanças com ela. Estavam as duas, no mesmo estágio de desenvolvimento, por mais que quando tenham se encontrado, a protagonista passasse dos trinta anos, e Violante contasse com apenas quinze.

Assim, já que a protagonista não pode perceber perfeitamente a idade em que está, bem como outros entraves que poderiam existir a um desejo que lhe direciona para um relacionamento nesses moldes. A condição mental de Milene, fornece liberdade para que se entregue aos seus desejos sem restrições, em razão da sua dificuldade de compreensão das regras sociais, construídas e impostas aos sujeitos. Ela apenas toma ciência de que há algo que a faz gostar daquele indivíduo e a partir daí, decide buscar que ele esteja de alguma forma, próximo dela.

Por mais que seja um sentimento amoroso, que na narrativa permanece latente, e que não explicitamente revelado por parte da protagonista, seus atos e a forma como lida com os rumos desse envolvimento específico, denotam que há o desejo de Milene por essa figura feminina. Nessa tentativa de encadear uma relação homoafetiva, a sua investida é retribuída em certa medida por seu objeto amoroso, mas não há no romance, nenhuma cena que mostre uma consumação, e nem um

indicativo explícito, por parte de Violante, de que realmente gostaria de possuir a personagem principal.

O que há realmente é uma espécie de ensaio para uma realização homoerótica, que leva as personagens a pronunciar promessas de amor e de exclusividade entre si. Como no trecho em que as personagens revelam que “As duas tinham combinado que nunca beijariam homem nenhum na vida, mesmo que algum deles se parecesse com o Schwarzenegger.” (Jorge, 2007, p. 191), a aversão ao envolvimento com uma figura masculina apresentada no excerto, pode levar a interpretação, mesmo que nas entrelinhas, de uma espécie de confirmação da atração entre essas mulheres. A narradora no momento em que anuncia as promessas compartilhadas entre as duas é enfática ao dizer que nunca iriam beijar em específico um homem, abrindo margem para a interpretação de que isso fosse uma forma de revelar seus desejos uma à outra mesmo que de forma ainda inconclusiva e velada.

Dessa forma, pode ser interpretado como uma promessa inocente, baseada num desejo escondido que sentiam uma pela outra, e que não fora totalmente revelado, mantendo a relação como uma amizade, e que no fim torna-se na verdade o que leva Milene à desilusão em momento posterior. Além disso, se compreende, com as passagens que abordam essa relação que as personagens não poderiam relacionar-se, pois não haveria possibilidade real para uma relação entre duas mulheres sem que sofressem as consequências que viriam ao contrariar o que historicamente perdura como comportamento social correto, ainda mais, quando há uma diferença de idade tão distante, assim, por mais que haja em Milene um desenvolvimento mental igual ao de Violante em virtude da sua condição enquanto oligofrênica.

Então quando a personagem principal do romance estava em seu ritual se desvinculando de seu passado, encontra-se com o nome dessa jovem em específico e decide procurá-la, “Milene folheou várias vezes o livro de endereços e encontrou o que procurava. [...] lá estava o nome, VIOLANTE. Esse nome não iria ela riscar, não.” (Jorge, 2007, p. 187).

Não imaginava, inicialmente, a necessidade de se desfazer dessa pessoa em particular, pois sempre foram muito próximas. porém, nesse momento de solidão e incerteza, quando decide novamente buscá-la, flagra seu encontro com um homem, assim, tendo todas as expectativas que tinha no amor e no desejo que sentia por essa mulher. O que combinaram, em particular, foi violado:

Violante sempre tinha dito que se sentia tal e qual como ela, que não lhe interessava para nada a companhia de rapazes. [...] e Milene tinha concordado

com ela. **As duas livres**, as duas nas matinês do Cinema Metropolitano, para verem filmes de guerra. [...] Mas agora, por causa do emprego dela e da perturbação em torno da avó Regina, tinham-se afastado, e quando ela, por sua própria iniciativa, regressava para irem entrar nas ondas, de mãos dadas, encontrava-a enroscada no colo dum rapaz a deixar-se beijar. [...] Não queria saber mais de Violante. Riscava o seu número. (Jorge, 2007, p. 191, grifos nossos).

O desfecho desse envolvimento leva mais uma vez Milene à decepção amorosa. Por mais que sua relação com Violante não fosse algo bem compreendido por elas, era repleta de promessas e planos, por isso, Milene não consegue compreender o motivo daquele encontro, de Violante com um outro indivíduo, que considera como uma traição, pensando até mesmo em atacá-los, “O que estava ele a fazer? Baixou-se, pegou em dois calhaus do chão. Queria atirar os calhaus, separá-los.” (Jorge, 2007, p. 190), mas, no fim, só se resigna com a situação e parte sem nada dizer, seguindo o que lhe era indicado:

O rapaz [...] fixou Milene. Não falava, não se mexia, não pedia nada, só olhava, como se quisesse com essa imobilidade manter silêncio sobre o banco que tinha ocupado e espantar quem se aproximava. Com a mão livre, ele estendeu o braço indicando a Milene o caminho para longe. [...] Longe, muito longe, para ficarem só os dois. Era o que o braço da criatura dizia. (Jorge, 2007, p. 190).

Desse modo, as relações da protagonista de *O vento assobiando nas ruas*, ocorrem, antes da aparição de Antonino, partindo muito mais da iniciativa e da vontade dela própria, do que dos sujeitos com quem se envolve. Quando se encontra com Antonino, está completamente abatida pela morte de sua avó. A narradora indica, em certo trecho, mais uma vez um ato de súplica de Milene, “Pensava que era altura de acontecer uma coisa boa. Nem eram precisas duas, *só uma, só uma...*” (Jorge, 2007, p. 85), essa coisa boa que ocorreria na vida da protagonista, seria o amor que Antonino desejava viver com ela, tornando possível que encontrasse realização em sua vida.

Considerações Finais

Nossa pesquisa buscou analisar e identificar no romance *O vento assobiando nas gruas* a forma como a relação de Milene Leandro e da personagem Violante representa a manifestação de um desejo homoerótico, que permanece no estado de ensaio. Nesse sentido, conclui-se que mesmo havendo a presença do amor Eros, atraindo essas mulheres uma à outra, essa relação não tem possibilidade de ser consumada em virtude de fatores específicos que levam à separação. Compreende-se que fatores sociais são os que mais fortemente influenciam as personagens a essa separação e que as encaminha para a separação, acarretando o sentimento de abandono de Milene e a saída de Violante de sua vida.

Em aspecto geral, com este estudo, abre-se margem para que se investigue posteriormente a presença do homoerotismo nos romances da autora, e se há uma relação que ultrapassa essa fase preliminar ou se a autora tem uma tendência em velar essas relações, apresentando-as de forma que o percurso das personagens culmine sempre na não realização desse desejo independente da intensidade em que se apresenta na narrativa.

Referências

- BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Tradução: Fernando Scheibe. 2.ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2021.
- COSTA, Maria Aparecida da. **A paz tensa da chama fugaz**: A configuração do amor no romance contemporâneo, Lygia Fagundes Telles e Lídia Jorge. Orientador: Marcos Falchero Falleiros. 2014. 191 f. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) - Pós-graduação em Estudos da Linguagem, Universidade do Estado do Rio Grande do Norte. Natal. 2014.
- GIDDENS, Anthony. **A transformação da intimidade**: sexualidade, amor e erotismo nas sociedades modernas. Tradução: Magda Lopes. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1993.
- JORGE, Lídia. **O vento assobiando nas gruas**. Rio de Janeiro: Record, 2007.
- LOURENÇO, Eduardo. Uma literatura desenvolta ou os filhos de Álvaro de Campos. **O Tempo e o modo**. Lisboa, vol. 1. n° 42. pp. 923-935, 1966.
- MOISÉS, Massaud. **A literatura portuguesa**. 25.ed. São Paulo: Cultrix, 1990.
- PAZ, Octávio. **A dupla chama**: Amor e erotismo. Tradução: Waldir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1994.

Estratégias de supressão da escrita de mulheres: o caso de Margaret Cavendish

Pâmela Sampaio Teixeira¹

Resumo: Margaret Cavendish foi uma filósofa e escritora inglesa. Durante sua carreira, Cavendish foi considerada a autora mais prolífera do século XVII, tendo publicado cerca de 12 textos originais. Apesar disso, ela esteve longe de ser respeitada pelos seus pares. Por cada uma de suas publicações, Cavendish se tornou o alvo de críticas e rumores, esses que não se limitavam a apenas suas obras, mas também atingiam sua pessoa, aparência e comportamento. Diante desse contexto, o objetivo deste trabalho é discutir essa campanha de difamação sofrida por Cavendish, analisando como a carreira, e o futuro da autora dentro dos estudos literários, foram afetados por tal. Para realizar a tanto, temos como principal fonte o trabalho *How to suppress women's writing* de Joanna Russ (1987), que elenca onze manobras utilizadas para suprimir, censurar e diminuir as produções de mulheres ao longo da história recente. Igualmente, trazemos as reflexões de Drake (1669), Woolf (2014), Rosenthal (2015), entre outras. Por fim, para atingir o objetivo estabelecido, trazemos a recepção das obras de Cavendish no momento de suas publicações, bem como expomos comentários realizados pela própria autora, e seus amigos e familiares, se defendendo das críticas, ridicularizações e rumores, e assim realizamos uma análise das manobras trazidas por Russ (1987) e como elas se aplicam ao ocorrido com a Margaret Cavendish.

Palavras-chave: Literatura inglesa. Margaret Cavendish. Escrita de mulheres.

Introdução

A autora inglesa Judith Drake (1697, p. 23. Tradução nossa)² na sua obra *An Essay in Defense of the Female Sex*, afirma que "se qualquer história antiga foi escrita por uma mulher, o tempo e a malícia dos homens efetivamente conspiraram para suprimi-la". A fala de Drake evidencia uma tradição literária que desde muito tempo tem relegado a escrita das mulheres a uma margem. O cânone literário em língua inglesa foi, e ainda é dominado por homens, e isso se dá pela nítida desigualdade entre ambos os sexos estabelecida e legitimada ao longo da história. Essa legitimidade, por sua vez, faz parte de um projeto patriarcalista e heteronormativo

¹ Graduada em Letras com Hab. em Língua Inglesa e Literaturas pela Universidade do Estado da Bahia (UNEB). Mestranda pelo Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal de Sergipe (PPGL/UFS). Bolsista CAPES 2022-2024. Membro do GELIC - Grupo de Estudos de Literatura e de Cultura da Universidade Federal de Sergipe. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5073-0835>. E-mail: pamelasmpt@gmail.com

² "If any histories were anciently written by Women, Time, and the Malice of Men have effectually conspired to suppress 'em" (DRAKE, 1697, p. 23)

de controle, e perpassa por várias camadas: das sociais a educacionais, e das políticas a econômicas.

Em seu livro *Um teto todo seu* (2014, p. 151), Virginia Woolf diz que “a liberdade intelectual depende de coisas materiais [...] e mulheres sempre foram pobres, não só por duzentos anos, mas desde o começo dos tempos”. Ao longo da maior parte da história ocidental humana, as mulheres foram subjugadas à figura masculina; e assim, foram impedidas de participar da tomada de decisões políticas, de estudar, de trabalhar e de viverem sob seus próprios termos. Consequentemente, o único local e ocupação possível às mulheres era o ambiente doméstico e as atividades que competiam à organização, manutenção e criação da casa e de seus filhos.

Isso se diz verdade na Inglaterra do século XVII, na qual a vida das mulheres era controlada pelos homens; seus pais, irmãos, maridos. Como reforçam as pesquisadoras Patrícia Crawford e Laura Gowning (2000, p. 1. Tradução nossa)³, a sociedade inglesa de 1600 era “uma sociedade patriarcal, na qual era esperado que as mulheres se submetessem aos seus maridos e pais, e na qual a autoridade masculina era justificada pela lei divina e do direito natural”. Esta hierarquia de poder, entre homens e mulheres, mestre e serventes, era entendida como essencial para a preservação do equilíbrio político, social e espiritual da sociedade da época. E muitas ferramentas eram usadas para dar continuidade a essa organização patriarcal, a exemplo do controle do matrimônio, da educação e da participação política e social.

O controle da educação era especialmente importante porque impedia que as minorias inglesas que obtinham poder fossem questionadas em seu *status*; como podemos notar pela fala da autora Judith Drake trazida anteriormente. Outra autora inglesa, que viveu e experienciou a Inglaterra do século XVII mais ou menos na mesma época que Drake, foi Margaret Cavendish, Duquesa de *Newcastle-upon-Tyne*, autora alvo da nossa pesquisa e sujeita a ser discutida nesse artigo.

Cavendish, assim como Drake, tinha plena consciência da posição em que ela, e outras mulheres, se encontravam enquanto escritoras na Inglaterra daquela época, assim como entendia o valor que a escrita tinha na manutenção desse status da sociedade. No prólogo de seu texto *Poems and Fancies* (1653), sua primeira publicação, Cavendish postula que, ao publicar o seu livro, ela seria “censurada pelo meu próprio sexo, e homens lançarão risos de escárnio a meu livro, porque pensam que as mulheres usurpam suas prerrogativas. Pois seus livros são como uma coroa

³ “Early modern England was a patriarchal society, in which women were expected to be subject to their husbands and fathers, and in which male authority was justified by divine and natural law” (Crawford & Gowning, 2000, p. 1)

e suas espadas como um cetro pelo qual regem e governam.” (Cavendish, 1653, p.3. Tradução nossa)⁴.

Margaret Lucas nasceu no ano de 1623, na cidade de Colchester, Inglaterra. Ela foi a filha mais nova, entre oito crianças, de Thomas Lucas e Elizabeth Leighton. Aos 20 anos de idade, passou a trabalhar como acompanhante da Rainha Henrietta Maria, o que a fez ir em exílio para a França junto a monarca devido a guerra civil que assolou a Inglaterra entre os anos de 1642 e 1649. Foi na França que Margaret conheceu William Cavendish, um marquês inglês e general a serviço do Exército Real, com quem acabou se casando em 1645. Margaret, agora Cavendish, se tornou Marquesa de *Newcastle-upon-Tyne*. Após o fim da guerra, e do exílio, ela e William voltam para a Inglaterra, no ano de 1660. Por seu papel na Guerra Civil, William é promovido a Duque de *Newcastle-upon-Tyne*, e como sua esposa, Margaret Cavendish passa a ser conhecida como Duquesa de *Newcastle-upon-Tyne*, título pelo qual assinaria todas as suas obras e pelo qual seria comumente conhecida.

Ao longo de sua carreira como escritora, a Duquesa publicou cerca de 12 de seus textos, se tornando uma das autoras mais prolíferas em língua inglesa do século XVII. Como O’Neill (2004, p.11. Tradução nossa)⁵ reitera; “das quase 650 publicações feitas por mulheres entre os anos de 1640 e 1700, uma dúzia foram trabalhos originais de Cavendish; e com a adição de publicações posteriores, seu número total de trabalhos publicados chegam a 21”.

Durante seu exílio na França, Margaret Cavendish publicou quatro obras: *Poems and Fancies* (1653), *Philosophical Fancies* (1653), sua autobiografia *True Relation of my Birth, Breeding and Life* (1656) escrita e publicada juntamente com a biografia de William Cavendish, que ela também escreveu, e *The World’s Olio* (1955). Quando volta para a Inglaterra após o fim da guerra, Cavendish publica *Orations* (1662), *Plays* (1662), *Philosophical Letters* (1664), *Sociable Letters* (1664), *Observations Upon Experimental Philosophy* (1666), esta última que tinha como anexo a utopia *O Mundo Resplandecente*, seu trabalho mais famoso e estudado. Posteriormente, a autora publica *The Convent of Pleasure* (1668), *Plays, Never Printed Before* (1668) e *Grounds of Natural Philosophy* (1668). *Grounds of Natural Philosophy* foi a última publicação em vida de Margaret Cavendish. A Duquesa morreu subitamente em 15 de dezembro de 1673, aos 50 anos.

⁴ “But I imagine I shall be censured by my own sex, and men will cast a smile of scorn upon my book, because they think thereby women encroach too much upon men’s prerogatives. For they hold books as their crown and the sword as their scepter by which they rule and govern.” (Cavendish, 1653, p. 3)

⁵ “Of the almost six hundred and fifty books in English published between 1640 - 1700 by women, over a dozen were original works by Cavendish, subsequent editions of which raised her total number of publications to twenty-one.” (O’Neill, 2004, p. 11).

É nítido, portanto, que Margaret Cavendish foi uma prolífica escritora; ela publicou obras dentro de vários gêneros, de literários (poemas, romances e peças de teatro) a obras filosófico-científicas (ensaios, artigos, discursos). Entretanto, seu sucesso em escrever e publicar suas obras, sob seu próprio nome, não vieram sem repercussões. Sua trajetória na escrita foi marcada por críticas, rumores e acusações que colocavam em xeque sua autoria e intelectualidade. Diante disso, esse artigo tem por objetivo discutir a campanha de difamação sofrida por Margaret Cavendish, analisando como a carreira, e o futuro da autora dentro dos estudos literários em língua inglesa, foram afetados por tal.

Para tanto, temos como base a pesquisa intitulada *How to Suppress Women's Writing*, de Joanna Russ (1983). Neste trabalho, Russ elenca onze manobras pelas quais a escrita das mulheres tem sido histórica e culturalmente censurada, desacreditada e proibida, e diante disso, discute as forças que sistematicamente impedem o reconhecimento de trabalhos escritos e publicados por mulheres. Esse artigo, portanto, realizará um paralelo entre essas onze manobras definidas por Russ e a recepção das obras de Cavendish, a fim de entender como a carreira da autora foram prejudicados pelas acusações de plágio e rumores que permearam cada uma de suas publicações, e conseqüentemente, como este sistema de supressão a escrita de mulheres teve êxito no que diz respeito ao apagamento de sua autoria, obras e contribuição para a literatura inglesa.

'Ai! Pobre da mulher que escrever quer!': Margaret Cavendish e a supressão da autoria de mulheres.

Como já explicado anteriormente, em *How to Suppress Women's Writing*, Russ (1983) elenca onze estratégias que contribuíram para a desigualdade em produções literárias entre homens e mulheres, para o estabelecimento androcentrista do cânone literário em língua inglesa e para a manutenção do domínio masculino sobre a escrita. Algumas dessas estratégias são; proibições informais, ou seja, desencorajamento e impedimento de acesso aos materiais e instruções necessárias, negações de autoria e acusações de plágio, desvalorização e isolamento do trabalho dessas mulheres autoras, e principalmente, desconhecimento do trabalho, das escritoras e de toda a tradição de escrita de mulheres.

Russ sumariza essas estratégias na própria capa de seu livro, ao apresentar as frases comumente usadas pela crítica no que diz respeito a mulheres escritoras e

⁶ *Como suprimir a escrita de mulheres*, em tradução livre.

⁷ Primeiro verso do poema *The Introduction*, de Anne Finch, a Condessa de Winchelsea. A tradução do poema foi feita por Glauco Mattoso, e sua versão íntegra pode ser encontrada no livro *Um Teto Todo Seu*, de Virginia Woolf, da Editora Tordesilhas.

suas obras; “Não foi ela quem escreveu... Ela escreveu, mas não deveria ter escrito... Ela escreveu, mas veja sobre o quê... Ela escreveu, mas ela não é uma artista e sua escrita não é arte... Ela escreveu, mas teve ajuda... Ela escreveu, mas é uma anomalia... Ela escreveu, MAS...”⁸

Podemos entender, portanto, que a toda etapa do processo de escrita, as mulheres – e outras minorias – encontravam, e ainda encontram, obstáculos que tentam impedir a escrita, publicação e reconhecimento de seus trabalhos. Isso significa que mesmo que as mulheres superassem os obstáculos matrimoniais e limitações educacionais e tivessem maior acesso à leitura, escrita e formas de estudo, ainda se veriam sendo silenciadas por um sistema político-social malicioso que procurava desacreditar em sua habilidade de escrita e autoria. E este foi o caso de Margaret Cavendish.

Mesmo que Cavendish estivesse em uma posição que lhe oferecesse maior liberdade intelectual, pertencendo a uma camada privilegiada da sociedade, sua escrita ainda foi desacreditada, e sua autoria, contestada e tida como falsa. A autora sofreu pesado criticismo de seus contemporâneos, tanto pelo lado literário quanto pelo científico. Uma das vezes mais críticas a Cavendish foi Samuel Pepys, administrador naval inglês que ficou famoso por seus diários. Em seu diário, no dia 18 de março de 1668, Pepys comenta que “[...] uma vez que cheguei em casa, passei a ler a ridícula *História de meu Lorde William Cavendish*, escrito por sua esposa; o que demonstra que ela é uma mulher louca, ridícula e presunçosa; e ele, um idiota por permitir que ela escreva sobre e para ele.” (Pepys, 1852, p. 311. Tradução nossa).⁹

Não apenas Pepys, e outros homens, demonstraram revolta com Margaret Cavendish, mas mulheres contemporâneas a ela, como Dorothy Osbourne, também a criticaram por sua escrita. Virginia Woolf, em seu livro aqui já citado, apresenta uma carta de Osbourne, em que a mesma comenta sobre Cavendish: “é claro que a coitada está um pouco confusa; ela não seria tão ridícula ao ponto de se aventurar a escrever um livro, e ainda mais em versos; mesmo que eu não conseguisse dormir nos próximos quinze dias, não chegaria a tanto” (Woolf, 2014, p.92).

Essas e outras críticas a perseguiram durante toda sua carreira como escritora. Diante da publicação de seu primeiro texto, o já citado *Poems and Fancies* (1653), Cavendish é acusada de plágio, pois apesar de ter publicado a obra, ela ‘não

⁸ She didn't write it. She wrote it but she shouldn't have. She wrote it but look what she wrote about. She wrote it but she isn't really an artist, and it isn't really art. She wrote it but she had help. She wrote it but she's an anomaly. She wrote it BUT... (Essas frases estão estampadas na capa do livro citado de Joanna Russ).

⁹ “Thence home, and there in favour to my eyes staid at home reading the ridiculous History of my Lord Newcastle, wrote by his wife; which shows her to be a mad, conceited, ridiculous woman, and he an asse to suffer her to write what she writes to him and of him” (Pepys, 1852, p. 311)

conversava com seus pares sobre seus textos'. Em sua autobiografia, publicada três anos depois, Cavendish (1886, p. 267. Tradução nossa)¹⁰ comenta que “[...] De novo, tenho ouvido que alguns dizem que nenhum de meus escritos são verdadeiramente meus, pois quando alguns me visitaram, ainda que eu raramente receba visitas, eles não me escutaram falar sobre ou repetir alguns dos meus capítulos ou versos”.

É interessante notar que essa crítica foi feita especificamente a Cavendish, pois não era esperado que todos os autores da época repetissem ou comentassem sobre seus escritos, e a própria Cavendish (1886, p. 268. Tradução nossa)¹¹ afirma a tanto, dizendo que:

[...] acredito que Cícero, que ouvi ter sido um eloquente orador, não conseguia repetir seus discursos para um auditório. O mesmo ocorre com escritores; pois acredito que Homero, por melhor e mais excelente poeta que fosse, não poderia repetir seus poemas de coração, assim como Virgílio, Ovid ou qualquer outro autor. Nem mesmo Euclides repetia seus escritos e numerações sem que tivesse um livro, ou Aristóteles, que ouvi ser um excelente filósofo, repetia a explicação de suas opiniões de coração.

Ao invocar o nome desses grandes oradores e escritoras, e citar esses exemplos, Cavendish deixa nítido que as críticas a ela eram no mínimo incoerentes, uma vez que nem mesmos os pensadores e escritores clássicos conseguiam recitar seus escritos sem auxílio, e, portanto, por que ela deveria fazer a tanto? Isso demonstra que Cavendish foi vítima do conjunto de estratégias apontadas por Joanna Russ em seu livro; a primeira sendo a desvalorização da sua escrita, como podemos ver pelos comentários de Pepys e Osbourne trazidos anteriormente, e agora com a acusações de plágio da quais ela se defende.

Outro exemplo disso é a acusação de que Margaret não foi a real autora de suas obras, mas sim, seu marido, William Cavendish. O Duque de *Newcastle-upon-Tyne*, após uma dessas acusações, sai em defesa da autora. No prefácio do texto *Philosophical and Physical Opinions* (1664), William escreve uma missiva intitulada ‘Uma

¹⁰ Again, I have heard some should say, that my writings are none of my own, because when some have visited me, though seldom I receive visits, they have not heard me speak of them, or repeat some of the chapters of verses. (Cavendish, 1886, p. 267)

¹¹ “[...] for I believe, Tully, who I have heard was an eloquent orator, yet could not repeat them over to his auditory. The same is in writer; for I do believe Homer, as great and excellent poet as it is said he was, could not repeat his poems by heart, nor Virgil, nor Ovide, or any other; nor Euclid repeat his demonstrations, numerations and the like without the book; nor Aristotle, who, I have heard, was a great philosopher, the explanations of his opinions by heart” (Cavendish, 1886, p. 267-268).

*epístola em defesa à Lady Newcastle, e a favor da verdade, contra as falsas e maliciosas acusações de que ela não foi autora de seus livros*¹², na qual ele diz:

Verdadeiramente, não creio que qualquer acadêmico seja tão indigno, os honrando tanto quanto nós dois honramos, que eles invejam esta dama, ou que teriam tanta malícia ou ambição a ponto de lançar falsas calúnias que ela não escreveu os livros que carregam seu nome. Dificilmente encontrarão outro autor para eles, e reitero que não há outro autor se não ela. Deviam encorajá-la, mas por falsas suposições a permitem ver como o mundo é doentio, ao ponto de acreditarem em boatos antes da verdade. Eis o crime; uma mulher escreve esses textos, e para preservar a prerrogativa masculina, não deve ser perdoada. Mas sei que estudiosos serão mais civis com ela, pois ela também é um deles, deste modo tenho certeza de que defenderão a ela e a verdade não será vencida. Não tinha intenção de incomodá-los com isso, porém o médico erudito, nosso nobre amigo, escreve inverdades. Tudo o que escrevo aqui é a mais absoluta verdade, juro, como homem de honra. (Cavendish, 1664, p. 1. Tradução nossa)¹³

Joanna Russ, em seu livro supracitado, comenta que a primeira tática de defesa do *status quo* masculino no contexto da escrita é justamente essa negação de autoria; “O que fazer quando uma mulher escreve alguma coisa? A primeira linha de defesa é negar que ela tenha escrito. E já que mulheres não conseguem escrever,

¹² “An epistle to justifie the Lady New-castle, and truth against falsehood, laying those false, and malicious aspersions of her, that she was not authour of her books” (Cavendish, 1664, p.1. Tradução nossa). O texto pode ser encontrado online, em língua inglesa e de maneira gratuita, no link <https://quod.lib.umich.edu/e/ebo/A53055.0001.001/1:4?rgn=div1;view=fulltext>.

¹³ Truly I cannot beleeve so unworthily of any Scholer, honouring them so much as we both do, that they should envie this Lady, or should have so much malice or emulation, to cast such false aspersions on her, that she did not write those Books that go forth in her name, they will hardly finde out who else writ them, and I protest none ever writ them but herself; You should rather incourage her, then by false suppositions to let her see the world is so ill natured, as to beleeve falshoods before truths. But here's the crime, a Lady writes them, and to intrench so Much upon the male prerogative, is not to be forgiven; but I know Gown-men will be more civil to her, because she is of the Gown too, and therefore I am confident you will defend her and truth, and thus be undeceived. I had not troubled you with this, but that a learned Doctor, our very noble friend, writ is word of the infidelity of some people in this kinde; whatsoever I have write is absolutly truth, which I here as a man of Honour set my hand to. (Cavendish, 1655, p. 1).

alguém (um homem), deve ter escrito.”. (1983, p. 29. Tradução nossa)¹⁴. Podemos ver a aplicação dessa prática na situação citada acima; se Margaret Cavendish, uma mulher ‘louca, ridícula e presunçosa’, não tem capacidade de escrever, então seu marido, um homem, deve ter sido o verdadeiro autor de suas obras.

Mesmo tendo excelentes conexões dentro da aristocracia inglesa, Margaret Cavendish não estava protegida do dano que tais rumores poderiam causar ao seu nome e reputação, como podemos notar pelas várias contra argumentações e defesas que a autora, e aqueles próximos a ela, fizeram ao longo de sua carreira. Teriam, portanto, essas acusações contribuído com o apagamento de Margaret Cavendish dentro dos estudos literários e filosóficos-científicos?

Atualmente, o maior patrimônio de um autor/pesquisador é o seu nome e reputação. Na Inglaterra de 1600, não era muito diferente. Como afirma Elizabeth Foyster (1996, p. 1. Tradução nossa)¹⁵: “Homens e mulheres respondiam a insinuações contra as suas honras levando casos de difamação à corte, e historiadores interpretam o aumento desse tipo de corte durante os séculos XVI e XVII como um efeito da rápida ascensão da preocupação entre contemporâneos com suas reputações”.

Ainda segundo Foyster, o ganho dessa apreciação social - honra, boa reputação - provém da performance das expectativas de gênero referentes a homens e mulheres. Ela reitera quando diz que “as definições de honra feminina eram requerimentos da honra masculina. Por exemplo, o código de honra masculino estabelecia que eles deveriam ser figuras dominantes, enquanto o código de honra feminino insistia que fossem obedientes e leais em todos os níveis sociais.” (p. 6. Tradução nossa)¹⁶. Portanto, para homens e mulheres da Inglaterra setecentista, os seus nomes e reputação ditavam quase que todas as camadas de suas vidas.

Podemos utilizar como exemplo aqui William Cavendish, marido de Margaret. Na citação trazida anteriormente, na qual ele defende a escrita da autora, ele assina a sua epístola com ‘*Tudo o que escrevo aqui é a mais absoluta verdade, juro, como homem de honra*’. Ele tenta, por meio de sua boa reputação, assegurar que Margaret era, de fato, a autora de toda obra que levava seu nome; e aqueles que lessem, deveriam acreditar nele baseando-se nisso. É coerente pensar, portanto, que a

¹⁴ What to do when a woman has written something? The first line of defense is to deny that she wrote it. Since women cannot write, someone else (a man) must have written it. (Russ, 1983, p. 29).

¹⁵ Men and women responded to slurs on their honour by bringing defamation cases to these courts, and historians have interpreted the rising number of defamation cases through the sixteenth into the seventeenth centuries as evidence of increased concern amongst contemporaries about their honour. (Foyster, 1996, p. 1)

¹⁶ The definitions of female honour were derived from the requirements of male honour. So, for example, as male codes of honour required them to be dominant figures, female codes of honour insisted on obedience and loyalty at every level of Society. (Foyster, 1996, p. 6)

própria contestação dessa autoria de Cavendish foi influenciada pela questão da honra; afinal de contas, era esperado que mulheres seguissem um código de conduta, e este não incluía a escrita. Sendo assim, Margaret Cavendish estaria desviando do comportamento esperado de uma mulher; e, portanto, seu nome e sua honra, seus maiores patrimônios, foram comprometidos.

De maneira semelhante, Cavendish procurou se defender demonstrando quão honrosa foi sua vida e sua criação. E para isso, escreveu uma autobiografia. Na epístola de sua autobiografia, a Duquesa afirma que: “[...], mas em nome da posteridade, a qual espero que será mais justa comigo do que o presente, eu irei escrever um verdadeiro relato de meu nascimento, criação e desse pedaço de minha vida, desconsiderando línguas maldosas e censuradores maliciosos, pois eu os desprezo.” (Cavendish, 1886, p. 273. Tradução nossa)¹⁷.

Cavendish escreveu essa autobiografia aos 33 anos de idade, em 1656, – e apenas três anos após publicar o seu primeiro texto. Margaret Reeves, professora associada da Universidade da Colúmbia Britânica e pesquisadora da escrita de mulheres na pré-modernidade inglesa, explica que com a publicação dessa autobiografia, tão cedo em sua carreira como escritora, foi uma forma de Margaret Cavendish "antecipar uma audiência mais receptiva" (Reeves, 2011, p. 183. Tradução nossa)¹⁸. Sendo assim, Reeves teoriza que foi justamente por conta dessas críticas, rumores e acusações que Cavendish procurou escrever sua autobiografia.

Isto é, de forma a se defender, a autora apresenta a história de sua vida, demonstrando de onde ela veio, quem foram seus pais e como ela foi criada. A autobiografia servia, portanto, como uma ferramenta de autodefesa e de construção de uma identidade literária sólida e respeitável. Ao detalhar sua linhagem e educação, ela tentou desafiar as críticas que a pintavam como excêntrica ou inadequada para a escrita, procurando assim se estabelecer como uma figura digna de ser ouvida e respeitada tanto na sociedade quanto no meio literário. Mais do que isso, com essa autobiografia, ela procurou deixar um legado para o futuro, esperando que em outro momento, a recepção a suas obras e a sua pessoa fossem mais agradáveis.

Margaret Cavendish foi uma mulher à frente de seu tempo; ela escreveu e falou sobre arte e ciência em um período em que essas áreas eram totalmente dominadas por homens. E por ousar adentrar nesse meio, foi tida como uma ameaça

¹⁷ “But for the sake of after-ages, which I hope will be more just to me than the present, I will write the true relation of my birth, breeding, and this part of my life, not regarding carping tongues, or malicious censurers, for I despise them”. (Cavendish, 1886, p. 273)

¹⁸ “[William] Blake is not the first writer who, misunderstood in his own age, presciently anticipates a more appreciative audience. Margaret Cavendish, one of the most prolific women writers of the seventeenth century was aware early in her career that her contemporaries had little understanding of her literary achievements” (Reeves, 2011, p. 183.)

às prerrogativas masculinas, ao status e 'equilíbrio' da sociedade inglesa. Essas acusações sofridas pela Margaret Cavendish - que ela não escrevia as próprias obras, ou que estava apenas repetindo tudo o que foi dito por pesquisadores antes dela, ou ainda que ela não é a verdadeira autora, mas sim seu marido, partem desse projeto de supressão da escrita de mulheres explicado por Russ (1983). Sendo assim, Margaret Cavendish foi censurada e ridicularizada, se tornando uma das vítimas do tempo e da malícia dos homens, como definido por Drake (1697) no início deste artigo.

Considerações finais

As mulheres escrevem tanto quanto os homens desde que a comunicação em forma escrita passou a existir. Como afirmou Russ (1983, p. 122. Tradução nossa)¹⁹ “Existe muita, muita literatura boa escrita por mulheres, mais do que qualquer um pode saber”. A diferença é que a escrita dessas mulheres, por serem consideradas inferiores, passaram por processos de censura e perseguição ao longo da história, o que acabou por relegar essas produções a uma margem. Com seu livro, Russ analisa as maneiras com que essas obras e suas autoras foram, e continuam sendo suprimidas e descreditadas, e com isso demonstra como ainda temos um longo caminho para percorrer em relação a igualdade de gênero no campo literário. Margaret Cavendish é um exemplo nítido desse processo.

Somente depois de trezentos anos após sua morte, Cavendish passou a receber o reconhecimento que tanto desejou em vida. Com os estudos feministas e o projeto de resgate encabeçado pela crítica literária feminista, não só Margaret Cavendish, mas várias das mulheres anteriores e contemporâneas a ela passaram a ser estudadas e divulgadas dentro e fora da academia. Por conta desse projeto, as obras de Margaret Cavendish foram recuperadas, editadas e disponibilizadas *online* gratuitamente. No Brasil, Cavendish possui apenas uma obra traduzida, a intitulada *O Mundo Resplandecente*, publicada pela Editora Plutão em 2019. Esse artigo procura contribuir com esse projeto de redescobrimto e resgate, trazendo e discutindo Cavendish e suas obras no campo de literatura inglesa no Brasil, no qual a autora ainda é pouco conhecida.

Finalmente, esperamos ter demonstrado as formas que as críticas a Cavendish influenciaram negativamente o seu futuro dentro da literatura inglesa, assim como esperamos ter evidenciado que essas críticas, rumores e acusações eram pautadas na crença da época, que ditava que mulheres eram incapazes de escrever, ou de participar de quaisquer outras atividades tidas como masculinas. Ao fazer a

¹⁹ “There is much, much more good literature by women in existence than anyone knows.” (Russ, 1983, p. 122).

tanto, Cavendish questionou e foi contra a tudo o que a sociedade ditava e esperava que ela fizesse, e, portanto, foi tida como uma ameaça. E por ser uma ameaça, foi sistematicamente apagada pelo público e pela crítica.

Referências

CAVENDISH, Margaret. *Philosophical and Physical Opinions*. 1664. **Early Modern and Modern Women Philosophers**. Hackett Pub Co. Inc. Disponível em <https://cavendish-ppo.ku.edu/texts/philosophical-and-physical-opinions/>.

CAVENDISH, Margaret. **Poems and Fancies**. Londres. 1653. Disponível em <https://quod.lib.umich.edu/cgi/t/text/text-idx?c=eebo;idno=A53061.0001.001>.

CAVENDISH, Margaret. The True Relation to my Birth, Breeding and Life. IN: **The Life of William Cavendish, Duke of Newcastle**. Edit by FIRTH, Charles Hardin. London. 1886. Disponível em <https://archive.org/details/lifeofwilliamca00newcuoft/mode/2up>.

CRAWFORD, Patricia. GOWNING, Laura. **Women's Worlds in Seventeenth Century England: A Sourcebook**. 1 ed. Routledge. Londres. 2000.

DRAKE, Judith. **An essay in the defence of the female sex**. Custom, Education and Authority in Seventeenth Century England. Cambridge Scholars Publishing. 2012. Disponível em <https://www.cambridgescholars.com/resources/pdfs/978-1-4438-4248-8-sample.pdf>.

FOYSTER, Elizabeth. **The concept of male honour in seventeenth century England**. 1996. University of Durham. Disponível em [http://etheses.dur.ac.uk/1491/1/1491.pdf?ETHOS%20\(BL\)](http://etheses.dur.ac.uk/1491/1/1491.pdf?ETHOS%20(BL)).

O'NEILL, Eileen. Margaret Cavendish, Duchess of Newcastle. IN: **Observations upon Experimental Philosophy**. Oxford, Inglaterra: Cambridge University Press. 2001. Disponível em https://personal.lse.ac.uk/ROBERT49/teaching/ph103/pdf/Cavendish_1666_Observations_Upon_Experimental_Philosophy.pdf.

PEPYS, Samuel. **The Diary of Samuel Pepys**. Nova York: Modern Library, 2003. 310 p. Disponível em <https://www.pepysdiary.com/diary/1668/03/>

ROSENTHAL, Laura. **Playwrights and Plagiarists in Early Modern England: Gender, Authorship, Literary Property**. Cornell University Press, 1996.

RUSS, Joanna. **How to suppress women's writing?**. University of Texas Press, Austin. 1983.

WOOLF, Virginia. **Um teto todo seu**. Tradução de Bia Nunes de Sousa, Glauco Mattoso. 1 ed. São Paulo: Tordesilhas, 2014.

Madame Satã e o samba-manifesto da Lins Imperial

Mateus Calheiros Pereira¹

RESUMO: O presente trabalho visa entender como a figura de Madame Satã é retratada a partir do samba-enredo “Madame Satã: existir para resistir”, enredo da escola de samba Lins Imperial para o carnaval de 2023. A partir de uma jornada analítica construída pela perspectiva da transculturação, pretende-se entender os signos utilizados para se construir Madame Satã na composição, levando em conta seu legado, lendário ou não.

Palavras-chave: Malandragem. Samba. Transculturação. Carnaval. Escola de Samba.

Introdução

Madame Satã foi a alcunha de João Francisco dos Santos, considerado um dos mais famosos malandros da região central do Rio de Janeiro, em especial o bairro da Lapa. Por ter este status, sua história sempre foi permeada de camadas de lenda e de fatos, já que o mesmo passou para a história como uma figura protetora de pessoas marginalizadas que viviam e trabalhavam nesta área - como pessoas LGBTQIA+, em especial transexuais, e trabalhadoras do sexo. Para o carnaval de 2023, a S.R.E.S. Lins Imperial, escola de samba do Grande Méier, apresentou como enredo “Madame Satã: existir para resistir”, ressaltando justamente a conotação de resistência contra a opressão que Madame representa. A partir do samba-enredo escolhido pela escola, tem-se justamente a representação de uma figura heroica e protetora dos mais fracos.

A composição, se fazendo valer de signos de religiosidade de matriz africana muito comuns ao mundo do samba e de arquétipos que operam no campo do físico e do metafísico, faz parte de uma epistemologia carnavalesca carioca que tem no desfile das escolas de samba uma janela onde se é possível expor, compartilhar e defender imagens, símbolos, pessoas e conceitos criados a partir das vivências renegadas pelo projeto colonial brasileiro. Ou seja, o chamado mundo do samba, que é mais abrangente, e sua comunidade, com sua ética, moral e seus valores, possui no carnaval e nas escolas de samba cinco dias de plena atenção da sociedade.

O Atlântico é uma gigantesca encruzilhada. Por ela
atravessaram sabedorias de outras terras que vieram

¹ Mestrando do PPGCL/UFRJ. Bolsista Capes. E-mail: mateuspereira@letras.ufrj.br

imantadas nos corpos, suportes de memórias e de experiências múltiplas que, lançadas na via do não retorno, da desterritorialização e do despedaçamento cognitivo e identitário, reconstruíram-se no próprio curso, no transe, reinventando a si e o mundo. O colonialismo se edificou em detrimento daquilo que foi produzido como sendo o seu outro. A agenda colonial produz a descridibilidade de inúmeras formas de existência e de saber, como também produz a morte, seja ela física, através do extermínio, ou simbólica, através do desvio existencial. (Simas; Rufino, 2019, p.6)

A transculturação de Madame Satã

Justamente por Madame Satã ser historicamente relacionada com pessoas renegadas pela chamada boa sociedade, sua alcunha também se relacionará com a figura de Satã, historicamente o símbolo do mal nas religiões cristãs. Contudo, dentro de outro ethos, a partir do contato da cultura europeia com as culturas não-brancas no Brasil, ocorrerá a ressignificação de diversos signos cristãos, dentre eles a figura de Satã/Satanás/Diabo, especialmente com o culto de Exu, que nada tem a ver com um culto ao mal, já que o mesmo tem como fundamento saberes diferentes. Exu é, justamente, o senhor das encruzilhadas e da contradição, fazendo de tal o ponto de partida de sua sabedoria. Assim, ao colocar-se em perspectiva os saberes de matriz africana amalgamados na realidade brasileira, entende-se a ocorrência de transculturação do qual Madame Satã e a história narrada pelo sambanredo que contribui para a construção do personagem histórico, mas também o lendário. A partir do contato do signo cristão com o fundamento de matriz africana, tem-se Madame Satã no seu aspecto físico e metafísico, aquele que ao mesmo tempo assusta por evocar um dos símbolos mais amedrontadores do cristianismo, mas também aquele que protege quem é negado.

Revela resistencia a considerar la cultura propia, tradicional, que recibe el impacto externo que habrá de modificarla, como una entidad meramente pasiva o incluso inferior, destinada a las mayores pérdidas, sin ninguna clase de respuesta creadora. Al contrario, el concepto se elabora sobre una doble comprobación: por una parte registra que la cultura presente de la comunidad latinoamericana (que es un producto

largamente transculturado y en permanente evolución) está compuesta de valores idiosincráticos, los que pueden reconocerse actuando desde fechas remotas; por otra parte colabora la energía creadora que la mueve, haciéndola muy distinta de un simple agregado de normas, comportamientos, creencias y objetos culturales pues se trata de una fuerza que actúa con desenvoltura tanto sobre su herencia particular, según las situaciones propias de su desarrollo, como sobre las aportaciones provenientes de fuera. (Rama, 2008, p.41)

O processo de construção desse sincretismo chama-se transculturação, onde não há a perspectiva de subjugação de uma cultura por outra. Tal desenvolvimento se constrói a partir do contato da cultura de uma elite colonizadora com as culturas originárias e africana, trazida forçadamente com a escravidão. Portanto, tendo como objeto de análise o samba-enredo da Lins Imperial para o carnaval de 2023, constrói-se uma jornada analítica a partir da perspectiva da transculturação explícita no enredo e do papel da escola de samba como mediadora ao divulgar a figura de Madame Satã e a colocar em contato com o resto da sociedade durante o desfile do carnaval que tem como fim ressaltar a importância das escolas de samba ao contribuírem para a desconstrução do projeto colonial que fora imposto. Para além disso, também pretende-se entender a escola da imagem de Satã e como isso se relaciona com a vivência da figura histórica. Assim, favorecendo também a desconstrução da herança colonial que persiste na contemporaneidade.

As escolas de samba desempenham um papel muito importante e único dentro da sociedade brasileira, em especial a carioca, já que as mesmas ajudam a construir um projeto de nação e de sociedade diferente da herança colonial - que não foi desconstruído mesmo com o processo de independência. Dessa forma, tem-se nestas agremiações uma oportunidade de se questionar os valores e símbolos que advêm da colonização que subjugou povos e suas identidades com o intuito de favorecer o poder colonial.

Las poblaciones colonizadas fueron reducidas a ser campesinas e iletradas. Antes de la colonialidad del poder, las sociedades originales más desarrolladas tenían una sofisticada cultura urbana y algunas de ellas escrituras. La letra era aún, es verdad, patrimonio e instrumento exclusivo de los dominantes y de sus grupos urbanos. Pero aquella cultura urbana y su escritura eran un producto original y propio, es decir

autónomo, modos y vehículos de expresión de una subjetividad de antigua y rica historia, de un imaginario excepcionalmente activo e creativo. Ese era un patrón cultural dominante, sin duda. Es decir, una de las instancias de dominación existente en esas sociedades. No obstante, como en toda sociedade de dominación con una cultura propia y autónoma, ese patrón era también expresión de la experiencia histórica del conjunto de la población. Despojados de su cultura urbana y de sua escritura aquellas que la tenían, las poblaciones sometidas fueron encerradas en subculturas que no eran sólo campesinas e iletradas, sino, peor, reprimidas y interferidas continuamente por patrones y elementos ajenos y enemigos. (Quijano, p.333)

Uma das instituições coloniais que mais proeminentes durante este processo foi a Igreja Católica, que patrocinou, financeiramente ou metaforicamente, a colonização no âmbito de legitimar a ambição europeia e de se utilizar de seu aparato religioso para subjugar identidades indígenas e africanas. Por meio do trabalho religioso mas também da educação cristã - inclusive universitária - instalada por toda a atual a América Latina, a Igreja contribuiu para a exploração colonial.

O conhecido debate de Valladolid — entre Bartolomé de las Casas e Juan de Sepúlveda e, mais tarde, os estudos acadêmicos jurídico-teológicos na Escola de Salamanca, destinada a encontrar o lugar dos ameríndios na cadeia da existência e na ordem social de um estado colonial emergente — culminaram na enunciação dos “direitos dos povos” (antepassados dos “direitos do homem e do cidadão”) que permitiram enxergar os ameríndios como vassalos do rei e servos de Deus. O controle da força de trabalho tornou-se necessário primeiro para evitar a morte maciça de ameríndios e, em segundo lugar, para a implementação parcial da legislação da coroa (apoiada pela Igreja) a respeito das liberdades que os conquistadores estavam tomando com os ameríndios e sua tutela (Mignolo, 2003, p.84)

Com o passar do tempo, a partir de articulações dos povos subjugados de forma a preservar suas subjetividades e identidades, novos signos e manifestações

foram criadas levando em consideração os valores dos colonizadores. Dessa forma, enxerga-se na formação social da América Latina amálgamas de culturas proporcionadas justamente pela dinâmica colonial que, embora visasse subjugar, dominar e quiçá eliminar a subjetividade dos povos dominados, acabou por criar signos sincréticos que perduram até a contemporaneidade.

En breve, los dominados aprendieron, primero, a dar significado y sentidos nuevos a los ajenos símbolos e imágenes y después a transformalos y subvertilos por la inclusión de sus propios en cuanta imagen o rito o patrón expresivo de ajeno origen. No era posible, finalmente, practicar los patrones impuestos sin subvertilos, ni apropiárselos sin reoriginalizarlos. Eso hicieron. (Quijano, p.338)

Ao herdar a estrutura colonial, os Estados nacionais independentes latinoamericanos vão dar continuidade aos exercícios de subjugação dos saberes dos povos dominados - inclusive, a maioria esmagadora dos países ainda irão manter a escravidão. Esta dominação também se estenderá para a questão cultural, onde a subjetividade desta camada sociedade estará sempre na eminência de ser castrada pelos padrões eurocêntricos. Contudo, tal política não irá conter totalmente o desenvolvimento das manifestações destas camadas sociais. Neste contexto, o samba, em especial as escolas de samba, que começam a aparecer nas primeiras décadas do século XX, surge como um terreno fértil para signos e valores outrora reprimidos pela elite colonial brasileira tivessem amplitude. No caso das escolas de samba, as mesmas possuem uma ótima oportunidade de favorecer tal amplitude durante os dias de carnaval, já que disputam e muitas vezes conseguem o monopólio da atenção da sociedade, inclusive da imprensa tradicional. Dessa forma, favorecendo a emergência de debates, personagens e fatos propositadamente ignorados e subestimados pela sociedade.

O samba-manifesto

Nesse contexto, tem-se o objeto de análise do presente trabalho, o samba-enredo da Lins Imperial para o carnaval de 2023: “Madame Satã: existir para resistir”. Nele, tem-se aspectos outrora trabalhados nesta jornada analítica, já que Madame Satã, a partir do seu nome, nos oferece uma ressignificação do signo religioso outrora imposto, alargando sua utilização e, dessa forma, proporcionando um símbolo do conceito de transculturação. Para além disso, a conotação heróica que o início do samba-enredo dá ao personagem histórico possibilita um contraste com o sentido denotativo do termo “Satã”, conforme já fora supracitado.

Realização:



Apoio:



Sua pessoa encarnou um Zé Pelintra/Deus pintou a preta tinta/Neste corpo brasileiro/João criança via três moleques guias/Protetores da vadia alma desse quizumbeiro/Felicidade nunca esteve no seu mapa/Se tornou a lei da Lapa/Respeitado arruaceiro/Bicha malandro, com seu fio de navalha/Orixá da sua laia e das moças do puteiro

Neste primeiro trecho do samba-enredo, Madame Satã é colocada como uma verdadeira autoridade a ser respeitada no bairro da Lapa, na região central do Rio de Janeiro. Tal área da cidade já tem um espaço dentro do imaginário carioca por sua conotação boêmia; mas, para além disso, outra figura citada e referenciada com Madame é a de Zé Pelintra, ligado aos cultos de religiões de matriz africana.

Os excluídos - sociais e culturais - só são admitidos na categoria povo enquanto se comportam como domesticados, corpos anônimos. Tornar-se sujeito, nesse âmbito, significa tornar-se marginal. Ao aproximarmos as representações do malandro e de Exu, encontramos na entidade de Seu Zé Pelintra o mediador mais que perfeito. Exu, materializado na figura do malandro, ganha historicidade, passado, data de nascimento. Seu Zé teria nascido em Pernambuco, mas sua mitologia logo se espalharia pelo Brasil. No Rio de Janeiro, seu arquétipo foi prontamente identificado com o do malandro da Lapa. (Dealtry, 2009, p.25)

A partir do extrato supracitado, onde se há uma breve conceituação e contextualização sobre o arquétipo do malandro Seu Zé Pelintra, como a evocação do símbolo e do uso da navalha - seja para se defender de um, seja para ter consigo - e uma mesma origem, tendo em vista que João Francisco também nasceu em Pernambuco. Contudo, para além de tais aspectos, também faz-se pertinente ressaltar o aspecto metafísico de Seu Zé, que nas macumbas cariocas se liga a Exu e sacraliza mesmo sendo uma figura muito ligada ao profano e à malandragem - algo que contraste de forma latente com os valores cristãos herdados do colonialismo. Tal qual a entidade religiosa, Madame Satã constantemente opera na fronteira do certo e do errado, numa delimitação feita pela cristandade. Nas amálgamas transculturais criadas nas encruzilhadas do Brasil a partir das contribuições dos povos originários e africanos, temos uma fronteira diferente, onde a contradição se torna virtude e a capacidade de transitar por fronteiras tortuosas e que favorecem a repressão mostra-se como uma habilidade necessária para a sobrevivência. Assim, a

Realização:



Apoio:



PROFLETRAS



malandragem e seus autores acabam por ocupar uma posição de destaque para diversas comunidades do Rio de Janeiro que tem como fundamento uma cultura já afetada pelas amálgamas transculturadoras.

Encontramos uma contaminação entre o mundo das ruas do Rio de Janeiro e a religiosidade afro-brasileira, que adiciona novos elementos a uma leitura de malandragem urbana, usualmente ligada ao samba dos anos 20 e 30. O que vemos é que ocorre, em paralelo à popularização da figura do malandro - e à quase simultânea perseguição a esse elemento por parte das instituições da ordem -, uma incorporação de figurações da malandragem ao universo marginal da quimbanda. Como o Exu, sempre oscilante sobre a fronteira que o diaboliza ou que o absolve, o malandro carioca termina por ser visto de maneira inocente, quase romântica, ou satanizado, como indivíduo prejudicial à ordem vigente. Escapar a essas dicotomias totalizantes é o que parece ser mais difícil numa leitura aprofundada da malandragem. (Dealtry, 2009, p.26-27)

Por operar fora do binarismo “bem” e “mal”, o arquétipo do malandro, sobre influência do arquétipo de Exu e de seu culto nas macumbas cariocas, constantemente irá criar uma confusão, no sentido de nunca poder ser pintado como o herói ou como vilão. Também por fugir desse maniqueísmo, suas associações com o “mal” cristão - representados aqui na figura do diabo, entre outros termos correlatos - serão recorrentes e, dentro do processo de contato entre culturas e sua transculturação, estão sempre aptas para serem ressignificadas. Contudo, justamente por esse trânsito antimaniqueísta, não poderá ser apagado da trajetória do malandro seu apreço - ou necessidade de sobrevivência - pelas brigas e sua ânsia de se construir uma fama de valentão. A partir disso, a capoeira também surge como um elemento importante e símbolo de destreza. “Malandro vinculado não somente à esperteza, mas também ao valente, ao brigão, capaz de enfrentar com pernadas de capoeira e com a navalha qualquer desafio” (Dealtry, 2009, p.30). Nessa perspectiva, o samba-enredo nunca hesita em omitir o aspecto violento de Madame Satã - aqui, sem emitir julgamento se era dentro da perspectiva da legítima defesa ou não. Mas, ao não negligenciar este aspecto, contribui-se para a construção da característica da malandragem do personagem histórico.

Rabo de arraia, Meia-Lua: Ninguém derruba essa patente! / João Satã, senhor das ruas, do balacochê

caliente/Era Josephine Baker, sem pudor e sem
censura/Lá na Praça Tiradentes, enfrentava o cana
dura//Dizia ele que apesar de ser tinoso/No amor
tão carinhoso/Também tinha mãos de lã/Era um
deboche para todo desacato/Deu-lhe o nome um
delegado/Salve Madame Satã!/Foi valentão e bom de
briga/O rei da ginga, anjo das rebeliões/Este Brasil
não pode mais silenciar/Quem nasceu para
enfrentar/O furor das multidões!/A sua vida foi um
palco de teatro/Negro drama do asfalto/Flor que
ensina a resistir/Ó, entidade, de bonecas e
mendigos/Renegados e vadios, baixe na sapucaí!

Ainda dentro das religiosidades de matriz africana cultuadas no Brasil, outro aspecto seu importante são as entidades femininas que, assim como Zé Pelintra, se utiliza de arquétipos que referenciam mulheres das camadas mais pobres e das profissões mais subalternizadas na sociedade, como profissionais do sexo. Tais entidades serão conhecidas como “pombagiras” e também serão constantemente ligadas à figura de Exu, operando numa configuração bastante semelhante a de Seu Zé Pelintra, conforme já fora destrinchado no presente trabalho.

Com as particularidades que são estabelecidas pelo recorte de gênero, as pombagiras são entidades das macumbas que não são castradas pelos valores da cristandade e operam a partir da sua potência cultivada a partir de sua vivência - ou seja, a partir de sua ginga. Tendo papel muito semelhante ao de Seu Zé, outra entidade religiosa referenciada a Madame Satã no samba-enredo, pode ser visto nos últimos versos do trecho supracitado que o personagem tema do carnaval da Lins Imperial é alçado a este posto: “Ó, entidade, de bonecas e mendigos/Renegados e vadios, baixe na sapucaí!”. Neste caso, tem-se no termo “baixar” a capacidade que estas entidades têm, segundo algumas religiões de matriz africana, de vir para a o plano físico e tomar posse provisoriamente e consensualmente de alguma pessoa e assim se manifestar.

Lançadora de uma amarração que ata sedução, provocação, abuso e desobediência, a pombagira nos encanta não somente pelo que ela é mas principalmente por aquilo que ela recusa ser. Rainha, mulher, é ela que vem da encruza para animar a nossa gira. É ela que porta a tesoura que corta os embaraços de um mundo assombrado pelo pecado e pelos regimes que restringem direitos e propagam desigualdades. Os cortes de alguns embaraços são

emergenciais. A potência exusíaca encarnada no feminino é o que desestabiliza e transgride as regulações dos modos de ser calçados em princípios racistas e patriarcais conservadores das heranças do colonialismo. (Simas; Rufino, 2019, p. 86-87).

Ressalta-se, também, a presença do termo “boneca” em um dos versos samba-enredo, que denota a presença de mulheres transsexuais entre aquelas que estão dentro da representação que Madame Satã proporciona. Assim, percebe-se o alargamento da representatividade do personagem histórico e sua simbologia de traduzir todos os corpos femininos excluídos pela tradição normativa herdada da colonização e responsável por excluir diversos grupos sociais por não seguirem a ordem vigente - repressora e com fundamentação nos valores europeus e cristãos.

Um dos apelidos, talvez um dos poucos, mais populares tanto entre as iniciantes quanto entre as mais experientes, talvez seja o de boneca. É um apelido usado, há décadas, para descrever as travestis, e tem sido usado, atualmente, como uma forma carinhosa dos amigos, clientes e as próprias novatas travestis referirem-se a si mesmas. Além de ser muito utilizado entre as travestis que são usuárias das redes sociais. Sobre a popularidade da expressão boneca, sou levada a associá-la à perfeição corporal e idealizada dos brinquedos que não apenas imitam mulheres, mas, acredito, enunciam mulheres. Uma vez que, se produzem sujeitos, padrões corporais e desejos a partir do brinquedo mais socialmente reconhecido como de um universo feminino – as bonecas. (Amaral, 2012, p.69)

Assim, percebe-se uma conotação política latente na composição, que inclusive se denomina no refrão como um manifesto, tendo em vista que a mesma se propõe a efetivamente representar uma diversidade de grupos sociais excluídos mesmo na contemporaneidade, utilizando Madame Satã, ao mesmo tempo, como uma espécie de metáfora que reúne todos sob seu signo e que lhes oferece, dentro do escopo da malandragem, proteção por sua valentia. Ao mesmo tempo, dentro da transculturação que nasce nas encruzilhadas brasileiras e, nesse caso específico, carioca, tem-se também a constante ligação com Exu e as entidades religiosas que operam e representam o trânsito - tal qual Exu - sejam elas com Zé Pelintra, seja com a Pombagira. Esta conotação exusíaca fica latente nos versos do refrão principal, com a saudação característica “mojubá”. Também não menos importante,

o mesmo refrão diz que deve-se respeitar Satã, se utilizando da rica ambiguidade que Madame Satã oferece com o seu nome: “É a Lins Imperial, é um samba-manifesto!/Muito mais que carnaval, arte em forma de protesto!/Meu malandro bambamba, preconceito aqui não rola!/Não se brinca com Satã!/Mojubá a minha escola?”. Saúda-se Exu porque é ele, dentro da cosmogonia Iorubá, que desconstrói o padrão e abre os caminhos, alargando as possibilidades e favorecendo potencialidades anteriormente castradas pela ordem vigente repressora. Assim, os caminhos antes fechados para Madame Satã e todos os grupos nelas representados - pobres, mendigos, vadios, malandros, vagabundos, prostitutas, LGBTQIAPN+, dentre outros - tem na potência exusíaca a possibilidade de quebrar as limitações impostas e, nas encruzilhadas onde o dogma católico é desconstruído e ressignificado, poder viver.

Considerações finais

O projeto colonial imposto ao Brasil visava, com auxílio da Igreja, a subjugação de povos e suas identidades culturais. Assim, por meio de uma ampla dominação, pretendia-se o apagamento de suas subjetividades, podendo apenas uma aceitação forçada e repetição dos padrões europeus. Contudo, o projeto colonial não foi capaz de limitar o processo de transculturação, que acabava por modificar o que era imposto aos grupos sociais explorados. Assim, a partir do amálgama destas culturas, tem-se na América Latina uma diversidade ímpar de sincretismos que ressignificam signos e valores europeus, muitos ligados à cristandade.

Tal processo tem como personagens importantes os mediadores, que fazem a ponte entre grupos diferentes e ajudam a jogar luz sobre aquilo que nem sempre tem a devida atenção. Nesse sentido, as escolas de samba cumprem um papel importante de reverenciar personalidades, fatos e ideais veiculados no seu interior e, durante os dias de carnaval, disseminam para o resto da cidade - e país - aquilo que muitas vezes questiona a ordem vigente e questionam os padrões herdados da colonização, que persistem na contemporaneidade apesar da independência. Assim, a Lins Imperial, a partir do seu samba-enredo - auto intitulado como um manifesto - para o carnaval de 2023 “Madame Satã: resistir para existir” contribui para disseminar a imagem de Madame Satã, alcunha para João Francisco dos Santos, como uma espécie de malandro protetor daqueles que são negados, rejeitados e oprimidos pela ordem vigente. Para além disso, dentro de sua alcunha tem-se o termo “Satã”, símbolo histórico do mal dentro dos valores do cristianismo, e aqui ligado a um personagem histórico que, por ser uma espécie de figura protetora com grupos sociais na margem da sociedade, é referenciado com tal signo negativo. Contudo, baseando na figura de Exu e suas entidades, que tem

na encruzilhada e no trânsito a sua potência, Madame Satã ressignifica o signo negativo recebido e torna-se um símbolo de orgulho para aqueles que para a ordem vigente sequer deveriam existir. Seu legado vai para além de contradições que João Francisco dos Santos possa ter, sendo um símbolo da transculturação que os saberes da encruzilhada, fundamentadas no pensamento exusíaco, desenvolveram no Brasil. Assim, para todos aqueles que são negados pela sociedade, Madame Satã, através de sua malandragem e de sua potência, se fará presente e atual sempre que necessária como uma resposta para aqueles que tentam eliminar corpos e identidades renegadas pelo padrão colonial.

Referências

AMARAL, Marília dos Santos. **Essa boneca tem manual:** práticas de si, discursos e legitimidades na experiência de travestis iniciantes. 2012. 163 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Programa de Pós-Graduação em Psicologia, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2012.

DEALTRY, Giovanna. **No fio da navalha:** malandragem na literatura e no samba. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2009.

MIGNOLO, Walter. **Histórias locais/Projetos globais:** colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar. N.J: Ufmg, 2003.

QUIJANO, Aníbal. **Colonialidad del Poder y Subjetividad en AL.**

RAMA, Ángel. **Transculturación narrativa en América Latina.** Buenos Aires: Ediciones El Andariego, 2008.

SIMAS, Luiz Antonio; RUFINO, Joel. **Fogo no mato:** a ciência encantada das macumbas. Rio de Janeiro: Morula, 2019.

Realização:



Apoio:



PROFLETRAS



Literatura e direito: narrativas sobre o trabalho doméstico

Mônica de Souza Barbosa¹

Resumo: O presente trabalho investiga a representação das trabalhadoras domésticas em narrativas literárias brasileiras contemporâneas, focando nas limitações impostas às suas vidas. A pesquisa coteja dados, legislações e julgamentos sobre o trabalho doméstico, evidenciando que a literatura auxilia o direito como instrumento de conhecimento e combate às violências e opressões diárias enfrentadas por essas trabalhadoras, ainda como resquício do período escravocrata. Como fundamentação teórica são utilizados textos dos autores Angela Davis, Juliana Teixeira, Cida Bento, Sérgio Pinto Martins, Maurício Godinho Delgado, Gabriela Neves Delgado e Amauri Mascaro Nascimento.

Palavras-chave: literatura brasileira. direito do trabalho. trabalhadoras domésticas.

Introdução

O trabalho doméstico está representado em narrativas literárias contemporâneas de forma que demonstra o inadequado e multifacetado cenário vivenciado por essas trabalhadoras, que em geral é marcado por diversas limitações postas pelo sistema socioeconômico que perpetua a branquitude e o patriarcado, mantendo e expandindo as desigualdades sociais. A presente pesquisa investiga, desse modo, algumas obras representativas na literatura brasileira contemporânea, enfocando na forma como a literatura se instrumentaliza para a compreensão dos fatos da vida jurídica e a conseqüente luta e combate às opressões vividas diariamente pelas trabalhadoras domésticas principalmente em seu ambiente de trabalho.

A pertinência desta pesquisa encontra-se na imprescindibilidade de se interrogar sobre as circunstâncias que essas mulheres são submetidas para que possam manter seus empregos domésticos, visto que não obstante os diversos direitos adquiridos ao longo dos últimos cem anos, ainda sofrem diante de irregularidades trabalhistas, ausência de importantes direitos, abusos e discriminações. A pesquisa é realizada através da análise de dados, legislações, jurisprudência e é claro, literatura. A partir dessas fontes é possível se verificar a longa e ainda persistente luta dessas mulheres por dignidade e respeito na órbita de seus empregos.

¹ Mestranda do PPGL/PUCRS. Bolsista Capes/Proex - parcial 2023/2024. Advogada. E-mail: monica.barbosa@edu.pucrs.br

Neste sentido, a presente pesquisa procura colaborar para a compreensão do universo laboral das trabalhadoras domésticas e o seu necessário respeito e valorização, valendo-se também da literatura como importante ferramenta de construção da reflexão e do conhecimento.

Evolução histórica e jurídica do trabalho doméstico no Brasil

O trabalho doméstico é historicamente atribuído às mulheres e mantém-se neste cenário perpetuando estigmas e desigualdades profundas. No Brasil, a atividade remonta o sofrimento que as pessoas escravizadas passaram durante o período colonial de escravidão, visto que as trabalhadoras ainda são submetidas à exploração, marginalização social e vulnerabilidades. Neste sentido se verifica que: “A abolição da escravatura representou inicialmente uma transição para os negros da condição de escravizados formais para a de escravizados informais” (Silvia, 2006 *apud* Teixeira, 2021, p. 32).

Para Martins (2018) o trabalho doméstico no período colonial era prestado por mulheres, as “mucamas”, que cuidavam dos afazeres das casas-grandes dos senhores de engenho. Segundo Davis (2016) não obstante as mulheres escravizadas estivessem ocupando lugares nas cozinhas e bastidores domésticos, elas também tratavam o solo, colhiam algodão e tabaco, cortavam cana, tudo isso em igualdade de condições com os homens. Essa mencionada igualdade, no entanto, como mencionado pela autora, em verdade era muito piorada pelos fatores de gênero, como por exemplos os abusos sexuais a que eram sujeitadas, além dos deveres de procriação.

Sobre o assunto, contrapondo-o com a atualidade, Juliana Teixeira (2016) relata os seguintes aspectos em sua pesquisa:

Atualmente, nos casos de assédio sexual, a maioria das trabalhadoras domésticas relata conseguir se desvencilhar e impor um limite. No entanto, além dessa ser uma estratégia individualizada, que deveria ser coletivamente mais bem respaldada, muitas delas optam por pedir demissão. Nos casos de racismo, as denúncias formais tendem a não acontecer e nem sempre há um enfrentamento imediato.

Todos esses tensionamentos são explicitamente marcados gênero, uma vez que esse confinamento ao ambiente privado das relações, que corroboram para essa individualização das soluções de enfrentamento, é muito mais marcante na trajetória das mulheres, se compararmos aos homens na atividade. Eles não só

vivenciam maiores possibilidades de mobilidade social para outras ocupações, como também ocupam lugares distintos no próprio trabalho doméstico, embora não sejam isentos do enfrentamento das violências estruturais.

Verifica-se do trecho acima transcrito a perpetuação de algumas das violências que já ocorriam no período de escravização e que hoje são cometidas contra as trabalhadoras domésticas no âmbito e em razão de seus empregos, ocasionando além de todo sofrimento físico e psicológico, o retorno ao dramático mercado de trabalho.

Ressalta-se que as Constituições brasileiras anteriores à abolição da escravatura somente tratavam sobre forma de Estado e sistema de Governo (Martins, 2017), não tratando sobre qualquer relação jurídico-trabalhista. Ao longo do processo de abolição da escravidão no Brasil, algumas legislações vigoraram, como por exemplo a Lei nº 581 de 1850 (BRASIL, [1850], 2024), que proibiu o tráfico de africanos ao Brasil para que fossem escravizados; a Lei do Ventre Livre (BRASIL, [1871], 2024), que libertava parcialmente os filhos das mulheres escravizadas, à medida que permaneciam junto da mãe (ante o domínio dos senhores) até que completassem oito anos de idade; a Lei dos Sexagenários (BRASIL, [1885], 2024), que previa a libertação das pessoas escravizadas que contassem com mais de sessenta anos, se estas prestassem serviços por um período de mais três anos de modo a proporcionar aos antigos senhores uma indenização pela alforria; e por fim, a Lei Áurea (BRASIL, [1888], 2024), que declarou o fim da escravidão no Brasil sem prever nenhum tipo de reparação às pessoas que foram escravizadas².

Após a extinção da escravização, novas Constituições vigoraram no Brasil, mas somente a partir da Emenda Constitucional de 7 de setembro de 1926 é que se passou a legislar sobre demandas trabalhistas (Nascimento, 2006).

Porém, conforme exposto por Delgado e Delgado (2016), quanto aos trabalhadores domésticos e o contrato de trabalho que regula a profissão, foi somente no ano de 1972 que houve alusão à categoria ordem jurídica brasileira, por meio da Lei nº 5.859 (BRASIL, [1972], 2024).

Importante mencionar que a Constituição Federal de 1988 (BRASIL, [1988], 2024) foi um importante marco para a legislação trabalhista, já que possui entre outros fundamentos, “os valores sociais do trabalho e da livre iniciativa”. Todavia, cumpre referir que somente com a conhecida “PEC das Domésticas”, ou

² Segundo estimativa de Luiz Gama publicada no panfleto de Confederação Abolicionista em 1883, o trabalho prestado pelas pessoas escravizadas alcançaria o montante de mais de três milhões de reais (*apud* Bento, 2022).

seja, a Emenda Constitucional nº 72 (BRASIL, [2013], 2024) é que houve o estabelecimento de igualdade da categoria com os demais trabalhadores urbanos e rurais, ressaltando-se neste ponto a limitação a alguns dos incisos do artigo 7º da Carta Magna. Neste sentido, transcreve-se abaixo o parágrafo único do referido artigo, acrescentado pela Emenda Constitucional mencionada acima:

Parágrafo único. São assegurados à categoria dos trabalhadores domésticos os direitos previstos nos incisos IV, VI, VII, VIII, X, XIII, XV, XVI, XVII, XVIII, XIX, XXI, XXII, XXIV, XXVI, XXX, XXXI e XXXIII e, atendidas as condições estabelecidas em lei e observada a simplificação do cumprimento das obrigações tributárias, principais e acessórias, decorrentes da relação de trabalho e suas peculiaridades, os previstos nos incisos I, II, III, IX, XII, XXV e XXVIII, bem como a sua integração à previdência social (BRASIL, [2013], 2024).

De todo modo, foi após longos 25 anos de vigência da Constituição de 1988 (BRASIL, [1988], 2024) que houve a publicação da Lei Complementar nº 150 (BRASIL, [2015], 2024) que regulamentou o contrato de trabalho doméstico estabelecendo os critérios para a sua configuração e regulando questões, por exemplo, atinentes à jornada de trabalho (limitações, horas extraordinárias, intervalos), carteira de trabalho e previdência social, remuneração, trabalho noturno, férias, descontos salariais, Fundo de Garantia por Tempo de Serviço, aviso prévio, licença-maternidade, seguro-desemprego, critérios para despedida por justa causa do empregado e empregador e regime de pagamento de tributos.

Com o surgimento da legislação algumas trabalhadoras mensalistas passaram a exercer funções como diaristas, como forma de evitar a caracterização do conceito de empregado doméstico previsto na lei de 2015, o que manteve em muitos casos a falta da proteção que a categoria almejava com a luta pela aprovação da legislação. Sobre este aspecto:

Falar de diaristas é falar de uma maioria de mulheres que trabalham na informalidade, sem qualquer proteção social, e que exercem também um serviço mais intenso todos os dias, já que comumente organizado num cronograma de faxinas – limpezas mais pesadas – ao longo da semana em várias residências. Falamos de trabalhadoras que podem conseguir um rendimento médio por hora maior com a atividade de diarista, mas falamos também de um Estado omissivo na proteção dessas trabalhadoras.

Diante do que foi exposto acima, percebe-se que a conquista de direitos ao trabalhador doméstico no Brasil ocorreu de forma muito tardia. Esse cenário de herança escravocrata e de ausência de legislações específicas gerou a marginalização e a subalternização da categoria de modo permanente da estrutura da sociedade brasileira.

Intersecções entre Literatura e Direito

A literatura como uma das mais belas fontes de expressão artística e cultural é também instrumento de denúncia, de reflexão e de questionamento sobre os mais diversos assuntos. Entre eles, a literatura tem se manifestado como forma de protesto às injustiças sociais que o direito nem sempre consegue socorrer de maneira tão contundente e verossímil. Neste trabalho é proposta a reflexão sobre a representação das experiências das trabalhadoras domésticas na literatura brasileira contemporânea, uma vez que permite uma mirada humanizada às histórias de vida, de abusos, de discriminações, sendo crucial para a sensibilização e mobilização social em atenção aos direitos dessa categoria.

Como exemplo de reprodução das desigualdades e das difíceis condições de trabalho da categoria, citam-se as obras *Com armas sonolentas: um romance de formação*, de Carola Saavedra (2018) e *Suíte Tóquio*, de Giovana Madalosso (2020). Cada uma delas contém diferentes aspectos

Na narrativa literária *Com armas sonolentas* (Saavedra, 2018), aos quatorze anos uma das protagonistas passa a viver no Rio de Janeiro, na casa dos patrões como trabalhadora doméstica, permanecendo até a terceira idade. Ali trabalha em jornada extenuante, dorme em um quarto minúsculo e sem janelas, sofre estupros do filho mais velho dos patrões e engravida. Cria sua filha, na casa dos patrões, sob a condição de não revelar a identidade do pai. Gradativamente, a menina é conquistada pelos donos da casa e a se distanciar de sua própria mãe. À personagem, que fica à sombra da vida dos patrões e à margem da vida de sua filha, não foi dado nome, fortalecendo-se a ideia de invisibilidade desta.

Verifica-se na personagem a figura de muitas trabalhadoras domésticas que tiveram de sair das suas casas ainda muito jovens em razão da extrema pobreza enfrentada. A esse respeito, a doutora Juliana Teixeira (2021, p. 42-43) presentia os leitores recordando sua investigação:

Em pesquisa anterior que realizei com 50 trabalhadoras domésticas no estado de Minas Gerais, muitas delas eram de famílias empobrecidas e do interior do Estado, parte significativa vinha da região Nordeste do país, e tinham sido levadas ainda crianças ou adolescentes por familiares para trabalharem e

morarem nas casas dos patrões. E esse padrão se repetiu até mesmo entre as entrevistadas na faixa etária de 35 a 40 anos. Elas acabavam perdendo possibilidades de criação e de manutenção de outros vínculos sociais e afetivos, o que acontecia, inclusive, em relação à própria família de origem (Teixeira, 2015). Em muitos casos, a falta de acesso à educação as confinava ainda mais a essa falta de vínculos, o que podia gerar uma dependência psicológica em relação à família de seus patrões. Essa dependência reforçava a própria continuidade da condição de trabalhadoras domésticas.

É no sentido retratado pela professora, atinente a um grupo de mulheres entrevistadas, que a personagem é construída. Esta vive à sombra do cotidiano dos patrões, tem sua relação com a filha estreitada por novos laços que são construídos com aqueles que a mantêm em uma posição extremamente vulnerável, além de ser quase que totalmente esquecida como um ser humano que possui necessidades pessoais afora de ser aquele corpo responsável pelos afazeres da casa dos outros.

Enquanto isso, depois de anos sendo a babá de Cora, Maju decide sequestrá-la. Giovana Madalosso (2020), em *Suíte Tóquio*, narra a trajetória de Maju que toma uma atitude extrema: sequestrar a filha dos patrões de quem fora babá desde o seu nascimento. Maju é empregada de Fernanda, uma prestigiada diretora de cinema que quase não tem tempo para conciliar trabalho, maternidade e vida pessoal. Quando Fernanda recebe uma promoção profissional, pede à Maju que passe a trabalhar em tempo integral. A babá que estava tentando engravidar explica a situação, então Fernanda propõe um quarto reformado, a que apelidou de Suíte Tóquio, e o direito a uma chamada visita íntima no período fértil de Maju, o que remete a um regime prisional, ou período de escravização.

Novamente, fica evidenciado o caráter de submissão da vida da trabalhadora à vida e aos interesses dos patrões, sendo pertinente a aproximação da pesquisa realizada Juliana Teixeira também a esta narrativa, visto que a falta de vínculos familiares na convivência da trabalhadora doméstica, mencionada pela professora, fica evidente na tentativa infrutífera de gestar pela personagem Maju e, indiscutivelmente, em seu ato completamente desesperado de sequestrar a menina que criava como se sua filha fosse.

Deste modo, fica visível que a literatura coloca o leitor em uma posição de experimentação sobre aspectos sensíveis do cotidiano, dos sentimentos, das condições de trabalho, da discriminação, da vulnerabilidade e diversas outras atinentes à mulher trabalhadora doméstica. A literatura, através dessas narrativas, nesse sentido, funciona como instrumento de denúncia e resistência já que provoca

uma profunda reflexão sobre a necessidade de um olhar mais atento à categoria num espectro da sociedade.

Considerações finais

A presente pesquisa, portanto, visou compreender e demonstrar a representação da figura das trabalhadoras domésticas em obras da literatura brasileira contemporânea, referindo principalmente o estreitamento que é imposto às suas vidas em decorrência do exercício de suas funções, diante do longo histórico de injustiças sociais e apagamento da profissão.

A retrospectiva da legislação (ou de sua ausência) acerca do trabalho doméstico fundamentou a marginalização e subalternização da categoria que foi representada nas obras mencionadas: *Com armas sonolentas: um romance de formação*, de Carola Saavedra (2018) e *Suíte Tóquio*, de Giovana Madalosso (2020).

A leitura das referidas narrativas contribui ao enriquecimento da reflexão e sensibilização da sociedade, já que permite uma visão mais humanizada e, possivelmente, mais empática sobre as adversidades enfrentadas dia após dia pelas trabalhadoras domésticas.

Pôde-se verificar ainda, que a profissão carrega em seu âmago os estigmas do grave período marcado pela escravização de negros no Brasil, além dos preconceitos e da cultura de submissão de pessoas em benefício do interesse de outras que se julgam superiores.

Além disso, demonstrou-se neste trabalho que embora a legislação mencionada apresente significativo (porém tardio) avanço na conquista de direitos à categoria, a aplicação e a efetiva resolução dos problemas da categoria são persistentes, em vista do perseverante desrespeito e violação das normas, através da prestação de serviços de modo informal, que gera inegável desamparo social às profissionais que dependem do efetivo exercício de suas funções para que possuam sua fonte de renda garantida.

Em síntese, o presente trabalho buscou reiterar a necessidade de investigação, através de compreensão da legislação e compreensão do cotidiano auxiliado pela literatura como ferramenta de empatia, solidarização e, sobretudo, indignação. As medidas de estudo são essenciais para que se pense e se construa uma sociedade que não esteja marcada por tantas injustiças e menosprezo às pessoas, sejam quem forem, mas que privilegie estatutos de igualdade, isonomia e respeito à dignidade das pessoas.

Referências

BRASIL. [Constituição (1988)]. **Constituição da República Federativa do Brasil de 1988**. Brasília, DF: Presidência da República, 2024. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm. Acesso em 29 jun 2024.

BRASIL. [Constituição (1988)]. **Emenda Constitucional nº 72, de 2 de abril de 2013**. Altera a redação do parágrafo único do art. 7º da Constituição Federal para estabelecer a igualdade de direitos trabalhistas entre os trabalhadores domésticos e os demais trabalhadores urbanos e rurais. Brasília, DF: Presidência da República, 2024. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/Emendas/Emc/emc72.htm. Acesso em 29 jun. 2024.

BRASIL. **Lei Complementar nº 150, de 1º de junho, de 2015**. Dispõe sobre o contrato de trabalho doméstico; altera as Leis no 8.212, de 24 de julho de 1991, no 8.213, de 24 de julho de 1991, e no 11.196, de 21 de novembro de 2005; revoga o inciso I do art. 3º da Lei no 8.009, de 29 de março de 1990, o art. 36 da Lei no 8.213, de 24 de julho de 1991, a Lei no 5.859, de 11 de dezembro de 1972, e o inciso VII do art. 12 da Lei no 9.250, de 26 de dezembro 1995; e dá outras providências. Brasília, DF: Presidência da República, 1972. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/lcp/lcp150.htm. Acesso em: 30 jun. 2024.

BRASIL. **Lei nº 581, de 4 de setembro de 1850**. Estabelece medidas para a repressão do tráfico de africanos neste Império. Rio de Janeiro, RJ: Secretaria d'Estado dos Negocios da Justiça. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/lim/lim581.htm. Acesso em 28 jun. 2024.

BRASIL. **Lei nº 2.040, de 28 de setembro de 1871**. Declara de condição livre os filhos de mulher escrava que nascerem desde a data desta lei, libertos os escravos da Nação e outros, e providencia sobre a criação e tratamento daqueles filhos menores e sobre a libertação annual de escravos. Rio de Janeiro, RJ: Secretaria de Estado de Negocios da Agricultura, Commercio e Obras Publicas. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/lim/lim2040.htm. Acesso em 6 jul. 2024.

BRASIL. **Lei nº 3.270, de 28 de setembro de 1885**. Regula a extinção gradual do elemento servil. Rio de Janeiro, RJ: Secretaria de Estado dos Negocios da Agricultura, Commercio e Obras Publicas. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/lim/LIM3270.htm. Acesso em 6 jul. 2024.

BRASIL. **Lei nº 3.353, de 13 de maio de 1888**. Declara extinta a escravidão no Brasil. Rio de Janeiro, RJ: Secretaria de Estado dos Negocios da Agricultura, Commercio e Obras Publicas. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/lim/lim3353.htm#:~:text=LEI%20N%C2%BA%203.353%2C%20DE%2013,extinta%20a%20escravid%C3%A3o%20no%20Brasil. Acesso em 1 jul. 2024.

BRASIL. **Lei nº 5.859, de 11 de dezembro de 1972**. Dispõe sobre a profissão de empregado doméstico e dá outras providências. Brasília, DF: Presidência da República, 1972. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/15859.htm#:~:text=LEI%20N%C2%BA%205

.859%2C%20DE%2011%20DE%20DEZEMBRO%20DE%201972.&text=Disp%C3%B5e%20sobre%20a%20profiss%C3%A3o%20de,Art. Acesso em: 29 jun 2024.

DAVIS, Angela. **Mulheres, raça e classe**. Tradução: Heci Regina Candiani. São Paulo: Boitempo, 2016.

DELGADO, Mauricio Godinho; DELGADO, Gabriela Neves. **O novo manual do trabalho doméstico**. 2. ed. São Paulo: LTr, 2016.

MADALOSSO, Giovana. **Suíte Tóquio**. São Paulo: Todavia, 2020.

MARTINS, Sérgio Pinto. **Direito do trabalho**. 33. ed. São Paulo: Saraiva, 2017.

NASCIMENTO, Amauri Mascaro. **Curso de direito do trabalho: história e teoria geral do direito do trabalho: relações individuais e coletivas do trabalho**. 21.ed. rev. e atual. São Paulo: Saraiva, 2006.

SAAVEDRA, Carola. **Com armas sonolentas: um romance de formação**. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

TEIXEIRA, Juliana. **Trabalho doméstico**. São Paulo: Jandaíra, 2021.

A cultura escolar em perspectiva histórica: conexões materiais e virtuais

Letycia Medeiros Soares ¹

Márcia Marlene Stentzler ²

Resumo: Esta pesquisa é resultado de projeto de iniciação científica financiado pela Fundação Araucária e desenvolvido junto à Universidade Estadual do Paraná (Unespar), campus de Paranavaí/PR. Objetivamos analisar como a Biblioteca de um Colégio Estadual constituiu-se como lugar de formação da cultura leitora escolar até a sua substituição, no pós-pandemia COVID-19, por uma biblioteca digital. A pesquisa resgata aspectos da biblioteca física. Contudo, em virtude da cultura digital, a mesma foi transformada, influenciando e determinando a formação dos leitores. Atualmente o Colégio utiliza a plataforma: Leia Paraná, do governo do estado do Paraná, para as intervenções literárias.

Palavras-chave: Cultura digital. Biblioteca Escolar. Livros.

Introdução

Nesta pesquisa temos como objetivo investigar sobre a cultura escolar enquanto processo sócio-histórico, evidenciando conexões materiais, com a disseminação de resultados via web. Como recorte da investigação, nos dedicamos à biblioteca escolar, mobilizando conhecimentos sobre a história da educação, em particular das bibliotecas escolares como parte da vida estudantil e de uma instituição, considerando os recursos físicos e na atualidade os virtuais, para a inserção dos alunos neste ambiente que deve ser dinâmico, acessível, flexível, colaborativo e educativo.

As informações coletadas durante a pesquisa mostram que a biblioteca se constitui como espaço diferente da sala de aula, o qual propicia diferentes relações, aprendizados e experiências. Segundo Tavares, as funções da biblioteca escolar são “de apoio aos objetivos da escola, sem diferir delas; além disso, proporciona material para todos os temas e todos os interesses dos professores e alunos” (Tavares, 1973, apud Felix; Duarte, 2015, p.25). A biblioteca escolar é compreendida com objeto material e espaço que auxilia práticas e oferece materiais de variados temas para que os professores consigam partir dos interesses dos alunos.

¹ Mestranda do PPIFOR/UNESPAR. Bolsista Unespar. Integrante do grupo de estudos NUCATHE

² Doutora em educação pela universidade federal do Paraná. Pós-doutorado-UNICAMP Coordenadora do PPIFOR/UNESPAR. Líder do Núcleo de Catalogação, Estudos e Pesquisas em História da Educação (NUCATHE/Unespar).

Neste artigo transitamos por aspectos históricos da origem das bibliotecas no Brasil, como elas ficaram conhecidas e ganharam a forma atual. Buscamos, conhecer esse processo a partir da cultura escolar que se institui a partir da biblioteca escolar. Esse processo também será analisado no interior do Colégio Estadual Ary João Dresch, localizado na cidade de Nova Londrina, com sua biblioteca que no atual momento está desativada. Os alunos utilizam ebooks da biblioteca virtual Leia Paraná. Após a pandemia a biblioteca da escola tornou-se obsoleta, os livros não são mais emprestados. Não há bibliotecária.

Materiais e Métodos

Esta pesquisa é qualitativa, bibliográfica e com estudo de campo. Em dezembro de 2022 conversamos com algumas pessoas que trabalham na escola para entender como eles compreendem o papel da biblioteca escolar e o funcionamento nesta escola.

Os estudos realizados para fundamentar a pesquisa, partem de pensamentos de Felix e Duarte (2015); Faria Filho e Vidal (2004), entre outros. Os autores possibilitam analisar como o é a organização de uma biblioteca, a colaboração das pessoas influencia no papel que a biblioteca exerce no ambiente escolar. Por meio desta pesquisa conseguimos apreender como as tecnologias têm influenciado e modificado não só o olhar em torno da biblioteca, mas as práticas ali realizadas e a relação da própria gestão e equipe pedagógica com a biblioteca.

Resultados e discussões

Esta pesquisa analisa a biblioteca escolar desde o seu surgimento, os seus objetivos, sua adesão, seu crescimento, seu fortalecimento, como parte da cultura escolar e material.

Segundo Silva e Bortolin (2006,p.7) [...] no Brasil, durante o período colonial, com objetivo de evangelizar e catequizar os índios e colonos, os jesuítas organizaram as primeiras bibliotecas brasileiras.

Outro momento que marcou a chegada das bibliotecas no Brasil foi com a chegada da família Real em 1808. Devido príncipes e reis terem o intuito de organizar um espaço para instalar seus livros, nasce a 1ª biblioteca pública do Brasil, no ano de 1811 em Salvador. Moraes apud Guida (2019, p. 3) descreve que “[...] O rei trouxe a biblioteca real, com cerca de 60.000 volumes, a qual foi inaugurada em 1811, aberta ao público apenas em 1814.” Vale destacar que, aqui o acesso à biblioteca, aos acervos eram restritos, a escolas privadas, a um conceito religioso, a pessoas com status econômicos e sociais privilegiados.

A partir da década de 1930 as mesmas passam a ser encaradas com olhares mais significativos. A expansão das bibliotecas escolares também se vale da defesa pela educação pública a partir do Manifesto dos Pioneiros da Escola Nova, protagonizado por educadores como Fernando de Azevedo, Anísio Teixeira, Lourenço Filho, entre outros.

Biblioteca Escolar no período da Escola Nova

O movimento da Escola Nova nasce no final do século XIX na Europa, se espalhando em diferentes países. Este movimento propunha a educação novos caminhos, para muitos a mesma não acompanhava o contexto em que se encontrava, tanto das ciências, quanto das tecnologias.

Na Escola nova, educa-se para a busca da autonomia, para a comunicação, para a construção do conhecimento e ainda para a garantia da educação para todos. Segundo Menezes (2001, p.1) a Escola Nova surgiu como

[...] um movimento de educadores europeus e norte-americanos, organizados em fins do século XIX, que propunha uma nova compreensão das necessidades da infância e questionava a passividade na qual a criança estava condenada pela Escola Tradicional. Também conhecida como Educação Nova, a Escola Nova tem seus fundamentos ligados aos avanços científicos da Biologia e da Psicologia. Pode-se afirmar que, em termos gerais, é uma proposta que visa a renovação da mentalidade dos educadores e das práticas pedagógicas. (Menezes, 2001, p.1)

O movimento de renovação do ensino trouxe ao Brasil muitos impactos e transformações econômicas, políticas e sociais. Ligada a ideias de grandes educadores internacionais como, por exemplo John Dewey, acreditava-se que a educação era o caminho para a construção de uma sociedade democrática.

Cultura Escolar e Material

Em primeiro lugar é preciso compreender a cultura escolar como tudo aquilo que se constrói, que orienta a prática educativa dos educadores, alunos, colaboradores, bibliotecários, no ambiente escolar. De acordo com Dominique Julia (2001),

Poder-se-ia descrever a cultura escolar como um conjunto de normas que definem conhecimentos a ensinar e condutas a inculcar, e um conjunto de

práticas que permitem a transmissão desses conhecimentos e a desses comportamentos, normas e práticas coordenadas a finalidades que podem variar segundo as épocas [...].

Compreende-se assim, cultura escolar, como sendo norteada e norteadora das práticas educativas, dos comportamentos, regras e normas de uma determinada instituição, sofrendo modificações a partir das diferentes épocas e das relações dos sujeitos com outros sujeitos e com o espaço escolar. Sendo assim podemos considerar cultura escolar como as práticas dos sujeitos, o qual se constrói através das mesmas e reconstrói o mundo a sua volta e o cotidiano escolar.

Faria Filho e Vidal (2004) afirmam que o olhar da cultura escolar nos permite perceber que a cultura produz os sujeitos, eles também são produzidos por estas mesmas práticas; sendo assim, as relações pessoais que se estabelecem na biblioteca escolar afetam tanto os sujeitos quanto a própria cultura escolar que as produziu.

A história do Colégio e da biblioteca

O Colégio Estadual Ary João Dresch, localizado na cidade de Nova Londrina, região nordeste do Paraná, recebeu o nome em homenagem à família Dresch, pioneira em Nova Londrina. Silvestre Dresch foi o responsável pela implementação da escola de segundo grau no município. O estabelecimento [...] Criado no ano de 1962, com o Decreto nº 6.182/62 com o nome de “Escola Normal Colegial Romeu Barbosa de Souza”. Em 1966 sob o Decreto nº 3547/66, foi criado o “Colégio Comercial Estadual de Nova Londrina”, funcionando como extensão em vários municípios da região, tais como: Itaúna do Sul, Diamante do Norte e Terra Rica. Em 1971, passou a denominar-se “Colégio Estadual Ary João Dresch”.(PPP, 2008, p.4)

[...] Este Colégio é um orgulho para todos os nova londrinenses já que ao longo de sua história, formou alunos no Curso de Magistério, Auxiliar e Técnico em Contabilidade, Educação Geral e também o Curso Básico em Agropecuária. Durante 06 anos manteve extensão do Estabelecimento nos municípios de Diamante do Norte e Itaúna do Sul. Além disso, por mais de trinta anos foi a única escola de ensino médio no município o que demonstra a importância e a credibilidade deste Estabelecimento de Ensino que até os dias atuais [...] (PPP, 2008, p.4)

Desde a organização de seu funcionamento a biblioteca contribuiu significativamente para a aprendizagem dos alunos, oferecendo aos mesmos um espaço amplo, acolhedor, que contém um acervo significativo, computadores na sala ao lado da biblioteca, aparelhos, recursos tecnológicos de imagem e som.

Porém não existiu por muito tempo um bibliotecário que conseguisse atender a demanda da mesma. Durante um determinado tempo, existia um auxiliar administrativo que atendia durante 20 horas na biblioteca. Segundo o PPP da instituição, quanto a organização e funcionamento da biblioteca:

[...] A organização da biblioteca e seu funcionamento regular são um dos marcos na organização escolar para contribuir com a aprendizagem do aluno. Como não existe a possibilidade de um bibliotecário que atenda permanentemente na escola ficou definido que um dos auxiliares administrativos estará atendendo 20 horas na biblioteca. A biblioteca possibilitará um espaço para pesquisa e para o empréstimo de livros. (PPP, 2008, p. 24-25).

Embora o PPP especifique sobre o funcionamento da biblioteca e funcionário para o seu atendimento, nos dias atuais não há ninguém para atender o público que busca acessar a mesma. Onde funcionava a biblioteca há uma professora que atende os alunos com dificuldade de aprendizagem, utilizando o espaço da biblioteca, pois não existe uma sala específica para que ela possa trabalhar

No decorrer desta pesquisa, dialogamos com pessoas que trabalham no colégio sobre a biblioteca, buscando compreender como os docentes / direção veem e utilizam a Biblioteca Escolar. Passamos a transcrever alguns pontos que consideramos relevantes nesses diálogos que estabelecemos com esses professores e professoras³. As memórias do Participante A (2023, s.p.) considera que a biblioteca é um dos elementos mais importantes da escola “[...] é um espaço vital para a formação do aluno.” Suas memórias nos remetem ao ano de 1991, quando começou a trabalhar na escola:

Comecei a lecionar aqui em 1991, na época em que o professor Herculano era professor e ainda não existia a Biblioteca. Ela foi construída por volta dos anos 2000, na gestão do Governador Jaime Lerner, junto com o laboratório de informática, num prédio separado do restante da escola, gerando uma desarmonia arquitetônica. Essa biblioteca tem um acervo muito bom desde a época desse primeiro mandato [mas] infelizmente é um local onde se guarda muitas coisas e por isso acaba não sendo usada como

³ As entrevistas foram realizadas por mim tanto a da participante A como B foram concedidas para pesquisa em Nova Londrina, PR, em 16 ago. 2023.

local de estudo, pesquisa, existe sim a utilização, um bom acervo, mas fica limitado o acesso. (Participante A, 2023, s.p.).

O participante continua explicando como ele entende que seria necessário “desenvolver o gosto pela leitura” e também melhorar o acesso aos livros da biblioteca. Revela que há o acesso à leitura por outros meios. O Participante B (2023, s.p.) explicou que:

[...] Cursei aqui o ensino médio, no ano de 2000. Lembro que era um prédio novo, mas eu utilizava muito pouco a biblioteca, meu espaço mais frequentado era o laboratório de informática. Não fui um aluno leitor. Só quando cheguei à universidade aprendi o valor da leitura e da biblioteca, para o desenvolvimento do aluno. Muitas vezes o aluno só terá acesso a livros na escola, inúmeras vezes não é da cultura familiar ser leitor. Também tem a questão financeira, porque no Brasil o livro é caro, por isso a biblioteca escolar é um local que deveria ser muito frequentado.

Obviamente que deveria ser um dos atributos da escola tornar o aluno leitor, curioso por descobrir o que o mundo dos livros oferece. Mas, isso nem sempre é algo desejado pelo aluno, portanto o trabalho dos professores se torna tão necessário.

“Temos acesso à tecnologia e conseqüentemente a leitura, mas não necessariamente a uma leitura que venha contribuir com a formação [pois] se leem mais através do celular.” (Participante A, 2023, s.p.). Mas, isso não faz com que os alunos se tornem leitores, pois o “leitor gosta e lê o livro físico, e os livros e materiais no celular, mas pra isso é preciso fazer um trabalho inicial, que é desenvolver o gosto pela leitura”. Na seqüência, contudo, ele aponta para outro desafio, que é manter a biblioteca em funcionamento no contexto atual.

[...] nossa biblioteca já tem uma trajetória que caminha para o fechamento, devido a escassez de funcionários [...] No período pandêmico, os alunos acabam utilizando mais os materiais impressos, que buscavam no próprio colégio e a biblioteca ficou fechada. O governo do Paraná passou a disponibilizar uma Biblioteca Virtual, com diferentes obras literárias e educacionais, onde eles podem acessar e ler por ali e até baixar os livros em formato PDF. (Participante A, 2023, s.p.).

A biblioteca virtual, aqui mencionada pelo Participante A, já está em funcionamento. É uma plataforma disponibilizada pelo governo do Paraná pelo link: <https://leiaparana.odilo.us/>. A mesma conta com e-books para alunos dos anos finais do ensino fundamental e médio, assim como obras clássicas, de ensino técnico, autores contemporâneos, biografias, entre outras. Segundo a Agência Estadual de Notícias (2023, s.p.)

A plataforma tem recursos inclusivos como os audiolivros para estudantes cegos ou de baixa visão, fonte específica para estudantes com dislexia e modo escuro e outras possibilidades de alterar o fundo da tela para quem tem daltonismo. Também é possível entrar em clubes de leitura, grifar partes e fazer anotações. [...] A proposta com o novo programa é fortalecer o hábito de ler entre os estudantes nas diversas áreas do conhecimento, dando autonomia para escolher os livros de sua preferência. Para isso, a Secretaria da Educação selecionou títulos com ampla diversidade temática e áreas de conhecimento, contemplando também best-sellers e livros buscados por crianças e adolescentes, com adequação à faixa etária (11 aos 18 anos).

As falas dos participantes revelam ausência de investimento do Estado em áreas prioritárias para a educação, como as bibliotecas físicas. Há a escassez de profissionais para atender, ajudar e instruir os alunos na Biblioteca, propiciando assim uma cultura escolar não leitora, situação essa que afasta os alunos deste ambiente e do próprio hábito de leitura.

Considerações finais

A partir dos estudos realizados compreendemos a biblioteca escolar como parte da cultura que faz parte da escola. As bibliotecas nos ligam ao passado, por meio dos livros e de suas histórias particulares. No contexto atual em que as tecnologias estão sendo cada vez mais utilizadas em todos os setores, é de se esperar que as bibliotecas também tenham seus livros disponibilizados em formato virtual. Contudo, um dos grandes desafios é fazer com que os alunos leiam os livros digitais e se interessem por seus conteúdos.

A Biblioteca escolar faz parte da cultura material, pois os indivíduos que a utilizam são portadores de suas próprias culturas e modos de viver. Mas, é na escola que o aluno se percebe como um ser cultural, participante de uma grande teia de conhecimentos e de uma bagagem cultural específica. Cabe aos professores, mas também ao estado dar condições para que tenham acesso a esse material. É através dos livros e conseqüentemente da Biblioteca que conhecemos nossas origens, nossos costumes, o livro vem sendo a milhares de anos o maior construtor de cultura.

Nesse contexto é dever do professor, evidenciar a Biblioteca como espaço vital de uma escola, fazendo a relação com o mundo atual, ou seja, com a tecnologia, que ganha cada vez mais espaço a cada dia. Por isso, junto com os alunos é chegado a hora de construirmos culturas materiais e virtuais, trazendo por meio da tecnologia os alunos para o espaço da Biblioteca, pois a mesma é a expansão da informação, da história, dos livros, da informação, da cultura. Esse projeto foi estimulante e despertou em mim o desejo de continuar investigando este assunto, pois o mesmo é inesgotável. Buscar encontrar a relação entre cultura material e virtual é vivenciar este momento em que estabelecemos conexões virtuais.

Referências

AGÊNCIA Estadual de Notícias. **Plataforma da Educação, Leia Paraná teve 252 mil livros emprestados na primeira semana.** Disponível em: [https://www.google.com/url?q=https://www.aen.pr.gov.br/Noticia/Plataforma-da-Educacao-Leia-Parana-teve-252-mil-livros-emprestados-na-primeira-semana&sa=D&source=docs&ust=1692188418328044&usq=AOvVaw0yZGITQbRaWZ.Bor8PY9Jdpc.html#:~:text=Cria%20o%20Instituto%20Nacional%20do,180%20da%20Constitui%C3%A7%C3%A3o](https://www.google.com/url?q=https://www.aen.pr.gov.br/Noticia/Plataforma-da-Educacao-Leia-Parana-teve-252-mil-livros-emprestados-na-primeira-semana&sa=D&source=docs&ust=1692188418328044&usq=AOvVaw0yZGITQbRaWZ.Bor8PY9Jdpc.html#:~:text=Cria%20o%20Instituto%20Nacional%20do,180%20da%20Constitui%C3%A7%C3%A3o.). Acesso em: 05 set. 2023.

FARIA FILHO, Luciano Mendes; VIDAL, Diana. **A cultura escolar como categoria de análise e como campo de investigação na história da educação brasileira.** Educação e Pesquisa, São Paulo, v.30, n.1, p. 139-159, acesso em 10 de agosto, de 2023. <https://www.scielo.br/j/ep/a/gWnWZd8C5TxsxYC7d6KzBTS/?format=pdf>

FELIX, Andreza Ferreira; DUARTE, Adriana Bogliolo Sirihal. **A biblioteca escolar como espaço diferenciado: a perspectiva da cultura escolar.** Biblioteca Escolar em Revista, 3(2), 1-14, 2015. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2238-5894.berev.2015.106607>

GUIDA, Rosemarilany Barbosa. **Breve Histórico da biblioteca no Brasil. Repositório – FEBAB.** Disponível em: <http://repositorio.febab.org.br/items/show/2993>. Acesso em 05 set 2023.

JULIA, Dominique. **A cultura escolar como objeto histórico. Revista Brasileira de Educação.** n.1, 2001. Disponível em: <https://mail.google.com/mail/u/0/#inbox/FMfcgzGtwgpcZlXDNdrldhdBCWKMcjWQ?projector=1&messagePartId=0.1>. Acesso em: 05 set. 2023.

MENEZES, Ebenezer Takuno de. **Verbetes Manifesto dos Pioneiros da Educação Nova. Dicionário Interativo da Educação Brasileira - EducaBrasil.** São Paulo: Midiamix Editora, 2001. Disponível em <<https://www.educabrasil.com.br/manifesto-dos-pioneiros-da-educacao-nova/>>. Acesso em 05 set 2023.

PPP. Colégio Estadual Ary João Dresch. 2008. Disponível em: <https://dokumen.tips/documents/apresentamos-o-projeto-politico-pedagogico-de-colegio-identificacao-do.html?page=1>. Acesso em 22 de agosto de 2023.

SILVA, Rovilson José da; BORTOLIN, Sueli (Org.). **Fazeres cotidianos na biblioteca escolar.** São Paulo: Polis, 2006.

TAVARES, Mariana Rodrigues. **Editando a nação e escrevendo sua história : O instituto Nacional do Livro e as disputas editoriais entre 1937-1991.** Revista Aedos, [S. l.], v. 6, n. 15, 2014. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/aedos/article/view/45083>. Acesso em: 9 ago. 2023.

Realização:



Apoio:



PROFLETRAS



O texto épico na infância: retextualização de *Os Lusíadas*

Mirelle de Souza Santo¹

Christina Bielinski Ramalho²

Resumo: No decorrer da infância somos introduzidos, mesmo que de modo sutil, às grandes histórias com suas grandes narrativas que se tornaram cânones da literatura, dentre elas a epopeia. Mas qual a melhor forma de apresentar os grandes clássicos ao público infantil? Transformando uma narrativa em versos para a prosa. Neste artigo iremos analisar, com base em estudos teóricos sobre a adaptação de textos épicos, quais mecanismos Vale (2005) usa em sua retextualização de *Os Lusíadas* para que a linguagem da epopeia seja entendida sem perder o sentido da obra original. Para tanto usaremos Ramalho (2017) e Lima (2023).

Palavras-chave: Proposição. Gênero Épico. Retextualização. Epopeia. Adaptação.

Introdução

Os Lusíadas é uma epopeia escrita e publicada por Luís Vaz de Camões no século XVI e acabou se tornando um cânone da literatura mundial, retratando as aventuras dos Portugueses pelo até então desconhecido mar, devido a sua importância histórica e cultural ao decorrer dos séculos a obra acabou ganhando várias adaptações para que se atingisse um número maior de leitores e conhecedores deste texto épico. Mas isso só é possível por conta da retextualização. Ricardo Vale (2005) reconta na Coleção Recontar a história dos portugueses. Tendo em vista que esta adaptação foi direcionada ao público infantil quais abordagens que Vale utilizou para transformar um texto de difícil compreensão até mesmo para os adultos em um texto simples e de fácil entendimento para as crianças.

Analisaremos se a retextualização de Vale foi bem sucedida com base em pontos importantes da narrativa de Camões.

A princípio vamos analisar um ponto de suma importância em uma epopeia, sua proposição e veremos se a adaptação de Vale conseguiu trazer todos os pontos principais da proposição de *Os Lusíadas*. Logo após iremos abordar o Concílio dos Deuses e após o episódio de Inês de Castro que ocorre no terceiro canto da epopeia Camonianiana, em seguida vamos desmembrar como Vale conta a história do Velho do Restelo que acontece no quarto

¹ Graduanda do DLI/UFS. Pesquisadora CIMEEP. E-mail: mirelledesouzasantos@gmail.com

² Prof. doutora pela UFRJ. Professora do DLI/UFS. E-mail: ramalhocris@hotmail.com

canto, depois analisaremos o episódio cômico de Fernão Veloso e por fim vamos comentar a retexualização do gigante Adamastor que surge no quinto canto.

Nos guiaremos tendo em vista se no final da adaptação de Vale a obra obteve êxito em passar ao público infantil um conhecimento e uma dimensão da epopeia Camoniana, afinal esse tipo de publicação em sua maioria das vezes tem o intuito de aguçar a sensibilidade do público infantil para uma posterior leitura da obra original e a escola tem um papel de suma importância nesse incentivo como afirma Lima:

Desse modo, a indiferença com que a literatura é tratada, no âmbito da realidade escolar, expõe a complexidade do pressuposto de o texto literário estar no mesmo plano de quaisquer tipos de discurso verbal. A literatura não pode ser resumida a um fato de um discurso corriqueiro, pois envolve uma ação interpretativa à qual se relacionam aspectos histórico- culturais, retóricos e simbólicos, que revelam sua importância no ensino, para que seja cultivada no âmbito escolar como base sólida na construção identitária, uma vez que é de amplo conhecimento o papel que exerce a escola, na Educação Básica, para a construção do gosto literário. (Lima, 2023, p. 26)

Sendo algo basilar na formação de crianças a literatura além de divertir, criar imaginação tem o poder de criar repertório cultural e quanto mais cedo essa iniciação nos clássicos mundiais um leitor mais qualificado há de se formar.

Na adaptação feita por Ricardo Vale vemos que a epopeia criada por Camões é retexualizada em prosa seguida por XX capítulos e a parte da proposição Camoniana é trazida no I capítulo da adaptação de Vale.

Uma epopeia tradicionalmente é iniciada por sua proposição onde é exposto o teor épico da narrativa, na qual o autor irá trazer suas pretensões e onde quer chegar com aquela história como explicita Ramalho:

Entende-se por “proposição épica” uma parte da epopeia, nomeada ou não, em destaque ou integrada ao corpo do texto, através da qual o eu-lírico/narrador explicita o teor da matéria épica de que tratará a epopeia. Também se pode entender como “proposição” um texto em prosa, assinado pelo autor do poema, que, sob a forma de um metatexto, explica sua intenção ao criar o poema que se seguirá. Por ser a epopeia um “canto longo”, repleto de referências históricas, geográficas, culturais, míticas, etc., é natural que a síntese de abertura representada pela proposição tenha significativa importância para a marcação do ritmo da leitura. Em geral, por exemplo, quando a proposição aparece em forma de poema, já se pode verificar pelo aspecto formal utilizado como será o tratamento estético de toda a obra. A ausência de uma proposição, entretanto, não impede o reconhecimento de um texto como epopeia. Contudo, claro está que, ao estar presente, a proposição indica uma intencionalidade épica mais explícita. (Ramalho, 2017, p. 33).

Vale traz inicialmente a proposição [...] E naquele tempo, o mundo era pequeno, porque o desconhecido era um oh! pra lá do fim do alto-mar. E ninguém tinha visto o fim de tanta água. Ou, se viu, não conseguiu voltar pra dizer como é que era (Vale, 2005, p 05).

Já o poema de Camões inicia da seguinte forma:

As Armas e os Barões assinalados,
Que, da ocidental praia Lusitana,
Por mares nunca de antes navegados,
Passaram inda além da Taprobana,
Em perigos e guerras esforçados,
Mais do que prometia a força humana,
E entre gente remota edificaram
Novo Reino, que tanto sublimaram.

E também as memórias gloriosas
Daqueles Reis, que foram dilatando
A Fé, o Império, e as terras viciosas
De África e de Ásia andaram devastando;
E aqueles, que por obras valerosas
Se vão da lei da morte libertando;
Cantando espalharei por toda parte,
Se a tanto me ajudar o engenho e arte.

Cessem do sábio Grego e do Troiano
As navegações grandes que fizeram;
Cale-se de Alexandro e de Trajano
A fama das vitórias que tiveram;
Que eu canto o peito ilustre Lusitano,
A quem Neptuno e Marte obedeceram
Cesse tudo o que a Musa antiga canta,
Que outro valor mais alto se alevanta.

Podemos ver que na retextualização que Vale faz ele suprime algumas características da proposição de Camões como a invocação mítica, referências históricas e geográficas. O autor inicia a narrativa apresentando como algo que já foi sacralizado pelo tempo e irá contar uma história já passada e conhecida por todos.

Ainda no primeiro canto temos o conhecido por muitos O Concílio dos Deuses, na qual Júpiter se reúne com os demais deuses do Olimpo para decidir o futuro da gente Lusitana. Na adaptação de Vale o Concílio dos Deuses surge no capítulo II em que Vale coloca “Já no largo oceano navegavam, quando os deuses no Olimpo se ajuntaram para decidir o destino daqueles homens que, sobre frágeis caravelas, queriam chegar ao fim do mundo” (Vale, 2005, p. 06).

O mesmo trecho surge em Camões deste modo:

Quando os Deuses no Olimpo luminoso,
Onde o governo está da humana gente,
Se ajuntam em Concílio glorioso
Sobre as cousas futuras do Oriente.

Pisando o cristalino Céu fermoso,
Vêm pela Via-Láctea, juntamente,
Convocados da parte do Tonante
Pelo neto gentil do velho Atlante

Há uma certa semelhança entre a adaptação de Vale e o poema de Camões, mas percebe-se que o teor mítico novamente é reduzido, porém não suprimido por completo, quando se deixa de fora a citação do Velho Atlante.

Um episódio bastante conhecido na epopeia de Camões é a história de Inês de Castro na qual veremos que Vale dá uma importância significativa na sua adaptação. N'Os Lusíadas essa história se inicia no III Canto na estrofe 120, em que Camões inicia uma linha cronológica de acontecimentos relatando a história da gente Lusitana, dos seus reis e guerras, até chegar a trágica história de amor da “linda Inês”. Vale reconta essa história no Capítulo IX “[...] Foi então que aconteceu o caso triste e digno de memória de uma dama que depois de morta foi rainha.” – Não posso compreender que uma mulher depois de morta, rainha venha ser – disse o rei de Melinde” (Vale, 2005, p. 24).

N' Os Lusíadas a história de Inês se inicia deste modo:

Etavas, linda Inês! posta em sossego
De teus anos, colhendo doce fructo,
Naquele engano da alma, ledó e cego,
Que a fortuna não deixa durar muito:
Nos saudosos campos do Mondego,
De teus fermosos olhos nunca enxuto,
Aos montes ensinando, e às ervinhas
O nome que no peito escrito tinhas.

No terceiro canto vemos de forma muito explícita o dialogismo entre Vasco da Gama com o rei de Melinde e que na adaptação de Vale acaba ficando clara essa relação dialógica pela forma que o autor utiliza as acentuações usando travessões e aspas, as aspas também são utilizadas por Camões em sua epopeia para momentos de diálogos. Essa brevidade na retextualização ocorre por conta do público alvo que no caso é o infantil, como Lima aborda esse tema: “Dada a apresentação das obras adaptadas, podemos dizer que, a partir dessa mudança de gênero textual, os autores passam a se utilizar exclusivamente da narrativa em prosa para dar vida aos personagens de Camões” (Lima, 2023, p. 99)

No quarto canto d' Os Lusíadas Vasco da Gama continua contando para o rei de Melinde a história de Portugal e sua saída com as naus para os mares nunca dantes navegados, onde acaba por surgir um episódio muito emblemático na epopeia Camoniana, a história do Velho do Restelo, onde um senhor muito sábio e prudente critica aqueles homens que saíram para o além-mar abandonando sua pátria e sua família por vã cobiça. Em Vale essa história aparece no final do capítulo X “[...] – Ó glória de mandar, ó vã cobiça desta vaidade a quem chamamos fama! Inventam sempre belos nomes para baixos sentimentos e traiçoeiras ambições. Prometem-nos fama, histórias, triunfos...” (Vale, 2005, p. 30).

Segue a história do Velho do Restelo em Camões:

Mas um velho d'aspeito venerando
Que ficava nas praias, entre a gente,
Postos em nós os olhos, meneando
Três vezes a cabeça, descontente:
A voz pesada um pouco alevantando,
Que nós no mar ouvimos claramente,
Cum saber só de experiências feito,
Tais palavras do experto peito:

–” Ó glória de mandar! ó vã cobiça!
Desta vaidade, a quem chamamos fama!
Ó fraudulento gosto, que se atiça
Cũa aura popular, que honra se chama!
Que castigo tamanho e que justiça,
Fazes no peito vão que muito te ama!
Que mortes, que perigos, que tormentas
Que crueldades neles experimentas!

Nesta parte podemos ver que Vale traz trechos importantes da estrofe 95 e apresenta em sua retextualização, colocando em perspectiva com as outras partes já analisadas esse é o trecho mais fidedigno com a epopeia Camonianiana.

No quinto canto d'Os Lusíadas aparece uma história com um dos marinheiros de Vasco da Gama em que se conta sobre Fernão Veloso que resolveu adentrar sobre o continente africano e acabou por encontrar um povo hostil e por isso retorna a nau, Vale apresenta este episódio da seguinte forma “Um dos meus marinheiros, Fernão Veloso, que entrara para reconhecer o continente, quase foi morto em emboscada por inúmeros homens” (Vale, 2005, p. 33).

N'Os Lusíadas a história apresenta-se da seguinte forma:

É Veloso no braço confiado
E de arrogante crê que vai seguro
Mas, sendo um grande espaço já passado,
Em que algum bom sinal saber procuro,
Estando, a vista alçada, co cuidado
No aventureiro, eis pelo monto duro
Aparece, e segundo ao mar caminha,
Mais apressado do que fora vinha.

Vale coloca a história de Fernão Veloso de forma concisa e acaba não dando o teor cômico que traz esse trecho da epopeia Camonianiana. O último episódio a ser comparado trata-se da história do Gigante Adamastor, que conta de maneira fantástica como Vasco da Gama tem de enfrentar e também acaba sendo amaldiçoado pelo Titã Adamastor. Ocupando dois capítulos na adaptação de Vale, a história do gigante Adamastor inicia no capítulo XII terminando no capítulo XIII. [...] “E não acabará só nisso o dano de sua excessiva confiança:

em suas naus verão todo ano naufrágios e perdições de toda sorte, que o menor mal de todos seja a morte” (Vale, 2005, p. 35).

Trecho do Gigante Adamastor n’ Os Lusíadas:

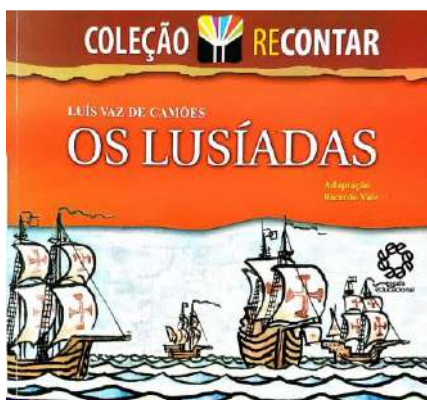
– Aqui espero tomar se não me engano
De quem me descobriu suma vingança;
E não se acabará só nisto o dano
Da vossa pertinace confiança:
Antes em vossas naus vereis cada ano
(Se é verdade o que meu juízo alcança),
Naufrágios, perdições de toda a sorte,
Que o menor mal de todos seja a morte.

Observamos que Vale na parte do Gigante Adamastor retextualiza sua adaptação transpondo trechos da obra original e incorporando em sua obra. Sabemos a dificuldade de se retextualizar qualquer tipo de texto, mas na epopeia o obstáculo aumenta por se tratar de um poema com grandes períodos histórico como afirma Ramalho:

A divisão em cantos, assim como a proposição e a invocação, integra a estrutura formal de uma epopeia. A finalidade dessa divisão é compatível com a própria natureza do texto épico, que, extenso, pede pausas, e englobando, muitas vezes, largos períodos históricos, igualmente exige que se destaquem os episódios enfocados. A tradição épica clássica, à qual podemos, inclusive, chamar de homérica, traz em *Ilíada* e *Odisseia*, os dois modelos fundadores da estrutura formal do texto épico. No que se refere à divisão em cantos (que também recebe a nomeação de “livros”), percebe-se, em ambas as obras, uma dinâmica organizacional regida pela narração episódica, cujo intuito maior é amarrar os eventos que sustentam a matéria épica, sem, contudo, tirar desses eventos a própria autonomia em termos de significação. (Ramalho, 2017, p. 97)

Desse modo entendemos que Vale ao suprimir alguns pontos importantes da epopeia Camoniana o faz por questões de conveniência para que o público alvo possa compreender de maneira clara e linear a obra de Camões.

Figura 1: Capa da adaptação de Ricardo Vale.



Na adaptação o autor também usa como apoio para trabalhar a imaginação das crianças ilustrações coloridas que estão ao decorrer do livro, como aporte para a fixação da leitura.

Considerações Finais

A adaptação de Ricardo Vale (2005) exclui de sua retextualização os aspectos históricos e geográficos presentes na epopeia camonianiana tratando-se de uma adaptação para o público infantil, omite-se o tom heroico, muito presente no texto original. A predestinação é um aspecto que se mantém no trabalho da Vale.

No decorrer das comparações da adaptação de Ricardo Vale com Os Lusíadas observamos que houve trechos que por vezes o autor conseguiu trazer uma retextualização mais fidedigna com a obra, mas em outros como a proposição que comparamos neste artigo houve uma reescrita nenhum pouco semelhante com a obra Camonianiana, sendo a proposição um dos trechos mais conhecidos e importantes d´ Os Lusíadas a criança que irá conhecer a obra por meio desta adaptação não irá ter a dimensão e o encantamento do teor heroico que Camões deseja passar para a epopeia. Mas entendemos que por se tratar de um público infantil fica bem mais difícil passar toda a complexidade do texto épico e como refere-se a um contexto histórico muito longínquo, esses aspectos têm de ser trazidos com um olhar minucioso para que a criança observe a história de acordo com a sua atual compreensão.

Sem perder de vista, claro que o teor histórico em uma epopeia é crucial par matéria épica como explicita Ramalho:

[...]a visão de que a importância cultural da poesia épica, independentemente da época em que cada obra se inscreva, explica-se pela viabilidade de, através dela, realizar-se um recorte crítico e artístico aprofundado de questões histórico-

culturais regionais, nacionais, continentais ou universais que são tomadas pela poesia épica como um dos componentes que sustentam a matéria épica. (Ramalho, 2017, p. 162).

Ao apresentar obras adaptadas dos grandes clássicos para o público infantil devemos nos ater em estimular essas crianças a posteriori procurar a obra original, com o decorrer dos anos ganhamos bagagem cultural para poder ler e entender a real dimensão do gênero épico em nossas vidas e o quanto foi, e ainda é importante narrar as grandes histórias da humanidade utilizando a estrutura de uma epopeia.

Referências

- RAMALHO, Christina.; BARRETO, Marta Ginólia Barreto. Adaptações de Os Lusíadas: engenho e arte?. **Pandaemonium Germanicum**, São Paulo, v. 15, n. 29, 2023.
- LIMA, Marta Ginólia Barreto. **“O Concílio dos Deuses” de Os Lusíadas em versões adaptadas da Epopeia de Camões**. 1. ed. – Aracaju, SE : Criação Editora, 2023.
- VALE, Ricardo. **Os Lusíadas**. São Paulo: Escala Educacional, 2005.
- RAMALHO, Christina. **A Cabeça Calva de Deus**. Natal/RN. 1ª. ed. e-book: Lucgraf, 2017.

Knausgård e a Falsa Realidade

Matheus Lenarth Cardozo¹
Lucas da Cunha Zamberlan²

Resumo: O trabalho propõe uma análise da série de livros *Minha Luta* (*Minha Luta*), de Karl Ove Knausgård, com o objetivo de compreender o papel da escrita como forma de percepção de realidade, frequentemente refratada, seja pela ficção, pela arte ou pelos próprios veículos midiáticos. Para viabilizar o exame, foi utilizado um aporte teórico que considerou contribuições de nomes como Benjamin, Badiou e Cavalcanti Silva. A partir dos resultados obtidos, sublinha-se que Knausgård escreve narrativas, que embora autobiográficas, aceitam a sua irrealidade como forma de composição.

Palavras-chave: Literatura Ocidental. Karl Ove Knausgård; Autobiografia.

Introdução

A frase inicial do primeiro livro da série *Minha Luta*, intitulado no Brasil como *A Morte do Pai*, do escritor norueguês Karl Ove Knausgård, é: “Para o coração a vida é simples: ele bate enquanto puder. E então para.”. Podemos notar que a obra já começa tratando sobre a morte, tema que reaparece por vezes no primeiro volume. Por se tratar de uma obra com pretensão de ser autobiográfica e por conter nela os próprios pensamentos do personagem principal, seu autor e narrador irá trazer para o leitor uma visão sobre como aquele encara a própria existência e como se vê dentro da realidade que habita.

Knausgård se propõe a escrever sua própria história, de modo que seria possível classificar suas narrativas como autobiográficas. Mas mesmo que elas carreguem características de uma autobiografia – como a instância narrativa confundida com a figura do autor contando acontecimentos próprios, ainda abrem um espaço para que o escritor fuja da figura de narrador de uma história, valendo-se de estratégias para usar a escrita como para promover divagações ou para se desconectar completamente de si, permitindo a exploração de temas que não possuem necessariamente relação com os acontecimentos por ele vividos, o que

¹ Graduando do curso de Bacharelado em Letras - Português/Literaturas da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). Bolsista voluntário. <https://orcid.org/0009-0007-6823-0215>. Email: matheus.lenarth@acad.ufsm.br.

² Doutor. Professor do Departamento de Letras Vernáculas da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5116-3219>. Email: lucasdacunhazamberlan@gmail.com.

desencadeia, não raro, novas discussões dentro das ideias já estabelecidas em efeito *mise en abyme*.

Minha Luta narra a jornada de um homem que recorda o passado; explorando, pois, a sua infância, adolescência e chegada à vida adulta. Os acontecimentos de cada fase circunscrevem-se em um tempo que avança e regride ao sabor das vontades do autor. Já o leitor, em posição de passageiro, fica sem alternativas em face de uma narrativa não totalmente confiável por se tratar de matérias da memória, mas agarra-se a elas para estabelecer suas reflexões sobre o material escrito/vivido, sempre em tensionamento entre o passado e o presente. Knausgård discorre sobre suas opiniões e sobre como elas se construíram, ao mesmo tempo que as relativiza e reformula, ainda que suavemente, enquanto as resgata em um movimento fluido, intercambiante e, por vezes, sobreposto. Podemos dizer, com isso, que o narrador que conta sua história é e não é seu personagem principal concomitantemente, haja vista estar conformado na equação: sujeito presente = sujeito passado + mudanças. Essas modificações, é importante ressaltar, não se restringem somente a fatores introspectivos: elas atuam em combinação com a ação do tempo e dos seus agentes contextuais.

Devido a essas possíveis aproximações, torna-se uma tarefa teórica e metodológica interessante mapear determinados aspectos nos procedimentos utilizados pelo autor em suas obras. O objetivo deste trabalho, portanto, concentra-se em analisar como funciona a narrativa autobiográfica em Knausgård, autor que reconhece a importância de registrar a experiência humana, destacando o atravessamento da escrita como sendo o elemento fundamental desse processo.

Morte e realidade

Os primeiros parágrafos de *Minha Luta*, nos quais Knausgård inicia com um modelo de apresentação que se aproxima do ensaístico, são utilizados pelo autor para expor algumas considerações sobre a morte. A partir dessa inversão cronológica que usualmente se espera de uma autobiografia – do nascimento até a morte, ele opta por começar pela última (mesmo que seja a morte do pai, evento este que é símbolo da mudança definitiva de geração). O autor trata do assunto desde seus aspectos físicos, materiais até se centrar em como ela é ocultada de nossos dias. Sob seu ponto de vista, a morte se tornou, a um só tempo, algo contraditoriamente velado e banalizado, graças à massificação ficcional de sua verdadeira aparência.

De acordo com Gomide Cavalcanti Silva, “a perda de contato com o real, para Knausgård, tem como consequência última a obliteração da experiência de morte” (Silva, 2022, p. 30). A imensa divulgação pela mídia sobre mortes em acidentes, guerras, documentários e filmes, aliado ao ocultamento realizado das imagens reais de cadáveres, nos fez criar uma concepção irreal da morte que, sem

percebermos, tomamos por real. Essas duas visões, a real e a ficcional, sobre a morte entram então em contradição. O resultado disso é o choque:

[...] há uma contradição entre nossa concepção de morte e a morte como ela é de fato, o que no fim dá na mesma: o que importa aí é que nossa concepção de morte está tão entranhada na nossa consciência que não só nos abalamos ao perceber que a realidade diverge dela, mas também procuramos ocultar isso de todas as maneiras. (Knausgård, 2013, p. 6)

Para o filósofo francês Alain Badiou (2015), o real de nossos tempos é utilizado de forma intimidante. O conceito de real não nos é adquirido de forma objetiva para entendermos o que é de fato a realidade, o real que temos é moldado pelas imagens e experiências criadas pelas opiniões dominantes para determinados fins, tornando impossível diferenciar nossas experiências dessas visões que nos são forjadas anteriormente:

[...] por nos reconduzir ao fato de que nossa percepção, nosso encontro com o real, aquilo que tomamos por nossa espontaneidade livre e independente, tudo isso, na realidade, está estruturado de cabo a rabo pela figura do mundo tal qual ele é, ou seja, um mundo submetido ao imperativo do real como intimidação. Remetemo-nos, assim, não a um saber alienado na objetividade intimidante, como na primeira hipótese, mas a uma opinião que não poderemos diferenciar da experiência imediata do real num mundo que está estruturado precisamente pela ditadura de um conceito do real como intimidação. (Badiou, 2015, p.15)

A visão de Knausgård se associa a de Badiou a argumentar que somos tão frequentemente cercados por imagens do que seria a morte que acabamos criando uma versão banal do verdadeiro sentimento que decorre de presenciar alguém perdendo a vida. O enfrentamento da morte nos deixa, na maioria dos casos, extremamente chocados, algo que se acentua quando ocorre de maneira inesperada. Embora isso faça parte do fator humano, a maneira cultural – principalmente do ocidente – de lidar com essa realidade revela um traço essencial e profundo que remete ao princípio da escrita de Knausgård: a distância que reside entre a matéria artística e a realidade; entre a imaginação e a dura concretude das coisas.

Para aprofundar a questão, ainda nesse início, encontra-se mais um exemplo de como a experiência e as imagens reais se chocam:

[...] basta prestar atenção no modo como costumam se expressar pessoas que involuntariamente testemunharam acidentes fatais ou assassinatos. Dizem sempre a mesma coisa, tudo parecia irreal, ainda que queiram dizer o contrário. Foi tudo muito real. Mas nós não vivemos mais nessa realidade. Para nós, tudo virou de cabeça para baixo, para nós o real é irreal e o irreal é real (Knausgård, 2013, p 264).

A força inexorável da morte permite, pela sua natureza ontologicamente brutal do não-ser, essa inversão, legando o sujeito a viver em uma metáfora senão confortável, não obstante tenebrosa, ainda que tal aspecto exerça um fascínio peculiar. Não à toa a literatura de Baudelaire, ou até mesmo Augusto dos Anjos, tenham alcançado – cada uma em sua dimensão – um lugar de reconhecimento popular, sobretudo entre os leitores jovens, mais facilmente seduzidos pela querela em questão. Amenizada, eufemística, branda, a morte estabelece uma semelhança ao sono, como produto simbólico da morte.

É possível compreender como a arte (re)define significados para os sentimentos humanos, fazendo com que eles se complexifiquem, fugindo da realidade para alcançar um lugar irreal, onde já não importa mais qual é o sentimento original, pois este já se perdeu no labirinto do imaginário. Com a massificação dessas emoções ficcionais, a transposição sentimental passa a povoar um imaginário coletivo e compartilhado. Atento às sutilezas desse jogo intercambiante, nasce a crítica de Knausgård a essa criação de uma realidade falsa, uma irrealdade que se torna vida, pois a realidade já foi enfim esquecida. Entretanto, Knausgård utiliza dessa matéria irreal, socialmente partilhada, para ampliar o significado do que é a vida. Essa contradição acentua-se na morte, já que não há nada mais cotidiano e trágico do que ela.

Tanto nas artes como nas mídias, diariamente recebemos, a despeito das nossas vontades, concepções da morte. Através delas, a experienciamos de maneira indireta, mediada, haja vista ocultar-se de nossos olhos e de nossas sensações. Consoante ao debate, Walter Benjamin, em seu texto *O Narrador* (1987, p. 197), de 1936, aponta para essa perda das experiências reais: “as ações da experiência estão em baixa, e continuarão caindo até seu valor desaparecer de tudo” (Benjamin, 1987, p. 198). Também valendo-se da morte como um tema que vem se perdendo na consciência coletiva, Benjamin comenta sobre seu ocultamento:

No decorrer dos últimos séculos, pode-se observar que a idéia da morte vem perdendo, na consciência coletiva, sua onipresença e sua força de evocação. Esse processo se acelera em suas últimas etapas. Durante o século XIX, a sociedade burguesa

produziu, com as instituições higiênicas e sociais, privadas e públicas, um efeito colateral que inconscientemente talvez tivesse sido seu objetivo principal: permitir aos homens evitarem o espetáculo da morte. (Benjamin, 1987 [1936], p. 207).

Como visto, a morte é tomada enquanto ponto principal da desassociação coletiva dos homens e das mulheres com a realidade. A morte é cotidiana por se figurar como uma das poucas certezas aos seres vivos. Seria impossível, assim, que ela não fizesse parte de modo recorrente dos nossos pensamentos, fato que potencializa a estranheza da sua ocultação. Ainda que obras biográficas tenham a proposta de tratar da vida, é inevitável não tocar no tema que a assombra e que também a limite. Por isso, talvez, ambos tenham se dedicado a falar sobre esse evento indeclinável que estamos fadados a encarar e sobre como ele nos é transmitido até sua efetivação.

A busca de Knausgård, no decorrer de suas obras, será reencontrar a verdadeira realidade, sem imagens, sem ilusões, encontrá-la e experimentá-la ficcionalmente como ela é, mesmo que isso também configure um paradoxo. Dessa luta entre o real e o que não é, nasce sua desilusão aguda com as artes, principalmente com a literatura, já que nela a seara não é a da verdade, mas da verossimilhança: recorrendo à ficção para transpor uma realidade, ela acaba não sendo real, mas uma representação, em termos aristotélicos. Em uma súmula sobre essa problemática, em uma entrevista para o jornal *El País*, em 2015, Knausgård, declarou: “A missão da literatura não deveria ser mais ficção, e sim a realidade, o sentimento e o sentido de realidade”.

O tratamento da irrealidade da literatura também é explorado por Fernando Pessoa, ainda na primeira metade do século passado, para citar um breve exemplo de outro autor nessa mesma via. Em sua visão, em *Livro do Desassossego*, a literatura, que pretende transmitir as emoções do autor para seus leitores, é a tentativa de tornar comunicável algo que é, na verdade, incomunicável. Ele escreve:

O que sinto [...] é absolutamente incomunicável; e quanto mais profundo o que sinto, tanto mais incomunicável é para que eu, pois, possa transmitir a outrem o que sinto, tenho que traduzir na linguagem dele, isto é, que dizer tais coisas como sendo as que sinto, que ele, lendo-as, sinta exatamente o que senti (Pessoa, 1999, p. 255, fragmento 260).

Ainda no mesmo fragmento, Pessoa afirma que as duas formas mais comuns da literatura, a poesia e o romance, funcionam mais do que a representação de uma irrealidade, como formas de mentir:

A arte mente porque é social. E há só duas grandes formas de arte – uma que se dirige à nossa alma profunda, a outra que se dirige à nossa alma atenta. A primeira é a poesia, o romance a segunda. A primeira começa a mentir na própria estrutura; a segunda começa a mentir na própria intenção. Uma pretende dar-nos a verdade por meio de linhas variadamente regradas, que mentem à inerência da fala; outra pretende dar-nos a verdade por uma realidade que todos sabemos bem que nunca houve. (Pessoa, 1999, p. 257, fragmento 260).

Pessoa expõe, assim como Knausgård, que mesmo que reconheçamos que os romances e os poemas não são, em si, a realidade, buscamos trazer as sensações que elas causam para dentro de nós, para a elaboração e depuração das próprias emoções. O autor então revela-se para nós leitores como um demiurgo criador de sensações que nos são entregues de modo falso e irreal.

As complexificações dos autores nos fazem questionar a verdade de suas obras e dos sentimentos e das sensações que elas transmitem. Não nos é possível comprovar os eventos que Knausgård relata em sua autobiografia, assim como é um exercício inócuo buscar comprovação real para as sensações que Pessoa, sob a roupagem de Bernardo Soares, teve em sua vida. Por transportar sensações e eventos que são considerados quase como universais, acreditamos em seus relatos, ainda que não tenhamos qualquer certeza da realidade, podendo até mesmo ser irreal, mas a crença que emerge aqui, no fim das contas, é uma crença na arte, na literatura

Em nosso cotidiano atual, seja pela arte ou pela mídia, o real e o irreal se confundem. Um, em algum momento, se torna o outro, sem que possamos perceber e os diferenciar após essa troca. Knausgård nos deixa essa contradição enquanto questionamos sobre a realidade e a irrealidade que nos cerca e em que habitamos. A banalidade do dia a dia e a sua massificada transformação em uma suposta realidade, passa-nos sem que percebamos. A tentativa de encontrar uma resposta, que comumente não será satisfatória, é um desassossego que nos faz questionar não só a nós mesmos como ao mundo: o quanto de nossas sensações são reais e quantas delas não são replicadas do irreal que nos é frequentemente replicado é um cálculo cujo produto foge da nossa compreensão.

A escrita e o escritor

Karl Ove Knausgård é um escritor por profissão, mas para ele o processo da escrita literária ultrapassa os limites da mera atividade de ofício para remuneração. A escrita exerce nele um sentido que ultrapassa o trabalho artístico e mental, equiparando-se a uma necessidade para que continuem existindo. A escrita é o que o singulariza e o faz aceitar o mundo e suas contrariedades, ainda que insatisfeito: escrever significa, pois, uma abertura, uma fenda circunscrita à realidade que permite a plena visualização, sem retrocessos o que ela é.

As principais obras de Knausgård só surgiram após um período de dez anos na tentativa de escrever um romance que abordasse a relação com seu pai, obtendo, até então, somente resultados insatisfatórios. Sua fuga foi tentar ser o mais sincero possível, escrevendo sua própria história para deixar de ficcionalizar a experiência. Para Knausgård, a criação ficcional combate a irrealidade com mais irrealidade, erro capital cometido pela imensa maioria dos escritores. A perspectiva que a literatura e a escrita oferecem nos fazem ver o mundo de uma outra forma; constrói um sentido que antes não estava lá. Esse sentimento de singularidade, de conseguir descentralizar o mundo de seu estado material, como uma iluminação que surge e logo desaparece, é para o escritor algo que ele não poderia fugir:

[...] A literatura sempre esteve relacionada à utopia, e, quando a utopia perde o sentido, a literatura também perde. O que eu estava tentando fazer, e talvez o que todos os escritores tentam fazer, se é que eu sei alguma coisa neste mundo, era combater ficção com ficção. O que eu devia ter feito era aceitar o que existia, aceitar o estado das coisas, em outras palavras, celebrar o mundo, em vez de procurar achar um caminho para deixá-lo, pois assim indubitavelmente eu teria tido uma vida melhor, mas eu não conseguiria, não conseguiria, alguma coisa havia se solidificado em mim, uma convicção tinha se arraigado em mim, e, embora fosse essencialista, isto é, anacrônica e até romântica, eu não conseguia deixá-la para trás, pela simples razão de que se tratava de algo que eu não apenas tinha pensado mas também sentira, nesses súbitos estados de iluminação que acontecem na vida, onde por poucos segundos é possível ver um mundo completamente diferente do que se viu momentos antes, onde o mundo parece dar um passo à frente e

se mostrar por um breve instante, antes de retroceder e tudo voltar a ser como era... (Knausgård, 2013, p. 170).

A escrita aqui se coloca para Knausgård como uma realidade que o diferencia dos demais à sua volta, ao ponto de não exigir nada além de um ambiente que lhe propicie escrever. Quando Knausgård escreve sobre seu pai, o tema principal do primeiro livro da série, o que acontece não é uma fuga da realidade, mas o aprofundamento dos sentimentos reais que existem nele e estavam escondidos antes do ato. O procedimento é, com isso, de desvelar o real; fazê-lo manifestar-se por meio da linguagem verbal, forma humana de acesso ao entendimento das coisas:

A primeira vez que me dei conta de que o que eu escrevia tinha algum valor, que não era apenas eu querendo ser alguém, ou fingindo ser alguém, foi quando escrevi uma passagem sobre papai e comecei a chorar enquanto escrevia. Jamais acontecera aquilo, nem nada parecido. Escrevi sobre papai e as lágrimas escorreram pelo meu rosto, eu mal conseguia enxergar o teclado ou a tela, apenas seguia digitando. Não sabia daquele sofrimento que acabava de ser liberado dentro de mim naquele instante, não tinha ideia de que ele existia. Meu pai era um idiota, eu não queria nada com ele, e não me custava nada ficar distante. A questão não era ficar distante dele, a questão era que ele não existia, nada que dizia respeito a ele me afetava. Era assim que tinha sido, mas então me pus a escrever e as lágrimas jorraram (Knausgård, 2013, p. 330).

Fazer o caminho inverso ao do combate da ficção com a ficção, ou seja, escrever da realidade para com a realidade e aproximar a literatura do que é real é o grande antídoto de Knausgård quando inicia sua série de livros supostamente autobiográficos. Seu relato presente no segundo livro, intitulado no Brasil como *Um Outro Amor*, revela, por exemplo, a dificuldade que se passava em seu processo de escrita, exatamente por sentir tão próximo da irrealidade:

Nos últimos anos eu tinha cada vez mais perdido a fé na literatura. Eu lia e pensava, isso tudo foi inventado. Talvez fosse porque estivéssemos completamente rodeados por ficções e narrativas. Aquilo tinha inflacionado. Não importava para onde olhássemos,

sempre encontrávamos ficção. Todos esses milhões de livros pocket, livros em capa dura, filmes em DVD e séries de televisão, tudo dizia respeito a pessoas inventadas num mundo verossímil, mas também inventado. E as notícias do jornal e as notícias da televisão e as notícias do rádio tinham exatamente o mesmo formato, os documentários tinham o mesmo formato, também eram narrativas, e assim não fazia diferença nenhuma se a narrativa que contavam tivesse acontecido de verdade ou não. Havia uma crise, eu sentia em cada parte do meu corpo, algo saturado, como banha de porco, se espalhava em nossa consciência, porque o cerne de toda essa ficção, verdadeiro ou não, era a semelhança, e o fato de que a distância mantida em relação à realidade era constante. Ou seja, a consciência via sempre o mesmo. E esse mesmo, que era o mundo, estava sendo produzido em série. O único sobre o qual todos falavam, era assim cancelado, não existia, era uma mentira. Viver nessa situação, com a consciência de que tudo poderia muito bem ser de outra forma, era desesperador. Eu não poderia escrever no interior disso, não havia como, cada frase defrontava-se com o pensamento: isso tudo não passa de invenção sua. Não tem valor nenhum. O inventado não tem valor nenhum, o documental não tem valor nenhum. A única coisa que para mim ainda tinha valor, que ainda era repleta de significado, eram diários e ensaios, a literatura que não dizia respeito à narrativa, não versava sobre nada, mas consistia apenas em uma voz, uma voz única e pessoal, uma vida, um rosto, um olhar que se podia encontrar. O que é uma obra de arte, senão o olhar de outra pessoa? Não um olhar acima de nós, tampouco um olhar abaixo de nós, mas um olhar exatamente na mesma altura do nosso (Knausgård, 2014, p. 555-556).

Por esses dois eventos transcritos e pela percepção extraída deles, Knausgård reflete, à guisa de conclusão, de que não seria capaz de produzir uma obra enquanto ela não estivesse composta por vida, no caso, a sua própria. A escrita para ele é então uma forma de expandir a realidade, não fugir dela, consoante ao que explica Gomide Cavalcanti Silva (2023): “*Minha luta* é uma obra que nasceu do

incômodo do autor com a forma tradicional da ficção. Mais do que isso, é o resultado de uma busca autoral por uma expressão sincera” (Silva, 2023, p. 21). É por meio dessa escrita que Knausgård consegue tirar e expor os pensamentos que lhe ocorrem sobre o cotidiano, não restrito aos temas filosóficos, como o nihilismo – que é tratado sistematicamente em sua obra – mas também aos elementos de sua própria vida, expondo ao público leitor o desenrolar de suas conclusões. Para ele, “Escrever é retirar da sombra a essência do que sabemos” (Knausgård, 2013, p. 225). Quando colocada em pauta a sua perda de fé na literatura e nas representações que ela propaga, não há somente uma crítica aos moldes da literatura tradicional, há também uma confissão de uma insatisfação cotidiana, uma necessidade de dizer materializar, de realisticamente o que estava apenas no plano do pensamento.

A narração dos acontecimentos mais banais em uma escrita detalhada também serve como um apoio para a recuperação da realidade através da escrita, como observado pelo crítico inglês James Wood, que destaca a necessidade de Knausgård em trazer de volta o sentido que as coisas tinham em tempos passados:

Knausgård é aquele em que a aventura do banal – a inexauribilidade do banal como uma criança certa vez a sentiu (“o gosto de sal que enchia de modo penetrante aqueles dias de verão”) – está constantemente fugindo; em que as coisas, objetos e sensações caminham para a falta de sentido. Nesse mundo, a tarefa do escritor é resgatar a aventura dessa lenta retirada: trazer o sentido, a cor e a vida de volta às coisas mais banais – chuteiras e grama, guindastes, árvores e aeroportos, e até guitarras Gibson e amplificadores Roland, Old Spice e Ajax. “Ainda se podiam comprar raquetes de tênis Slazenger, bolas Tretorn e esquis Rossignol, amarras Tyrolia e botas Koflach”, escreve ele. (Wood, 2017, p. 40-41)

Torna-se então fundamental para Knausgård a escrita, já que é ela que retoma o sentido perdido das coisas comuns de sua vida. Sua aventura dentro da minuciosidade dos detalhes é sua fuga de falsificação do real, em busca da realização causada uma vez pela experiência anteriormente.

Para Knausgård, com isso, a escrita representa, por excelência, modos de expressar suas insatisfações e descobertas no mundo fora da escrita, como a questão da realidade e a irrealidade a ela subjacente. Ela também atua como método de autoconhecimento ou de (re)conhecimento de uma singularidade em um mundo que parece não ser totalmente satisfatório, já que necessita de uma amplitude que pode ser encontrada na dedicação ao ato de escrever. Nem mesmo a leitura poderia

alcançar esse patamar que a escrita se demonstra para ele, pois ela pertence, na mais realista das obras, ao falso e a algo que não lhes é tido como elementar.

Delegando às letras as confissões que não são possíveis de serem expressas na vida, a escrita, como as outras artes, Knausgård pretende repassar a sensação de realidade para algo próximo e que possa ser explicado mesmo à distância. A aproximação do que está distante e passa sem que percebamos na vida cotidiana está presente de maneira fundamental nas obras de Knausgård, quando encurtam esse distanciamento com a escrita. Podemos dizer que esse é o lugar encontrado por ele no mundo, quando foge das atividades consideradas por eles mesmo prosaicas e se encontram onde podem se aprofundar no que já vivido através da reflexão.

Conclusão

Knausgård consegue propor, ao seu modo, um olhar acerca da realidade para além do que nos é mostrado, encontrando na escrita uma aproximação da experiência concreta. As obras literárias da série *Minha Luta*, em síntese, tratam de temas semelhantes quanto às suas vivências no cotidiano e enfatizam de que maneira eles interagem com o mundo. Seus escritos sobre a irrealidade dentro de nossa realidade, que poderia facilmente não ser percebida, nos fazem questionar quanto as nossas próprias noções e relações com as artes e com os acontecimentos do mundo real e como replicamos a ficção.

Em relação à morte, devido a massificação do irreal e o ocultamento de sua verdadeira face, sublinha o fato de a ficção estar paulatinamente mais desassociada da realidade, o que provoca um uma percepção falsa do conhecimento, permitindo, assim, a eclosão de uma consciência coletiva voltada para o que não é real. Por isso há nele a tentativa do reencontro dessa realidade por meio da escrita, esfera propícia para restabelecer suas posições diante do mundo para enfim compreendê-lo. A escrita para ele produz é o reencontro necessário para sua vida, indo além da produção pelo ofício, sendo um espaço no qual ele pode tecer comentários sobre variados temas que os cercam e viver pela linguagem.

Referências

AGUILAR, Andrea. Karl Ove Knausgård: sou simples, mas minha literatura não é. **El País**, 22 de maio, 2015, Cultura. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2015/05/07/cultura/1430999545_578570.html. Acesso em: 22 jun. 2024.

BADIOU, Alain. **Em busca do real perdido**. Trad. Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2017, p. 15.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 198, 207.

BLUM, Bárbara. Karl Ove Knausgard diz escrever para si mesmo e ficar feliz que publiquem. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 3 de junho, 2022, Ilustrada. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2022/06/karl-ove-knausgard-diz-escrever-para-si-e-ficar-feliz-por-alguem-publicar.shtml>. Acesso em: 20 jun. 2024.

KNAUSGÅRD, Karl Ove. **A morte do pai**: Minha luta 1. Trad. Leonardo Pinto Silva. São Paulo: Companhia das Letras, 2013, p. 6, 170, 255, 264, 330.

KNAUSGÅRD, Karl Ove. **Um outro amor**: Minha luta 2. Trad. Guilherme da Silva Braga. São Paulo: Companhia das Letras, 2014, p. 555-556.

PESSOA, Fernando. **Livro do desassossego**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 57, 58, 98, 255-257.

SILVA, Camilo Gomide Cavalcanti. Ser e não ser: o eu e o mundo em Minha luta, de Karl Ove Knausgård. **Magma**, v. 28(17), 19-33, 2023. <https://doi.org/10.11606/issn.2448-1769.mag.2023.207204>.

SILVA, Camilo Gomide Cavalcanti. Realismo e experiência em Karl Ove Knausgård. **Sociopoética**, v. 23, n. 2, p. 20–32. 2021. Recuperado de <https://revista.uepb.edu.br/SOCIOPOETICA/article/view/940>.

WOOD, James. **A Coisa mais próxima da vida**. Trad. Célia Euvaldo. São Paulo: SESI-SP, 2017, p. 40-41.

Literatura e gentrificação em “*Antes da queda*” de J. P. Cuenca

Juliana Nunes Lucatto Miola³

Josiele Kaminski Corso-Ozelame⁴

Resumo: A geografia do Rio de Janeiro vem sendo transformada ao longo dos anos por diversos processos de remodelação urbana. Estes processos estão fortemente ligados à mercantilização do espaço público e são marcados por consequências ambíguas, uma delas, a gentrificação. Diante deste panorama, o presente trabalho tem como objetivo investigar de que maneira as reformas pré-olímpicas do início do século XXI e os processos de gentrificação decorrentes dela foram registrados por J. P. Cuenca no conto “*Antes da Queda*”. Para isso, valemo-nos dos estudos de Maria Alba S. Bataller (2012) e Renato Cordeiro Gomes (1994).

Palavras-chave: Literatura contemporânea. Reformas urbanas. Rio de Janeiro.

Introdução

Nas duas primeiras décadas dos anos 2000, a cidade do Rio de Janeiro viu-se tomada por canteiros de obras distribuídos por diferentes pontos da cidade. Os projetos de reestruturação urbana incluíam a construção de novas instalações esportivas, a reforma do estádio Maracanã, modificações no campo da mobilidade urbana (modernização e expansão do metrô, construção de corredores de ônibus, obras de acesso à área urbana e a reforma do Aeroporto Internacional Tom Jobim) e propostas de reorganização do espaço urbano. Estas transformações tinham como justificativa a preparação da cidade para dois dos eventos esportivos de maior relevância internacional: a Copa do Mundo de 2014 e as Olimpíadas de 2016.

Se por um lado, o discurso oficial do governo municipal, amparado pela imprensa hegemônica e pelo COI (Comitê Olímpico Internacional), era permeado por termos como “herança”, “legado” e “revitalização”, por outro, agentes da imprensa independente, movimentos sociais e coletivos denunciavam inúmeras ações que violavam os direitos humanos, tais como: remoções forçadas, demolição de moradias e perseguição a trabalhadores informais e pessoas em situação de rua.

O Dossie Megaeventos e Violações dos Direitos Humanos no Rio de Janeiro (2014) mostra que até 2014 o número de famílias removidas de suas casas em função destas

³ Graduanda do curso de Letras – Português/Inglês e respectivas Literaturas/UNIOESTE e Pesquisadora de Iniciação Científica Voluntária vinculada ao Grupo de Pesquisa Linguagem, arte e sociedade. Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-0195-2540>. Email: julianalucatto@gmail.com

⁴ Professora Doutora do Curso de Letras da UNIOESTE, Campus de Foz do Iguaçu. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-1794-5030>. Email: josiele.ozelame@unioeste.br

obras era de 4.772 (cerca de 16.700 pessoas de 29 comunidades mapeadas) e que outras 4.916 ainda estavam sob ameaça de desapropriação. Além das remoções, a supervalorização imobiliária e o encarecimento da cidade como um todo, sobretudo nas áreas de interesse turístico, foi responsável pelo afastamento das populações mais carentes do centro da cidade, expulsando-as para localidades distantes.

Estes fenômenos não foram observados apenas no Rio de Janeiro, mas em outras cidades do mundo que sediaram eventos dessa magnitude. De acordo com o relatório publicado em 2007 pelo Centro de Direitos de Moradia e Expulsão (COHRE), entre 1988 e 2008 mais de dois milhões de pessoas foram deslocadas de forma direta e indireta, ao redor do mundo, em função das Olimpíadas. Além disso, os jogos são uma das principais causas de inflação imobiliária, gerando processos de gentrificação (COHRE, 2007).

De acordo com Bataller (2012) a gentrificação consiste na promoção de uma série de melhorias econômicas, sociais e culturais em centros urbanos antigos, e até então desvalorizados, que passam a experimentar a elevação de seu *status*. Este processo caracteriza-se, em geral, pela reocupação dessas áreas por habitantes da classe média, que possuem maior poder aquisitivo, e a consequente expulsão dos antigos moradores para áreas periféricas.

As polêmicas em torno dos projetos de reestruturação urbana executados ao longo da história do Rio não são novidade. Segundo Gomes (2008), o “Bota-Abaixo”, conduzido por Pereira Passos no início do século XX, foi retratado de forma antagonista por escritores da época, como Olavo Bilac, Lima Barreto, João do Rio e Marques Rebelo. O conjunto de medidas inspiradas nas grandes obras parisienses da *Belle Époque* modificou a arquitetura da cidade e o conjunto de experiências de seus habitantes. Semelhantemente às reformas mais recentes, o projeto de Pereira Passos tinha como finalidade fazer do Rio uma cidade mais racional, higiênica e controlável, do ponto de vista da sua elite.

Guardadas as diferenças dos contextos históricos, políticos e sociais, as narrativas contemporâneas que tratam do Rio de Janeiro a partir dos efeitos da gentrificação na cidade funcionam, assim como funcionaram no século passado, como um contra relato às narrativas oficiais (Pinho, 2017). Desta forma, este trabalho tem como objetivo investigar de que maneira a literatura registrou as reformas pré-olímpicas e os processos de gentrificação decorrentes dela. Para isso, faremos a análise do conto “*Antes da Queda*”.

Análise da obra

O conto “*Antes da Queda*”, publicado em 2012 pelo escritor e jornalista João Paulo Cuenca, trata da história de Tomás Anselmo, um carioca de 37 anos que despreza não só suas conquistas pessoais, mas também aquilo que chama de “palco”

delas: a cidade do Rio de Janeiro. A narrativa, escrita em terceira pessoa, inicia com uma espécie de confissão que o protagonista teme fazer a si mesmo: o medo de que seu desejo por abandonar a cidade seja recíproco e de que antes de abandoná-la, ele acabe por ser expulso dela.

A temática da expulsão já é apresentada logo no primeiro parágrafo no trecho “ir embora por vontade própria seria bastante diferente do que ser expulso, do que capitular cabisbaixo frente a um adversário medíocre, ou, pior, do que ser visto como alguém em fuga” (Cuenca, 2012, p.39). No entanto, a temática aqui não é tratada sob o ponto de vista da gentrificação, já que, ao longo da trama, podemos perceber que Tomás Anselmo, assim como Cuenca, não pertence ao grupo de pessoas normalmente atingidas por este processo. Isso não impede, no entanto, que autor e protagonista tenham suas críticas à “década que os cariocas escolheram ignorar, corrompidos pela promessa de uma Copa do Mundo, uma Olimpíada, quatro estações de metrô, vias expressas, um par de museus e estádios” (Cuenca, 2012, p.43).

Ao longo do conto, o narrador vai desenhando, de forma irônica, a cidade que além de cenário é também personagem, assim como seus bairros e moradores. Favelas como Vidigal, Cantagalo, Rocinha e Chapéu Mangueira haviam sido atingidas pelo que ele chama de “versão carioca de gentrificação” ao substituir seus habitantes originais por outros novos, tais como: “estrangeiros, novos capitalistas, bancos, imprensa, bistrôs, galerias de arte abstrata [...]” (Cuenca, 2012, p.40-41).

É válido dizer que, de acordo com Bataller (2012, p.12) a gentrificação é um fenômeno bastante variado, podendo se manifestar de diferentes maneiras conforme as particularidades de cada contexto urbano e as mudanças históricas dos locais envolvidos. No entanto, a fim de estabelecer critérios capazes de delimitar o conceito, Pacione (1990) sustenta que para que a ela ocorra, é necessário que duas características sejam observadas: a existência de mobilidade espacial dos habitantes originais e a injeção de investimentos em áreas, até então, desvalorizadas do ponto de vista econômico. Vejamos, a seguir, se as condições destacadas no texto como exemplo da “gentrificação carioca” podem ser entendidas como tal.

Já de início, é estabelecido um paralelo entre a formação das primeiras favelas, a partir de 1902, e a atual transformação destas mesmas em “pousadas-boutique comandadas por franceses”. A referência ao “oroboro [...] de um cachorro correndo atrás do próprio rabo” vem reforçar a ideia de que os deslocamentos forçados de populações vulneráveis, bem como o ciclo vicioso de construção-demolição-reconstrução são ações recorrentes ao longo da história da cidade.

De acordo com o narrador, no início do século XX,

os homens e as mulheres que foram expulsos do centro com a reurbanização empreendida pelo

prefeito Pereira Passos [...] foram os mesmos que desmataram a floresta tropical dos morros e a transformaram em favelas (Cuenca, 2012, p.40).

Este centro, composto de ruas estreitas e milhares de cortiços, “foco de pestes como varíola e gente pobre”, foi demolido para dar lugar a palacetes e edifícios no estilo *art nouveau* que mais tarde também seriam postos abaixo, abrindo espaço aos arranha-céus construídos durante o período militar.

De modo semelhante, as favelas da Zona Sul no período pré-olímpico sofreram “reformas que maquiaram o improvisado, encarceraram a área e abriram caminho [...] para a chegada de novos personagens” (Cuenca, 2012, p.40). A mobilidade espacial aqui se deu pela chegada, por exemplo, dos oficiais das forças armadas, responsáveis pelo policiamento ostensivo e controle da população preta e pobre, bem como das empreiteiras, agentes imobiliários, das “lojas de frozen yogurt japonês no lugar do velho sapateiro” e de “estudantes de design sustentados pelos pais ocupando sozinhos o ex-barraco onde vivia uma família de seis” (Cuenca, 2012, p.40).

Embora essas ocorrências apareçam no texto marcadas pela ironia característica do autor, elas não deixam de ser representações fiéis dos efeitos ligados à gentrificação. De acordo com Bataller (2012, p.15) a gentrificação favorece o aumento significativo do preço das propriedades, sejam elas renovadas ou não; a redução das taxas de ocupação das moradias e a transformação progressiva da modalidade de ocupação por aluguel pela ocupação por propriedade, possuída por grupos de rendas mais altas que vão transformando a estrutura econômica e física de tais áreas.

Enquanto as transformações econômicas fazem referência ao aluguel e ao cafezinho, que triplicaram de preço, e à chegada das contas “oficiais” de água, TV a cabo e impostos, o protagonista Tomás discorre também a respeito das mudanças culturais que resultaram da invasão da classe média aos morros. A música, os bailes funk, as roupas e até mesmo os comportamentos dos novos e antigos moradores da favela “começaram a parecer com as cópias deles mesmos encontradas no asfalto” (Cuenca, 2012, p.41).

Nas zonas Norte e Oeste, o processo de expulsão dos moradores foi mais rápido e radical que na Zona Sul. No conto, o narrador alega que:

sob o pretexto da revitalização, palavra que em tempos pré-olímpicos foi capaz de justificar todo tipo de atrocidade, remoções e desalojamentos arbitrários, dezenas de milhares de pessoas foram expulsas de suas casas dando espaço irrestrito aos novos donos absolutos dessas áreas: empreiteiras e seus braços

políticos e armados. Marcas de tinta nas portas surgiam como sentenças a determinar as casas que seriam demolidas em 48 horas nos guetos da Vila Autódromo, em Jacarepaguá, Taquara, Campinho, em Madureira, no Maracanã, em Olaria e na área do Cais do Porto (Cuenca, 2012, p.42).

Após um período de degradação da imagem pública do Rio de Janeiro, no final dos anos 80, amparada pela farta exploração midiática de episódios de violência e crise social, deu-se então a adoção de uma sequência de gestões municipais de cunho neoliberal, baseadas em parcerias entre o setor público e privado, a fim de inserir a cidade no mercado internacional globalizado. Neste contexto, a realização de grandes eventos internacionais, sobretudo os esportivos, era uma grande oportunidade de *rebranding* da cidade e esse movimento propiciou o retorno do interesse destes setores pelo centro da cidade (Ferreira, 2019), em especial a região portuária.

O projeto “Porto Maravilha” foi lançado oficialmente no primeiro dia da administração do prefeito Eduardo Paes, em 2009, e embora tenha sido adotado como símbolo das obras olímpicas, já era pensado desde as últimas décadas do século XX. A partir dos anos 90, foram criadas leis municipais e um Plano Diretor que estabeleceram políticas de preservação do patrimônio cultural e ambiental na região que engloba os bairros da Saúde, Gamboa e Santo Cristo. Incorporado pelo “Plano de Políticas Públicas – Legado” o projeto de recuperação da zona portuária foi o que obteve os maiores valores de investimento entre as obras sob a responsabilidade do governo municipal, além de contar com investimentos do setor privado (Ferreira, 2019).

Em contrapartida, Nascimento (2019) alega, em seu estudo a respeito dos impactos provocados pelas obras de remodelação da região do porto, que a execução deste tipo de projeto sustenta a promoção ideológica da gentrificação e perpetua mal-entendidos sobre as alegadas intenções de reabilitação habitacional e integração da população residente nos bairros afetados pela intervenção. Este discurso tem como objetivo legitimar o modelo neoliberal de gestão do espaço público perante a população, mesmo quando este não visa a atender às demandas do “bem comum”, mas apenas às necessidades de grupos hegemônicos atuantes no capital imobiliário e em setores empresariais.

De fato, as obras foram usadas como justificativa para a desapropriação de dezenas de imóveis, remoções compulsórias e a hipervalorização imobiliária que impossibilitou a permanência dos residentes de menor renda que pagavam aluguel. Um exemplo disso foi o Projeto Morar Carioca, implementado pela prefeitura. Segundo Nascimento (2019) o projeto previa a abertura de vias e a instalação de um teleférico no Morro da Providência, e foi, sozinho, o responsável pela demolição de

cerca de 830 residências. A marcação das casas feita com tinta spray pela Secretaria Municipal da Habitação, à qual o protagonista do conto se refere, ocorreu neste cenário e foi a única forma pela qual os moradores atingidos puderam tomar ciência da ação.

Para Gomes (2008) em cidades como o Rio “demolir é índice do apagamento do passado, da memória, da cidade compartilhada, da cartografia afetiva”. Para o autor, que analisa a relação entre a literatura e a experiência urbana carioca, no Rio de Janeiro “construir o novo é apagar o velho, não deixar marcas: tudo vai sendo sucessivamente substituído”.

Essa afirmação é ilustrada por Cuenca, no trecho em que Tomás Anselmo, além de se queixar a respeito do encarecimento generalizado da cidade, lamenta também o desaparecimento de suas referências urbanas da infância e juventude.

No lugar dos cinemas de rua e de antigas livrarias onde consumiu sua adolescência sonâmbula, igrejas evangélicas e academias de ginástica. No lugar dos postes franceses de cobre e luz alaranjada, iluminação de necrotério em luzes fluorescentes pelas ruas em arranjos prateados de metal – a nova luz do Rio de Janeiro era mentirosa na sua tentativa de esconder as trevas em que a cidade viverá para sempre (Cuenca, 2012, p.45)

Considerações finais

A análise da obra "Antes da Queda" revela que João Paulo Cuenca utiliza a ficção para oferecer uma crítica perspicaz às reformas urbanas e à gentrificação no Rio de Janeiro, ao mesmo tempo em que dialoga com a história da cidade e com conceitos teóricos contemporâneos. Esta análise literária é crucial para compreender melhor os impactos reais das transformações urbanas e mostrar que a literatura é capaz de capturar nuances e aspectos subjetivos que frequentemente escapam aos estudos puramente teóricos ou empíricos.

Ao localizar temporalmente seu conto no período anterior ao que o protagonista chama de “a queda” carioca, Cuenca faz referências explícitas às reformas, contextualiza o cenário em que a narrativa se desenrola e proporciona uma visão crítica das transformações ocorridas e dos seus impactos. Os fatos descritos estão em concordância com o conceito de gentrificação delineado por estudiosos como Maria Alba S. Bataller (2012), embora guardem elementos próprios vinculados ao contexto de produção da obra.

A conexão estabelecida entre as reformas deste século e as de Pereira Passos do início do século XX reforça a ideia de que esses processos são recorrentes

na história do Rio de Janeiro. Ao fazer essa ligação, Cuenca evidencia que os grupos vitimizados são frequentemente os mesmos, o que perpetua um ciclo de exclusão social, e se coloca no papel daqueles que outrora leram e escreveram a cidade.

Pesquisas futuras poderiam explorar outras obras literárias que abordem temas semelhantes, ampliando a compreensão dos efeitos das reformas urbanas e da gentrificação em diferentes contextos. Além disso, uma análise comparativa com obras de outras cidades, que passaram por processos semelhantes, poderia enriquecer ainda mais o debate acadêmico.

Referências

BATALLER, Maria Alba Sargatal. O estudo da gentrificação. **Revista Continentes**. Rio de Janeiro, ano 1, n. 1, 2012. Disponível em: <https://www.revistacontinentes.com.br/index.php/continentes/article/view/5>. Acesso em: 09 mar. 2024.

COHRE. Fair play for housing rights: mega-events, Olympic Games and housing rights. **Centre on Housing Rights and Evictions (COHRE)**. Genebra, 2007. Disponível em: <https://www.ruig-gian.org/ressources/Report%20Fair%20Play%20FINAL%20FINAL%20070531.pdf>. Acesso em: 15 mai. 2024

CUENCA, João Paulo. Antes da Queda. *In: Granta 9 – Os melhores jovens escritores brasileiros*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2012, p. 37-48.

Dossiê Megaeventos e Violações dos Direitos Humanos no Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Comitê Popular da Copa e Olimpíadas, 2014. Disponível em: <https://www.observatoriodasmetropoles.net.br/dossie-megaeventos-e-violacoes-dos-direitos-humanos-no-rio/#:~:text=No%20Rio%20de%20Janeiro%204.772,ao%20Direito%20Coletivo%20%C3%A0%20Cidade>. Acesso em: 18 abr. 2024.

FERREIRA, Ingrid Gomes. As reformas urbanas na cidade do Rio de Janeiro no início do século XX e XXI: o porto em questão. *In: ENCONTRO INTERNACIONAL HISTÓRIA & PARCERIAS*, 2. 2019, Niterói. **Anais Eletrônicos** [...] Rio de Janeiro: Anpuh-Rio, 2019.

GOMES, Renato Cordeiro. **Todas as cidades, a cidade**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

NASCIMENTO, Bruno Pereira. Gentrificação na zona portuária do Rio de Janeiro: deslocamento habitacionais e hiper precificação da terra urbana. **Caderno Prudentino de Geografia**, Presidente Prudente, v. 1, n. 41, p. 45-64, 2019. Disponível em: <https://revista.fct.unesp.br/index.php/cpg/article/view/5716>. Acesso em: 15 mai. 2024.

PACIONE, Michael. **Urban problems. An Applied Urban Analysis**. Londres: Routledge, 1990.

PINHO, Fabiana de. Ir embora por vontade própria seria bastante diferente de ser expulso: Como e para que textos atuais citam a cidade remodelada da Belle Époque. *In: CONGRESSO*

Anais do XI Seminário Internacional Literatura e Cultura, São Cristóvão, junho de 2024
Organização: Carlos Magno Gomes, Christina Bielinski Ramalho e Jocelaine Oliveira dos Santos

INTERNACIONAL ABRALIC, 15. 2017, Rio de Janeiro. **Anais eletrônicos** [...] Rio de Janeiro: UERJ, 2017.

(Re)escrita feminina-feminista em periódico científico

Thalisson Pereira dos Santos⁵

Jailma Pedreira Moreira⁶

Resumo: Nesta pesquisa, buscamos refletir sobre o lugar da reescrita feminina/feminista em arquivos do programa de Pós-graduação em crítica cultural, elegendo, como recorte, os arquivos da revista Pontos de Interrogação do referido programa. Procuramos observar como tem se configurado, nesses arquivos pertencentes a área de Letras, o estudo sobre mulheres e seus feminismos nas relações com os signos literários-culturais. Dessa forma, esperamos evidenciar a escrita feminista rasurando uma ciência patriarcal. Como aporte teórico, dialogamos com ADICHIE (2019), DUARTE (2018), MOREIRA (2015), dentre outras/outros.

Palavras-chave: Arquivos do pós-crítica. Gênero/feminismos. (Re)escrita feminina.

Elas, por elas, por nós: iniciando nossa reflexão

Historicamente, as mulheres, em geral, foram silenciadas em todas as vertentes possíveis. Suas falas, pensamentos, movimentos de corpos, nos mais variados âmbitos, sofreram com as intervenções do patriarcado, que estipulou, difundiu e sedimentou a ideia de inferiorização feminina. Todo esse discurso causou incontáveis situações, as quais interferiram para um caminhar de uma sociedade pautada na equidade, respeito e valorização da mulher. O campo intelectual foi um dos que mais sofreu e efetivou esse histórico de silenciamento. Constância Lima Duarte, em seu artigo “Arquivo de mulheres e mulheres anarquistas: histórias de uma história mal contada” (2018), salienta esta questão:

Assim, quando em meados dos anos 80, um grupo de pesquisadoras se reuniu em torno do projeto de resgatar escritoras do passado, e reacender esta antiga memória, foi preciso muita determinação. Para começar, os acervos estavam dispersos em antigas bibliotecas, fragmentados em jornais carcomidos por traças e pelo descaso oficial. Buscar a memória cultural em um país que não cultua a memória, não é

⁵ Graduando/ IC/ UNEB. ORCID: <https://orcid.org/0009-0002-9372-4624>. E-mail: thalissonuneb@gmail.com.

⁶ Doutora/ Pós-Crítica/UNEB. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6201-1499>. Email: jailmapedreira@uol.com.br.

tarefa fácil. Um verdadeiro *puzzle* precisava ser montado, e peças fundamentais – como os próprios livros escritos pelas mulheres – custavam a aparecer (Duarte, 2018, p. 65).

Constância Duarte destaca que a dificuldade em encontrar arquivos escritos por mulheres não se devia à falta de produção delas. Apesar das barreiras impostas pelo patriarcado, muitas mulheres conseguiram driblar o sistema opressor, dando passos importantes para conquistas futuras. No entanto, o machismo, o sexismo e a misoginia eram muito prevalentes, influenciando profundamente a vida das mulheres em diversas áreas, um legado que ainda persiste na atualidade.

Moreira (2015) salienta que o campo das escrituras, do conhecimento científico, de exposições das suas subjetividades nunca foi um caminho pensado para as mulheres, mas sim a domesticação, sempre uma relação pautada numa segunda colocação, não como protagonista e detentora de grandes e diversas habilidades. Todavia, as rotas foram tomando novos percursos graças aos feminismos, a luta das e pelas mulheres.

Com nosso estudo e pesquisa, percebemos a importância do movimento feminista no processo de empoderamento feminino, no processo de conquista de direito das mulheres. Mas, é importante ressaltar, como já vem sendo alertado por diversas teóricas feministas, que há o feminismo, que busca a igualdade entre homens e mulheres, e suas outras vertentes provenientes desta raiz, tais como o feminismo negro, o transfeminismo, dentre outros que acolhem as mais diversas mulheres e suas vivências e opressões diferenciadas (o que o movimento feminista geral não estava dando conta, pois não tinha como pensar em igualdade feminina, sem levar em consideração que socialmente as mulheres não eram nem são tratadas igualmente).

Nesse sentido, com o conhecimento destas ramificações existentes, é possível refletirmos se, de fato, essas mulheres estão ganhando reconhecimento e direitos: a mulher preta periférica, a nordestina, a nortista, a feirante, as indígenas, imigrantes, mulheres que recebem mais doses de preconceito se comparado, em geral, a mulheres brancas, da cidade, do centro, do sul e sudeste, por exemplo. Daí ser importante verificar como as reescritas feministas estão se disseminando, inclusive no campo científico, propagando outros olhares, saberes, reflexões.

Desse modo, no que refere às revistas científicas do Programa de Pós-graduação em Crítica Cultural, existem duas, são elas: a revista “Pontos de Interrogação” e a revista “Grau Zero”, mas, para nossa investigação foi feito um recorte, analisamos somente os conteúdos da revista “Pontos de Interrogação”, considerando que ela possui mais tempo em atividade, desde 2011, sendo lançadas 26 edições da revista até o fechamento desta pesquisa. Entretanto, vale destacar que também foi considerada, para além das edições semestrais de cada ano, a edição

especial denominada “Edição especial do I congresso Brasil in Teias Culturais” para o vol.3, 2020, da revista Pontos de Interrogação. Neste processo, destacamos as edições que enfatizaram as questões de gênero e femininas, mas também os arquivos das edições que não elegem nossa temática, mas que possuem escritos que adentram na nossa discussão.

Dessa forma, como sinalizamos, observamos os arquivos do Programa de Pós-graduação em Crítica cultural, mais especificamente a revista denominada Pontos de interrogação e nos debruçamos sobre as edições desta. Fizemos leituras de títulos, sumários, resumos, artigos etc., a fim de observarmos qual o lugar da reescrita feminina/feminista nesses arquivos, como vem se dando essa reescrita, através dessa mostra do movimento de mulheres em periódico científico, rasurando uma possível ciência patriarcal e mesmo um feminismo que se propagou como homogêneo e universal, apontando também a importância das letras em diálogo com a crítica cultural, nessa luta. Essas breves reflexões, a partir dos resultados alcançados, serão feitas, levando em conta também os estudos teóricos, inclusive provenientes dos próprios arquivos pesquisados, que relacionados à temática proposta, nos ajudarão na discussão.

Assim, no que diz respeito à nossa metodologia de trabalho, podemos dizer que, logo de início, começamos a realizar estudos teóricos e informativos condizentes com a temática proposta, destacando textos de autoras e autores como: Djamilia Ribeiro (2017), Chimamanda Adichie (2019), Constância Duarte (2018), Jailma Moreira (2015), dentre outras e outros.

Em seguida, após vasculhar arquivos do Programa de Pós-graduação em Crítica Cultural, elegemos como recorte as edições da revista Pontos de Interrogação. Com esse recorte, fizemos um mapeamento das edições-arquivos da revista Pontos de Interrogação do citado Programa de Pós-graduação, com o objetivo de colher dados necessários para a reflexão pretendida. Com esse movimento metodológico, realizamos, como sinalizamos, leituras de sumários, títulos, resumos e textos por completo da revista, com a finalidade de sistematizar os dados, promovendo discussões sobre eles, buscando, enfim, uma reescrita feminina que trazia em seu foco reflexões sobre feminismos, gênero, mulheres e suas interconexões.

Por fim, cruzando o material colhido com as informações e estudos feitos de uma teoria condizente com o assunto, inclusive encontrada nestes textos da revista pesquisada, observamos como uma reescrita feminina/feminista estava/está sendo efetivada, quais linhas se esboçavam/esboçam nessa textualidade, de modo que pudéssemos melhor desenvolver uma reflexão sobre o lugar-oprocesso dessa reescrita feminina e seus feminismos nesse espaço de produção de conhecimento, que se efetiva por meio da língua(gem) e crítica cultural.

(Re)escrevendo um novo amanhã: sistematizando os dados

Dentre as 26 edições lançadas pela revista (contando com a já citada edição especial lançada em 2020), que possuem em seus conteúdos artigos, entrevistas, resenhas e uma em específico, um manifesto, apenas quatro voltam-se exclusivamente para temáticas femininas/feminista ou estudo de gênero, enquanto as demais, as outras 22 edições, não elegem essas temáticas. As que elegeram são: “A produção de autoria feminina” (2012), organizada por Jailma dos Santos Pedreira Moreira; “Escritoras e globalização” (2019), organizada por Carolina Ferrer, Roxane Maiorana e Licia Soares de Souza; “Gênero e sexualidade na literatura e na cultura” (2020), organizada por Ana Luísa Amaral, Emerson Inácio e Paulo César García e a que tem o dossiê denominado: “Corpos, gêneros e literatura de autoria feminina” (2023), organizada por Ana Rita Santiago, Amy Shimshon-santo e Tatiana Pequeno.

A primeira constatação é que mesmo com os diversos avanços feministas, os estudos voltados para as mulheres, tornando-as centro das discussões, ainda é pequeno, levando em conta outras edições, temáticas. Esses números, neste caso 4 para 22, expressam marcas, uma espécie de anarquívamento patriarcal, como herança que, de alguma forma, ainda perdura.

Para uma maior reflexão, iremos mostrar o que encontramos em cada edição da revista (incluindo as que não elegem tais eixos de nosso trabalho, quais sejam gênero e feminismo, temáticas voltadas/sobre mulheres em seus dossiês, que nominam cada edição), seguindo a ordem de publicação.

A primeira edição da revista, lançada em 2011, tendo intitulado seu dossiê “A invasão da cultura nos estudos de língua e literatura”, possui 11 artigos e 1 entrevista. Destes, 6 textos vão ao encontro da temática feminina/ feminista, de gênero, sendo eles 5 artigos: “O lugar do leitor cultural”, do prof. Dr. Carlos Magno Gomes; “Um giro na heterossexualidade compulsória: a construção teórico-metodológica dos atos performativos masculinizados”, da profª. Drª. Suely Messeder; “Cartographiefeminined’affections et de plaintesdansleromanafricains: descomplicitesauxquestionsdesidentitespostcoloniales”, de Maria Fernanda Afonso; “Mulher e escritura: produção letrada e emancipação feminina no Brasil”, de Constância Lima Duarte; “Literatura, loucura e autoria feminina: Maura Lopes Cançado em sua autorrepresentação da escritora louca”, de Gislene Maria Barral Lima Felipe da Silva e a entrevista conduzida por Jailma Pedreira com a professora e secretária de cultura da cidade de Alagoinhas (BA), Iraci Gama.

A segunda edição da revista, “A invasão linguístico-literária das ciências humanas” (2011), possui 7 artigos, 1 resenha e 1 entrevista. Destes, apenas 1 artigo contempla nossa discussão: “A mídia, as mulheres, o corpo e os modelos”, da pesquisadora Ívia Alves.

A terceira edição é a primeira voltada especificamente para os estudos no tocante às mulheres: “A produção de autoria feminina” (2012). Ela contém 17 artigos e 2 entrevistas que englobam as produções das mulheres. Nesta, observamos reflexões em torno de autoras diversas, tais como Clarice Lispector e Conceição Evaristo. Temas como a maternidade, a libertação feminina, as relações de classe, de raça, são exemplos.

A quarta edição “Linguagens, identidades e letramentos” (2012), é recheada por 11 artigos, 1 resenha e 1 entrevista, e somente 1 artigo adentra na nossa discussão. “Mulheres negras, escolaridade, sexismo e subordinação: identidades expostas na sala de aula, de Terezinha Oliveira Santos.

“Representações literárias e culturas marginais contemporâneas sob o viés da crítica cultural” (2013), é a quinta edição. Ela possui 11 artigos e 1 resenha. Destes, 3 artigos adentram em nossa discussão, “A voz híbrida de Gloria anzaldúa: do marginal à nova mestiça chicana”, de Ana Cristina dos Santos; “Literatura e loucura: a inserção do hospício no espaço literário com Maura Lopes cançado”, de Márcia Moreira Custódio e Alex Fabiano Correia Jardim e “Um fio de voz tecendo biografias ficcionais”, de Maria Zeneide de Macedo Melo Jorge e Rita de Cássia Silva Dionísio.

A sexta edição, “Cultura popular e negra” (2013), é constituída de 10 artigos, 2 resenhas e 1 entrevista. Somente o artigo de Francisco Antônio Nunes Neto, “Usos do duplo sentido na música popular do Brasil: algumas notas sobre o corpo das baianas”, contempla nossa pesquisa.

Em (2014), foi lançada a sétima edição, “A produção de narrativas, identidades e sujeitos no/ou a partir do espaço virtual”, contendo 8 artigos, 1 entrevista e 2 resenhas. O artigo “Nem todas são iguais: as TIC, as desigualdades de gênero e tecnológica”, de Célia Regina da Silva, foi o único texto pertinente com a discussão que estamos perseguindo.

“Arquivos e testemunhos sobre língua, cultura e modos de vida indígena” (2014), é a oitava edição, contém 10 artigos, 1 resenha e 1 entrevista. Destes textos, nenhum trata de questões de gênero, da mulher indígena ou tópicos relacionados. Já a “A semântica cognitiva e foco” (2015), é a nona edição, com um total de 7 artigos, 1 resenha e 1 entrevista, mas, nenhum destes textos aborda a temática feminina/feminista ou relacionada a mulheres.

A décima edição, “Leituras e identidades negras: narrativas, histórias, memórias” (2015), possui 12 artigos, 1 entrevista e 1 resenha, destes, 4 artigos abordam temáticas voltadas para as mulheres: “Articulação da rede de mulheres negras na diáspora africana: tradição viva, contraditória, em constante reinvenção”, de Maisa Maria vale e Lina Maria Brandão de Aras; “Estética afro-diaspórica e o empoderamento crespo”, de Ivanilde [Ivy] Guedes de Mattos; “Mulheres Griôs

quilombolas: um estudo inicial sobre identidade de gênero e identidade étnica”, de Adriana Cardoso Sampaio e Ana Cláudia Lemos Pacheco e “Por que elas e não outras? Algumas histórias sobre adolescentes negras em privação de Liberdade na FUNDAC”, de Dayse Sacramento de Oliveira e Maria Nazaré Mota de Lima.

“Modos de fazer, modos de funcionar uma ciência menor e rizomática” (2016), a décima primeira edição, possui 7 artigos, 1 entrevista e 2 resenhas. 3 artigos contemplam a discussão: “A escrita de si de sujeitos femininos e sua diferença cultural”, de Gislene Alves da Silva e Jailma dos Santos Pedreira Moreira”; “Experiência identitária trans e inteligibilidade social em A confissão, de Bernardo Santareno”, de Solange S. Santana e Márcio Ricardo Coelho Muniz e “(In)Felicidade na publicidade e a crença do “ser feliz”: colunas femininas de Clarice Lispector”, de Níncia Cecília Ribas Borges Teixeira.

A décima segunda edição, “O ensino da língua portuguesa e literaturas: múltiplos olhares e múltiplas linguagens no processo intercultural de escolarização” (2016), contém 10 artigos, 2 entrevistas e 1 resenha, sendo que, somente a entrevista mediada por Elaine de Araújo Carneiro e Áurea da Silva Pereira, denominada “Mulheres de Saquinho, município de Inhambupe-BA, entrevista com Sônia Maria da Conceição Barbosa” vai ao encontro da nossa pesquisa.

“Intermedialidade e literatura: as possibilidades da narrativa na contemporaneidade” (2017), a décima terceira edição, contém 9 artigos, 1 resenha e 2 entrevistas e nenhum desses arquivos contempla nossa problemática. Já a décima quinta edição “Contar com as letras e não apenas números: semiologia da dívida pública do Estado, em regimes capitalista e socialista” (2017), possui 7 artigos, 1 entrevista, 2 resenhas e 1 manifesto. Nesta, “Literatura e performances políticas sobre a violência contra a mulher”, de Carlos Magno Gomes, é o único artigo que trata sobre questões relacionadas às mulheres.

“Transculturalismo e mobilidades culturais: leituras transversais das literaturas das Américas” (2018), a décima sexta edição da revista, abarca 10 artigos, 2 entrevistas e 3 resenhas, mas, nenhum destes textos trata das questões referentes a gênero, feminismo ou mulheres.

“Estudando o samba: Estudos transdisciplinares sobre os sambas” (2018), a décima sexta edição possui em seu conteúdo 9 artigos, 1 entrevista e 1 resenha, entretanto, nenhum destes arquivos reflete sobre questões de gênero, da mulher no samba ou algo similar.

“Desafios teóricos-metodológicos das narrativas autobiográficas e biográficas: múltiplos letramentos, cotidiano escolar e formação docente” (2019) é a décima sétima edição. Contém 10 artigos, 1 resenha e 1 entrevista, e apenas 1 artigo, de Ana Elisa Ferreira Ribeiro, nomeado “Boitempo editorial e Ivana Jinkings:

um quarto de século de uma editora de esquerda no Brasil”, discorre sobre assunto relacionado a nossa reflexão.

“Escritoras e globalização” (2019) é a décima oitava edição publicada e elege os escritos das mulheres como eixo norteador. Tanto os 8 artigos, as 2 resenhas e 1 entrevista estão em diálogo com questões femininas/feministas. Nesta, em específico, quase 100% das produções são de autoria feminina, apenas um texto é escrito por homem, a resenha “Persistência da memória”, de Lucas Graeff. É tratado nas produções dessas autoras, por exemplo, a difusão da escrita feminina.

“Reflexões sobre letramentos, Educação literária e Estudos Culturais” (2020), a décima nona edição, possui 12 artigos, 1 entrevista e 1 resenha. Destes arquivos, 4 englobam nossa discussão: “Una cartografía de escritoras argentinas judías de finales del siglo XX”, de Mariadel Mar López-Cabrales; “Prática de letramento poético de canções femininas”, de Joseneide Santos de Jesus e Carlos Magno Gomes; “Por um Brasil de mais leitores: o que os feminismos têm a ver com isso?”, de Vania Maria Ferreira Vasconcelos e Sandy Karelly Freitas Falcão; “Literatura e crítica cultural: uma experiência com os cânticos do MMTR no curso de Letras”, de Sandra Freitas de Carvalho Cruz e Jailma dos Santos Pedreira Moreira.

“Gêneros e sexualidade Dissidentes na Literatura e na Cultura” (2020) é a vigésima edição da revista lançada. Possui 15 artigos e 1 entrevista, 4 destes arquivos vão ao encontro de nossa discussão: “Laerte, Muriel e autobiotransimagem”, de Wilken Figueiredo Matos e Marcus Antônio Assis Lima; “Pedagogias de ser: escutas e visibilidade de corpos em antologias trans”, de Maximiliano Torres; “Feminism and dissident femininity in popular culture. Cher’s role of religion in moonstruck”, de Orquídea Cadilhe e “Gênero, sexualidade e nação: a rainha Ginga entre o esquecimento e a invenção do mundo”, de Mariana Alves da Silva e Helder Thiago Maia. Nessa, encontramos discussões que refletem as vivências de pessoas transgêneros, o estudo de suas obras, como, por exemplo, no artigo citado acima, de autoria de Figueiredo Matos e Marcus Antônio Assis Lima, onde eles discutem e refletem a obra da autora Laerte Muriel, mulher transexual.

O “Dossiê: Edição especial do I Congresso Brasil in Teias Culturais para o vol.3, 2020, da revista Pontos de interrogação” (2020), é a vigésima primeira edição da Pontos, ela é composta por 16 artigos. Destes, 2 adentram em nossa discussão, “Corpos e Hábitos: das necessidades de insurgência dos corpos negros”, de Rosângela de Souza da Silva e “A autoria negra-feminina no Brasil e em Moçambique: o escrever entre dobras e insurgências, de Ana Rita Santiago.

A vigésima segunda edição: “Representações literárias e culturais das forças de segurança pública no Brasil” (2021), possui 7 artigos, 1 entrevista e 2 resenhas, porém nenhum destes textos adentram em questões sobre mulheres. Já o “Dossiê: Memórias, narrativas e escritas de si nos processos identitários formativos”

(2021) é a vigésima terceira edição. É composta de 20 artigos, 1 entrevista e 1 resenha. 4 artigos discutem questões que envolvem a reflexão proposta na nossa pesquisa: “Um registro artificial da memória contemporânea: os blogs”, de Naiana Pereira de Freitas e Nancy Rita Ferreira Vieira; “Espaço biográfico de Saquinho: as casas das mulheres idosas, os saberes (auto)biográficos e os domínios de si”, de Áurea da Silva Pereira; “Reescrita de mulheres: Orange Isthe New black e o encarceramento feminino na tela da vida”, de Júlia dos Anjos Costa e Jailma dos Santos Pedreira Moreira e “E se eu fosse uma lôka puta travesti”, de Olinson Coutinho Miranda e Djalma Thurler.

A vigésima quarta edição “Signos: Modos de criar, modos de reinventar, como um direito à cidadania cultural” (2022), possui 8 artigos, 1 entrevista e 1 resenha. Destes, 2 dialogam com nossa pesquisa, “O uniforme escolar e seus “lugares” de significações”, de Maria Salete de Souza Nery e Wilson Rogério penteado Júnior e “Costuras performativas: a mesa posta da artista Ana Fraga”, de Geisa Lima dos Santos.

O “dossiê: Revisitar Canudos, reinventar o Brasil” (2022), constitui a vigésima quinta edição, com 14 artigos, 2 entrevistas e 1 resenha, todavia nenhum destes textos contemplam a temática deste estudo.

A vigésima sexta, e última edição até o fechamento desta pesquisa, chamada “dossiê: Corpos, gêneros e literatura de autoria feminina” (2023), contém 16 artigos, 1 entrevista e 1 resenha. Todos estes textos discorrem sobre questões que vão ao encontro do que estamos refletindo neste estudo. Encontramos debates sobre a literatura de autoria feminina na América Latina e Caribe, sobre o protagonismo de mulheres no enfrentamento da ditadura militar no Brasil, dentre outras diversas reflexões.

Com um panorama mais explicitado, é possível perceber que, dos 342 textos arquivados no sistema eletrônico da revista Pontos de interrogação, ou seja, analisados e presentes nas 26 edições da revista, compreendendo os artigos, as resenhas, as entrevistas e o manifesto, 87 dialogam ou discorrem sobre questões voltadas para os estudos de gênero, para as mulheres e/ou feminismos. Como havíamos sinalizado, um número talvez ainda pequeno se considerarmos a quantidade de publicações e a relevância de se debater tais temáticas.

Entretanto, como vimos, são temas diversos que estas edições, os textos específicos desta revista, estão propondo. São reflexões, realidades múltiplas e direitos pontuados, negados, reivindicados pelo e para o sujeito feminino. Pelo feminino porque percebemos, como já dissemos, que a maioria de quem propõe artigos ou dossiês sobre questões de gênero e feministas são mulheres, pessoas feministas, sujeitos afetados diretamente por essa interdição.

É importante destacar que, certamente, isso tem a ver com o movimento de mulheres dentro da academia também, na área citada. Importância, portanto, por exemplo, do GT da ANPOLL, denominado Mulher e Literatura, criado na década de 1980. O GT, as mulheres que compõem em sua maioria este grupo acabaram produzindo, construindo, dando visibilidade a outros arquivos, inclusive culturais e subjetivos, como nos afirma Jailma Moreira (2021).

Embora ainda não tenha se mostrado com força os escritos ligados a mulheres indígenas, refletindo as pesquisas que compõem hoje o Programa de Pós-graduação, e que inclusive já se mostram no periódico Grau Zero, a outra revista do programa, percebemos reflexões que trazem para cena mulheres negras diversas, mulheres trans, mulheres trabalhadoras rurais, explicitando os diversos feminismos, as variadas vozes de mulheres que já vão fazendo a diferença cultural, como propõe Silva e Moreira (2017), resignificando caminhos, para elas e para um outro mundo possível.

Este espaço de publicização, de enunciação marcada por uma dicção feminina, uma dicção que se insinua, atravessa por diversos temas e se elege também como tema, é fundamental para criarmos um circuito de reflexão. Assim como tempos atrás, a produção feminina/feminista continua sendo de extrema importância para a elucidação social, para uma luta que continua nos dias de hoje. Assim, o lugar da (re)escrita feminina/feminista no programa de pós-graduação em crítica cultural é algo visível, revela os diversos processos de anulação/exclusão e de saídas apontadas, criadas, portanto é um movimento-lugar rico e com toda certeza tem possibilitado movimentações nas estruturas da sociedade, estruturas subjetivas de leitoras e leitores.

Elas e os pontos de interrogação: reescrita feminina e do mundo

O processo de ocupação das mulheres e a sua reescrita é gradual, mas, espaços como a da revista “Pontos de Interrogação, que se perpassam por vozes femininas/feministas” estimulam e aceleram este processo. Dessa forma, a publicação é um ato político, de intervenção cultural-social-subjetiva. Se a revista Pontos de interrogação revela, em determinado sentido, ainda poucos dossiês voltado sobre o tema, no mapeamento feito, vemos como as vozes de mulheres e suas proposições vão perpassando tantos outros dossiês, trazendo as marcas interseccionais de gênero, raça, classe, sexismo, geração, regionalismo-lugar etc., trazendo, portanto, diversas mulheres e feminismos. Com isso, vão comprovando como o movimento de reescrita de si e de um mundo é processual, não se faz de um dia para o outro, revela lutas, movimentos de inserção e ocupação do campo, de atravessamento. Revela, por fim, como essas mulheres vão multiplicando as interrogações, mas de outras perspectivas, como vão também respondendo a essas interrogações, como, por fim, é importante ouvirmos-lermos-disseminarmos seus

pontos de interrogações. Ainda traduzem como, no campo das letras, vão fazendo a crítica cultural feminista, alargando esse campo, mostrando sua potência crítica, rasurando, por fim, essa ciência patriarcal, essa linguagem que se disseminou como única, para lembrarmos aqui a pontuação de uma mulher-negra, Chimamanda Adichie (2019).

Referências

ADICHIE, Chimamanda. N. **O perigo de uma história única**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019. Disponível em: Perigo de uma historiaunica - 5a prova .indd (companhiadasletras.com.br. Acesso em: 28 set. 2023.

DA SILVA, Gislene. A.; MOREIRA, Jailma. dos S. P. A escrita de si de sujeitos femininos e sua diferença cultural. **Pontos de Interrogação**, Revista de Crítica Cultural, Alagoinhas, UNEB, v. 6, n. 1, p. 11–28, 2017. Disponível em: <https://www.revistas.uneb.br/index.php/pontosdeint/article/view/3223>. Acesso em: 28 set. 2023.

DUARTE, Constância. Arquivos de mulheres e mulheres anarquadas: histórias de uma história mal contada. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, [S. l.], n. 30, p. 63–70, 2018. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/9136>. Acesso em: 28 set. 2023.

DUARTE, Constância. L. Feminismo e literatura no Brasil. **Estudos Avançados**, [S. l.], v. 17, n. 49, p. 151-172, 2003. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/eav/article/view/9950>. Acesso em: 28 set. 2023.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 11º Ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

MOREIRA, Jailma. dos S. P. Arquivos culturais e a produção de mulheres: o fora como dispositivo. In: PEREIRA, Á. S.; CRUZ, M. F. B. PAES. (org.). **Letramentos, Identidades e Formação de educadores** pesquisa e formação: práxis pedagógica. Campinas: SP, Mercado de Letras, 2021. p. 159-176.

MOREIRA, Jailma. dos S. P. Reescrita de si: produções de escritoras subalternizadas em contexto de políticas culturais. **Fórum de Literatura Brasileira Contemporânea**, v. 7, n. 13, p. 71-88, 2015. Disponível em: <https://revistas.uffl.br/index.php/flbc/article/view/17237/14257>. Acesso em: 28 set. 2023.

RIBEIRO, Djamilia. **O que é lugar de fala?**. Belo Horizonte: Letramento; 2017.

Modos de usar e habitar o cotidiano em Iconografia Paulista, de Gustavo Piqueira

Fernanda Tourinho Caldas⁷

Resumo: *Iconografia paulistana* (2012), de Gustavo Piqueira, reúne sete ensaios que buscam representar a cidade de São Paulo, mobilizando, ironicamente, mediante autores fictícios, elementos de um imaginário compartilhado. Este trabalho investiga como a narrativa intermediática, configurada mediante um acervo de mais de 5000 fotos da metrópole paulista e texto verbal, contada por Piqueira, articula-se com as concepções de inespecificidade da arte e de pós-produção. Pretende-se compreender de que modo a narrativa elaborada por meio dos ensaios fictícios permite problematizar sobre os deslizamentos entre realidade e ficção.

Palavras-chave: Gustavo Piqueira, intermedialidade, inespecificidade da arte, pós-produção.

Introdução

Iconografia paulistana (2012) é o décimo terceiro livro do escritor, arquiteto e designer Gustavo Piqueira. A obra reúne sete ensaios que buscam capturar a verdadeira essência da São Paulo de hoje, através de autores fictícios e textos irônicos. Piqueira, entrelaçando o real e o ficcional, elabora histórias contadas por figuras comuns da cidade: profissionais do marketing, um aluno do quinto ano do ensino fundamental, um arquiteto, um artista e uma bacharel em artes plásticas. Com um levantamento de mais de 5000 imagens, “desenha um fiel retrato da São Paulo de hoje”, diz sua quarta capa. Nela, também nos é revelado que é “mentira, tudo mentira: os ensaios são fictícios, o tom é sarcástico e as imagens esteticamente questionáveis. Mas quem sabe não acabe por desenhar um fiel retrato mesmo assim?”.

Gustavo Piqueira se coloca como organizador e escreve a introdução da obra, justificando a realização da iconografia para registrar um “momento especial na história de São Paulo” (2012, p. 16). A cidade se transformou em uma rica metrópole, mas sem belezas naturais ou arquitetura distinta, resignou-se “ao epíteto de terra do trabalho.” (2012, p. 16). Piqueira reforça que não visa mostrar uma São Paulo exótica, apenas a que se vê diariamente e finaliza, entre parênteses e em itálico,

⁷ Graduanda em Letras Vernáculas com Língua Estrangeira Moderna - Inglês. Bolsista PIBIC CNPQ. ORCID: 0009-0007-9332-4328. Email: fernandatourinho1@gmail.com.

questionando se a introdução estava curta, mas com medo soar vaidoso e “nada é mais cafona do que aparentar vaidade.” (2012, p. 17).

Figura 1 - Quarta capa de *Iconografia paulistana* (2012)



No presente artigo, analisaremos quatro ensaios: “Moradias paulistanas”, “fronteiras gráficas: uma análise do processo de criação de tendências por detalhado estudo sobre os logotipos das bandas paulistanas de heavy metal”, “Onde encontrar, em São Paulo, o animal símbolo de São Paulo” e “Avenida Paulista, o cartão-postal da cidade”. Os quatro textos são exemplos do processo criativo de Piqueira: a partir da construção de personagens e situações que dão um vislumbre da capital paulista atual, o autor constrói um acervo de fotos que, com o texto verbal, contam a história e auxiliam no entendimento das subjetividades dos personagens. Esse uso de diversas mídias e gêneros, mascarados de ensaios em uma iconografia, será analisado sob o viés da “intermedialidade” (Rajewsky, 2012), na busca pela compreensão de como esse fenômeno é realizado pelo autor e como ele repercute na constituição das subjetividades das personagens. É necessário também compreender o processo criativo de uma narrativa feita utilizando obras já existentes, com base em noções como “pós-produção” (Bourriaud, 2009) e “inespecificidade da arte” (Garramuño, 2014).

Fragmentos que geram o todo

Com sete ensaios de autores diferentes, *Iconografia paulistana* (2012) pinta um retrato variado de uma capital marcada por desigualdades. O primeiro ensaio é formatado como um artigo científico, com citações e referências fictícias. Escrito por Flavio Gagliardi Neto, arquiteto e urbanista, doutor pela FAU-USP, “Moradias paulistanas” faz um levantamento fotográfico em diversos bairros da cidade e faz parte da tese de livre-docência “A imagética da dominação no espaço-cidade”. O ensaio revela “não apenas pitorescos detalhes invisíveis ao transeunte, mas uma nítida e abrangente paisagem dos valores familiares das elites dominantes e classes emergentes” (2012, p. 29). Com nomes em inglês, francês e italiano ou homenagem a cidades distantes da realidade brasileira, como Paris ou Florença, as fotos apresentam nomes de edifícios e prédios da capital paulista e propõem duas questões, que não serão abordadas naquele ensaio, para não revelar o conteúdo da tese, que será desdobrada em cursos, palestras, workshops e conferências.

Figura 2 - Páginas 30 e 31 de *Iconografia paulistana* (2012)



Neto comenta que “a revelação de parte do conteúdo de ‘A imagética da dominação no espaço-cidade’ numa obra de relevância questionável como esta *Iconografia paulistana* (2012, p. 67) seria, no mínimo, imprudente”. Os motivos para essa decisão foram revelados logo depois: sua filha e sua esposa têm demandas monetárias e querem viver um alto padrão de vida, que seu salário de professor de

universidade pública nem sempre alcança. De referências científicas inventadas, o texto começa a citar as falas de Ruth, esposa, e Gaia, filha, e suas demandas e reclamações. Neto termina seu ensaio reafirmando à sua esposa que apenas cedeu as fotos ao livro e o lançamento da sua tese, aliado a uma consultoria duvidosa, será a solução e “deixaremos ‘esta vida de merda que a gente leva aqui no Jardim Bonfiglioli’ (Ruth, 2012)”.

Não é uma coincidência Piqueira começar com um ensaio de um arquiteto e urbanista, atravessado por várias referências científicas. A obra é iniciada com um artigo científico sobre as moradas de São Paulo, seus prédios, um dos elementos mais icônicos da cidade. O uso das citações no texto e a formatação típica dos artigos científicos criam uma pretensa credibilidade para a obra. O autor, que aparenta ser um estudioso da arquitetura, utiliza da linguagem científica para falar do tópico, mas as expectativas são quebradas ao nos depararmos com os problemas familiares e as revelações íntimas ao longo do texto. A escolha por um arquiteto formado na FAU-USP também não é arbitrária, Gustavo Piqueira é formado em arquitetura pela mesma universidade. Assim, a construção do personagem que escreve o primeiro ensaio joga com aspectos da subjetividade do próprio Piqueira.

Em outro ensaio, “fronteiras gráficas: uma análise do processo de criação de tendências por detalhado estudo sobre os logotipos das bandas paulistanas de heavy metal”, escrito por Tânia Maria Thiemy, bacharel em Artes Plásticas pela FAAP/São Paulo, depois de quase 40 páginas de logos, o texto começa com “quanta bobagem” (2012, p. 264). Diferentemente do autor de “Moradias paulistanas”, Tânia vocifera suas inquietações e opiniões desde o primeiro momento. Criticando seu orientador, seus pais, as bandas, “ridícula mistura de medonhos alfabetos retorcidos, símbolos satânicos e inglês mequetrefe” (2012, p. 264) e suas condições de trabalho atuais, a autora decide que a solução é abrir seu próprio negócio, com o investimento financeiro dos pais e antes um ano sabático “(Califórnia, Grenoble?)” (2012, p. 269).

Piqueira, com esses dois ensaios, tece uma crítica irônica e bem humorada a uma parcela da população de São Paulo, a qual ele também faz parte, como arquiteto de formação e designer gráfico. Uma iconografia consiste em um repertório de imagens, no caso do objeto, da cidade de São Paulo, e Piqueira faz uma leitura/releitura de personagens e espaços característicos, utilizando fragmentos para construir a imagem de um todo. Essa ideia de reprogramação de formas preexistentes é um gesto recorrente na contemporaneidade, pelo qual as noções de originalidade e criação são borradas e o artista é tomado como uma figura análoga ao DJ e ao programador, visando “selecionar objetos culturais e inseri-los em contextos definidos” (Bourriaud, 2009, p. 8).

O uso de formas já produzidas insere obras em uma rede de signos e significados, ao invés de pensar em material inédito ou tábula rasa. Para Bourriaud,

“os artistas atuais não compõem, mas *programam* formas, em vez de transfigurar um elemento bruto (a tela branca, a argila), eles utilizam o *dado*” (2009, p. 12). Em *Iconografia paulistana* (2012), Piqueira reprograma gêneros (o artigo científico, o relatório, o trabalho escolar) em ensaios que apresentam as subjetividades dos personagens e da própria cidade de São Paulo como construção discursiva. O autor, ao fazer uma coletânea de fotos de prédios, espaços e vitrines e combiná-la com texto verbal, explora espaços típicos da cidade com personagens comuns da sociedade paulistana, assim, tomando posse de formas cotidianas, habitando-as e reprogramando-as no objeto artístico.

Piqueira e a configuração intermediática da sua obra

Os elementos visuais de *Iconografia paulistana* (2012) contribuem para a narrativa e para a constituição das subjetividades dos personagens. No segundo ensaio, “Onde encontrar, em São Paulo, o animal símbolo de São Paulo”, a antropóloga e coordenadora da ONG São Paulo Todos Somos Nós, Joana Bosgouet, recorda que, em 2010, a onça suçuarana foi eleita o animal símbolo da capital paulista, na tentativa de reafirmar o compromisso com a biodiversidade. Ela prontamente dirige-se ao interlocutor: “E você? É, você. Você mesmo” (2012, p. 80). Reafirma seus insultos aos que não tem compromisso com a natureza e uma série de hipocrisias não reconhecidas pela autora.

Vai trabalhar de bicicleta? Claro que não. Prefere gastar horas da sua vida parado num congestionamento, envenenando a atmosfera com toneladas de monóxido de carbono. Eu faço minha parte. Faço. Já fui até de bike até o trabalho uma vez, quando dormi no Marcos. E só não vou todos os dias porque pego a Marginal para chegar no trampo, não por ser egoísta como você. É diferente. Bem diferente (Piqueira, 2012, p.80).

Ao final, reclama com o estagiário, que não encontrou o animal símbolo da cidade, apenas dois exemplos, os quais são então recortados, para aumentar a quantidade de fotos:

Figura 3 - Páginas 86 e 87 de *Iconografia paulistana* (2012)



Figura 4 - Páginas 88 e 89 de *Iconografia paulistana* (2012)



Figura 5 - Páginas 88 e 89 de *Iconografia paulistana* (2012)



Esse fenômeno de combinação de imagens com texto verbal é recorrente nos textos de Piqueira e, ao realizá-lo, resulta em uma configuração intermidiática. De acordo com Irina Rajewsky (2012), o termo guarda-chuva intermedialidade é conceituado, em seu sentido amplo, como fenômenos que acontecem entre as mídias. Em sentido restrito, o termo tem diversas aplicações, como considerar intermedialidade como uma característica inerente às mídias. Sem considerar como qualidade inerente e particularizando em uma obra, Rajewsky propõe três subcategorias para refletir sobre a intermedialidade em sentido mais restrito: transposição midiática, combinação de mídias e referências intermidiáticas. Considerando a configuração intermidiática de *Iconografia paulistana*, a segunda proposição é mais adequada. Assim, “a intermedialidade é um conceito semiótico-comunicativo baseado na combinação de, pelo menos, duas formas midiáticas de articulação.” (2012, p. 24).

No ensaio “Onde encontrar, em São Paulo, o animal símbolo de São Paulo”, a configuração intermidiática é realizada através do jogo entre o texto verbal e as imagens. Ao citar o animal símbolo da cidade, Piqueira ilustra as falas da autora do ensaio com fotografias tiradas pelo estagiário. Só foram encontrados dois exemplos: uma versão empalhada em um museu e uma pintura. Ao se deparar com essa “incompetência”, a autora pede para cortar as fotos, para os exemplos “renderem”. Essa combinação de texto com imagens produz uma leitura de mundo sobre a cidade de São Paulo e a ironia da escolha de um animal selvagem para representar uma cidade considerada cosmopolita. Para além da cidade, também é possível entender mais da subjetividade da personagem autora, que vocifera mais ordens ao seu estagiário, pedindo para realizar os cortes e “aí ficamos com seis exemplos e calamos a boca do parasita. Vai, Luigi! Vai, se mexe, querido!!” (Piqueira, 2012, p. 90).

Inespecificidade de *Iconografia paulista* (2012)

O último ensaio, intitulado “Avenida Paulista, o cartão-postal da cidade”, foi escrito por Fefferson de Souza, estudante do quinto ano do Ensino Fundamental. Cartão-postal da cidade, a Avenida Paulista deveria mostrar o melhor da cidade. Para provar que a avenida era um cartão-postal para seu colega Wesley, que não sabia o que era um cartão-postal e afirmava que a Avenida Paulista não era o de São Paulo, Fefferson resolveu provar a seu colega sua tese. O aluno, então, coleta uma série de fotos e comenta seus achados científicos, registrando estátuas, lojas, arte urbana e espaços notórios. Fefferson perde um pouco o foco do seu trabalho ao final, quando começa a discorrer sobre carros e seus modelos.

Figura 6 - Páginas 278 e 279 de *Iconografia paulistana* (2012)



Figura 7 - Páginas 288 e 289 de *Iconografia paulistana* (2012)



Seu trabalho científico tem consequências. A diretora suspende Wesley Carlos, por agredir o colega Fefferson. Conforme a diretora, Wesley foi vítima de bullying partido de Fefferson, que “os atormentava havia mais de dois meses mostrando fotos da Avenida Paulista e querendo discutir os conceitos de verdade e

mentira, inteligência e burrice, arte abstrata, faróis bi-xênon, árvores artificiais...”(2012, p. 309).

Iconografia paulistana (2012) utiliza fotos reais da cidade, de estabelecimentos, de produtos, para contar uma história fictícia, mas que não consegue se categorizar e se definir, configurando-se como um “modo de estar sempre fora de si, fora de um lugar ou de uma categoria próprios, únicos, fechados, prístinos ou contidos.” (Garramuño, 2014, p. 12). A obra não pode ser estudada por um único viés disciplinar e precisa ser vista na relação com outros discursos — fotografias, e-mails, blogs, propagandas — em uma “vontade de imbricar práticas literárias na convivência com a experiência contemporânea” (2014, p. 36). A inespecificidade da arte, de acordo com Garramuño (2014), é também uma possibilidade de explorar a linguagem comum, o cotidiano, para demonstrar modos diversos de não pertencimento (como, por exemplo, a formas e linguagens específicas). No último ensaio da iconografia, uma forma cotidiana, um trabalho escolar de um aluno do ensino fundamental, é utilizada para encerrar a obra e apresentar a visão de uma das partes mais importantes da cidade mediante o olhar de uma criança. O texto se apropria de gêneros como artigos científicos, relatórios e e-mails, repaginando-os como ensaio que produzem uma iconografia da cidade de São Paulo.

Considerações finais

Em *Iconografia paulistana* (2012), Gustavo Piqueira pinta o retrato de uma São Paulo multifacetada por meio de sete ensaios com autores fictícios. O autor utiliza de imagens, um acervo com mais de 5000 registros, para ilustrar e compor as histórias. Ao utilizar texto verbal com imagens, Piqueira explora a configuração intermediária da obra que, de acordo com Rajewsky (2012), trata-se de um fenômeno semiótico-comunicativo que ocorre através da combinação de duas ou mais formas de mídia. Pode-se afirmar, também, que Piqueira compõe a *Iconografia paulistana* (2012) por meio de técnicas de pós-produção, reprogramando formas, gêneros, estilos e obras de arte que criaram outras artes. Por meio desse gesto, “trata-se de tomar todos os códigos da cultura, todas as formas concretas da vida cotidiana, todas as obras do patrimônio mundial, e colocá-los em funcionamento” (Bourriaud, 2009, p. 14).

No jogo estabelecido entre realidade e ficção, Piqueira reforça, nos elementos pré-textuais, que os autores dos ensaios que compõem o livro são personagens fictícios, mesmo que na ficha catalográfica do livro conste como “vários autores”. Assim, os ensaios encenam, simultaneamente, os modos de ser e estar das personagens na cidade, e expõem um processo criativo marcado pela inespecificidade do objeto artístico. Essa inespecificidade (Garramuño, 2014) é marcada na obra pela criação dos setes autores e uso de diferentes mídias para

compor uma iconografia, tornando *Iconografia paulistana* (2012) uma obra de difícil classificação que, dessa forma, possibilita observar os discursos que constroem as diversas realidades sobre a cidade.

Referências

BOURRIAUD, Nicolas. **Pós-produção**: como a arte reprograma o mundo contemporâneo. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

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

PIQUEIRA, Gustavo. **Iconografia paulistana**. São Paulo: Editora WMF Martins, 2012.

RAJEWSKY, Irina. Intermedialidade, intertextualidade e “remediação”: uma perspectiva literária sobre a intermedialidade. In: DINIZ, Thais Flores Nogueira. **Intermedialidade e estudos interartes**: desafios da arte contemporânea. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012. p. 15-45.

A metáfora do tornar-se mulher em *A Casa na Rua Mango*

Iasmin Brito da Silva¹

Thayse Madella²

Resumo: Tendo como objeto de estudo a obra *A Casa da Rua Mango* (1983), de Sandra Cisneros, o presente trabalho visa, por meio dos conceitos de metáfora (Lakoff-Johnson, 2003), do gênero *bildungsroman* e das especificidades das narrativas contemporâneas de mulheres chicanas, investigar os aspectos de maturidade e sexualidade feminina, explicitando-os através da análise de uma metáfora configurada pela recorrência com que a protagonista, Esperanza, evidencia os sapatos utilizados por si e pelas personagens e pela contribuição dessas descrições nos eventos de transição menina/mulher no decorrer da narrativa.

Palavras-chave: Sexualidade. Bildungsroman. Sapatos. Narrativa chicana.

Introdução

O romance de mulheres latinas emerge de uma busca por uma representação literária da identidade e da cultura latina e das experiências vividas pelas mulheres latinas, sendo esses relatos desenvolvidos pelas próprias mulheres latinas. Kursen (2018), ao dissertar acerca das narrativas de mulheres latinas, coloca que “A tradição autobiográfica chicana, como o próprio *el movimiento*, nasceu da urgência de representar-se, de permitir a si mesmo e a comunidade”³ (Kursen, 2018, p. 926, Tradução nossa). Assim, a escrita de experiências de mulheres latinas por mulheres latinas visa fugir de estereótipos advindos de um ponto de vista colonizador e apresenta um panorama das vivências individuais e coletivas relatadas por cada uma dessas mulheres.

Nesse contexto, as narrativas de cotidiano cumprem com essa quebra de estereótipos quando, ao relatar situações presentes no dia a dia de um povo, retira deles o rótulo do exotismo a partir do qual são categorizadas culturas que fogem do padrão europeu.

Orchard (2018), ao tratar do papel dos gêneros literários da cultura latina, vai dizer que “[os gêneros literários] são espaços nos quais entes despercebidos materializam-se.”⁴ (Orchard, 2018, p.1099, Tradução nossa), ressaltando a

¹ Graduanda em Letras - Português/Inglês pela Universidade Federal de Sergipe. PICVOL 2023/2024. ORCID: <https://orcid.org/0009-0008-2022-5801>. E-mail: iasminbritos13@gmail.com.

² Doutora em Letras/Inglês e Literatura Correspondente pela Universidade Federal de Santa Catarina. Coordenadora do projeto PICVOL 2023/2024. Professora do Departamento de Letras Estrangeiras da Universidade Federal de Sergipe (DLES/UFS). ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0954-6953>. E-mail: thaysemadella@academico.ufs.br.

importância da escolha de um gênero literário ao relatar essas experiências, visto que o mesmo é o veículo pelo qual eventos significativos e detalhes importantes que passariam despercebidos tornam-se evidentes. Sendo assim, o gênero autobiográfico e suas variações, como a autohistória-teoria, autoetnografia e a semiautobiografia, e narrativas como o *bildungsroman* se popularizaram na literatura de mulheres latinas, trazendo um tom de resistência ao subverter a utilização desses gêneros, anteriormente utilizados para relatos de pessoas em posição de poder e trazendo-os para um relato de minorias que merecem ter suas histórias contadas, visando acompanhar o desenvolvimento da personagem desde a infância até uma maturidade e reconhecimento de seu lugar no mundo.

Nesse contexto surge a obra *A Casa na Rua Mango* (1983), de Sandra Cisneros: um *bildungsroman* composto por um conjunto de relatos da jovem Esperanza, integrante de uma família de imigrantes latinos que vivem nos Estados Unidos, que tem como ponto de partida a chegada de sua família na Rua Mango. Cisneros, em sua autobiografia “A House of my Own” (2015), explica a motivação por trás do processo de criação do livro. Segundo ela:

“Escrever por meio de uma voz jovem me propiciou falar, nomear aquilo que não tem nome, aquela vergonha de ser pobre, de ser mulher, de não ser tão boa o suficiente, e examinar de onde isso vem e por que, para que eu pudesse trocar vergonha por celebração.”⁵ (Cisneros, 2015, p.129, Tradução nossa)

Sendo assim, retomando o que Orchard diz acerca da materialização de entes despercebidos nos gêneros literários e o que Cisneros coloca como a oportunidade “nomear aquilo que não tem nome”, aplicando ao contexto de representação cultural da literatura feminina latina, é possível inferir que uma característica dessa literatura é o explicitar de preconceitos, injustiças sociais e ideais difundidos por meio de situações ou objetos cotidianos que, ao serem vistos por meio das lentes do oprimido, revelam micro-agressões e discursos de opressão contra minorias - tanto do ser latina, quanto do ser mulher. Na obra de Cisneros, aspectos como sexualização precoce, assédio e traumas que acompanham a experiência do “tornar-se mulher” são representados por meio da descrição dos sapatos da personagem - um objeto comum que, por meio de uma metáfora, explicita a interferência do sexismo na transição menina/mulher de Esperanza, afetando seu primeiro contato com a sexualidade e a ideia de amadurecer e “tornar-se mulher”

Portanto, o presente trabalho - derivado do subprojeto de pesquisa “Identities and Experiences: the romance of Latin women in the context of English language” do Programa de Iniciação Científica Voluntário (PICVOL) - busca utilizando como objeto de análise a obra *A Casa na Rua Mango*, dissertar acerca da

descrição dos sapatos no decorrer da obra e evidenciar a leitura dos sapatos da protagonista como uma metáfora para as experiências de sexualidade vividas pela personagem no processo de conhecimento de si, maturidade e de tornar-se mulher.

Abordagem teórica

Primeiramente, visto que o objeto de análise da pesquisa é a descrição dos sapatos feita pela protagonista Esperanza, foi utilizada como base para a pesquisa a obra *A Casa na Rua Mango* (1983), de Sandra Cisneros. Para a presente análise, será feito o recorte de dois capítulos da obra para análise, sendo eles o capítulo “A Família dos Pés Pequenos” e “O Jardim do Macaco”. Além disso, buscando entender o contexto de escrita da obra, considerando os elementos da vida da autora inseridos na narrativa, foi utilizada também a autobiografia *A House of My Own* (2015), na qual Cisneros detalha, além de suas vivências como mulher chicana, o processo de desenvolvimento de *A Casa na Rua Mango* e a inspiração por trás de cada história relatada na obra.

Adicionalmente, buscando aprofundar os conhecimentos acerca da história da literatura de mulheres latinas foram utilizados os capítulos “*Latina/o Life Narratives*”, de Crystal M. Kursen, e “*Trans-American Popular Forms of Latina/o Literature*”, de William Orchard, ambos integrantes da coletânea *The Cambridge History of Latina/o American Literature* (2018) de Lomás-Gonzalez.

Considerando a importância do gênero literário e a influência de suas características específicas na narrativa, para o estudo do gênero *bildungsroman* foram utilizadas análises de obras do gênero, sendo a mais proeminente nessa pesquisa a análise de Nadia Avendaño (2013), na qual reafirma a influência dos ideais e contextos sociais para o processo de desenvolvimento da personagem subalterna em um *bildungsroman*. Além disso, o texto de Avendaño traz à tona as especificidades de um *bildungsroman* étnico, como a influência dos arquétipos femininos da história chicana - “*mother/virgin/whore stereotype*” (Avendaño, 2013, p.69) e suas implicações nas experiências vividas por essas mulheres.

Em sequência, visto que os sapatos em *A Casa na Rua Mango* serão analisados como uma metáfora à sexualidade e maturidade da protagonista, os estudos de Lakoff-Johnson (2003) que elaboram a ideia de metáforas da vida cotidiana. Os autores ressaltam a relevância de ideologias e entendimentos culturais, assim como das experiências pessoais, para estabelecer essa metáfora, na qual um elemento comum - leia-se, para essa análise, os sapatos - passa a representar na narrativa os valores intrínsecos a uma cultura - nesse caso, as formas de opressão sofridas por meninas latinas no processo de tornar-se mulher.

Análise e discussões

A primeira descrição dos sapatos em *A Casa na Rua Mango* ocorre no capítulo “A Família dos Pés Pequenos”. Neste capítulo, após fazer uma descrição da dita família e dos sapatos que cada um deles utiliza, a personagem Esperanza e suas duas amigas, Rachel e Lucy, recebem de sua vizinha da rua Mango, a mãe da “família dos pés pequenos”, três pares de sapatos.

A primeira descrição feita por Esperanza acerca dos sapatos ressalta um contraste: “Hoje somos Cinderela, porque nossos pés encaixaram perfeitamente, e nós rimos do pé da Rachel com uma meia cinza de menina e um sapato de salto de mulher.” (Cisneros, 1983, p.57). O riso provocado pelo contraste meia/sapato de Rachel evidencia um entendimento prévio das garotas a respeito do que é considerado uma peça de vestuário “de mulher” e “de menina”. Sendo assim, é possível pontuar que, a partir da aquisição e uso dos sapatos “de mulher” e do contraste desses com suas meias “de menina”, Esperanza e suas amigas tem contato com o que seria o princípio de um processo de maturidade, no qual as meninas terão sua primeira experiência do “tornar-se mulher” a partir do uso de vestimentas “de mulher”.

A aceitação dessa fase de transição se dá na sequência da citação anterior, quando “Lucy grita para que tiremos as nossas meias e sim, é verdade. Temos pernas. Magricelas e manchadas com cicatrizes de cetim onde casquinhas foram arrancadas, mas pernas, todas nossas, boas de olhar, e longas.” (Cisneros, 1983, p.57). Ao descrever suas pernas como “boas de olhar”, Esperanza evidencia a mudança de percepção das garotas acerca do próprio corpo, associando-o a um aspecto de sexualidade. Dessa forma, o experimentar dos sapatos de mulher por aquelas que são meninas dá início ao processo de desenvolvimento da sexualidade e maturidade das mesmas.

Ao andar pelas ruas, tanto pela rua Mango quanto fora dela, as meninas passam a perceber a atenção e os olhares que estão recebendo, especialmente o olhar masculino. A novidade de ser notada atrai as meninas, fazendo com que elas vejam os sapatos como algo bom, o que pode ser visto no trecho: “Vocês gostam desses sapatos? A Rachel diz que sim, e a Lucy diz que sim, e sim eu digo, são os melhores sapatos. Nunca voltaremos a usar os do outro tipo. Você gosta desses sapatos?” (Cisneros, 1983, p.58). Assim, as meninas expressam o desejo de permanecer utilizando os sapatos de mulher e, conseqüentemente, abraçam esse processo de maturidade, entendendo a transição para o “ser mulher” como algo bom.

No entanto, algo muda para elas no momento em que essa atenção adquire um tom intimidador. Ao ir além das fronteiras da rua Mango, Rachel é assediada por um homem que lhe oferece dinheiro em troca de um beijo. Sentindo-se ameaçadas pela ação do homem, as meninas correm e voltam para casa. Após chegarem, a primeira ação é tirar os sapatos e escondê-los, pois agora eles não mais

lhes trazia uma boa sensação: aquilo que representava autoestima passa a representar trauma, e a atenção que era atraente transmutou-se em intimidação e medo.

No último parágrafo do capítulo, Esperanza relata o fim dos sapatos: “Nós estamos cansadas de ser bonitas. Lucy esconde os sapatos [...] debaixo de um enorme cesto velho na varanda dos fundos, até que, numa terça-feira, a mãe dela, que é muito limpa, os joga fora. Mas ninguém reclama.” (Cisneros, 1983, p.58). O ato de esconderem os sapatos que outrora juraram não querer parar de usar e o fato de não reclamarem quando esses foram jogados fora e tirados do seu alcance traz à tona o repúdio que as meninas sentem da situação que viveram por conta dos sapatos. Consequentemente, a partir desse capítulo é possível perceber um afastamento, especialmente da protagonista, da ideia de crescer, de amadurecer, de “tornar-se mulher”, afastamento decorrente da experiência traumática vivenciada pelo uso dos sapatos.

A recusa de Esperanza à ideia de amadurecimento aparece em diversos capítulos, vindo a ser confrontada no capítulo “O Jardim do Macaco”, no qual situações obrigam-na a aceitar que, passada a fase de sua infância e sendo vivenciadas situações de opressão provenientes de uma relação de poder de gênero, apesar do seu querer, ela se encaixa na categoria “mulher”.

O capítulo “O Jardim do Macaco” recebe esse título por habituar-se no local homônimo, espaço que é descrito pela protagonista como o local que as crianças do bairro têm para atividades de lazer, sendo descrito também ambiente confortável para a protagonista, ambiente no qual ela consegue brincar com outras crianças. Neste capítulo, Esperanza está no Jardim do Macaco com sua amiga e vizinha Sally.

Desde sua primeira aparição no romance, Sally é descrita como uma garota que, diferente de Esperanza, busca se afastar da identidade de “menina”, comportamento resultado da superproteção de seus pais, sendo sempre descrita como uma garota “à frente de sua idade”, tanto pelos assuntos que aborda em suas conversas quanto pelo comportamento e postura que assume perante, especialmente, ao sexo oposto. O contraste entre as personagens evidencia-se na seguinte citação: “Eu queria voltar a ficar com as outras crianças que ainda estavam pulando nos carros, ainda perseguindo uma à outra pelo jardim, mas a Sally tinha sua própria brincadeira.” (Cisneros, 1983, p.113). A “própria brincadeira” de Sally envolvia meninos e possuía um teor sexual, brincadeira à qual Esperanza demonstra desconforto, porém permanece no grupo por não querer deixar sua amiga Sally.

No entanto, uma situação no decorrer da brincadeira engatilha o trauma de Esperanza: os meninos pegam a chave de casa de Sally e pedem um beijo dela em troca. Enquanto Sally aceita as condições e se afasta com os meninos, Esperanza vai em busca de uma ajuda que não encontra na mãe dos meninos ou em qualquer outra fonte, então retorna ao Jardim do Macaco para resgatar sua amiga. Quando

chega ao local, o cenário que encontra é o seguinte: “Mas quando eu cheguei lá, a Sally tinha ido para casa. Aqueles garotos me disseram nos deixa em paz. Eu me senti estúpida com meu tijolo. Eles todos olharam para mim como se eu fosse a louca e me fizeram sentir vergonha.” (Cisneros, 1983, p.113).

Nesse momento, a protagonista revive seu trauma do passado e se depara com novas condições advindas das opressões de gênero: em situações de assédio, não há alguém para recorrer por ajuda; a culpa será alocada na vítima, pois será olhada “como se fosse a louca” e sentirá vergonha; e as consequências do assédio para a vida da mulher sempre serão negligenciadas.

Ao fim do capítulo, Esperanza olha para os seus pés e reconhece que o Jardim e as brincadeiras de criança não mais lhe cabem, momento relatado na seguinte citação:

Eu olhei para os meus pés dentro das meias brancas e dos sapatos feios e redondos. Eles pareciam distantes. Eles não pareciam ser mais os meus pés. E o jardim que tinha sido um lugar tão bom para brincar também não parecia mais ser meu. (Cisneros, 1983, p.113)

Dessa forma, a descrição “meias brancas e sapatos feios” - sendo as meias uma peça anteriormente relacionada a vestimenta “de menina” - e a menção ao sentimento de distância e desconexão que a personagem sente tanto a seus sapatos, quanto ao local que antes lhe era tão querido, expressa a realização da protagonista ao perceber que fugir do processo de tornar-se mulher não é possível, pois os contextos sociais e opressões aos quais o gênero mulher é subjugado a encontrou quando ainda era menina e experienciou maturidade e sexualidade por um dia, e a acompanhará pelo resto de sua vida como mulher.

Dessa forma, é perceptível que a descrição dos sapatos utilizados pela protagonista Esperanza e por outras personagens da rua Mango torna-se recorrente e está diretamente relacionada às impressões da personagem no contexto da situação presenciada. Além disso, o fato de sua menção ter como plano de fundo cenas que relatam um processo de maturidade feminina e eventos traumáticos que revelam marcas da opressão de gênero na sociedade estabelecem o uso dos desses sapatos como uma metáfora do tornar-se mulher.

Considerações finais

Sendo assim, considerando a recorrência com que os sapatos são descritos e mencionados no romance e a análise dos mesmos nos capítulos “A Família dos Pés Pequenos” e “O Jardim do Macaco” de *A Casa na Rua Mango*, o presente trabalho busca elaborar a função desses sapatos na narrativa como configurantes de uma metáfora do processo de tornar-se mulher.

É possível perceber em sua primeira aparição em “A Família dos Pés Pequenos” que os sapatos atuam como agente causador da primeira experiência de percepção à sexualidade das meninas, sendo essa percepção a porta de entrada para um processo de maturidade que ocorre ao decorrer do romance. Dessa forma, é essencial pontuar como esse descobrimento da sexualidade, em um primeiro momento, tem uma boa conotação, sendo relacionado a feminilidade, independência e autoestima, tornando-se logo um motivo de entusiasmo entre as meninas.

Porém, a reviravolta que transforma esses sapatos, após a situação de assédio ocorrida no mesmo capítulo, em algo negativo possui elementos que retomam ao que Avendaño (2013) menciona acerca dos estereótipos de mãe, virgem e ‘puta’ - *The Mother/Virgin/Whore stereotype* - que espectram as vivências da mulher chicana. Sendo assim, a utilização dos sapatos “de mulher”, atrelados a uma certa sensualidade, retira das meninas a aura de pureza e, portanto, não as enquadra na categoria de virgem. Além disso, considerando que, em culturas tradicionais, a sexualidade de uma mulher deve ser direcionada apenas para fins matrimoniais, sendo a ausência de um vínculo matrimonial fator que exclui as meninas, também, da categoria de mãe. Assim, de forma inconsciente, o aflorar da sexualidade que ocorre fora dos padrões considerados respeitáveis para a mulher com base em um entendimento cultural tradicional as meninas são vistas a partir do estereótipo de ‘puta’, conseqüentemente sendo expostas a situações nas quais são infringidas por não serem mais concebidas pelo olhar masculino como puras ou passivas de respeito (leia-se virgem e mãe).

Sendo assim, analisar a forma como essas meninas têm seu primeiro contato com a sexualidade e os fatores atrelados a forma como esse contato ocorre é imprescindível para entender a visão que as mesmas passam a ter do que esse aflorar da sexualidade significa para elas e o que esperar do processo de tornar-se mulher. Tendo em vista que a experiência foi orientada pelo sentimento de intimidação, é plausível que o decorrer da obra aponte o repúdio, especialmente por parte de Esperanza, ao abandono da infância, pois a primeira vez que a personagem afastou-se dessa lhe gerou traumas.

Portanto, as conseqüências de ser associada a um estereótipo desrespeitado socialmente, estereótipo esse derivado de um imagético histórico-cultural da mulher chicana, e a interrupção da inocência da infância decorrente de uma experiência traumática são fatores essenciais para compreender o ambiente em que a metáfora dos sapatos se desenvolve.

Em seqüência, ao retomar a paráfrase de Gibbs Jr. (1994) acerca dos estudos de Lakoff-Johnson (2003), na qual reafirma que uma metáfora do cotidiano se estabelece a partir de experiências pessoais moldadas por um entendimento cultural, associando ao contexto de surgimento da literatura latina explicitado por

Kursen (2018), cabe dizer que a relação entre os sapatos e o tornar-se mulher só se torna evidente quando são compreendidos os entendimentos e relações de poder que permeiam a vivência latina, pois até os detalhes que permitem identificar o início e o processo “tornar-se mulher” precisam desse entendimento prévio para ser notado. Tomando por exemplo a afirmação de que os sapatos de menina, sendo eles a representação da inocência, não mais servem Esperanza após a experiência traumática do capítulo “O Jardim do Macaco” e a associação desse “não servir” ao ato de tornar-se mulher: essa relação apenas funciona se for de entendimento do que lê que o “tornar-se” mulher implica em ser vítima de opressões decorrentes do gênero, na falta de alguém para recorrer em situações de assédio sexual e na culpabilidade da vítima após essas agressões.

Além do conhecimento prévio do leitor acerca desses contextos, a própria distância dos sapatos sentida por Esperanza permite inferir que esse momento de transição e as ações consequente deles são de conhecimento da personagem, pois assim como no capítulo “A Família dos Pés Pequenos” ela categorizou os sapatos em “de menina” ou “de mulher” baseado em um entendimento cultural prévio, em “O Jardim do Macaco” a protagonista entende que aquela experiência não é “de menina” e, em estado de realização, entende que os sapatos de menina não mais lhe servem porque a categoria Menina, considerando o que foi vivenciado, também não mais lhe serve.

Portanto, considerando a análise feita a partir dos recortes da obra e os estudos de metáfora, bildungsroman e o contexto da literatura latina no qual se insere a narrativa, o presente trabalho objetivou explicitar a função dos sapatos no romance *A Casa na Rua Mango*, de Sandra Cisneros, como uma metáfora para as etapas de desenvolvimento e maturidade feminina, assim como a denúncia de opressões e violências de gênero às quais o sexo feminino é exposto ao “tornar-se mulher”.

Referências

ALVENDAÑO, Nadia. **The Chicana Subaltern and the Ethnic Female Bildungsroman in Patricia Santana’s Motorcycle Ride on the Sea of Tranquility.** Letras Hispanas, Vol.9, 2013.

GIBBS JR., Raymond. **The Poetics of Mind: Figurative thought, language and understanding.** Cambridge University Press, 1994.

LAKOFF, George.; JOHNSEN, Mark. **Metaphors We Live By.** University of Chicago Press, 2003.

Anais do XI Seminário Internacional Literatura e Cultura, São Cristóvão, junho de 2024
Organização: Carlos Magno Gomes, Christina Bielinski Ramalho e Jocelaine Oliveira dos Santos

GONZÁLES, John Morán.; LOMAS, Laura. **The Cambridge History of Latina/o American Literature**. Cambridge University Press, 2018.

Estética e interdito em “Meu corpo, minha prisão”, de Lorys Ádreon

Lucas Tokuhara¹

Resumo: O objetivo geral deste trabalho é analisar a razão de um procedimento presente em “Meu corpo, minha prisão: autobiografia de um transexual”, de Lorys Ádreon: a de, no início da obra, relatar um ato de violência sofrido pelo sujeito que narra. A partir de um exame do enredo, e retomando as formulações de Georges Bataille e Adolfo Sánchez Vázquez, o trabalho defenderá que o ato de “violência inaugural” descrito acima, justamente por transgredir o interdito, pode servir como o mecanismo que retira a obra da dimensão utilitária da vida, fazendo com que esta adentre a dimensão estética. Espera-se que, com esta análise, se possa também alcançar os objetivos específicos, isto é, de entender a integração das partes do enredo com o ato de “violência inaugural”.

Palavras-Chave: Violência. Transgressão. Sacrifício.

Introdução

Quando Rosie Marie Muraro recebeu o telefonema de Lorys Ádreon (contato motivado pelo envolvimento de Rose com a publicação de *A queda para o alto*, obra do escritor transexual Anderson Herzer), esta se encontrava em um estado de depressão profunda, próxima do suicídio. Seu sofrimento psíquico nascia, em grande parte, da “prisão” a que estava submetida:

A completa afinidade que descobri ter com o sexo feminino desde a mais tenra idade, me impelia sempre em direção a um comportamento que enfocava a feminilidade, embora vivesse cercada de repressão e violência, que visavam meu ajustamento compulsório a um comportamento masculino (Ádreon, 1985, p. 9).

Incentivada por Muraro a relatar sua história, Lorys começa a trabalhar no que viria a se tornar o livro *Meu corpo, minha prisão: autobiografia de um transexual*, publicado em 1985 pela editora Marco Zero.

O relato começa em 20 de março de 1960: o nascimento de Lorys. No capítulo inicial, intitulado “Inocência ultrajada”, ela e sua família ainda não haviam se mudado para o Brasil, morando em Málaga, na Espanha. De um temperamento

¹ Graduando do curso de Bacharelado em Letras-Português/Literaturas. Bolsista CNPq 2023/2024. Estudante. Grupo de pesquisa: Poéticas Trelouçadas: autoria, representação e trans/identidades na narrativa brasileira (1970-2020). ORCID: <https://orcid.org/0009-0007-8428-2381>. E-mail: lucas.tokuhara@hotmail.com.

vivaz e alegre, aos poucos sua pureza infantil será quebrada por diversos eventos traumáticos (como o título da seção do livro deixa entrever). O primeiro destes é um abuso sexual perpetrado por um homem da vizinhança que trabalhava em uma fábrica de móveis. Após o ato, há uma certa desorientação por parte de Lorys, especialmente no que se refere ao interdito do sexo:

Por que papai agia tão seca e repreensivamente comigo para impedir que eu o observasse quando se dirigia ao sanitário para urinar ou que falasse com ele sobre sexo? Quem agia corretamente? Papai, ou o homem da fábrica de móveis que ‘mostrava e fazia tudo?’ (Ádreon, 1985, p. 13)

Os questionamentos se agudizam conforme mais abusos são relatados – culminando na terrível cena de estupro coletivo, que desconcerta o leitor pela crueldade dos criminosos. Todas estas ocorrências, porém, se dão apenas nas primeiras dez páginas do livro, o que, dada a quantidade de eventos perturbadores condensada em um curto espaço, demonstra que um dos efeitos visados pela obra é justamente o do choque. Porém, este procedimento não se torna um fim em si mesmo, visto que acaba por compor a base da qual toda uma série de outros efeitos se ramifica. Isto levanta a seguinte questão: qual a função exercida pela “violência inaugural” no livro de Lorys?

A princípio, pode-se cogitar que a violência está presente devido à própria natureza da obra: visto que se trata de um livro de memórias, é natural que certos acontecimentos da vida da autora apareçam ao longo da narração. Entretanto, esta explicação não consegue abarcar a totalidade do fenômeno, pois desconsidera um aspecto importante: o relato, a partir do momento em que elege um ponto de vista e uma focalização (em ambos os casos, Lorys), também acaba, por consequência, a recriar o mundo exterior. Neste sentido, todos os eventos, para serem transmitidos ao leitor, devem passar pela mediação da consciência centralizadora de Lorys; trata-se do real humanizado. Logo, qualquer elemento de *Meu corpo, minha prisão* não deve ser pensado a partir de sua adequação com a realidade externa, mas, ao contrário, em sua integração com a composição geral do livro. Neste sentido, o presente artigo buscará defender que o procedimento da “violência inaugural”, pela transgressão do interdito, atua como o mecanismo que retira a obra da dimensão meramente utilitária, fazendo com que ela adentre a dimensão estética.

Estética e interdito

Incontáveis teóricos propuseram diferentes definições (muitas até mesmo antagônicas) a respeito da natureza do objeto estético, todas elas privilegiando um aspecto específico: a Beleza, a técnica, a capacidade humana ou a transfiguração da

“matéria comum” frente a um espaço que pudesse legitimá-la como “arte”. Em todos estes casos, porém, reside uma espécie de concordância de que o objeto estético é aquele que propicia uma experiência afastada da dimensão utilitária da vida. Ou seja, na experiência estética, a contemplação

não pode ocorrer se o interesse [...] guia a percepção. O interesse perturba, serve de mediador ou anula a percepção estética, já que esta se transformou em simples meio de um fim exterior (inverter, conhecer ou ensinar). A percepção assim moldada se reduz à função instrumental exigida exatamente por sua subordinação a um fim exterior. Neste sentido, a contemplação estética requer destacar tal interesse particular e é, portanto, desinteressada. (Vázquez, 1999, pp. 144-5)

Com isso, é natural pensar que deve haver alguma indicação (mesmo que mínima), em um objeto qualquer, que faça com que a percepção do sujeito que o aprenda se transfigure, enxergando este mesmo objeto “por si mesmo”, a partir de seus aspectos formais. Esta desvinculação do interesse prático, assim sendo, é fundante da relação estética do ser humano, porém, não é exclusiva a ela, visto que constitui a base para um outro sentimento: o do sagrado.

Segundo Bataille, toda a mentalidade religiosa parte de uma espécie de nostalgia (Vieira, 2014, p. 7). Nostalgia do estado de animalidade, do qual provém o homem primitivo, marcado pelo imediatismo, imanência e não-duração (Bataille, 1993, p. 19). O animal está plenamente integrado à natureza; não se ressentido do passado, tampouco teme o futuro: apenas o momento presente existe, pois, seu universo é aquele do livre dispêndio de energia; todo animal “*está no mundo como a água no interior da água*” (Bataille, 1993, p. 20). Entretanto, a partir do momento em que o homem criou a ferramenta, passando a fabricar os meios para a satisfação de suas necessidades materiais e espirituais, ocorre uma alteração na percepção: o mundo deixou de ser uma totalidade orgânica a qual o ser humano se sentia plenamente integrado. Introduziu-se o interesse prático; a natureza e os seres vivos, agora, eram vistos como objetos, matérias-primas para futuras criações. Com isso, o mundo, para o homem da ferramenta, passou a ser o da produção coletiva, da duração, da economia de energia para o trabalho; ele aprofundou sua natureza de ser descontínuo:

Cada ser é distinto de todos os outros. Seu nascimento, sua morte e os acontecimentos de sua vida podem ter para os outros algum interesse, mas ele é o único interessado diretamente. Ele nasce só. Ele

morre só. Entre um ser e outro, há um abismo, há uma descontinuidade (Bataille, 2014, p. 36).

Porém, este estado não é absoluto, justamente porque pode ser rompido, a depender de certas condições. Tais formas de ruptura da descontinuidade, não por acaso, são consideradas tabus; elas desacomodam o estado “civilizado” do ser social, motivo pelo qual foram criados interditos para mitigar a angústia gerada. Todos os interditos, de alguma forma, respondem à necessidade de controlar e organizar a morte e o sexo (funerais, ocultamento da nudez, proibição do assassinato e do incesto), pois, nestas duas dimensões, a continuidade dos corpos é restituída: a morte é o cessar do movimento, do devir, é a completa aniquilação e dissolução da barreira do corpo; o sexo, por outro lado, é um escape momentâneo da descontinuidade, manifestada no ser que tenta fundir a si mesmo no corpo de outra pessoa – e todo desejo, afinal, parte de uma ausência, dessa necessidade de fulguração, de acessar o estado primitivo de continuidade ao qual o homem foi apartado.

E é na dissolução da descontinuidade que o papel da esfera sagrada se revela. Basta observar, por exemplo, o ritual de sacrifício de animais, no qual eram produzidos objetos sacros nos tempos antigos:

O princípio do sacrifício é a destruição, mas, ainda que algumas vezes ele chegue a destruir inteiramente (como no holocausto), a destruição que o sacrifício quer operar não é o aniquilamento. O que o sacrifício quer destruir na vítima é a coisa – somente a coisa. O sacrifício destrói os laços de subordinação reais de um objeto, arranca a vítima ao mundo da utilidade e a energia ao do capricho ininteligível (Bataille, 1993, p. 37).

Ao derramar o sangue de um animal exclusivamente para os fins ritualísticos, o que se evidencia é o dispêndio de recursos, que nega a dimensão utilitária da vida (caracterizada pela economia de energia). Este livre dispêndio, portanto, se contrapõe às regras do mundo do trabalho e da ferramenta, restituindo, em todos os participantes do ritual, o imanentismo do ser humano, a continuidade dos corpos (base para o sentimento sagrado, no qual o indivíduo, integrado em uma totalidade que o transcende, não se sente mais indivíduo). Logo, a produção de objetos sagrados depende de uma transgressão – transgressão esta que “não é a negação do interdito, mas o supera e o completa” (Bataille, 2014, p. 87):

Essa maneira de ver é difícil uma vez que *sagrado* designa ao mesmo tempo os dois contrários. De uma maneira fundamental, é *sagrado* o que é objeto de um interdito. O interdito que designa negativamente a

coisa sagrada não tem apenas o poder de nos dar – no plano da religião – um sentimento de pavor e de tremor. Esse sentimento se transforma, no limite, em devoção: torna-se adoração. Os deuses, que encarnam o *sagrado*, fazem tremer aqueles que os veneram, mas eles os veneram (Bataille, 2014, p. 92-3).

Estas elaborações não denunciam apenas a natureza do sentimento religioso, mas também deixam entrever a íntima relação entre estética e sagrado. Da mesma maneira que o objeto sacro desperta sensações de pavor e temor para manifestar a devoção, também o objeto estético passa por um processo semelhante. Aristóteles, em sua célebre formulação a respeito da catarse, afirma ser próprio da tragédia uma espécie de purgação, advinda do aguçar dos sentimentos de pena e temor (Aristóteles, 2005, p. 24). Esta definição, porém, não se restringe apenas à dramaturgia trágica, pois, como aponta Kenneth Burke, a concepção aristotélica indica uma noção mais geral: a de que o ser humano é purificado das tensões emocionais por formas artísticas que são arquitetadas para que ele seja afetado por essas mesmas tensões sob condições controladas; a arte, como um para-raios, escoar os afetos violentos para canais que possam transformá-los em impulsos inofensivos (Burke, 1968, p. xii). Ou seja, analogamente ao sagrado, a arte se utiliza da piedade e do temor como formas de manifestar o prazer estético.

A relação entre sagrado e estético será de vital importância para a análise da violência inaugural, visto que este procedimento se utiliza da lógica ritualística e sacrificial para deslocar a obra da dimensão utilitária para a dimensão estética.

A violência inaugural

Como já abordado anteriormente, os relatos de abuso em *Meu corpo, minha prisão* não se explicam por uma adequação das memórias à realidade exterior, no caso, a correspondência direta entre a narração e a vida da autora. Isto porque, novamente, não tomamos contato com o “real em si”, mas com uma representação sintética, que distende e resume os eventos a seu bel prazer. Logo no início, o leitor toma contato com informações sucintas a respeito do nascimento de Lorys, sua família e o local onde moravam. Estas ocorrências são sumarizadas e sua função é a de preparar a cena do abuso:

Uma vez, escapando à vigilância de mamãe, saltei o portão de ferro, e suspirei ao me ver do outro lado, livre para “ganhar” a rua rumo ao desconhecido...

Não cheguei a dar três passinhos quando um homem moreno e forte chamou minha atenção (Ádreon, 1985, p. 12).

As reticências aparecem pela primeira vez neste trecho, o que tensiona ainda mais a percepção do leitor, preparando-o para um momento de agudização dramática. O fato deste acontecimento se desenrolar, não através de um sumário, mas de uma cena, já o coloca em evidência, destacando-o do resto das informações precedentes. Não só isso, mas, neste momento, a narração é interpelada pela intrusão da narradora, o que aumenta ainda mais a tensão da situação:

É muito impressionante para mim a nitidez com que, ao rememorar tais cenas, estas revivem em minha psique agora consciente e madura, deixando-me atribulado e confuso, porque, talvez, lá nos recônditos do meu Ego, eu tente desesperadamente impedir que o garotinho exposto ao perigo seja violado pelo homem! Também há o pudor, lutando contra as revelações chocantes que terei que fazer, de segredos até então escondidos em meu profundo silêncio... (Ádreon, 1985, p. 12)

Esta diferença de tratamento faz ver que existe uma espécie de hierarquia de unidades temáticas no início da obra, com o abuso atuando como a unidade principal: ele sobredetermina, por exemplo, os fatos transmitidos pelo sumário; o que pode ser observado na menção de que Lorys era uma criança vivaz, informação que ganhará efetividade na medida em que sua inocência será ultrajada (em alusão ao título do primeiro capítulo). Ademais, até mesmo as intromissões e digressões da narradora são condicionadas pelo abuso, seja comentando o ocorrido ou preparando o leitor para os eventos traumáticos – o que comprova que estes eventos não só são a unidade principal, como também garantem a integridade da estrutura da obra.

E o espectro da violência continua pairando em outras partes da trama. Especialmente significativo é o momento em que Lorys tenta cortar os próprios genitais com uma tesoura, manifestando uma clara relação de incômodo com o próprio corpo; esta cena não só prenuncia a identificação de Lorys com o feminino, mas também deixa entrever as marcas do abuso em sua consciência infantil:

Meus pais tentaram de todas as formas ponderar comigo sobre a normalidade de eu ter aqueles genitais, porém nunca mais deixei de odiá-los veementemente e de querer me ver livre deles.

Em minha restrita compreensão, “compreendi que estava em uma prisão – meu corpo, e sentia-me como um condenado perpétuo e sem absolvição ante uma realidade anatômica que não compreendia à minha

psique traumatizada e controvertível” (Ádreon, 1985, p.14).

Em outro momento um pouco mais avançado, Lorys reencontra o líder do grupo que a violentou; este descobre que ela passará a frequentar o colégio e, em uma tentativa de amedrontá-la, afirma que os professores abusam sistematicamente dos alunos, como critério para decidir se eles se encontram capacitados a avançar de série. Ao ouvir isso, Lorys desespera-se:

Um pavor mórbido me devorava enquanto ele falava aquelas sórdidas e absurdas mentiras que para mim eram terríveis e fatais realidades.

Naquela noite, um homem me perseguiu me agarrando e tentando me forçar a ter relações com ele enquanto eu repetia sem parar:

– “Não professor, não professor” (sic), num interminável sonho (Ádreon, 1985, p. 18).

Como se pode perceber, o abuso está sempre presente, visto que se trata do componente temático dominante no início da obra, servindo de ligação para as diversas situações da trama (o que, por sua vez, sustenta a estrutura das memórias). Entretanto, o seu papel na composição do livro não se manifesta apenas na progressão dos acontecimentos. Mais do que isso, o abuso muda qualitativamente a natureza de *Meu corpo, minha prisão*, pois o que Lorys faz no primeiro capítulo é um sacrifício – e a vítima deste ritual é ela mesma.

Consoante com as elaborações anteriores, o sagrado nasce de uma transgressão do interdito da morte, fazendo com que se restitua, por breves momentos, o caráter imanente e contínuo do ser. Este processo é marcado pelo pavor e temor, que se tornam a base para a manifestação do sentimento de devoção. Em *Meu corpo, minha prisão*, o dispêndio se realiza no ato sexual (visto que este é o dispêndio de energia que não visa a um resultado “produtivo; é o gasto pelo gasto) forçado, que opera a infração do interdito do sexo.

Contudo, a obra de Ádreon não é entendida pelos leitores como parte integrante de uma liturgia, motivo pelo qual a transfiguração deste objeto não se dá na dimensão sacra, mas na dimensão estética (dada a proximidade de ambas). De maneira análoga, essas duas áreas só conseguem se constituir a partir da negação do interesse prático e utilitário, revelando, cada uma a seu modo, a continuidade do ser. No sagrado, isso se dá a partir do livre dispêndio de energia e recursos; no estético, a partir da possibilidade que o espectador tem de dissolver a própria singularidade, adentrando a consciência de outro, de uma personagem.

Portanto, a transgressão no texto de Ádreon não se explica somente por uma adequação ao mundo exterior – o que ela está produzindo, no ato de violência

inaugural, é a transfiguração do livro apoiada em uma lógica sagrada: a partir do sacrifício de seu próprio corpo, junto do dispêndio de energia, Lorys nega o aspecto utilitário, dando vazão para que a dimensão estética aflore.

Neste sentido, a continuidade revelada aparece não só por parte do leitor, que, por breves instantes, pode perceber o mundo pelo olhar de Ádreon, mas também da parte da autora, que desdobra a própria voz, exteriorizando sua subjetividade em um objeto estético concreto. Isto faz com que sua singularidade, portanto, já não se encerre mais em seu próprio corpo, mas o transcenda.

O fato da lógica do sagrado estruturar a transfiguração da obra, também faz com que se importem certas categorias próprias do ritualístico, quer sejam, o despertar do pavor e do temor. Porém, como a dimensão estética sobredetermina o sagrado (no caso de *Meu corpo, minha prisão*), o que ocorre é uma adequação: ao invés dos sentimentos latentes na mentalidade religiosa, são despertados os afetos próprios da experiência estética, a saber, o da pena (frente à violência sofrida por Lorys) e temor (manifestado pelo medo que o leitor sente não só pela segurança da narradora, mas também pelo receio de que o destino dela se torne o seu próprio destino) – as bases da catarse.

A princípio, pode parecer estranho que a autora decida eleger um evento traumático como o efeito estético central. E mais do que isso, o leitor de *Meu corpo, minha prisão* certamente se indagará a respeito das implicações éticas de seu ato de leitura, visto que o abuso é tanto o elemento fundante, responsável por retirar a obra de sua natureza descontínua, quanto a fonte do prazer estético. Contudo, estas preocupações terminam por ser todas abarcadas pela própria arte: a propriedade catártica desta, que ao mesmo tempo tensiona o espectador, despertando nele afetos angustiantes, e o purifica, concretizando os sentimentos de empatia e compreensão. Estas emoções, novamente, não se dão apenas ao nível do leitor, mas podem ser extrapoladas para a própria Lorys Ádreon – o que a escrita oferece é a possibilidade de realizar a catarse de seu sofrimento aprisionador, de suspender a si próprio, perdendo-se na dimensão estética; o que se oferece ao leitor, portanto, é o atributo de toda arte: um grande para-raios capaz de sublimar todo o abuso a que foi submetida, fazendo com este escoe por canais inofensivos.

Considerações finais

Em síntese, para narrar a própria vida em *Meu corpo, minha prisão*, Lorys Ádreon compôs o início de seu relato colocando o abuso por ela sofrido como a unidade temática principal. Este caráter faz com que a violência inaugural cumpra a função de dominante, pois é o elemento que garante a integridade da estrutura da obra. Entretanto, o papel que este evento traumático cumpre não deve ser explicado a partir de sua adequação frente aos fatos da vida da autora, justamente porque, ao

eleger um ponto de vista e uma focalização, Ádreon estabelece uma mediação entre a realidade e o texto, ou seja, recria a própria vida. Todos os acontecimentos, portanto, passam pela consciência centralizada da narradora, o que transforma a realidade em “real humanizado” – um mundo à parte, com relativa autonomia frente à sua contraparte factual.

Com isso, o artigo buscou elaborar uma hipótese que pudesse explicar a razão de existência da violência inaugural. A primeira coisa a se notar é a proximidade que este procedimento possui com a lógica do sagrado. A natureza do sentimento religioso, como formulada por Georges Bataille, provém da transgressão do interdito da morte, que, por sua vez, nega a dimensão utilitária da vida, pois o sacrifício animal corresponde a um dispêndio improdutivo de energia. Este ritual permite restituir, nos membros de uma dada comunidade, o aspecto contínuo do ser (apagado pelo mundo do trabalho). Esta dimensão sacra, por sua vez, aproxima-se da relação estética do ser humano, pois, como aponta Adolfo Sánchez Vázquez, ambas, para se efetivarem, negam o caráter utilitário da vida, restituindo, assim, a continuidade. No campo estético, isso se dá pela dissolução das fronteiras do espectador, visto que este, enquanto durar a experiência, pode habitar a consciência de um outro, de uma personagem. Não obstante, a relação estética também se aproxima do sagrado a partir dos afetos, visto que a arte, como aponta Aristóteles, desperta a pena e o temor, para realizar a catarse destas emoções (essencial para a manifestação do prazer estético). Já na experiência religiosa, toma-se o pavor e o temor como as bases para a devoção.

Como o livro de Ádreon não é lido como um objeto religioso, a lógica do sagrado, ao invés de criar uma peça ritualística, lança as bases para que a obra transite da dimensão utilitária para a dimensão estética. Portanto, a função que a violência inaugural possui em *Meu corpo, minha prisão* é a de transfigurar a própria obra.

Referências

ÁDREON, Loris. **Meu corpo, minha prisão**: autobiografia de um transexual. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1985.

ARISTÓTELES. Poética. In: ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. **A poética clássica**. Tradução de Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 2005, p. 17 – 52.

BATAILLE, Georges. A noção de despesa. In: BATAILLE, G. **A parte maldita precedida de “A noção de despesa”**. Tradução de Júlio Castagnon Guimarães. Rio de Janeiro: Imago, 1975.

BATAILLE, Georges. **Teoria da religião**. Tradução de Sergio Goes de Paula e Viviane de Lamare. São Paulo: Ática, 1993.

BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Tradução de Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.

BURKE, Kenneth. **Counter-statement**. California: California University Press, 1968.

VÁZQUEZ, Adolfo Sánchez. **Convite à estética**. Tradução de Gilson Baptista Soares. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

VIEIRA, Susana de Castro Amaral. Introdução à metafísica de Georges Bataille. Recife, PE: **Perspectiva Filosófica**, v. 41, n. 1, 2014, p. 1 – 12. Disponível em: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/index.php/perspectivafilosofica/article/view/230239/24473>.

***Tanatografia da mãe*, de Isadora Fóes Krieger: O luto e a (não) despedida no meio pandêmico**

Lorena Yasmim Rogaleski¹

Sandro Adriano da Silva²

Resumo: O artigo objetiva apresentar um recorte analítico da obra *Tanatografia da mãe* (2022), da poeta Isadora Fóes Krieger, para compreender a temática do processo de luto em meio ao período pandêmico, e refletir acerca da motivação para a escrita do poema sob a forma de carta de despedida à figura materna. Para isso, a abordagem transitará pelas perspectivas psicanalíticas e literárias do luto e da melancolia (Freud, 2011; Kallas, 2020; Kristeva, 1989), a fim de interpretar da poesia de Krieger, focalizando especialmente a metáfora do luto interminável. Dessa forma, espera-se contribuir para a recepção dessa relevante obra e seu estatuto no período pós-pandêmico, bem como para a fortuna crítica da autora

Palavras-chave: Poesia brasileira. Autoria feminina. Pandemia.

Introdução

Embora o período pandêmico tenha acabado em 2021, suas consequências permanecerão na história, especialmente na vida das pessoas que foram mais diretamente afetadas pela Covid-19. Anunciado mundialmente em 30 de janeiro de 2020 pela Organização Mundial da Saúde, segundo Lourenço e Kobori (2023), o surto do novo coronavírus rapidamente tornou o estado mundial em uma pandemia, o que fez com que inúmeras medidas fossem estabelecidas sob emergência, com o intuito de tentar reduzir as elevadas taxas de contaminação e mortalidade que se seguiram, como é o caso do isolamento social.

Todavia, ainda que houvesse diferentes medidas preventivas, é inegável o fato de que esse período tenha causado inúmeros impactos ao mundo, sejam estes materiais, sociais ou econômicos (Lourenço; Kobori, 2023). Destarte, é possível afirmar que uma das implicações da pandemia corresponde às grandes demandas psicológicas geradas em um curto espaço de tempo, que se refletiram em “[...] traumas, agravando quadros de ansiedade e depressão, os quais já eram

¹ Estudante de graduação da Unespar. Bolsista Unespar 2023/2024. ORCID: <https://orcid.org/0009-0000-8230-3870>. E-mail: lorenarogaleski1@outlook.com.

² Professor do colegiado de Letras da Universidade Estadual do Paraná – Unespar. Orientador. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1567-1563>. E-mail: sandro.silva@ies.unespar.edu.br

significativos, expondo a vulnerabilidade que a sociedade se encontrava” (2023, p. 3193). De acordo com Marília Kallas (2020),

No início da pandemia, com a redução do contato físico e o isolamento social, o foco de apreensão é o medo de ser contaminado [...]. O choque traumático, se pudermos comparar essa situação excepcional que vivemos com um trauma generalizado e planetário, rompe com a percepção temporal e instaura um tempo único, tempo presente, que se repete (Birman, 2014 *apud* Kallas, 2020, p. 56).

E é nesse contexto atípico que, conforme Brandileone (2021), “[...] escrever foi uma saída para externalizar sentimentos e preocupações desses tempos tão difíceis” (p. 24). No entanto, como esse período constituiu-se material de memória coletiva e individual, tal como propõe Halbwachs (1990), é possível dizer que a sua influência existirá mesmo após o seu fim, o que quer dizer que a escrita, mesmo depois da pandemia, permite ser colocada como um meio de se inscrever as marcas desse período de incertezas, e que resultou em diferentes formas de perda ao indivíduo social, perdas estas que permanecem independente de seu fim. Halbwachs (1990) aponta que a memória individual

refere-se à existência de uma intuição sensível: Haveria então, na base de toda lembrança, o chamado a um estado de consciência puramente individual que - para distingui-lo das percepções onde entram elementos do pensamento social - admitiremos que se chame intuição sensível (Halbwachs, 1990, p. 42).

Dessa forma, muitos são os indivíduos que se envolveram na escrita durante e depois desse momento, produzindo relatos e obras que contribuem extremamente à compreensão da psique humana nessa circunstância, o que gera uma riqueza de *corpus* a serem estudados por diferentes áreas da pesquisa. Um exemplo sintomático de obra produzida sob os influxos do período pandêmico é *Tanatografia da mãe* (2022), de autoria de Isadora Krieger, cujo tema teve como motivação a perda da mãe, vitimada pela Covid-19.

Sendo assim, o objetivo principal desse artigo é apresentar uma análise interpretativa da obra *Tanatografia da mãe*, considerando-se aspectos poético-formais e seus efeitos de sentido em torno do tema do luto. Além do mais, pretende-se compreender a relevância dessa obra para o período em que ela foi produzida, além de se haver um maior reconhecimento da obra, da poeta e, também, dessa temática na literatura brasileira contemporânea, especialmente no âmbito da autoria feminina.

O luto (pós) pandêmico em *Tanatografia da mãe*

Isadora Krieger nasceu em Balneário Camboriú, em 1976. Tornou-se, mais tarde, poeta e escritora, publicando obras como *Memória da Bananeira* (2014), *O Gosto da Cabeça* (2014) e *O wi-fi da igreja é muito fraco* (2017). Com *Explorações Cardiomitológicas* (2018), a poeta foi semifinalista do *Prêmio Oceanos de Literatura* 2019, mas, apesar disso, sua obra ainda reivindica estudos mais acurados e ampliação do público leitor. Somente com a publicação de seu último livro, *Tanatografia da mãe* (2022), a autora passou a conquistar um espaço maior no cenário poético de autoria feminina contemporânea, especialmente depois de receber o *Prêmio Catarinense de Literatura* no ano de 2023.

Nessa obra, Krieger aborda temáticas do luto e da melancolia, ao elaborá-lo na forma de um poema-carta de despedida à sua mãe, falecida devido à doença do coronavírus, o que torna, ademais, esse livro uma obra pertencente ao período pós-pandêmico, por dizer respeito a modos com os quais a morte foi encarada em meio a esse período, visto que ele impediu que fossem feitas despedidas apropriadas de entes queridos pelos indivíduos de todo o mundo, e, conseqüentemente, o luto fosse vivenciado. Isso posto, é relevante considerar que o poema explora o luto vivenciado pelo eu lírico como uma

[...] reação à perda de uma pessoa querida ou de uma abstração que esteja no lugar dela, como pátria, liberdade, ideal etc. Sob as mesmas influências, em muitas pessoas se observa em lugar do luto uma melancolia, o que nos leva a suspeitar nelas uma disposição patológica. É também digno de nota que nunca nos ocorre considerar o luto como estado patológico, nem encaminhá-lo para tratamento médico, embora ele acarrete graves desvios da conduta normal da vida. Confiamos que será superado depois de algum tempo e consideramos inadequado e até mesmo prejudicial perturbá-lo” (Freud, 2011, p. 47).

Todavia, sabendo que durante a pandemia o processo de luto “convencional” não pôde ser experienciado, a perda de um ente querido passa a se tornar ainda mais simbólica ao indivíduo enlutado, visto que, ao se considerar o período atípico e as suas influências trazidas à formação de uma nova realidade, o luto convencional é impossibilitado e redefinido. Nesse sentido, Kallas (2020) defende que

[...] um processo de despedida, de encarar a solidão, a finitude, a transitoriedade, as incertezas. O período de luto na pandemia pode se agravar já que não é permitido à família do paciente visitar seu parente no hospital, e não há possibilidade de dizer adeus. O enterro é feito com o caixão fechado, com um número restrito de pessoas, e os rituais necessários à elaboração do luto são quebrados” (Kallas, 2020, p. 58).

Ou seja, com a reformulação do conceito de luto, entende-se que, naquele momento, além das dificuldades provenientes pela circunstância, como a medida preventiva da quarentena, que obrigou aos cidadãos de todo o mundo a se isolarem em suas casas, fazendo com que houvesse inúmeros impactos negativos em seus estados psíquicos, o luto não pôde ser feito de maneira apropriada, dado que, durante a pandemia, os enterros dos entes queridos foram feitos de modo isolado, de forma que o vírus não fosse propagado.

Em vista disso, pode-se compreender a fala de Brandileone (2021) acerca do papel da escrita durante o período pandêmico, pois, além de haver uma grande mudança na realidade dos indivíduos, o processo incompleto do luto faz com que ele seja ainda mais complexo, como será visto posteriormente. Logo, ao considerar a obra *Tanatografia da mãe* (2022), de Isadora Krieger, como uma produção pandêmica, é possível supor que o poema tenha sido gestado como modo de lidar com a perda materna. De início, a análise da titulogia da obra *Tanatografia da mãe* já permite constatar um efeito de sentido a partir de seus componentes lexicais e semânticos. Do ponto de vista etimológico, Brandão (2014) informa que:

Θάνατος (*Thánatos*), *Tánatos*, que é do gênero masculino em grego, tem como raiz o indo-europeu **dhwen*, “dissipar-se, extinguir-se, tornar-se sombra”, donde *dhvan-tá*, “escuridão”. [...] O sentido de “morrer” é talvez uma inovação do grego, inovação, aliás, meio equívoca. Morrer, no caso, significa ocultar-se, sem como sombra, uma vez que na Hélade o “morto” tornava-se éidolon (v.), um como que retrato em sombras, um corpo insubstancial, uma projeção por vezes do corpo inteiro do extinto (Brandão, 2014, p. 576).

Ou seja, a *tanatografia* indica no título uma metáfora da “escrita” da morte ou da morte “escrita”. O neologismo ainda não se encontra dicionarizado, mas Silva Junior (2014) o utiliza no sentido de “uma escrita de morte”, ao apontar que está relacionado com uma tipologia, em que se possibilita haver mortos

conversando entre eles, defuntos escrevendo para personagens vivos e leitores, ou até mesmo vivos evocando defuntos para o diálogo e/ou para outras formas de relação humana. Desejamos acrescentar a essa perspectiva de Silva Júnior a escrita de morte enquanto registro de uma memória lutuosa que se estiliza no poema.

O termo é seguido pela locução adjetiva “da mãe”, marcando, portanto, um índice de determinação e acionando outros sentidos afetivos. materna como registro da experiência da ausência. Dividida em três estágios temáticos, a escrita do poema-carta aborda a interrogação e a justificativa do gênero a ser escrito, imagens memorialísticas evocadas pelo eu lírico e os momentos finais da vida da sua figura materna. Cada estágio pode ser exposto a partir de um trecho da poesia de Krieger, que evoca cada fase da escrita do eu lírico quanto à despedida de sua mãe. Começemos pelo primeiro estágio: a justificativa da escrita do poema-carta, com o excerto abaixo:

[...]
à medida que confiei a palavra à Carta
deparei-me com uma sucessão de preâmbulos
que repetia a minha hesitação em iniciá-la
quando supunha não estar escrevendo-a.
as cartas impossíveis são escritas apesar dos
Remetentes.
as cartas impossíveis são lidas apesar dos
Destinatários.
a Carta inscreve-se-em-nós. (Krieger, 2022, p. 7).

A partir deste fragmento, é possível entrever que o estilo adotado e anunciado pelo eu lírico é demarcado por uma preocupação de natureza metapoética e de elementos composicionais que se espalharão por todo o texto, que são, também, objeto de estudo de Goldstein (2006): uso de versos brancos, estrofação heterovérsicas, a predileção pela sintaxe prosaica, o uso de maiúsculas denotando personificação, a dubitação em torno da capacidade da linguagem traduzir a experiência do afeto, entre outros.

Pode-se perceber que o eu lírico demonstra entender que, para si, a escrita da carta é a forma mais adequada para expressar os seus sentimentos para com a morte da sua mãe e se despedir, como pode ser observado no verso “à medida que confiei a palavra à Carta”, apesar de que a sua produção seja de extrema dificuldade, o que sugere, pois, a presença da negação por parte do eu lírico à perda de sua mãe, e que pode ser confirmado a partir da sua hesitação ao escrever, e também de sua denominação da carta como “impossível”.

Ou seja, mesmo dizendo que “a Carta inscreve-se-em-nós” – o que quer dizer que o conteúdo da carta é algo que se encontra inserido no eu lírico, e por isso basta apenas buscar uma maneira de expressá-lo –, há um grande impasse, seja no próprio ato de se despedir de sua figura materna, como por exemplo utilizar as palavras apropriadas a essa delicada situação. Ainda assim, o eu lírico persiste na escrita, projetando seu *pathos* e, partindo, em sequência, ao próximo estágio: a recuperação das memórias com a mãe:

[...]
mesmo durante o êxodo ao sono, quando
iniciamos a procissão ao quarto da mãe-em-
mim, e os ícones pendurados nas paredes
nos recebem, e a mãe-em-mim me cobre com
a manta e embrulha os meus pés, e depois
sentada na beira da cama sussurra orações
incompreensíveis, e antes de apagar a luz
pergunta qual anjo dormirá comigo. (Krieger, 2022, p.
13).

Nesse trecho, o eu lírico elabora imagens da memória do retorno à casa da mãe após o seu falecimento. Notamos como o espaço é valorado por conter elementos característicos do cotidiano da vida de sua mãe, e por concentrar, ainda, inúmeras memórias de sua convivência com a filha. Figurando esse aspecto memorialístico, o eu lírico presentifica a sua figura materna, ao fundir-se a ela, o que se resulta na metáfora predicativas “mãe-em-mim”. Em comum, essas imagens partilham de acontecimentos que se revestem de significação lutuosa ao longo de todo o poema, e para isso o eu lírico utiliza tanto de metáforas líricas em relação à experiência recém vivida.

Desse modo, o eu lírico permite ao leitor imaginar a sua relação para com a sua mãe, bem como quanto às suas motivações para escrever essa carta de despedida – que são, também, intermináveis. E, por fim, o último fragmento a ser analisado insere-se no terceiro estágio da poesia: o processo de morte da mãe.

[...]
primeira noite
a mãe esvazia a casa
arranca os ícones das paredes do seu quarto
pergunto-lhe se está se preparando para a morte.
leio: das paredes do meu quarto.
[...]
quarta noite
a mãe está no sofá quase morta

acompanho com o rosto as árvores oscilando na
tempestade
algo em mim não quer socorrê-la.
leio: quer socorrê-la.
[...]
sexta noite
recebo a confirmação da sua morte
choro feito uma criança perdida em casa
deito-me na cama vazia da mãe
ela escutava música com os olhos fechados.
leio: vazia de mãe. (Krieger, 2022, p. 31-33).

Ao decidir relatar os eventos ocorridos ao longo do processo de falecimento de sua mãe, o eu lírico revisita os últimos dias de sua vida, apresentando, por meio de tons extremamente melancólicos, uma breve exposição do que havia acontecido em seus últimos dias, e como cada evento significou em seu íntimo. Para isso, o eu lírico demonstra, já, o seu processo antecipado de luto, partindo de uma negação até a busca pelo socorro de sua mãe, já debilitada devido à sua condição médica, que pode ser apontada nos seguintes versos: “algo em mim não quer socorrê-la. /leio: quer socorrê-la.” (p. 31-33).

Apesar de todos os estágios analisados aqui serem de extrema relevância ao estudo da obra diante da circunstância pandêmica, um desses nos chama a atenção: a justificativa quanto à escrita da despedida da mãe. Ao retomar o luto durante a pandemia, foi dito anteriormente que, devido ao coronavírus, o seu processo se tornou mais complexo, já que o enterro de entes falecidos foi feito de modo isolado, a fim de evitar com que o vírus fosse disseminado para com outras pessoas. Entretanto, essa medida preventiva impediu com que a despedida final dessas pessoas para com o ente querido fosse realizada de forma apropriada, o que fez com que possivelmente a pessoa tivesse o seu luto estendido e ainda mais complexificado.

Tratando-se da justificativa para se escrever o Poema-carta como uma forma de despedida significativa à mãe do eu lírico, falecida em meio à pandemia por causa do coronavírus, pode-se compreender que a sua dificuldade é muito mais complexa do que haver “apenas” a sua despedida para com a mãe, que já se trata de um momento simbolicamente árduo a um indivíduo. Tendo-se essa percepção em consideração, permite-se discutir, assim, a importância do enterro de um ente querido ao processo de luto de uma pessoa, levando em conta, ademais, o contexto de sua situação.

O funeral enquanto ritual de despedida

A morte foi encarada pelos indivíduos de diferentes formas ao longo de toda a história. Isso se deu à fatos como tradições familiares ou crenças de determinadas sociedades, por exemplo. Em vista disso, houve uma extrema valorização acerca da simbologia trazida nos rituais funerários, como posto na obra de Dantas *et. al* (2020), em que seus autores dizem que “Em nossa cultura, os rituais funerários estão centrados na presença e no simbolismo invocados pelo corpo, que pode ser [...] contemplado uma última vez. Ver o corpo traz concretude à morte e nos prova que enterramos a pessoa certa. (Dantas, C.; Azevedo, R.; Vieira, L.; *et. al.*, 2020, p. 516).

Porém, com o meio pandêmico, a realização de rituais funerários não pôde ser feita de modo apropriado, ou seja, como feito habitualmente, o que trouxe dificuldades aos indivíduos em relação ao processo de luto e de despedida do ente querido. Isso pois, a partir da incompletude dos rituais funerários, houve a “[...] retirada do espaço para o compartilhamento de tristezas e dores, dificultam o reconhecimento da perda, materializada por meio da representação do corpo velado e da verbalização [...]” (Lourenço; Kobori, 2023, p. 3193), o que torna o caráter do luto, nesse momento, mais complexo e, por isso, o sujeito passa a ter dificuldades em processá-lo:

[...] De acordo com Dantas *et al.* (2020), funerais e cerimônias religiosas são componentes importantes na elaboração da perda e se caracterizam como facilitadores do atravessamento desta, sendo intrínseco ao meio social e coletivo (Alves, Couto, Santana, Baggio, & Gazarini, 2021; Ribeiro, 2020). Em suma, a ausência dos rituais, deixou lacunas no processo de elaboração, ao produzirem sentimento de irrealidade. Contribuem, também, para que as consequências psíquicas atribuídas à pandemia se prolonguem, até mesmo intensifiquem-se (Lourenço; Kobori, 2023, p. 3194).

Além do mais, conforme a obra de Dantes *et al.* (2020), um sentimento a ser destacado, em consequência da ausência de rituais fúnebres, refere-se à noção de “incompletude” ou de “missão não cumprida” em relação à não despedida do ente falecido, principalmente nos casos em que este ente tem algum vínculo familiar para com o sujeito. Esse é o caso do eu lírico de *Tanatografia da mãe* (2022), o que demonstra, ademais, uma das motivações principais para que seu eu lírico queira se despedir de sua falecida mãe, mesmo que ele aponte a existência de dificuldades quanto à escrita. Essas dificuldades, por sua vez, também podem ser debatidas.

Além das dificuldades trazidas ao processo de luto, provenientes do período pandêmico, há o fato de a figura materna do eu lírico se referir ao ente

querido a quem ele perdeu e agora busca se despedir. No entanto, devido à grande participação na vida do eu lírico, é possível dizer que a sua mãe ainda estará viva – ainda que de forma simbólica. Isso pode ser constatado no posfácio da obra de Krieger, escrito por Lucia Castello Branco (2022):

[...] não é uma qualquer morte a que encontramos nos poemas reunidos neste livro de Isadora Krieger. Trata-se da morte da mãe, aquela que se escreve da primeira à última página do livro numa espécie de súplica insistente – ‘me deixa morrer’ – e que, no entanto, não acaba nunca de morrer. Como uma certa carta: aquela que sempre chega a seu destino e, no entanto, nunca acaba de chegar (Castello Branco, 2022, p. 114-115).

Ao revisitar as memórias de seu passado, a mãe se encontra frequentemente nelas, indicando a sua presença mesmo após a sua morte na vida do eu lírico. Podendo-se associar às ideias postas na obra *Depois da história: Um olhar sobre os estudos culturais e o pós-modernismo* (2014), de Terry Eagleton, o filósofo cita que a morte é apenas uma etapa final da vida de um ser, mas que, apesar disso, é possível dizer que, mesmo após essa etapa, uma pessoa continuará a existir na realidade em que viveu, mesmo que nas memórias de seus entes familiares e conhecidos.

Isso pois, ao mesmo tempo que não se pode haver controle sobre a própria vida, a morte não apagará os rastros que os indivíduos falecidos deixaram, pois, para aqueles com que houvera um período de convivência, a sua existência poderá ser eternizada em suas lembranças, constituindo modos de alteridade. E, por isso, pode-se ter a presença da mãe em toda a obra de Krieger, desde a busca por uma justificativa para se despedir de sua mãe, até o relato de seus momentos finais, dado que em todos esses momentos, há uma retomada de imagens que recordam a figura materna em sua vida.

Logo, é possível questionar Freud quanto à afirmação de que o luto por uma morte será superado após determinado tempo. Isso aconteceria, como esperado pelo psicanalista, também na poesia de Krieger, sob o exemplo de seu eu lírico? Bem, para uma primeira tentativa de aproximação dessa questão e suas complexas nuances – às quais não tencionamos senão nuançar – pode-se tomar os versos finais da poesia: “quais foram as últimas palavras/ que a tua mãe te disse?/ [...] ‘me deixa morrer’.” (2022, p. 111). Embora haja uma sugestão por parte do eu lírico de que este esteja no estágio de aceitação da morte de sua mãe, não é possível afirmar que o seu luto está finalizado, pois ele pode ser retomado no futuro, mesmo que somente por meio de suas lembranças – mas que contrapõe à colocação de Freud a respeito da definição do luto.

Dessa forma, pode-se dizer que o fim do poema é matizado da melancolia, tal como entendida por Kristeva (1989): “[...] A melancolia termina então na assimbolia, a perda de sentido; se não sou mais capaz de traduzir ou de fazer metáforas, calo-me e morro” (p. 46). Mas, devido ao fato de que a imagem materna pode ser retomada no futuro pelo eu lírico, já que os sentimentos e as memórias pela mãe nunca serão apagados por parte do eu lírico da poesia, a carta será escrita de forma eterna, mesmo que mentalmente, pela poeta, como é citado, também, citado por Castello Branco (2022), no posfácio de *Tanatografia da mãe* (2022):

Este livro nos diz que o que fica é o mesmo que morre: a mãe-em-mim. Mas as cinzas dessa morte ainda incendeiam. E escrevem: "isto vai durar". Pois a mãe eternizou o instante com o seu fim. E "um dia tu te recordarás deste breve poema". É nesse duplo movimento, o da mãe retirada e o da mãe-restante, que se constrói, verdadeiramente, a tanatografia. E nisto consiste, afinal, a anomalia poética que a sustenta: não é apenas o livro que arde em nossas mãos, mas o próprio desespero de quem o escreveu, a mulher-chama. "A Mulher que me Chama", Isadora insiste, pouco antes que as cinzas se espalhem pelo oceano, como excertos de uma improvável história (Castello Branco, 2022, p. 118).

E, desse modo, pôde-se compreender, ainda que de forma breve, o processo de luto vivido pelo eu lírico na obra de Krieger (2022) durante o período pandêmico, e a respeito de como essa circunstância contribuiu para que a sua escrita fosse necessária a fim de se despedir da mãe, ainda que, como colocado anteriormente, essa despedida não tenha sido finalizada, dado que a figura materna se encontrará eternamente na vida do eu lírico da poesia, mesmo que simbolicamente, em sua memória.

A partir dessa discussão, pôde-se compreender as noções trazidas pela escrita da *Tanatografia da mãe* (2022), relacionadas, nesse recorte, ao período pandêmico.

Referências

BRANDÃO, Junito de Souza. *Dicionário mítico-etimológico da mitologia grega*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

BRANDILEONE, Ana Paula Franco Nobile. Desdobramentos da pandemia da covid-19 e o radar da produção literária brasileira contemporânea. **Revista crioula (Usp)**, 2021, p 15-39.

CASTELLO BRANCO, Lucia. Posfácio. Ardente texto mãe. *In*: KRIEGER, Isadora Fóes. **Tanatografia da mãe**. Jaraguá do Sul: Editora da Casa, 2022, p. 114-118.

DANTAS, Clarissa; AZEVEDO, Renata; VIEIRA, Laura et al. **O luto nos tempos da COVID-19**: desafios do cuidado durante a pandemia. Revista Latinoamericana de Psicopatologia Fundamental, 2020. DOI: <https://doi.org/10.1590/1415-4714.2020v23n3p509.5>.

EAGLETON, Terry. **Depois da história**: Um olhar sobre os estudos culturais e o pós-modernismo. Trad. Maria Lúcia Oliveira. 4. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2014.

FREUD, Sigmund. **Luto e melancolia**. Trad. Maria Rita Kehl; Modesto Carone. São Paulo: Cosac Naify, 2011; Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

GOLDSTEIN, N. **Versos, sons e ritmos**. 14. ed. São Paulo: Ática, 2006.

HALBSWACH, M. **A Memória Coletiva**. Trad.: Laís Teles Benoir. São Paulo: Centauro, 2004.

KALLAS, Marília Brandão Lemos de Moraes. **Psicanálise, sonhos e luto na pandemia**. **Reverso** [online]. 2020, vol.42, n.80, p.55-62.

KRIEGER, Isadora Fóes. **Tanatografia da mãe**. Jaraguá do Sul: Editora da Casa, 2022.

KRISTEVA, Júlia. **Sol negro**: depressão e melancolia. Trad. de Carlota Gomes. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1989.

LOURENÇO, Gabriela; KOBORI, Eduardo. A pandemia e o luto sob o olhar psicanalítico: Uma revisão de literatura. **Psicologia Argumento**, [S. l.], v. 11, 2023. 3. Disponível em: <https://periodicos.pucpr.br/psicologiaargumento/article/view/30009>. Acesso em: 04.maio.2024 Disponível em: <https://periodicos.pucpr.br/psicologiaargumento/article/view/30009/26149>.

SILVA JUNIOR, A. R da. **Morte e decomposição biográfica em Memórias Póstumas de Brás Cubas**. 2008. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Instituto de Letras da UFF. Universidade Federal Fluminense, Niterói (RJ).

Cânticos de contar contos e Panáfrica África Iya N'la

Jéssica Francisca Mota dos Santos¹

Resumo: Esta pesquisa foi realizada na iniciação científica entre o período de 2022-2023 e teve como eixo estrutural os textos literários - *Cânticos de Contar Contos* e *Panáfrica África Iya N'la*, de Severo D'Acelino. O objetivo geral foi compreender as marcas e os rastros residuos dessa diáspora e as suas relações com as religiões de matrizes africanas a partir do trabalho realizado por D'Acelino. Como metodologia, foram analisados contos e poemas do escritor afro-sergipano, pesquisa bibliográfica detalhada, análise crítica dos textos, criação de categorias analíticas e interpretação dos resultados em relação aos objetivos do estudo. Como resultados e conclusões, foi construído um acervo bibliográfico abrangente contendo as obras literárias de Severo D'Acelino e outros autores que compõem e contribuem para a luta antirracista no estado de Sergipe.

Palavras-chave: religiões de matrizes africanas. diáspora negra. Severo D'Acelino.

Introdução

A revisitação à ancestralidade afro-sergipana é um mergulho profundo na história e nas raízes culturais que moldaram o estado de Sergipe. Este localiza-se na região nordeste do Brasil e possui 75 municípios, os quais tem forte presença de afrodescendentes que vai desde a área litorânea, ribeirinha, agreste até o sertão sergipano. Essa jornada de redescoberta nos conduz a uma compreensão mais ampla das influências africanas na formação das identidades sergipanas e da importância de reconhecer e valorizar a constituição e os aportes culturais dos afrodescendentes em nosso Estado.

Em Sergipe temos diversos escritores(as), cantores(as), poetas e poetisas, cordelistas, escultores(as), artesãs, atrizes e atores negros que compõem o cenário de luta contra o racismo e o epistemicídio. E é justamente nesse cenário que trazemos nosso personagem principal, Severo D'Acelino. Homem negro que luta desde a década de 1970 contra o racismo em Sergipe, (...) “é autor de 6 (seis) livros publicados – *Racismo nas escolas e educação em Sergipe* (1998), *Panáfrica África Iya N'la* (2002); *Marion: o terreiro de Ba' Emiliana* (2008), *Opará revisitado* (2016); *Quelóide* (2018); *Cânticos de contar contos* (2019);” (Domingues, p.84,2019).

Em seus textos, Severo D'Acelino evoca a ancestralidade africana, isso porque a sua escrita resgata a tradição oral dos afrodescendentes e permite um

¹ Graduanda em Letras Espanhol pela Universidade Federal de Sergipe, Bolsista CNPQ no Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica (PIBIC). <https://orcid.org/0009-0001-1024-5146>. Email: jessicam.pesquisadora@gmail.com.

diálogo crítico a diversas pautas que envolvem temas importantes que atravessam a comunidade negra. São textos que representam a vida do negro, a história, a cultura, as religiosidades e que também problematizam a escravidão, episódios cotidianos de racismo, apagamento e epistemicídio.

Partindo desse princípio Severo nos mostra, a partir de suas obras como se deu a luta no período escravocrata e como os heróis: Zumbi dos Palmares, João Mulungum, Jacinta Clotilde, Quintino de Lacerda, Herculano Barbosa, João Sapateiro lideraram e resistiram contra esse sistema violento e opressor. Como suas lutas não se restringiam somente a libertação, como também a ancestralidade, a religião, a reprodução cultural, literária e a luta antirracista.

É importante destacar que mesmo antes da implementação da Lei 10.639/03, Severo já se dedicava a palestras nas escolas, abordando temas de cunho afrocentrado. Em 1999, iniciou o projeto "João Mulungu vai às escolas" em colaboração com a Secretaria Estadual da Educação. Através de palestras, encontros e oficinas realizadas em escolas públicas da capital e do interior, abordava questões relacionadas à história, cultura afro-brasileira e afro-sergipana.

D'Acelino liderou campanhas em prol do reconhecimento dos personagens históricos João Mulungu e Quintino de Lacerda como heróis negros sergipanos. Além de ressaltar a importância das comunidades remanescentes de quilombos, os terreiros de matriz africana e as manifestações da cultura afro-diaspórica, como taieiras, São Gonçalo, cacumbi, samba de panelha, entre muitas outras manifestações. (Domingues, 2019).

Neste estudo, foram utilizados: *Panáfrica África Iya N'la* (2002) e *Cânticos de Contar Contos* (2019) de D'Acelino. Em *Panáfrica África Iya N'la* Severo nos oferece uma perspectiva abrangente sobre a diáspora africana e as suas diversas manifestações abordando temas relacionados à história, cultura e identidades africanas, fornecendo assim uma visão panorâmica das experiências e desafios enfrentados pelos afrodescendentes.

Em *Cânticos de Contar Contos*, o autor nos convida a apreciar com riqueza de detalhes, a narrativa poética que envolve histórias e contos das tradições orais africanas, resgatando a importância das transmissões de saberes e valores por meio da oralidade. Consoante a isso, o livro oferece uma oportunidade única de entender a diversidade de narrativas e personagens presentes na cultura africana, utilizando Sergipe como eixo estruturante.

Nesse contexto, o presente estudo teve como objetivo geral compreender o papel da ancestralidade afro-sergipana a partir das religiões de matrizes africanas. Enquanto os objetivos específicos foram: investigar os textos literários selecionados do Severo D'Acelino e buscar chaves analíticas que nos permitissem compreender os rastros residuais da diáspora negra a partir das religiões

de matrizes africanas; recolher informações e dados orais na casa de cultura afro-sergipana; organizar um acervo bibliográfico com todas as obras literárias e fortuna sobre Severo D'Acelino.

Sendo assim, ambos os livros têm o potencial de enriquecer e aprofundar a pesquisa sobre a diáspora africana, fornecendo conteúdos valiosos sobre as histórias, as culturas e as perspectivas dos afrodescendentes. Suas obras oferecem uma abordagem única e poética para compreender as complexidades e as riquezas das experiências africanas e afrodescendentes, tornando-os recursos significativos para esta pesquisa.

Vozes negras em Sergipe: Perspectivas sobre a literatura afro-sergipana

Este trabalho é resultado de uma pesquisa fundamentada em uma revisão bibliográfica e análise de dados coletados. A base da pesquisa foi composta por textos literários, textos críticos que abordam as temáticas das diásporas negras relevantes e estudos de crítica literária e cultural. Nesse sentido, a abordagem científica adotada caracterizou-se por ser uma análise qualitativa, documental, oral e de caráter bibliográfico. As etapas que compõem o processo de análise qualitativa proposto foram as seguintes: leitura crítica, desenvolvimento de categorias de análises dos textos e interpretação dos dados.

Leitura Crítica: Nesta etapa, os dados coletados foram submetidos a uma leitura crítica minuciosa, visando a extração e a preparação dos elementos relevantes para a análise. Nela, foram selecionados textos que estão relacionados e dialogam diretamente com a literatura do Severo D'Acelino. Nesse contexto, selecionamos textos de autores como: Alessandra Devuslky (2021), Carla Akotirene (2018), Isildinha Baptista Nogueira (2021), Sidney Nogueira (2020), Grada Kilomba (2019), Djamilia Ribeiro (2017), Bell Hooks (2018), Cida Bento (2022) entre outros autores. A leitura teve como objetivo identificar informações essenciais, detalhes e nuances presentes nos textos estudados.

Desenvolvimento de Categorias de Análises dos textos: Uma vez que os dados foram preparados, a etapa seguinte foi realizar a escolha dos textos literários a serem analisados em *Panáfrica Africa Iya N'la* (2002) e *Cânticos de Contar Contos* (2019). Essa etapa consistiu basicamente em selecionar, analisar e correlacionar a literatura do Severo D'Acelino com autores que respaldam a sua fala e escrita.

Interpretação dos Dados: A última etapa do processo consistiu na interpretação dos contos, cânticos e poesias do Severo D'Acelino. Nesta, buscamos entender a literatura do autor, denúncias, valorização cultural, reprodução literária afrodescendente, personagens históricos negros, questões de raça e gênero. E são justamente esses elementos que contribuíram para a análise da produção literária do autor.

Essa abordagem metodológica buscou uma compreensão aprofundada e significativa das denúncias, valorização cultural, reprodução literária afrodescendente, personagens históricos negros, questões de raça e gênero. Por meio do rigor na leitura e da sistematização das categorias de análise, pretendeu-se alcançar uma análise consistente e embasada, contribuindo para o avanço do conhecimento na diáspora negra.

Ancestralidade e resistência: imersão na literatura de Severo D'Acelino

As atividades realizadas por Severo D'Acelino são de extrema relevância para a promoção da cultura e da luta antirracista em Sergipe. O fato de ele ter recebido o título de Doutor Honoris Causa no dia 20 de novembro de 2021 do Conselho Universitário (CONSU) por sua dedicação e luta antirracista demonstra o reconhecimento de suas contribuições pela Universidade Federal de Sergipe.

Por meio de seus textos, Severo D'Acelino incentiva a percepção crítica em relação às denúncias e aborda personagens históricas como João Mulungu, Jacinta Clotilde, João Sapateiro, Quintino de Lacerda e muitos outros, que tiveram contribuições significativas na resistência negra em Sergipe, desde os tempos da escravidão até os dias atuais.

Nas pesquisas realizadas sobre Severo D'Acelino foi observado que o autor desempenha um papel crucial nas lutas antirracistas, isso porque ele criou o projeto "João Mulungu vai à escola", o qual é uma iniciativa fundamental nas lutas antirracistas, pois dissemina informações sobre esse importante herói negro, João Mulungu, o qual é considerado o "Zumbi sergipano", e que desde 1999 é levado até as escolas do ensino básico do estado de Sergipe.

Cânticos de Contar Contos (2019)

Cânticos de Contar Contos é uma obra que convida o leitor a conhecer a história do negro em Sergipe por meio da literatura, enfatizando o protagonismo de homens e mulheres escravizados, libertos, divindades e líderes religiosos de origem africana. Diante disso, foram selecionados três contos de da obra, que são "Negra Conceição a guerreira de Mulungun", "Mulungu herói da resistência - Bacuro" e "Jacinta Clotilde a guerreira de Ewá".

Negra Conceição a guerreira de Mulungun

No conto "Negra Conceição, a guerreira de Mulungun" Severo traz elementos importante relacionados aos estudos étnico-raciais, entre eles está o colorismo. Ao descrever a personagem principal, o autor - a caracteriza como uma mulher negra de pele clara, a qual tinha a tonalidade de pele diferente das demais negras escravizadas, diante deste cenário Conceição possuía uma maior mobilidade

no engenho em que vivia se comparada com as suas iguais, as mulheres escravizadas de peles retintas. De acordo com Devulsky 2021:

No Brasil, o colorismo estipula o quanto é possível ser negro gozando de alguma segurança. A mestiçagem serve, assim, como *laisser-passer*. Contudo, um negro de pele clara lido como sujeito autorizado a circular na esfera branca de poder, ao portar um turbante, ao usar um *dread* no cabelo, pode perder com muita facilidade seu *laisser-passer*. A sutil linha que divide esses espaços de trânsito social é facilmente rompida, e essa insegurança é apreendida quase que naturalmente na sociedade por negros, especialmente os de pele clara, visto que para aqueles de pele escura a linha separatória é praticamente inamovível. (Devulsky, 2021, p. 21)

Portanto, em “Negra Conceição a guerreira de Mulugun” - percebemos como o colorismo funciona como caráter decisivo no Brasil e como os negros de pele clara tem permissão para circular com maior facilidade em espaços pertencentes a supremacia branca, onde dificilmente negros retintos conseguiriam. Devulsky informa ainda que “(...) o colorismo surge como um quadro identitário racial e político que plasma os sujeitos em um arquétipo predefinido. (...)” (Devulsky, 2021, p.9.)

João Mulungu herói da resistência – Bacuro

No conto “João Mulungu herói da resistência – Bacuro” temos uma série de denúncias relacionadas ao período da escravidão. Que vão desde a separação entre mães e filhos, abusos de crianças negras escravizadas, até torturas físicas e psicológicas. E esse processo de “violência exercida pelo branco (...) reside no fato de que as reações racistas se baseiam na destruição da identidade do negro.” (Nogueira, 2021, p. 130) Ou seja, o pacto narcísico, fez com que essa violência de certa forma fosse normalizada, no entanto, Severo utiliza a literatura para fazer denúncias e apontar que os negros escravizados lutaram de diversas formas, para resistir as opressões impostas pelos brancos e pela escravidão.

E é nesse contexto que a figura João Mulungu nos mostra como de fato, a escravidão tentou apagar e silenciar os negros. No entanto, estes se uniram e formaram seu próprio território, o quilombo e é justamente esse espaço segundo Bento (2022) que pode ser conceituado como território de memória, de resistência e de fortalecimento cultural.

“Jacinta Clotilde a guerreira de Ewá”

Em “Jacinta Clotilde a guerreira de Ewá” temos uma mulher negra que já nasceu escravizada, a qual deixa de ser escravizada e se torna senhora de engenho. O conto de D’Acelino traz problemáticas interessantes em relação aos papéis sociais que as mulheres desempenham na sociedade, sobretudo a mulher negra. Isso porque Jacinta, enquanto mulher oitocentista e negra, quebra uma série de estereótipos e determinismo único da subalternidade, e Jacinta ocupa espaços de poder. Segundo Hooks 2021, isso é explicado por que,

(...) Dentro do sistema social de raça, sexo e classe institucionalizados, mulheres negras estavam claramente na base da pirâmide econômica. Inicialmente, nos movimentos feministas, mulheres brancas com alto nível de educação e origem na classe trabalhadora eram mais visíveis do que mulheres negras de todas as classes. Elas eram minoria dentro do movimento, mas a voz da experiência era a delas. Elas conheciam melhor do que suas companheiras com privilégio de classe, de qualquer raça, os custos da resistência à dominação de raça, classe e gênero. (Hooks, 2021, p.69)

Nesse conjunto de circunstâncias, a figura de Jacinta Clotilde rompe barreiras, isso porque além de ser mulher negra e ocupar um espaço de poder, esta é a matriarca da família. Onde rege e lidera, não somente a sua família, como também negros libertos, fugitivos, indígenas e ciganos. A figura de Jacinta traz em seu perfil, a marca da mulher forte que lutou contra todos e ao lado dos seus. Ela traz em sua luta as marcas ancestrais, o ato de resistir, lutar e o conceito de comunidade ao instituir um quilombo na sua propriedade.

Jacinta Clotilde era uma mulher negra natural de Estância, que desempenhou um papel protagonista nas lutas de resistência negra. Jacinta é um símbolo do empoderamento feminino e do heroísmo sergipano, mostrando que as mulheres negras foram fundamentais na luta contra a escravidão, o preconceito e o racismo.

Nesse processo podemos trazer o conceito de interseccionalidade como forma de abarcar as vivências e intersecções a que está submetida uma pessoa, em especial, a mulher negra. “O termo define um posicionamento do feminismo negro frente às opressões da nossa sociedade cisheteropatriarcal branca e de base europeia, desfazendo a ideia de um feminismo global e hegemônico como voz única.” (Akotirene, 2019, p. 11)

Sendo assim Clotilde é atravessada por mais de uma intersecção, como raça, gênero, sexualidade e classe, no entanto, enquanto mulher negra exercita o ato de resistir, e faz do quilombo um alicerce político, cultural e de ancestralidade.

A obra *Cânticos de Contar Contos* oferece uma janela única para a rica história e cultura dos negros em Sergipe. Ao trazer para a superfície as experiências de seus personagens, o narrador ilumina aspectos importantes da luta por justiça, igualdade e liberdade. Esses contos não apenas resgatam histórias esquecidas, mas também inspiram reflexões sobre a resiliência e a determinação que moldaram a história dos afrodescendentes no Brasil.

Panáfrica África Iya N'la: Revisitação a ancestralidade afro – sergipana

Em *Panáfrica África Iya N'la* (2002) Severo D'Acelino utiliza seus poemas para denunciar todos os crimes e as violências direcionados às pessoas negras. Neste, o autor faz uma revisitação à ancestralidade afro-sergipana através das religiões de matrizes africanas. Isso porque as religiões de matrizes africanas estão “(...) no pensamento do sagrado da negritude, a relação com a ancestralidade emerge como uma ética responsiva. Assim, essas práticas de saber fundamentam uma filosofia da ancestralidade cuja existência se fortalece no centro da encruzilhada.” (Nogueira, 2020, p. 30)

Sendo assim o Doutor Honoris Causa faz uma reflexão acerca dos anseios, temores e os sofrimentos dos povos negros. Além de problematizar injustiças, racismo e violência, D'Acelino em seus poemas propõe uma conexão espiritual com os Orixás, isso porque de acordo com Nogueira 2020 “A orixalidade e a ancestralidade que nos compõem estão presentes em cada uma de nossas ações.” (Nogueira, 2020, p. 52) Mediante isso, Severo exerce a orixalidade em seus poemas, aproximando os negros em seus ritos com nossos ancestrais.

Em "Panáfrica África Iya N'la" foram selecionados os poemas “Raça” e “Lugar de negro”, nestes percebemos que o poder da poesia transcende as barreiras do tempo e do espaço, permitindo-nos acessar emoções profundas e questões sociais urgentes. Neste cenário, os poemas "Raça" e "Lugar de Negro" destacam-se como verdadeiras manifestações da luta contra o racismo e por igualdades de direitos. Ambos os poemas nos convidam a refletir sobre as complexidades das questões étnico-raciais, culturais e sociais que moldam a nossa sociedade.

Raça

O poema *Raça* de D'Acelino nos instiga a refletir sobre as questões étnico-raciais, culturais e sociais. Por meio do eu-poético, somos capazes de perceber um misto de sentimentos dos quais refletem nossas revoltas ao tirarem nossos ancestrais “Da África Mãe” D'Acelino (XCIX, 2002). E ao citar a África como a "Mãe" - o eu-lírico ressalta a importância da terra natal, da origem, e ao mesmo tempo, evoca a dor do distanciamento forçado pelos horrores da escravidão. É constatado também como o processo escravocrata foi extremamente violento,

onde nos negaram a dignidade, enfraqueceram a nossa cultura e nos tornaram sujeitos marginalizados.

O poema lança luz sobre os horrores da escravidão. A menção à negação da dignidade e o enfraquecimento das culturas negras destacam como o processo escravocrata foi não apenas fisicamente opressivo, mas também psicologicamente devastador. Os negros foram tratados como propriedade, animalizados, despojados de sua humanidade e separados de suas raízes culturais. Isso resultou em uma perda profunda de identidade e autoestima, que ainda reverbera nas experiências das comunidades negras até hoje. Segundo Nogueira (2021):

O negro, contrariamente ao imigrante, que fez uma “escolha” de buscar uma nova oportunidade de trabalho a fim de prosperar numa terra distante, foi capturado, aprisionado, estrategicamente animalizado pelo traficante que o colocava em condições de perda de identidade. (Nogueira, 2021, p. 163)

Consoante a isso, o eu-lírico convida os leitores a confrontar a história, a enfrentar as injustiças e a lutar pela transformação. Ecoa com a busca contínua por justiça social, pelo reconhecimento das contribuições dos negros à sociedade e pela criação de um mundo onde as desigualdades étnico-raciais sejam superadas.

Lugar de Negro

Já em *Lugar de Negro*, o eu-lírico faz uma série de trocadilhos que manifestam protestos sobre o lugar sobre o qual o negro pode ocupar. Em seus versos percebemos traços ancestrais que nos mostram que o lugar do negro é em qualquer lugar. O negro luta por um espaço igualitário, onde possa ter o direito de ir e vir. “Lugar de negro. É dele. Aonde ele quiser.” D’Acelino (CVIII, 2002).

O poema é uma declaração poderosa que desafia as limitações e os estereótipos que historicamente foram impostos à população negra. Através de trocadilhos e jogos de palavras, o poema expressa um protesto vigoroso contra a exclusão, a discriminação e a negação de direitos que os negros enfrentaram ao longo da história.

O objetivo ao analisar os poemas foi justamente compreender os versos poéticos do Severo e como estes iluminam a revolta, a esperança e as resistências presentes nas histórias dos povos negros. Os poemas retratam a violência da escravidão e a negação de dignidade, bem como a busca por liberdade, igualdade e fraternidade em uma nação democrática. Através dessa análise, extraímos lições valiosas sobre a importância de combater a discriminação racial e construir uma sociedade mais justa e inclusiva para todos.

Os protestos realizados em *Panáfrica África Iya N’la: Revisitação a ancestralidade afro – sergipana Severo* nos instiga a despertar consciência a respeito da

realidade política e social do negro. Seus versos trazem uma carga de sentimentos, nos quais refletem as lutas travadas desde a época colonial até os dias atuais.

Em síntese, as atividades de Severo D'Acelino têm sido fundamentais para a valorização da cultura afrodescendente em Sergipe, promovendo a reflexão sobre o passado e o presente da população negra, além de estimular a luta contra o racismo e a busca por uma sociedade mais igualitária. Suas obras literárias e poéticas são veículos poderosos para conscientização e transformação social, tornando-o um importante ativista e representante da causa antirracista em seu estado.

Conclusão

Em suma, os resultados e discussões deste estudo demonstram a importância do trabalho de Severo D'Acelino na luta antirracista e na valorização das culturas e histórias afrodescendentes em Sergipe. Suas obras literárias e projeto educacional têm contribuído significativamente para a conscientização, o empoderamento e o resgate das identidades dos povos negros, assim como para o combate ao preconceito e à discriminação racial. Através de sua escrita e engajamento social, Severo D'Acelino representa uma voz importante na construção de uma sociedade mais justa, igualitária e livre de racismo. O autor aborda temas relevante ao pautar sua luta antirracista como o protagonismo da mulher negra, denúncias as violências realizadas no período da escravidão, a força e a ancestralidade afro-sergipana entre outros.

Um aspecto marcante nas obras de Severo D'Acelino é o protagonismo da mulher negra. Tanto nos contos selecionados quanto nos poemas de "Panáfrica África Iya N'la", as personagens femininas são apresentadas como guerreiras empoderadas e líderes nas lutas contra a escravidão e o racismo. Essas mulheres são retratadas como fortes, determinadas e corajosas, enfrentando adversidades com resiliência e coragem. Essa representação das mulheres negras como protagonistas contribui para desmistificar estereótipos e valorizar sua importância histórica e cultural.

As obras de Severo D'Acelino retratam as diversas violências da escravidão. Tanto nos contos quanto nos poemas, há uma denúncia veemente das opressões físicas e psicológicas sofridas pelos negros escravizados. Os relatos de abusos, violações e separações familiares representam o quanto desumano foi o sistema escravagista. Essa abordagem desperta a consciência sobre as cicatrizes deixadas pelo passado e a necessidade de reparação histórica.

Ao estudar as obras de Severo D'Acelino e seu protagonismo e pioneirismo na valorização das culturas e histórias afrodescendentes, é essencial fazer uma conexão com as religiões de matrizes africanas, que desempenham um papel fundamental na formação dessas identidades culturais. As religiões de matrizes

africanas têm raízes profundas na diáspora negra e são uma das principais formas de expressão da cultura africana no Brasil. Elas são um importante elo para a preservação das tradições, rituais e conhecimentos transmitidos de geração em geração.

Ao analisar essas religiões, Nogueira enfatiza as contribuições dos saberes ancestrais para as construções das identidades afro-brasileiras resilientes e diversificadas. Isso porque a espiritualidade negra é a todo momento descriminalizada e alvo da intolerância religiosa. Sendo assim, Severo ressalta em suas obras a importância da valorização da história, religião e cultura negra. Os contos e os poemas de D’Acelino trazem à tona a resistência, a luta contra o racismo e a busca por liberdade, temas que também estão presentes nas práticas e crenças das religiões afro-brasileiras.

Além disso, os trabalhos propostos por D’Acelino evidenciam que a luta antirracista não é algo do passado, mas sim uma realidade presente. A denúncia do racismo, a valorização das histórias e culturas afrodescendentes e o empoderamento das comunidades negras são desafios constantes na busca por uma sociedade mais justa e igualitária.

Em conclusão, Severo D’Acelino se destaca como uma figura importante na literatura afro-brasileira, cujo trabalho literário e ativismo antirracista contribuem para a construção de uma sociedade mais inclusiva, justa e respeitosa com as diversidades étnicas e culturais do país. Seus textos e projetos educacionais continuam a inspirar e impactar positivamente as futuras gerações, fortalecendo a busca por um Brasil livre de preconceitos e discriminações raciais. A luta continua, e Severo D’Acelino é uma voz fundamental nessa caminhada rumo a um futuro mais igualitário e plural. Severo não é um contador de histórias, mas sim um contador de tradições.

Referências

- AKOTIRENE, Carla. **Interseccionalidade**. São Paulo: Polém, 2019.
- BENTO, Cida. **Pacto da branquitude**. 1 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.
- DEVULSKY, Alessandra. **Colorismo/ Alessandra Devulsky**. São Paulo: Jandaíra, 2021.
- DOMINGUES, Petrônio. **Severo D’Acelino: Um intelectual Pan-Africanista**. Revista de Teoria da História. Universidade Federal de Goiás. Volume 22. Número 02, p. 79-99, Dezembro de 2019.
- DOMINGUES, Petrônio. **João Mulungu: a invenção de um herói afro-brasileiro**. História: Questões & Debates, Curitiba, volume 63, n.2, p. 211-255, jul./dez. 2015. Editora UFPR.

DOMINGUES, Petrônio. SILVA, Hiago Feitosa da. Jacinta Clotilde: de escravizada à "sinhá preta". **Revista Brasileira de Pesquisa (auto) Biográfica**, Salvador, Volume 06, número 19, p.1054-1069, setembro/Dezembro, 2021.

HOOKS, Bell. **O feminismo é para todo mundo: políticas arrebatadoras**. 3ª ed. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2019.

IBGE. Disponível em: <<https://cidades.ibge.gov.br/brasil/se/panorama>>. Acesso em: 02 ago. 2023

KILOMBA, Grada. **Memórias da Plantação**. Episódios de Racismo Cotidiano Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

NOGUEIRA, Isildinha Baptista. **A cor do inconsciente** [recurso eletrônico]: significações do corpo negro / Isildinha Baptista Nogueira. São Paulo: Perspectiva, 2021.

NOGUEIRA, Sidnei. **Intolerância religiosa**. São Paulo: Pólen, 2020.

RIBEIRO, Djamilá. **O que é lugar de fala?** Belo Horizonte: Letramento, 2017.

“Quero me ver no verso, intimamente”: a poesia lancinante de Gilka Machado

Isabelli Pires¹

Daniela Galdino Nascimento²

Resumo: O presente artigo busca analisar a composição poética da autora Gilka Machado na obra *Estados de Alma* (1917). Tendo em vista as lacunas ainda existentes no que se refere a estudos sobre a produção da escritora brasileira Gilka Machado, nosso objetivo é compreender os elementos de choque da sua poética transgressora. Desse modo, movemo-nos pelo compromisso estético e acadêmico de conferir visibilidade à poética de Machado. Os diálogos teóricos comportam estudos que discorrem sobre escrita literária como representação estética, histórica e política, compreendendo o importante papel da autoria de mulheres nas sociedades. (Cf. Anzaldúa, 2000; Duarte, Nunes *et alii*, 2020). Vislumbramos contribuir com estudos sobre autorias femininas e, em específico, de uma compreensão crítica da poética de Gilka Machado.

Palavras-chave: Literatura de mulheres. Poética. Transgressão.

Gilka Machado: a primeira mulher nua da poesia brasileira

Há muito tempo o erotismo é um tema que vive no imaginário de várias culturas. E apesar da sexualidade ser algo natural e inerente a todo ser humano, a depender da região, ou período histórico, este assunto vem sendo tratado de diferentes formas, sendo muitas vezes considerado inadequado falar ou escrever sobre sexo, como um tabu que merece a repressão.

No contexto brasileiro algumas mulheres se aventuravam a escrever literatura erótica, porém na maioria das vezes utilizavam pseudônimos masculinos para preservar sua identidade e evitar a rejeição da crítica, já que o gênero erótico ainda era tão interdito para uma mulher. Aos poucos, esse panorama foi se alterando e no século XX surge no cenário literário a poeta Gilka Machado, cunhada por Carlos Drummond de Andrade como a “primeira mulher nua da poesia brasileira”.

¹ Graduanda em Letras com Habilitação em Língua Portuguesa e Literatura pela Universidade do Estado da Bahia (UNEB), campus XXI. Bolsista PICIN-UNEB 2022/2023. E-mail: isabelliferreira21@outlook.com

² Doutora em Estudos Étnicos e Africanos (UFBA), Docente da Universidade do Estado da Bahia (UNEB), campus XXI e Programa de Pós-graduação em Estudo de Linguagens (PPGEL). Vice-líder do Grupo de Pesquisa LEALL (CNPq-UNEB), Coordenadora do GRUPELE (Grupo de Estudos sobre Literaturas e Etnicidade. Email: dnascimento@uneb.br

Gilka foi a primeira mulher nua da poesia brasileira. [...] as mulheres que gozam hoje de plena liberdade literária para cantar as expansões do instinto e as propriedades eróticas do corpo deviam ser gratas a essa antecessora de 29 anos, viúva pobre que ganhava a vida com esforço e que gostava de estar “toda nua, completamente exposta à Volúpia do Vento”. (Andrade, 1980, p. 7)

A alcunha recebida por Machado faz jus à sua literatura, pois em um momento em que a sexualidade feminina ainda era um tabu, Gilka Machado começou a escrever sobre erotismo, de modo que sua literatura pode ser definida como uma poética de libertação. A mulher deixa de ser representada como apenas objeto de aspiração do homem (como era costume na época) e passa ser a sujeita ativa que deseja.

Nascida no Rio de Janeiro em 10 de março de 1893, Gilka Machado veio de uma família de artistas. Seu pai e seu bisavô foram poetas, e sua mãe foi atriz de rádio e teatro. E é nesse ambiente que Machado tem sua formação pessoal e literária. Logo aos 14 anos, a autora ganha os três primeiros lugares em um concurso de poesia realizado pelo jornal *A imprensa*, após ter se inscrito mais de uma vez através de pseudônimos. Esta é sua primeira conquista como poetisa, mas com ela vêm as primeiras adversidades. Os patrocinadores do jornal *A imprensa* não conseguiam acreditar que alguém tão jovem pudesse ser autora de poesias consideradas tão “avançadas.” Reações negativas como essa iriam acompanhar Gilka Machado por toda a sua trajetória como escritora.

Mais tarde, com apenas 22 anos, Gilka Machado publicou seu primeiro livro de poesias autorais, *Cristais Partidos* (1915), e depois dele seguem-se outros como: *Estados de Alma* (1917), *Mulher Nua* (1922), *Meu Glorioso Pecado* (1928), *Amores que mentiram, que passaram* (1928), *Sublimação* (1938).

Antes do surgimento de Gilka Machado no cenário da escrita, mulheres como Francisca Júlia (1871-1920) e Júlia Lopes de Almeida (1862-1934) já haviam estreado na literatura, mas a poética de Machado consegue se distinguir das demais, pois traz uma inovação: o erotismo é representado a partir da perspectiva feminina. Em seus escritos o prazer feminino é tratado como algo normal e muitas vezes surge atrelado a elementos da natureza. Seus poemas eróticos expressam uma sensualidade que causam sensações visuais, sonoras e sobretudo táteis ao leitor - como se, através das palavras, conseguíssemos sentir o que está sendo representado de forma bastante sinestésica. Além disso, a poeta utiliza palavras inusitadas como “cio”. Características essas que ao mesmo tempo que a consagraram e fizeram dela uma poeta inesquecível até os dias de hoje, também mancharam sua reputação como escritora atingindo até mesmo sua vida pessoal.

Desde cedo Machado se mostrou comprometida com as lutas políticas e sociais, pois em 1910, junto com Leolinda Daltro, fundou o Partido Republicano Feminino e se tornou a primeira secretária do grupo que lutava pelo sufrágio feminino e a incorporação das mulheres na esfera política. É notável que sua participação na política tenha se dado tão cedo. Gilka já buscava a autonomia feminina por meio da literatura, então, fazer parte de uma sociedade política voltada especialmente para as mulheres era mais um passo muito importante para reafirmar suas convicções, como ressalta a pesquisadora Maria Lúcia Dal Farra:

Note-se como o desvelo pela emancipação feminina já está entranhado na sua linguagem e no seu comportamento poético: é natural que ela busque respaldo político para exercer sua literatura, num tempo em que tudo aquilo que implicasse em uma práxis (que tangenciasse uma zona interdita ou proibida) constituía por si só uma ação revolucionária (2017, p. 24-25).

As dificuldades financeiras sempre foram um grande desafio na vida de Gilka Machado. Sua mãe Therezinha foi a responsável por passar todo o conhecimento necessário, visto que a escritora nunca teve condições de ter uma educação formal. Desde tenra idade Machado já trabalhava como diarista ganhando um baixíssimo salário na Estrada de Ferro Central do Brasil. Mas a situação financeira da escritora declina após a morte do seu marido, o poeta e jornalista Rodolfo de Melo Machado. Por fim, a autora decide cuidar de uma pensão, trabalho que exercerá pelo resto da vida. Nessa época, como observa Dal Farra (2017), Machado passa a ser vista como apenas uma cozinheira e praticamente “perde” seu *status* de poeta.

E acrescento: na altura de sua viuvez, Gilka, de poetisa, se converte em cozinheira, trabalhando para os poetas simbolistas, seus colegas de profissão, servindo comida de pensão para Tasso da Silveira e para Andrade Muricy, tornados, então, seus clientes. Reparo que, nessas circunstâncias adversas, desloca-se o eixo de suas atividades: Gilka não é mais nem a colega ou nem a musa dos simbolistas: é aquela que, para sobreviver, os serve [...] (Dal Farra, 2017, p. 29-30).

Sobre a escrita de mulheres

Não só a poética de Gilka Machado sofreu com a impopularidade e a rejeição da crítica. Mas a literatura de mulheres como um todo vêm sofrendo desses males, sobretudo nos séculos passados. Segundo a pesquisadora Constância Lima Duarte: “a publicação de uma obra costumava ser recebida com desconfiança, descaso ou, na melhor das hipóteses, com condescendência. Afinal, era só uma mulher escrevendo.” (Duarte, 2007, p. 63) Foi só a partir de meados do século XX que começou a ser descoberta a história da literatura de mulheres no Brasil, resultado dos avanços dos estudos feministas e do esforço de pesquisadoras em resgatar as memórias do passado. Em vista disso refletimos: por quais motivos a escrita de mulheres, em especial daquelas que fazem parte de alguma minoria, sofreu e ainda sofre com tantos preconceitos no meio literário?

A intelectual chicana Glória Anzaldúa discute sobre a autoria de mulheres e seus desafios, no ensaio: *Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo* (2000), a pesquisadora expõe sobre como o processo de escrever pode ser doloroso para mulheres sem nenhum privilégio perante a sociedade, mulheres “de cor”, pobres e lésbicas.

Anzaldúa analisa como a escrita ainda hoje é vista como um instrumento de poder, reservada majoritariamente a homens e mulheres brancas. Em vista disso, quando uma mulher fora do padrão dominante, como Gilka Machado, deseja adentrar no universo da escrita, se depara com várias questões e inseguranças como: “O que temos para contribuir, para dar? [...] Não nos dizem a nossa classe, a nossa cultura e também o homem branco, que escrever não é para mulheres como nós?” (Anzaldúa, 2000, p. 230). O medo de escrever pode ser algo paralisante que faz com que muitas mulheres tenham vontade de desistir da escrita, mas o desejo de se afirmar, de ter uma voz ativa na sociedade, é muito maior do que o medo.

E quando tais mulheres finalmente encontram a coragem necessária para escrever, se deparam com outra barreira; a rejeição da crítica. Em uma sociedade fincada no modelo patriarcal, não é interessante que uma mulher tenha voz ativa. A escrita de mulheres pode ser perigosa, pois denuncia a opressão, a misoginia, o racismo, e vários outros problemas que são ignorados diariamente. A escrita torna-se, portanto, mais do que um luxo, e sim um instrumento de combate contra as injustiças e preconceitos sociais. E o mundo patriarcal ainda não está preparado para ouvir uma mulher negra, pobre ou lésbica tem a debater.

Escrever é perigoso porque temos medo do que a escrita revela: os medos, as raivas, a força de uma mulher sob uma opressão tripla ou quádrupla. Porém neste ato reside nossa sobrevivência, porque uma mulher que escreve tem poder. E uma mulher com poder é temida. (Anzaldúa, 2000, p. 234)

E foi isso que aconteceu com a poeta Gilka Machado. Sua escrita subversiva desagradou à crítica literária brasileira e à imprensa pois tratava de assuntos “perigosos” como o erotismo feminino e o papel da mulher na sociedade. Poemas que evidenciavam que as mulheres também podem sentir prazer e representá-lo apresentavam um grande desejo de liberdade. Assim sua escrita se tornou impopular.

A marginalização em que a obra poética de Machado recaiu, se deve ao intenso trabalho da crítica literária e imprensa da época em silenciá-la e maldizê-la. Logo no início de sua trajetória, após vencer um concurso literário, a poeta se viu confrontada pelo duro comentário de um crítico famoso que a acusou de ser uma “matrona imoral.” Comentário esse que a machucou, como a escritora declarou em entrevista concedida a Nádia Battella Gotlib e a Ilma Ribeiro. Nessa mesma entrevista, a poeta relatou outro triste episódio em que fora publicada uma caricatura sua em um jornal do Rio de Janeiro em tom de zombaria, “Enfiando-a dentro de uma saia godê, que se levantava escandalosamente ao vento” (Dal Farra, 2017, p. 36); ou ainda utilizando um verso de seu soneto “Reflexões” – “Nasci para o pecado” fora de contexto. Além disso, sua própria editora privou Machado de fazer alterações no seu livro e chegou até mesmo a mudar o título que fora por ela escolhido. (Dal Farra, 2017) Esses só são alguns breves exemplos de críticas e interdições sofridas pela escritora durante sua vida. Críticas que aos poucos a fizeram emudecer.

A seguir analisaremos alguns elementos transgressores e inovadores da poética de Gilka Machado que levaram sua literatura a ser condenada pela sociedade conservadora da época e que contribuíram para o seu rechaço e esquecimento pelo cânone literário brasileiro.

Uma escrita subversiva

Estados da alma (1917) é o segundo livro de poesias autorais publicado por Gilka Machado. A começar pela leitura do título, notamos que em tal livro a poeta representa transgressões poéticas que nada mais são do que estados naturais de uma alma feminina. Machado nos convida a adentrar em um universo que vai muito além do que pode ser visto e é tangível através de nossa existência corpórea e material.

Basicamente três temas ganham maior protagonismo nessa obra, que são, nas palavras de seu poema “Aspiração” “... a natureza, a liberdade e o amor.” (Machado, 2017, p. 139). Iniciamos analisando brevemente o poema “Hélios e Heros” (p. 146), em que vemos o drama de um sujeito lírico que é mãe, a qual representa com delicadeza o seu grande zelo pelos filhos, e o medo que sente ao imaginá-los crescerem e conseqüentemente partirem. O título do poema leva o nome de seus próprios filhos, e Machado consegue construir uma representação do

que é o amor e a preocupação materna. “Filhos meus – duas forças bem pequenas/ que amo, e das quais sustar quisera o adejo./ pequenas sempre fora meu desejo/ tê-las, aconchegadas e serenas.” (Machado, 2017, p. 146) No segundo verso, observamos que a voz poética, deseja parar o “adejo” ou o bater de asas de seus filhos, isto é, o crescimento deles e sua consequente partida. “Filhos meus – deles vem, deles, apenas,/ a humilhação servil em que me vejo/ mas, se o penar a um filho é benfazejo/ para a alma de mãe que valem penas?” (Machado, 2017, p. 146). Ao analisarmos esse trecho, vemos que a voz poética nos revela um outro lado da maternidade, outrora tão romantizada pela sociedade, aqui é representada de maneira crua, como um penar de uma mãe que ama tanto seus filhos que está disposta até mesmo a se sacrificar pelo bem estar deles.

No entanto, como foi dito anteriormente, a autora não se prende apenas a esse tipo de temática, como veremos a seguir. O principal foco poético de Machado consistia em representar experiências íntimas, desejos e sensações eróticas sob uma perspectiva feminina.

Isso fica evidente nesse trecho do poema “Particularidades”: “Toco-a, apalpo-a, acarinho o seu carnal contorno/ saboreio-a num beijo, evitando um ressabio/ Como num lento olhar te osculo o lábio morno.” (Machado, 2017, p. 172) Esses versos revelam uma face mais íntima do eu lírico, em que o momento íntimo é representado com riqueza de detalhes. Ao optar pelas palavras tocar, apalpar e contorno, Machado nos faz experienciar sensações vívidas do toque.

Ao contrário do que muitos pensam, para escrever poesia erótica não é necessário utilizar termos grosseiros. Quando o tema erótico é abordado, Machado consegue tratá-lo de um modo leve e natural. Por meio de seus versos fica evidente como o desejo carnal é parte essencial da natureza humana, razão pela qual todos estamos vivos, e que não deve ser de modo algum reprimido ou demonizado como fizeram seus críticos mais conservadores. A autora evidencia a naturalidade com que trata deste assunto neste trecho do poema “Estados da alma”: “Gelar minha alma de paixões acesa/ porque? Se desta forma ao Mundo vim;/ se adoro filialmente a Natureza e a Natureza/ é que me fez assim.” (Machado, 2017, p.136)

Além da natureza erótica da poesia Gilkiana, percebemos poesias com críticas ou denúncias direcionadas à sociedade patriarcal que reservava para as mulheres um espaço limitado à maternidade, matrimônio e subserviência. É nítido o signo da liberdade intrínseco à poética. Como observa Pietrani: “São muitos os seus poemas em que céu se associa à liberdade e à poesia, em que o desejo do fazer poético é a liberdade que a palavra encontra no céu da natureza poética.” (Pietrani, 2019, p. 84) Em vários poemas vemos a representação de pássaros, um animal frequentemente associado à ideia de liberdade por poder voar e cantar quando quiser, muitas vezes migrando de um lugar para o outro sem necessitar da autorização de ninguém.

Um exemplo disso é o poema “Aspiração”, a representar o sonho de um eu lírico feminino que deseja viver sem amarras, em plena liberdade como os passarinhos: “Eu quisera viver/ como os passarinhos:/cantando à beira dos caminhos/ cantando ao sol, cantando aos luas/cantando de tristeza e de prazer,/ sem que ninguém ouvidos desse aos meus cantares” (Machado, 2017, p. 138). Dessa vez o cantar dos pássaros pode ser comparado à escrita poética. Vemos que Machado aproveita o último verso dessa estrofe para “alfinetar” os críticos que apenas liam suas produções para tecer comentários cruéis contra a sua literatura, essa característica também pode ser observada na quarta estrofe: “Eu quisera viver cantando como as aves/em vez de fazer versos,/ sem poderem assim os humanos perversos/ interpretar perfidamente/ meu cantar.” (Machado, 2017, p. 138) Várias vezes acusada de ser uma mulher imoral e indecente, a poeta acabou transformando seus críticos em interlocutores e seu espaço poético em um palco de discussões abertas, a partir do qual ela revida, contesta e representa a sua amargura por sofrer tantos ataques gratuitos. Segundo a pesquisadora Maria Lúcia Dal Farra, Gilka Machado:

não expulsará da sua obra [...] essas manifestações de desagrado que rondam os seus versos: ela não as evita e nem tergiversa. Ao contrário: ela as traz, de fora para dentro do seu poema, importando-as enquanto percalços ou entendimentos, acolhendo-as no seu âmago” (2017, p. 20).

Na terceira estrofe do poema já citado, lemos: “Eu quisera viver sem leis e sem senhor/ tão somente sujeita às leis da natureza/ tão somente sujeita aos caprichos do amor...” (Machado, 2017, p. 138). Nestes versos observamos rastros de insubmissão. Uma analogia é estabelecida entre a tão sonhada liberdade feminina e os pássaros, que são o foco do poema. Ao manifestar seu desejo de viver sem leis e sem senhor, o eu lírico feminino rompe com o que era esperado das mulheres de seu tempo, já que o modelo de mulher ideal que era veiculado nas primeiras décadas do século XX, estava calcado nos estereótipos de gênero, a mulher ideal seria a esposa, a mãe e até mesmo os ofícios que uma mulher poderia desempenhar estavam relacionados à ideia de “cuidar” como a área da docência, por exemplo. Assim expressar seu desejo de “viver sem leis e sem senhor” era uma grande ousadia para a época.

Ainda no poema “Aspiração”, observamos o característico teor erótico próprio da poesia de Machado que se manifesta em alguns versos sugestivos como: “tão somente sujeita aos caprichos do amor...”, “de delícias sem par...” O uso das reticências no final desses versos acentua a carga erótica, pois produz um sentido de mistério e insinuação. Deixando que a continuação fique a cargo da imaginação de cada leitor/leitora.

Além dos pássaros, outros elementos da natureza como vento, paisagens, árvores, são imagens representadas constantemente nos poemas da obra *Estados da alma*, estratégias utilizadas para naturalizar o erotismo. Como é analisado por Pietrani:

Em geral, a natureza não está presente em seus poemas apenas como cenário; ela é partícipe dos enleios eróticos [...] e inaugura na literatura brasileira não apenas a expressividade erótica nos versos escritos por uma mulher, mas o locus eroticus, ao reunir prazer, amor e subjetividade dramática, conforme argumento de Darlene Sadlier (2013) em “O locus eroticus na poesia de Gilka Machado”. (Pietrani, 2019, p. 85)

A seguir, analisaremos brevemente algumas estrofes do poema que leva o mesmo título do livro. Tal poema pode ser compreendido como um louvor à escrita e ao modo como esta proporciona liberdade. Ou seja, por meio dos versos o eu poético poderia, sem medo, estar sob controle de sua própria existência e sentimentos mais íntimos, sem que precisasse escondê-los. Algo tão difícil para as mulheres no começo do século XX que ainda não tinham plena autonomia em vários aspectos da vida.

Vejam: “Possa eu, da frase nos agrestes sons,/ Em versos minuciosos ou sucintos,/ expressar-me, dizer dos meus instintos,/ sejam eles, embora, maus ou bons.(Machado, 2017, p. 13) Logo na primeira estrofe, transcrita acima, o eu poético evidencia seu desejo de se expressar através da poesia, revelando instintos mais profundos. A palavra instinto significa impulso, algo que não depende da razão para se manifestar. A utilização dessa expressão enfatiza o desejo do eu poético de produzir uma escrita que revele seu lado mais carnal e voluptuoso, sem as idealizações normalmente associadas à poesia e à mulher.

Temos a estrofe seguinte: “Quero me ver no verso, intimamente,/ em sensações de gozo ou de pesar,/ pois, ocultar aquilo que se sente,/ é o próprio sentimento condenar.” (Machado, 2017, 136). No trecho “Quero me ver no verso, intimamente” vemos como a poesia é concebida como forma de catarse, algo que serviria de alívio ou purificação para quem escreve. A escolha da escritora pela palavra “gozo” é mais um ponto em que vemos a transgressão, pois tal palavra tem um significado bastante ambíguo significando o prazer de modo geral, mas bastante atrelada ao sentido do prazer sexual.

“Que do meu sonho o branco véu se esgarce/ e mostre nua, totalmente nua,/ na plena graça da simpleza sua,/ minha Emoção, se peias, sem disfarce.” No primeiro verso, podemos entender a expressão “o branco véu se esgarce” como um movimento de libertação e rompimento com o papel preestabelecido para a imagem

feminina. Lembremos que o véu é um acessório historicamente associado à ideia de pureza, moralidade e ocultação da sexualidade, sobretudo em algumas religiões, como a cristã e islâmica. A cor branca também é comumente relacionada ao conceito de castidade e ingenuidade. Portanto, mais uma vez observamos as transgressões nos pequenos detalhes da poesia giliana. No verso seguinte, podemos entender a nudez apontada como uma metáfora entre estar nua em corpo, mas também se mostrar através da poesia, sem nenhum disfarce, nem máscaras, evidenciando tudo o que é feio e tudo o que é belo em si mesma. “A expressão artística contribui para a imortalização dos sentimentos, os quais devem ser explicitados sem vestimentas, essencialmente nus.” (Leitão e Martins, 2018, p. 248)

Na quarta estrofe encontramos os seguintes versos: “Quero a arte livre em sua contextura/ que na arte, embora pecadora, a Ideia/ deve ser julgada como Frinéia:/ na pureza triunfal da formosura” (Machado, 2017, p. 136). Podemos observar que a palavra ideia está grafada com a inicial em maiúscula, desse modo, personificada. O eu lírico diz que sua Ideia deve ser julgada como Frinéia, uma famosa cortesã grega que, acusada de devassidão, se despiu em seu julgamento e assim conseguiu salvar sua própria vida. A escolha de Machado em fazer referência a essa figura certamente foi feita propositalmente para evidenciar ainda mais o profundo teor erótico de sua literatura. Ademais a palavra “pecadora”, apresentada no verso, só reforça a natureza transgressora da poesia giliana, pois essa expressão está claramente relacionada com a ideia de imperfeição, amoral, algo que foge dos ideais puritanos.

Ainda no poema “Estados da alma” lemos:

Meu ser intenso, tumultuoso, vário,/ - mau grado – o
parvo olhar profanador/ no livro exponho como num
mostruário/ sempre a verdade é digna de louvor.//
Fiquem no verso, pois, eternamente/ as minhas
sensações gravadas, vivas/nas longas crises, nas
alternativas/ desta minha alma doente.// Relatando o
prazer/ través a agitação, través a calma/a estrofe tão
samente deve ser/ o diagnóstico da alma.(Machado,
2012, p. 137)

Nesta estrofe, a voz poética rompe mais uma vez com as idealizações construídas a respeito das mulheres. Sabemos que se esperava que uma mulher fosse dona de um caráter dócil, submisso e ingênuo. Mas neste trecho, a voz poética feminina se refere a si mesma como “intensa” “tumultuosa” e ironiza seus interlocutores críticos quando se refere ao olhar deles como “parvo” ou “ignorante,” ela ainda evidencia que é na escrita que ela encontra seu espaço de liberdade, onde ficam gravadas as suas sensações, e finaliza com um forte verso em

que revela que a estrofe é o diagnóstico da sua alma. Podemos entender a escrita aqui como uma ação terapêutica que auxilia no autoconhecimento do eu lírico.

Além dos pontos já destacados, a transgressão poética de Gilka Machado se dá também no âmbito da representação da imagem do feminino. Há um contraste entre a imagem do feminino criada pela tradição cultural que representa a mulher de forma ambígua sendo associada ao bem e ao mal, inocência e sensualidade. Machado adota essa ambiguidade construída historicamente e a internaliza em sua poética, mesclando elementos da pureza com o erotismo. Como destacam Leitão e Martins (2018)

Essa ideia da escrita feminina está naturalmente ligada ao erotismo e Lúcia Castello Branco a focaliza a partir da relação entre as obras de Gilka Machado e Florbela Espanca. Segundo a mesma autora, “ambas transitaram entre a sensualidade insaciável e a santidade fanática, entre a paixão desenfreada e o amor fraterno cristão.”(BRANCO; BRANDÃO, 2004, p. 99). Trata-se de um dos frequentes paradoxos que encontramos de modo na obra de Gilka. (Leitão e Martins, 2018, p. 248)

De acordo com Leitão e Martins (2018), a poética de Gilka Machado se insere no conceito de poesia insubmissa, uma vez que a luta social feminina está intrínseca aos seus versos. As autoras ainda ressaltam que: “O **poeta insubmisso** é consciente do poder que possuem seus versos e do efeito que pode causar nos leitores. Ele sabe que as palavras são como sementes que germinam em terras de diferentes tipos.” (Leitão e Martins, 2018, p. 249) Portanto, podemos inferir que a Gilka Machado sabia das consequências que sua escrita desobediente iria provocar e de fato, desde o início, a carreira poética de Gilka Machado foi maculada por ataques dos mais pretensiosos moralistas. No entanto, o compromisso poético para consigo mesma a levou a escrever uma vasta obra que, apesar de silenciada, sobreviveu até os dias de hoje e está cada vez mais ganhando o reconhecimento necessário – ainda que tardiamente.

Nos poemas de Machado a voz poética se mistura à sua própria voz e representa uma coletividade de mulheres que desejavam e desejam ter mais liberdade de se expressar e ainda não podem por diversos motivos. Mesmo que sua rebeldia lhe tenha custado muito, a literatura foi o seu palco, conforme afirmou: “Havia no meu ser uma torrente que era impossível represar: os versos fluíam, as estrofes cascateavam... e continuei ritmando minha verdade, então com mais veemência.” (Machado, 1978, p. IX-X).

Considerações finais

Em sua poética, Machado refletiu sobre o papel culturalmente estabelecido para as mulheres na sociedade, revelou o erotismo feminino que era um tabu, usou a linguagem como instrumento de denúncia, e através de seus versos, proclamou a liberdade e confrontando seus interlocutores maldosos. No entanto, toda a sua desobediência custou caro. Gilka Machado teve que lidar durante toda sua vida com, em suas próprias palavras: “a malícia dos adjetivos” e foi rechaçada pela crítica literária da época.

Esse apagamento impactou diretamente a formação do cânone literário e infelizmente as próprias vítimas levaram a culpa por essa situação, como ressalta a pesquisadora Constância Lima Duarte: “Curiosamente, foi a timidez doentia das nossas moças, a sua inércia que ficou registrada na história nacional” (Duarte, 2009, p. 12). Lamentavelmente, pesquisar escritoras silenciadas é um desafio. Em vista disso, pesquisadoras têm dedicado seu tempo a fim de reescrever a história. Esse é um trabalho descrito por Duarte como “arqueologia literária” uma vez que os registros de tais escritoras, estavam em sua maioria fragmentados, apagados e no caso de algumas era quase inexistente. Foi preciso muito esforço em visitar bibliotecas, instituições, fundações e outras instâncias a fim de conseguir escrever e construir uma nova história com velhas fontes (Cf. Duarte, 2007) Como resultado desse trabalho de pesquisa, foram criadas antologias que reúnem e catalogam diversas autoras que publicaram e foram respeitadas como tal em seu tempo, mas que tiveram suas obras ignoradas e ocultadas por uma crítica literária masculina, dando assim a visibilidade necessária a essas mulheres.

Por isso a grande importância de se ler e pesquisar sobre literatura de autoria de mulheres. Enquanto pesquisadoras temos um compromisso com a palavra e com essas autoras que foram silenciadas durante tantos anos. Precisamos olhar para o passado e reescrevê-lo, além de incentivar as autoras que estão escrevendo atualmente. Assim podemos contribuir para tornar o meio literário um campo um pouco mais justo.

Referências

ANZALDÚA, Gloria. **Falando em línguas**: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo. Revista Estudos Feministas, /S. L/, v. 8, n. 1, p. 229, 2000. DOI: 10.1590/%x. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/9880>. Acesso em: 29 jun. 2024.

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Gilka, a antecessora**. Jornal do Brasil, RJ, p.7, 18 dez.1980. Disponível em:

http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=030015_10&pagfis=23467. Acesso em: 19 maio 2023

DUARTE, Constância Lima. Feminismo e Literatura no Brasil. **Revista Estudos Avançados**, São Paulo, vol. 17, n. 49, Set./Dez. 2003.

Disponível em:

http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142003000300010

Acesso em: 10 set. 2019

DUARTE, Constância Lima. Arquivo de mulheres e mulheres anarquistas: histórias de uma história mal contada. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, n. 30 p.63-70, jul./dez. 2007

LEITÃO, Mary Nascimento da Silva; MARTINS, Elizabeth Dias. A poesia insubmissa de Gilka Machado. Macabéa. **Revista Eletrônica do Netlli**, Crato, v. 7, n. 1, p. 242-254, 2018.

Disponível em:

<http://www.periodicos.urca.br/ojs/index.php/MacREN/article/view/1535> Acesso em: 10 jun. 2023

PIETRANI, Anélia Montechiari Gilka Machado, poeta moderna. **Revista Graphos**, Rio de Janeiro-RJ, UFPB/PPGL, v. 21, nº 2, p. 79-95, 2019. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/index.php/graphos/article/view/48382/29399> Acesso em: 19 maio 2023

RKAIN, Jamyle (org.). **Gilka Machado: Poesia completa**; prefácio de Maria Lúcia Dal Farra. São Paulo: V. de Moura Mendonça, 2017 (Selo Demônio Negro).

WEEGE, Mariana de Lima. **O consumo da literatura erótica**: um estudo sobre o perfil do leitor durante a pandemia da covid-19. Orientadora: Marília de Araujo Barcellos. 2021. 105 f. Trabalho de conclusão de curso. Graduação em Comunicação Social – Produção Editorial. Universidade Federal de Santa Maria, Rio Grande do Sul, Santa Maria, 2021.

As doenças do Brasil: Um convite ao passado e denúncia do presente

Susan Priscilla Ribeiro dos Santos¹

Resumo: Este artigo é um estudo sobre o romance *As doenças do Brasil* (2021), do escritor português Valter Hugo Mãe, narrativa sobre Honra, indígena do Brasil colonial e *A queda do céu* (2015), (auto)etnografia do líder indígena Davi Kopenawa e do antropólogo Bruce Albert, a qual conta a trajetória de um xamã yanomami e sua cultura. Tais obras estão ligadas por uma epígrafe do livro de Mãe: trecho do livro de Kopenawa e Albert. O trabalho teve como objetivo comparar e analisar a representação indígena em ambas as narrativas, com foco na discussão sobre as condições dos povos originários durante a colonização e na atualidade, usando como aporte teórico o conceito de necropolítica do filósofo Achille Mbembe e subalternização, da filósofa Gayatri Spivak.

Palavras chaves: Indígenas. *As doenças do Brasil*. *A queda do céu*. Necropolítica. Subalterno.

Introdução

Por muito tempo, as histórias referentes à colonização foram contadas a partir do viés do colonizador. Seguindo a racionalização da hegemonia europeia, as narrativas descritas e ouvidas restringiam-se aos invasores e soberania portuguesa, consequentemente, anulando a pluralidade de vozes que vivenciaram de outro modo e lugar uma das épocas mais obscuras do território brasileiro. Na atualidade, a temática sobre processo violento da colonização passa por um momento lento de transformação, devido a outras perspectivas que se manifestam, sobretudo o ativismo das minorias político-culturais, além das críticas tecidas pelos movimentos filosóficos decolonial e pós-colonial, fazendo com que o passado seja revisto com enfoque no olhar daqueles que foram e ainda são silenciados: povos negros e, principalmente, os povos originários, temática central deste trabalho.

Vítimas da escravidão e aniquilamento, os povos indígenas seguem lutando por um direito básico: viver e demarcar suas terras, com intuito de preservar tradições e o lugar em que habitam, a floresta. Ainda que o processo “civilizatório” da nação brasileira tenha encerrado há mais de cinco séculos, a herança do apagamento cultural segue vigente em virtude de uma política de morte que visa assassinar os povos originários, juntamente com seus costumes e tradições. Com o propósito de preservar a cultura, diversas lideranças indígenas e aliados à causa seguem erguendo suas vozes, resistindo ao pensamento mercadológico, responsáveis por disseminar a compressão da terra como recurso, fomentando a

¹Graduanda em Letras Vernáculas pela Universidade Federal de Sergipe. Bolsista Copes 2023/2024. E-mail: priscillasusan6@gmail.com

destruição em massa da fauna e flora brasileira, por conseguinte, o igual extermínio daqueles que habitam as matas. A fala tornou-se um modo de lutar pelo direito de existir, de espalhar as vozes que a tanto estavam caladas, sendo a literatura um desses mecanismos de combate, um dínamo para consolidar possíveis mudanças sociais. Nascida por meio da escrita ou da oralidade, a literatura, além entretenimento e prazer, é usada como um instrumento de transformar percepções, de tomar emprestada a vida do Outro, é fonte de esperança e aliança entre povos distintos, separados por continentes e fronteiras, é a expectativa de um laço a ser concretizado, que dá a chance de reparações históricas necessárias para a construção do futuro, caso haja um.

Com intuito de escutar a fala de quem foi silenciado e de quem tem muito a dizer, este artigo tem como finalidade analisar as narrativas que privilegiam o protagonismo indígena, buscando compreender a relação entre a (auto)etnografia *A queda do céu* (2015) do líder indígena Davi Kopenawa e do antropólogo Bruce Albert, que descreve tanto a luta indígena na atualidade quanto sua rica tradição e o romance *As doenças do Brasil* (2021) do escritor português Valter Hugo Mãe, que conta a história de Honra, indígena que guerreia com a fera branca, o colonizador. A análise comparativa não se dá por acaso, uma vez que o livro de Mãe apresenta cinco epígrafes antes do início da narrativa, sendo uma delas um trecho do livro de Kopenawa e Albert, tornando possível estabelecer uma ligação direta entre as respectivas obras. O trabalho consiste em traçar um panorama das representações e condições dos povos indígenas em ambos os livros e, desse modo, estudá-las de acordo com a marcação temporal de cada um: Brasil colônia e Brasil contemporâneo. Após a análise das características encontradas nas diferentes obras, discutir os impactos ocasionados pela colonização e sua permanência, tais como a subalternização dos povos indígenas, além de averiguar a existência de um poder soberano que marginaliza e extermina esse grupo por meio da implementação de uma necropolítica.

Política de morte e a subalternização dos povos indígenas

Como mencionado, o extermínio da população indígena não cessou junto ao fim do Brasil colônia, ao contrário, segue resistente no mundo contemporâneo, sustentando-se por meio de uma política de morte, a qual consiste em ditar quais indivíduos são dignos de existir e os devem ser apagados, baseando-se na premissa de que qualquer corpo que ameasse a soberania deva ser eliminado. De acordo com Mbembe (2018):

[...] a expressão máxima da soberania reside, em grande medida, no poder e na capacidade de ditar quem pode viver e quem deve morrer. Por isso, matar ou deixar viver constituem os limites da soberania,

seus atributos fundamentais. Ser soberano é exercer controle sobre a mortalidade e definir a vida como a implantação e manifestação de poder. (Mbembe, 2018, p. 7)

Em seu livro, intitulado *Necropolítica* (2010), o professor universitário camaronês, Achille Mbembe, historiador, pensador pós-colonial e cientista político retoma o conceito de Biopoder, fundado por Michel Foucault (1926-1984), buscando traçar uma associação objetiva entre a biopolítica, soberania e o estado de exceção. De modo astuto, Mbembe (2010) aborda aspectos sociais fundamentais para a compreensão do funcionamento político, as configurações que sustentam a noção de Estado e as possíveis causas para a transitoriedade responsável por gerar o Estado de exceção, condição na qual uma nação extingue o estado de direito com a finalidade de restabelecer a ordem natural e de comum acordo para os indivíduos que integram o corpo social, pois, segundo ele: “a expressão máxima da soberania é a produção de normas gerais por um corpo (povo) composto por homens e mulheres livres e iguais.” (Mbembe, 2018, p.09). Diante de prováveis ameaças que atentem contra as leis, a implementação de um novo sistema político, inconstitucional ou não, torna-se justificável, visto que as ações praticadas pelo Estado são amparadas na ideia prioritária de que é necessária a preservação do poder soberano acima da vida daqueles que são considerados inimigos.

O autor também usa como fonte os estudos de Hannah Arendt (1906-1975) para dialogar e exemplificar tal realidade. A filósofa alemã aponta como expressão máxima do Estado o nazismo. Apoiado na ideia de exterminar obstáculos, tal sistema político gerou os conhecidos campos de morte, lugar de extinguir o Outro, aquele que foi transformado em inimigo, sujeitos reduzidos aos seus corpos biológicos, ausentes de direitos e desumanizados.

Apesar de recorrer a outros intelectuais e discutir sobre expressões máximas em dado momento histórico, o cerne da problemática apresentada pelo filósofo camaronês traz consigo a afirmação que o estado de exceção deixa de ser, na verdade, um momento específico e passa a ser instalado definitivamente. Fugindo da centralização da filosofia ocidental, Mbembe (2010) investiga as ramificações e possíveis formas do poder soberano na atualidade, já que a sua inquietação reside em pensar “[...] formas de soberania cujo projeto central não é a luta pela autonomia, mas ‘a instrumentalização generalizada da existência humana e a destruição material de corpos humanos e populações.’” (Mbembe, 2018, p.11). Nesse sentido, o autor compreende o a suspensão do estado de direito como um projeto de aniquilação de determinados grupos, além de sugerir trabalhar com a materialidade, esquivando-se da centralização proposta pelos pensadores ocidentais:

[...] experiências contemporâneas de destruição humana sugerem que é possível desenvolver uma

leitura da política, da soberania e do sujeito, diferente daquela que herdamos do discurso filosófico da modernidade. Em vez de considerar a razão a verdade do sujeito, podemos olhar para outras categorias fundadoras menos abstratas e mais palpáveis, tais como a vida e a morte (Mbembe, 2018, p.11)

Apesar de utilizar como base os estudos foucautianos, Mbembe (2010) constrói sua crítica aos intelectuais europeus, uma vez que esses direcionam as discussões a apenas um único alvo, descartando a diversidade de realidades em que o Estado soberano usufrui do seu poder para assassinar povos marginalizados. Do mesmo modo, em seu livro *Pode o subalterno falar?* Spivak (1985) discorda da maneira como os intelectuais ocidentais, na tentativa de representar as classes oprimidas, terminam por uniformizar um indivíduo que não consiste com a realidade. Conforme a autora: "o sujeito subalterno colonizado é irremediavelmente heterogêneo" (Spivak, 2014, p.57) e tal homogeneização aplicada pelo ocidente proporciona a supressão da fala do subalterno, além de fortalecer ainda mais as estruturas de poder existentes, contribuindo com a manutenção do ocidental como Sujeito e o não-ocidental como o Outro. Essa dicotomia estabelecida pela falsa representação fornecida pelo ocidente pode ser associada ao título 2 do livro *Necropolítica* (2010), "O biopoder e a relação de inimizade", trecho no qual Mbembe (2010) relaciona o estado de exceção e o estado de sítio e prossegue usando como base os estudos sobre o biopoder de Foucault com intuito de compreender as organizações políticas da modernidade. Para determinar o estado de sítio, é necessária a criação ficcional de um inimigo, desse modo, a morte do oponente inventado poderá ser facilmente aceita, em razão de que existe "A percepção da existência do Outro [...] como uma ameaça mortal ou perigo absoluto, cuja eliminação biofísica reforçaria potencial de vida e segurança (Mbembe, 2018, p. 18). De acordo com Mbembe (2018, p. 17) o biopoder "parece funcionar mediante a divisão entre pessoas que devem viver e que devem morrer". Além do mais, "esse controle pressupõe a distribuição da espécie humana em grupos, a subdivisão da população em subgrupos". (Mbembe, 2018, p.17).

A divisão social e a inimizade forneceriam as condições essenciais para a implementação do estado de sítio e, conseqüentemente, a justificativa para aniquilar os grupos subalternizados, "as camadas mais baixas da sociedade constituídas pelos modos específicos de exclusão dos mercados, da representação política e legal e da possibilidade de se tornarem membros plenos no estrato social dominante" (Spivak, 2014, p. 13). Tal estratificação social, classificação orientada por meio uma distinção biológica, o racismo, é denominada estratégia do Estado soberano para dizimar:

Que a 'raça' (ou, na verdade, o racismo) tenha um lugar proeminente na racionalidade própria do

biopoder é inteiramente justificável. [...] a raça sempre presente no pensamento e na prática do Ocidente, especialmente quando se trata de imaginar a desumanidade de povos estrangeiros – ou dominação a ser exercida sobre eles [...]. A política da raça em última análise, está relacionada com a política da morte. Com efeito, em termos foucaultianos, racismo é acima de tudo uma tecnologia destinada a permitir o exercício do biopoder, este velho direito do soberano de matar. Na economia do biopoder, a função do racismo é regular a função da morte e tornar possíveis as funções assassinas do Estado. Segundo Foucault (1999), essa é “a condição para a aceitação do fazer morrer” (Mbembe, 2018, p. 18).

Exemplos claros de exercício de aniquilamento étnico e racial são encontrados no imperialismo colonial, visto que o objetivo era “eliminar um grande número de vítimas em um espaço relativamente curto de tempo [...]” (Mbembe, 2018, p. 23). Ao contrário do que afirmavam os intelectuais do ocidente, Mbembe (2010) defende que a implementação de uma política de morte inicia-se desde a invasão colonial, logo o estado de exceção não se restringe ao nazismo alemão, pois a suas raízes começam séculos antes no processo civilizatório das colônias. O autor sugere que “O que se testemunha na Segunda Guerra Mundial é a extensão dos métodos anteriormente reservados aos “selvagens” aos povos “civilizados” da Europa.” (Mbembe, 2018, p. 26). Nas colônias não há leis e direitos, pois, o racismo alia-se a “[...] justificativa do imperialismo como uma missão civilizadora.” (Spivak, 2014, p.152). A suspensão do estado de direito é a política que rege o território colonizado e o sujeito subalterno é lido como inferior, irracional, animalizado, destituído de sua humanidade por conta de questões raciais, logo matá-lo não é um problema ético, pois “Aos olhos do conquistador, ‘vida selvagem’ é apenas outra forma de ‘vida animal’, uma experiência assustadora, algo radicalmente outro (alienígena), além da imaginação ou da compreensão. (Mbembe, 2018, p. 28)

No livro *Ideias para adiar o fim do mundo* (2019), o líder indígena Ailton Krenak, para quem o livro *As doenças do Brasil* (2021) foi dedicado, apresenta as divergências existentes entre os povos indígenas e uma sociedade que visa o crescimento econômico e material à custa da natureza, “[gastando] toda a força da Terra para suprir a sua demanda de mercadorias, segurança e consumo.” (Krenak, 2018, p. 38). A distinção no modo de enxergar o mundo torna os povos indígenas esse Outro, posto que confrontar a “lógica” e “racionalidade” da hegemonia capitalista e ameaçar a ordem da civilização. Segundo Krenak (2019):

A ideia de que os brancos europeus podiam sair colonizando o resto do mundo estava sustentada na premissa de que havia uma humanidade esclarecida que precisava ir ao encontro da humanidade obscurecida, trazendo-a para essa luz incrível. Esse chamado para o seio da civilização sempre foi justificado pela noção de que existe um jeito de estar aqui na Terra, uma certa verdade, ou uma concepção de verdade que guiou muitas escolhas feitas em diferentes períodos da história. (Krenak, 2019, p. 13)

Ainda hoje os povos indígenas resistem ao processo civilizatório compulsório, defendendo suas culturas, suas tradições e valorizando a ancestralidade, que, segundo Kopenawa (2010), são fonte de sabedoria: “Nossos pensamentos se expandem em todas as direções e nossas palavras são antigas e muitas. Elas vêm de nossos antepassados. (Kopenawa; Albert, 2015, p.75). Um povo que enfrenta colonização tardia e que segue lutando pelo direito de existir.

Narrativa de encontros

Inicialmente, é importante ressaltar o papel da literatura na reconstrução de um passado, o poder de descrever a história de uma outra maneira nunca apresentada, um olhar esquecido e apagado. Apesar de fictícia, as narrativas literárias têm o potencial de serem possíveis, verossímeis e representativas. Em *O perigo de uma história única* (2019), uma adaptação da primeira palestra proferida por Chimamanda Ngozi Adichie no TED Talk, em 2009, a autora disserta a respeito do valor das narrativas como transformadores socioculturais:

As histórias importam. Muitas histórias importam. As histórias foram usadas para espolar e caluniar, mas também podem ser usadas para empoderar e humanizar. Elas podem despedaçar a dignidade de um povo, mas também podem reparar essa dignidade despedaçada. (Adichie, 2019, p.17)

As histórias, desse modo, podem ser cura, podem ser usadas para humanizar aqueles que foram destituídos de humanidade, podem servir para aproximar o leitor do Outro, do oponente que, talvez, não seja de fato um inimigo. Elas proporcionam ouvir e dar lugar aqueles que nunca tiveram um espaço para falar, descrevê-los de um modo diferente, por meio de outras novas perspectivas, perceptivas essas essenciais para criar laços.

De encontro com essas mudanças na contação de histórias, destaca-se o escritor Valter Hugo Mãe, escritor contemporâneo português que, além de escritor,

é editor, artista plástico, apresentador de televisão e cantor. Mãe publicou alguns romances sendo a sua última obra *As doenças do Brasil* (2021), o livro a ser analisado neste artigo.

O romance *As doenças do Brasil* (2021), do escritor português Valter Hugo Mãe, conta a história de Honra, um indígena Abaeté, guerreiro, nascido de um estupro causado a sua mãe por um branco. Honra é tomado pelo rancor e busca vingança com intuito de restaurar a sua honra, de vingar a sua mãe e a sua aldeia, que foram feridos pela fera branca, o colonizador que devasta a mata e assassina seu povo. Honra é a lembrança materializada de um crime: “minha cor é ferida. Sou ferido por essa cor e não terei como sarar. Estou sempre ferido. Meu nascimento é um golpe inimigo no corpo de minha mãe que foi atacada sem permissão pelo branco.” (Mãe, p.105, 2021).

A história desperta interesse pelo seu caráter heroico e o protagonismo indígena, entretanto não apenas isso, visto que há outros elementos presentes dignos de atenção, a começar pelo título, que possibilita indagações sobre quais seriam essas possíveis doenças, mas que também viabiliza o leitor pergunta-se se está diante de uma metáfora, isto é, uma crítica as enfermidades de um país colonizado. Além disso, Mãe torna o seu livro ainda mais enigmático após apresentar cinco epígrafes antes de iniciar a narrativa, sendo a primeira de Pero Vaz de Caminha; a segunda, de Frei Vicente do Salvador; a terceira, do Padre António Vieira; a quarta, de Davi Kopenawa; e a última, de Ailton Krenak. Apesar de causar questionamentos sobre o porquê de o autor optar por selecioná-las, é necessário um recorte para seguir com a proposta do artigo, portanto o foco será apenas na penúltima epígrafe, a qual pertence ao livro *A queda do céu: Palavras de um xamã yanomami* (2010), de Davi Kopenawa e Bruce Albert.

Obra única, nascida da oralidade e de um trabalho extenso que durou cerca de dez anos de entrevistas e relatos, produzida a partir de um pacto etnográfico entre um antropólogo francês e um xamã yanomami, *A queda do céu* (2010) relata as vivências de Davi Kopenawa, suas lutas e dos habitantes da floresta mediante as invasões territoriais, o avanço do garimpo ilegal, o extermínio indígena promovido pela negligência estatal, além de enfatizar a riqueza cultural dos yanomami. Trata-se de um registro da trajetória pessoal de um xamã que se torna uma liderança indígena para confrontar as mentiras inventadas a respeito do seu povo. Davi Kopenawa é esse Outro que ameaça a ordem civilizatória, pois enxergar a natureza como algo mais que recurso mercadológico. Os povos originários são esses corpos ausentes de humanidade, coisificados², descritos pelos “[...] estereótipos europeus do Selvagem,

² No livro *Crítica da da Razão Negra* (2014), no capítulo “Réquiem para o escravo” Achile Mbembe diz: “O corpo em si não é dotado, porém, de nenhum sentido que lhe seja intrínseco. Estritamente falando, na dramática da vida, o corpo em si não significa nada. É um entrelaçamento ou um feixe de processos

ora edênico, ora sanguinário.” (Kopenawa; Albert, 2015, p. 516). É a através dessa categorização superficial que se efetua a separação entre o colonizador e o colonizado, proporcionando a subalternização os povos indígenas. Segundo Mbembe (2010):

[...] a raça foi a sombra sempre presente no pensamento e na prática das políticas do Ocidente, especialmente quando se trata de imaginar a desumanidade de povos estrangeiros – ou a dominação a ser exercida sobre eles. (Mbembe, 2018, p. 17)

Mãe, ao usar um trecho do livro de Kopenawa e Albert (2010), dá aos yanomami a chance de definirem-se, protestarem contra a condição de inferioridade imposta pela sociedade “civilizada”, além de inverter os papéis que estavam cristalizados há séculos, pois, dessa vez, são os indígenas que tecem comentários e explanam suas visões negativas a respeito dos brancos como exposto na epígrafe:

Os brancos se dizem inteligentes. Não o somos menos. Nossos pensamentos se expandem em todas as direções e nossas palavras são antigas e muitas. Elas vêm de nossos antepassados. Porém, não precisamos, como os brancos, de peles de imagens para impedi-las de fugir da nossa mente. Não temos de desenhá-las, como eles fazem com as suas. Nem por isso elas irão desaparecer, pois ficam gravadas dentro de nós. Por isso nossa memória é longa e forte. (Kopenawa; Albert, 2015, p. 75)

Do mesmo modo ocorre no romance de Mãe essa caracterização repulsiva e, de certo modo, mais agressiva sobre o colonizador, esse descrito como um “[...] animal vazio, fera sem sinal de espírito, máscara vocabular que deita a palavra do mal, preda por ser torpe, dissimula e seduz, sua fealdade é infecção [...]” (Mãe, 2021, p.18). A fera branca, comumente responsável por desumanizar, é colocada em posição de desumano, ela é o inimigo, a verdadeira ameaça, o ser torpe capaz de destruir que é, de fato, uma fera:

que, em si, não têm nenhum sentido imanente. A visão, a motricidade, a sexualidade, o toque não têm nenhuma significação primordial. Sendo assim, sempre existe uma parcela de coisidade em toda corporeidade. O trabalho pela vida consiste precisamente em evitar que o corpo caia na coisidade absoluta; consiste em evitar que seja por completo um mero objeto.” (Mbembe, 2018, p. 251). A animalização dos povos indígenas feita pelo viés do colonizador arranca o valor dos corpos colonizados, tornando-os meros objetos, portanto ausente de qualquer significado.

O pensamento desses brancos está obscurecido por seu desejo de ouro. São seres maléficos. Em nossa língua, os chamamos de *napë worëri pë*, os “espíritos queixada forasteiros”, porque não param de remexer os lamaçais, como porcos-do-mato em busca de minhocas. Por isso também os chamamos de *uribi wapo pë*, os “comedores de terra”. (Kopenawa; Albert, 2015, p. 337)

Em *As doenças do Brasil* (2021), as relações não se findam na epígrafe e modificação das vozes que narram, já que o percurso de Kopenawa e a jornada heroica de Honra nivelam-se em vários momentos da narrativa. O romance não é simplesmente uma recontagem de um passado camuflado, é também uma denúncia do presente. A história, apesar de ficcional e em um cenário do Brasil colônia, não é tão distinta da realidade. O romance de Mãe transporta o leitor para uma época de condições hostis, na qual o aniquilamento dos povos originários era uma missão. Apesar de não existir nenhuma etnia no território brasileira a qual seja intitulada pelo nome Abaeté, a história narrada por Mãe poderia ser facilmente verídica, devido a Honra viver em um confronto direto com o colonizador, em uma luta e resistência constate para impedir a invasão de sua aldeia, ocupação essa justificada pelo processo civilizatório. Honra é a representação do indígena de ontem e de hoje que guerreia com a fera branca, protegendo a si e ao seu povo, tentando fugir e curar a doença que a colonização trouxe consigo, é o retrato da ferida inflamada da colonização. Tanto em *As doenças do Brasil* (2021) quanto em *A queda do céu* (2010), o leitor depara-se com um ambiente insidioso no qual os indígenas precisam guerrear para sobreviver, posto que existência de povos que negam a racionalidade do colonizador afetam diretamente os interesses territoriais e econômicos. De acordo com Ailton Krenak (2019):

O que está na base da história do nosso país, que continua a ser incapaz de acolher os seus habitantes originais — sempre recorrendo a práticas desumanas para promover mudanças em formas de vida que essas populações conseguiram manter por muito tempo, mesmo sob o ataque feroz das forças coloniais, que até hoje sobrevivem na mentalidade cotidiana de muitos brasileiros —, é a ideia de que os índios deveriam estar contribuindo para o sucesso de um projeto de exaustão da natureza. (Krenak, 2019, p. 32)

Seja na ficção colonial ou na atualidade vivenciada pelos indígenas, o colonizador e a permanência da colonização continuará a imaginar os povos originários como esse Outro descrito por Spivak (1985), denominados como

inferiores e que não merecem ter o direito de viver. O território no qual reside o subalterno será o campo de morte ausente do estado de direito e lugar da máxima do Estado soberano na ditadura do aniquilamento étnico e cultural:

A guerra colonial não está sujeita a normas legais e institucionais. Não é uma atividade codificada legalmente. Em vez disso, o terror colonial se entrelaça constantemente com um imaginário colonialista, caracterizado por terras selvagens, morte e ficções que criam o efeito de verdade. (Mbembe, 2018, p. 29)

A fera branca continua ileso e aterrorizar os povos indígenas, pois os resíduos da colonização ainda são imensos e projetados no corpo social a todo momento, transformando uma minoria que ainda preserva natureza, fundamental para a sobrevivência de qualquer indivíduo, em inimigos que devem ser eliminados. Segundo Kopenawa (2010), a cegueira ocasionada pelo pensamento obscurecido dos brancos findará na ausência de um futuro: “Se defendermos a floresta por inteiro, ela continuará viva. Se a retalharmos para proteger pedacinhos que não passam da sobra do que foi devastado, não vai dar em nada de bom.” (Kopenawa; Albert, 2015, p. 484). A única maneira de salvar a humanidade é reconhecendo que:

[...] as mercadorias dos brancos jamais serão suficientes em troca de todas as suas árvores, frutos, animais e peixes. As peles de papel de seu dinheiro nunca bastarão para compensar o valor de suas árvores queimadas, de seu solo ressequido e de suas águas emporcalhadas. (Kopenawa; Albert, 2015, p. 354)

Nesse caso, o romance de Mãe é o convite para repensar esse modo de estar no mundo e reanalisar a relação humana com a natureza. É também o resgate de uma história perdida e a delação dos crimes cometidos contra os povos originários no passado e no presente brasileiro. É um chamado para compreender a voz marginalizada desse Outro e conhecê-lo como e fato ele é. Mãe conseguiu construir pontes e mobilizar sentimentos, mostrando que, por vezes, temos mais encontros que diferenças, embora separados por oceanos e fronteiras.

Considerações finais

Ouvir as vozes silenciadas é uma das maneiras de lutar contra os resquícios da colonização existentes na atualidade e possibilitar a vida para qualquer ser vivo.

Referências

ADICHIE, Chimamanda. N. **O perigo de uma história única**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. **A queda do céu: Palavras de um xamã yanomami**. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. Companhia das Letras, 2019.

MÃE, Valter Hugo. **As doenças do Brasil**. ed. 1, Rio de Janeiro: Biblioteca Azul, 2021.

MBEMBE, Achille. **Réquiem para o escravo**. MBEMBE, Achille Crítica da Razão Negra. Tradução de Sebastião Nascimento. São Paulo: n-1 edições, 2018.

MBEMBE, Achille. **Necropolítica**: biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte. Tradução de Renata Santini. São Paulo: N-1 edições, 2018.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Trad. Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa e André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2014.

As relações de poder entre os personagens no romance *O Cortiço*

Jhonatas Santos Vieira ¹

Luciana Novais Maciel ²

Resumo: O presente trabalho tem por finalidade analisar as relações de poder entre as personagens do romance *O Cortiço*, de Aluísio Tancredo Gonçalves de Azevedo, com o objetivo de verificar as situações de desigualdade social que assola os indivíduos em situação de marginalidade, duplamente excluídos, ora frente aos que detém o poder financeiro, ora entre os seus pares. A metodologia utilizada foi a bibliográfica com análise de conteúdo. Assim utilizamos alguns teóricos de estudiosos na área da teoria literária como Beth Brait (2017), quanto à perspectiva da construção das personagens, Antonio Candido (1993), no que se refere à forma literária, e Aníbal Quijano (2005), nas questões pertinentes às relações de poder e a colonialidade.

Palavras-chave: Colonialidade. O cortiço. Personagens de ficção.

Introdução

No presente estudo fazemos uma abordagem sobre as marcas da colonialidade, as relações de poder, e um breve estudo sobre os personagens de ficção presentes no romance *O Cortiço* de Aluísio Tancredo Gonçalves de Azevedo, publicado em 1890. Para fundamentação desta leitura nos servimos de Beth Brait (2017), quanto à perspectiva da construção das personagens, Antonio Candido (1993), no que se refere à forma literária, e Aníbal Quijano (2005), nas questões pertinentes às relações de poder e à colonialidade.

Tais assunto nos tem possibilitado ter uma nova visão do que está escrito nos textos literários, mostrando-nos mais claramente a força da herança impostas pelos colonizadores. Aloizio de Azevedo inicia sua obra mostrando a dura realidade de uma sociedade carioca especificamente no bairro Botafogo no século XIX, sociedade que trabalhava muito e era marginalizada, sendo constituída por operários, imigrantes e lavadeiras. Ele foi publicado pela primeira vez no Rio de Janeiro em 1890 e escrito diante de um cenário de relevantes transformações como a Abolição da escravatura e a Proclamação da República. Diante disso, este trabalho

¹ Graduando em Letras Português e Espanhol pela Faculdade Pio Décimo. Bolsista do programa residência pedagógica 2022-2024 (CAPES). Email: sjhonatas321@gmail.com. Orcid: <https://orcid.org/0009-0005-7453-9628>

² Doutora em literatura brasileira. Professora da Faculdade Pio Décimo, Orientadora e bolsista do Programa de Residência Pedagógica 2020-2022 (CAPES). E-mail: luemeester@gmail.com. Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-1053-4316>

tem por objetivo fazer uma análise da obra naturalista em questão, levando em consideração o contexto histórico daquela época e algumas nuances da estética em que se insere a fim de construir uma análise crítica acerca das personagens. A obra retrata uma sociedade estratificada onde imigrantes e trabalhadores pobres vivem em condições precárias. Isso reflete a continuidade das desigualdades e injustiças sociais herdadas do sistema colonial, o cortiço também pode ser visto nas habitações coletivas conhecidas atualmente como favelas, com a urbanização pós-colonial.

Tal *corpus* a ser analisado faz parte da estética naturalista, estética essa que buscava mostrar a realidade corrompida que as pessoas viviam, os textos naturalistas estão atrelados ao momento vivido; a obra em questão procura denunciar práticas corriqueiras no Brasil no século XIX, entre elas o capitalismo exacerbado, a força do explorador pelo explorado, vale ressaltar também que ela procura analisar as ações humanas, se olharmos no romantismo veremos uma estética que se preocupava em mostrar por meio da literatura o ambiente ideal já o naturalismo vem mostrar aquilo que é considerado imoral, não vem retratar uma realidade distante e sim pessimista, realista e mais próxima da realidade atual da época, o ser humano era tido como um objeto de análise, dessa forma todas as suas ações eram julgadas a partir das concepções próprias da época.

Aloísio escreveu vários romances além de *O cortiço* entre eles: *Uma lágrima de mulher* (1880), *O mulato* (1881), *Mistérios da Tijuca* [reeditado com o título *Girândola de amores*] (1882), *Memórias de um condenado* [reeditado com o título *A condessa Vésper*] (1882), *Casa de pensão* (1884), *Filomena Borges* (1884), *O homem* (1887), *O coruja* (1890), *A mortalha de Alzira* (1894), *Livro de uma sogra* (1895).

Principais conceitos teóricos

Beth Brait em *A Personagem* (2017), versa por seu turno, acerca da construção das personagens, e como eles não são vistos mais como imitação do mundo exterior, mas sim como uma projeção da maneira de ser, de pensar do autor, e além disso os personagens apresentam particularidades do ser humano. Assim sendo, a autora afirma que o personagem continua sendo um ser antropomórfico cuja medida de avaliação ainda é o ser humano.

Antônio Cândido em *A personagem de ficção* (2014), nos mostra que o texto se baseia antes de mais nada na relação entre o ser vivo e o ser fictício, manifestada através da personagem, ressaltam também a presença da verossimilhança que através dela acontece uma comunicação importante entre personagens e os leitores. Nessa obra, atinou no autor a necessidade de montar um enredo em função de pessoas.

Antônio Candido em *Discurso e a cidade* (1993), enfatiza que o texto de Aluísio de Azevedo tomou empréstimo não apenas a ideia de descrever a vida do

trabalhador pobre no quadro de um cortiço, mas um bom número de motivos pormenores, mais ou menos importantes, ele descreve que o autor quis produzir e mostrar na sua obra a realidade que estava ao seu redor naquela época e através disso escreveu esse romance.

No que pese tal aspecto, Bosi em *História concisa da literatura brasileira* (2017), versa acerca das muitas ideias de mudança e ruptura dentro da literatura, e a contextualização do momento estético naturalista, traz também um apanhado sobre a vida Aluísio de Azevedo e diz que o mesmo tem a influência de Zola e de Eça. Aloisio de Azevedo bebe de Eça de Queirós quando “cria tipos de representar usos e costumes de sociedades provincianas” (Junior, 2012. p.12), e de Zola Aluísio herda o olhar de mostrar na literatura a questão mais animalesca do Homem.

A partir do período romântico a narrativa desenvolveu, cada vez mais o lado social, como acontece no naturalismo, quem timbrou em tomar como personagens centrais o operário, o camponês, o pequeno artesão, o desvalido, a prostituta, o discriminado em geral. Na França Emile Zola conseguiu fazer uma verdadeira epopeia do povo oprimido e explorado, [...] retratando as consequências da miséria, da promiscuidade, da espoliação econômica, e o que fez dele um inspirador de atitudes e de ideias políticas. (Candido, 2023, p. 28,29).

Ambos versam nessa intenção, de mostrar a literatura como direito humanos, pois em seus textos eles retratavam a realidade, a verdadeira situação do ser humano, como forma de crítica social pois “a literatura pode ser um instrumento consciente de desmascaramento” (Candido, 1988, p.30), ou seja a literatura não pode ser vista somente como obra de arte e sim também como uma forma de expor certas realidades e certas coisas, ela tem poder de impacto, possibilitando mudanças.

Aníbal Quijano no livro *Colonialidade do poder eurocentrismo e América Latina* (2005), observamos as relações entre colonizado e colonizador configurando assim um novo formato de poder entre as identidades das Américas, sendo que as características das raças dominadas legitimaram o poder eurocêntrico como a relação colonial de dominação. A discussão de Quijano engloba também as relações sociais e políticas da população excluída diante da condição de um processo de modernidade enraizado na colonização.

A pesquisa baseou-se principalmente a partir do entendimento da obra de Aluísio de Azevedo, visto que se julga necessário apresentar os pressupostos teóricos que direcionam o trabalho inserindo aspectos de caráter histórico e social. Dessa forma, serão utilizados livros, artigos e obras a fim que se aproprie

coerentemente das informações com vistas ao alcance dos objetivos salientados como pontos importantes para uma melhor compreensão e análise da obra completa.

Análise do corpus literário

Começaremos a análise observando um pouco os personagens contidos na obra *O Cortiço*. O personagem é o ser fictício ou real responsável pelo desenrolar dos acontecimentos da narrativa. Ou seja, é quem produz efetivamente as ações no interior das obras literárias e, por consequência, sofre os efeitos gerados pelos eventos da trama e vale ressaltar que todo texto literário é fictício ou seja ele bebe somente da realidade. Já afirma Beth Brait no livro *A personagem* que: “A personagem é um habitante da realidade ficcional, de que a matéria de que é feita e o espaço que habita são diferentes da matéria e do espaço dos seres humanos, mas reconhecendo também que essas duas realidades mantêm um íntimo relacionamento” (Brait, 2017, p.20), ou seja, os personagens de ficção bebendo da realidade da imaginação e criatividade do autor eles podem ser uma ferramenta poderosa que pode levar a reflexão. Sabemos que os personagens dentro dos textos literários são inúmeros assim afirmamos que eles são serem dinâmicos

Esses seres criados pelos homens e chamamos de personagens, assim como seus criadores, não param de se multiplicar, movimentando o jogo artístico-literário que entrelaça criador, criatura e todos aqueles que se envolvem com eles, vivenciando-os amando-os, odiando-os, ou tentando entendê-los (Brait, 2017, p. 09).

O autor começa o primeiro capítulo da sua obra mostrando um personagem português que viera para o Brasil com a sua esposa e a sua filha e trabalhou dos treze aos vinte cinco anos a um vendeiro, mas nele habitava um tal delírio de enriquecer que o mesmo procurou abrir o seu próprio comércio. Haroldo Ceravolo Sereza no livro *O naturalismo e o naturalismo no Brasil*, destaca que “Romão só tinha uma preocupação: aumentar os bens”, e essa preocupação, o desejo de acumular sem freios, que se manterá como o elemento econômico central do romance.” (Sereza, 2022, p. 133), vale ressaltar também que esse mesmo personagem tinha muita ganância, pois quanto mais ele economizasse, mais dinheiro ele teria, e por conta disso passava por algumas privações como:

O rapaz atirou-se à labutação ainda com mais ardor, possuindo-se de tal delírio de enriquecer que afrontava resignado as mais duras privações dormia sobre o balcão da própria venda, em cima de uma

esteira fazendo travessieiro de um saco de estopa cheio de palha (Azevedo, 2015, p. 05).

Após conhecer sua vizinha crioula trintona que trabalhava forte pela manhã vendendo angu, e à noite peixe frito com outros acessórios, a partir daí João aproxima-se cada vez mais dela, sendo que a mesma tinha acabado de perder o marido e o distinto em pouco tempo torna-se procurador e conselheiro dela, tomando conta de tudo que era produzido. Com algumas economias conseguiu algumas partes de um terreno que era situado ao lado da venda em que trabalhava.

A história de João Romão e Bertoleza surge, desde o seu primeiro capítulo, de uma compreensão profunda da vida econômica dessas duas personagens e dos habitantes do cortiço que erigem juntos e passam a gerir, como uma divisão de trabalho mais sofisticada e perversamente renovada, com o capitalismo João Romão eliminando muitos outros capitalistas ou personagens que estão na fronteira de integrar a condição capitalista entre eles (Sereza, 2022, p. 129).

Observamos que João Romão é dono de uma venda, um ser pobre que torna rico e aproveita da fragilidade, da inocência de Bertoleza e passa a ser procurador dela. Ela fica toda contente pois tornar-se-á mulher de um europeu, homem de uma linhagem superior à sua, Ele é dominador pois ela trabalhava para ele como uma máquina e ele guardava sua economia e roubava “no fim de pouco tempo era ele quem tomava conta de tudo que ela produzia [...] João Romão comprou então, com as economias da amiga, alguns palmos de terreno ao lado esquerdo da venda” (Azevedo, 2015, p. 06). Aqui observamos a dominação de um homem branco sobre uma mulher preta já nos diz Aníbal Quijano em *Colonialidade do poder eurocentrismo e América Latina* (2005), que essa noção de raça surge após o descobrimento da América, que com o passar do tempo os colonizadores definiram uma cor, traços, para distinguir o colonizador do colonizado, João Romão no romance o explorador europeu que sobe de nível custa dos mais fracos.

A formação de relações sociais fundadas nessa idéia, produziu na América identidades sociais historicamente novas: índios, negros e mestiços, e redefiniu outras. Assim, termos com espanhol e português, e mais tarde europeu, que até então indicavam apenas procedência geográfica ou país de origem, desde então adquiriram também, em relação às novas identidades, uma conotação racial. (Quijano, 2005, p. 117).

Observamos que durante o processo de colonização foi imposto pelos

européus uma categorização de raça e cor. Nas relações dos personagens acima citados existe uma relação “de controle de trabalho que estavam fundamentadas no controle capital e no padrão de poder” (Quijano, 2005, p. 108), ou seja, o João Romão é capitalista, só pensava em enriquecer em cima do trabalho dela e enganando aos outros. Segundo Haroldo Ceravolo (2022), costumamos observar Bertoleza apenas como ‘negra’, ‘escrava’ e ‘mão de obra’, mas o livro permite ver também ela como um potencial capitalista que não se desenvolverá.

No naturalismo brasileiro, Aluísio Azevedo é o outro que toca mais frequentemente na questão do dinheiro e da vida econômica: É em O cortiço, que a modernização econômica da segunda metade do 19 ganha uma geografia especial, atores dinâmicos elementos transformadores e uma confluência de processo de resultado num painel humano no qual a exploração do trabalho surge viva e um e em movimento, dando forma a diferente personagens e situações num momento especialmente complexo da vida emocional’ (Sereza, 2022, p. 127).

Nessa obra notamos também os efeitos da modernização econômica no Brasil, mostrando com força a realidade dos mais fracos que precisam trabalhar duro o dia todo. Antonio Candido em *a personagem de Ficção* fala em seus escritos: “O enredo existe através das personagens e as personagens vivem no enredo. Enredo e personagem exprimem, ligados, os intuítos do romance, a visão da vida que decorre dele, os significados e valores que o anima” (Cândido, 2014, p. 53). Uma característica dessa obra também é que o autor faz questão de discorrer bem, os traços, o jeito de ser, e viver de cada personagem dessa forma facilitando ao leitor imaginar o cenário e entender o contexto da narração, notamos também a miscigenação entre os personagens da obra, alguns são portugueses brancos, outros negros.

Observamos que Bertoleza era pobre, e era explorada por outro pobre, que tinha o desejo de se rico, João Romão não explora somente ela, explora também seus outros empregados a ganância era tal que o próprio foi capaz de forjar uma falsa carta de alforria, e servindo-se de outros meios ilícitos, dessa maneira ele consegue aumentar seu capital “Do ponto de vista eurocêntrico, reciprocidade, escravidão, servidão e produção mercantil independente são todas percebidas como uma sequência histórica prévia à mercantilização da força de trabalho” (Quijano, 2005, p.126), notamos que João Romão utilizava outros personagens, a sua força de trabalho com baixa remuneração, e sem opções de liberdade, esse sistema foi amplamente utilizado em várias civilizações antigas e durante o colonialismo, conforme essa perspectiva eurocêntrica, essas formas de organização do trabalho e

da produção são etapas históricas que seguem uma progressão linear, culminando na mercantilização da força de trabalho, a exploração do trabalho, especialmente dos trabalhadores pobres e dos descendentes de escravos, é uma persistência do sistema de trabalho forçado e mal recompensado estipulado durante a colonização.

Já a Rita Baiana representava uma personagem forte, decidida e independente, não precisava de um homem em sua vida, era diferente de outras mulheres que vivam em meio às condições sociais que eram submetidas e que eram vivenciadas no século XIX, século que foi escrita a obra, era uma mulher sensual e provocante que tinha o poder de conseguir despertar desejos incontrolláveis nos homens em tê-la para eles, diante disso fica evidente:

Mas, ninguém como a Rita; só ela, só aquele demônio, tinha o mágico segredo daqueles movimentos de cobra amaldiçoada de; aqueles requebros que não podiam ser sem o cheiro que a mulata soltava de si e sem aquela voz doce, quebrada, harmoniosa, arrojante, meiga e suplicante (Azevedo, 2015, p. 70).

A partir das considerações de Aluísio de Azevedo, como descrito na citação acima, observa-se o toque de sensualidade que ela possuía e as provocações que a mulata demonstrava por onde passava, com o poder de enfeitiçar fortemente os homens que com ela se envolviam, um exemplo em O Cortiço “E deixava-se ficar, olhando. Outras raparigas dançaram, mas o português só via a mulata, mesmo quando, prostrada, fora cair nos braços do amigo” (Azevedo, 2015, p. 71). Mesmo que fosse um comportamento proibido na época, Rita rompia com os paradigmas da época não se encaixando aos modelos que a sociedade impunha para aquelas mulheres.

O naturalismo é, na literatura, o movimento que vai dizer com grande paixão que somos reprimidos sexualmente e que vai intensificar os discursos sobre o sexo, mas que acaba também por colaborar na construção e na difusão e novas sexualidades. (Sereza, 2023, p. 210).

Notamos que ao decorrer da obra alguns personagens são negros, e o autor enfatiza em certos modos de chamá-los como: mulata, cafuza e entre outros, notamos a partir daí que na obra em questão tem-se uma preocupação em caracterizar e controlar os corpos dos personagens “Essa Caracterização é frequentemente racial, uma questão crescente no debate ideológico brasileiro da época, alimentando por debates científicos sobre as origens da vida e da humanidade” (Cerevoló, 2022, p.203), recordamos que o autor enfatiza muito e coloca por base a sexualidade dos personagens como elemento fundamental. Nota-se também o interesse financeiro nas relações dos personagens.

Tal personagem não é a principal do romance, mas podemos dizer que é a mais extrovertida, com mais desenvoltura, vemos que ela valoriza as relações sociais, e mesmo sendo bem notada por todos no cortiço da mesma forma é muito julgada, pelo fato de ser negra e ter um poder sedutor diferenciado, todos julgam ela dizendo que “aquela não endireita mais!... Cada vez fica até mais assanhada!... Parece que tem fogo no rabo” (Azevedo, 2015, p. 36), o colonizador tem um olhar diferente para com o negro muitas das vezes é visto como um ser violento “Com o tempo, os colonizadores codificaram como cor os traços fenotípicos dos colonizados e a assumiram como a característica emblemática da categoria racial” (Quijano, 52005. p. 117), O colonizador utilizou da cor de pele para sustentar categorias raciais assim oprimindo o povo, vemos aqui como as identidades raciais foram constituídas para justificar o sistema de dominação e exploração durante o processo colonial.

Ela também é vista de maneira diferente da mulher branca, os homens a olham na intenção do desejo carnal, sexo, como se ela só servisse para essa finalidade, nesse sentido não existe uma valorização da mulher negra, tal ideologia que negro só presta para trabalhar e para sexo foi imposto pelo colonizador, e a estética naturalista faz questão de trazer vivamente

O cortiço é a variedade de papéis que a mulher pode assumir, papéis que são acompanhados por diferentes sexualidades. Se a mulher jovem “burguesa” era, nos outros romances citados, casta e, por consequência, sujeita às manifestações histéricas, as mulheres desses romances de Aluísio terão diferentes trabalhos e assumirão diferentes níveis de atividade sexual. (Sereza, 2023, p. 220).

A linguagem preconceituosa dita no texto por influência do colonizador, sabemos que foi diretamente para os negros de modo geral, nesse período o trabalho era destinado também pela raça tinha serviço mais leves os brancos serviços mais pesados os negros “controle de uma forma específica de trabalho podia ser ao mesmo tempo um controle de um grupo específico de gente dominada” (Quijano, 52005. p. 119), nisso é notório as relações de poder essas questões do controle social e raça é algo complexo que existe desde os primórdios, para manter as relações de exploração e de poder.

Em O cortiço é notório a presença da superioridade de várias formas, com a colonização surge essa ideia de perpetuar a relações de desigualdade principalmente para o lado do capitalismo “historicamente, a ideia de superioridade racial foi usada como uma nova maneira de legitimar e justificar ideias e práticas preexistentes de relações de superioridade e inferioridade entre grupos dominantes e dominados” (Quijano, 52005. p.118), e simplesmente tal ação foi usada como forma de justificação a dominação, a superioridade, notamos a superioridade

econômica e social quando no romance vemos João Romão e Miranda, ambos representando uma elite econômica,

Era ainda a prosperidade do vizinho o que lhe obsedava o espírito, enegrecendo-lhe a alma com um feio ressentimento de despeito. Tinha inveja do outro, daquele outro português que fizera fortuna, sem precisar roer nenhum chifre; daquele outro que, para ser mais rico três vezes do que ele, não teve de casar com a filha do patrão ou com a bastarda de algum fazendeiro freguês da casa! (Azevedo, 2015, p. 71).

Neste fragmento, notamos claramente um sentimento de inveja de um era ainda personagem para com o outro, isso por causa da desigualdade econômica e social deles, da ganância de ter, de mostrar poder. Um tinha que ser mais rico que o outro para exercer poderio, Miranda tinha ambição nas coisas de João Romão, e João tinha inveja pela posição social de Miranda. O Brasil, como ex-colônia portuguesa, manteve uma estrutura social profundamente marcada pelas desigualdades raciais e econômicas resultantes do período colonial. Vemos também a superioridade moral quando Bertoleza de forma desumana é vista somente como objeto sexual

Ela saltou em meio da roda, com os braços na cintura, rebolando as ilhargas e bamboleando a cabeça, ora para a esquerda, ora para a direita, como numa sofreguidão de gozo carnal, num requebrado luxurioso que a punha ofegante; já correndo de barriga empinada; já recuando de braços estendidos, a tremer toda, como se se fosse afundando num prazer grosso que nem azeite, em que se não toma pé e nunca se encontra fundo. (Azevedo, 2015, p. 69,70).

Aqui notamos uma habilidade própria da estética naturalista de mostrar o lado animal do homem, a sexualidade, principalmente quando se trata de uma mulher negra, neste fragmento do romance notamos a presença de metáforas para expressar a sexualidade, os desejos ao ler esse fragmento com todas essas pistas o leitor é capaz de visualizar, imaginar cada movimento dado pela personagem em questão. Esse era o jeito de Rita Baiana, era o modo dela se expressar, mas “os povos conquistados e dominados foram postos numa situação natural de inferioridade, e consequentemente também seus traços fenotípicos, bem como suas descobertas mentais e culturais” (Quijano, 2005. p.118), notamos o ato de inferioridade foi uma situação imposta pelo colonizador e não algo natural.

Antônio Cândido, traz uma noção sobre a personagem que nos chama a atenção, quando ele nos diz que: “O Homo fictus é e não é equivalente ao Homo

sapiens, pois vive segundo as mesmas linhas de ação e sensibilidade, mas numa proporção diferente e conforme avaliação também diferente” (Cândido, 2014, p. 12), ou seja nós leitores, tratamos os personagens como indivíduos reais, mas no final das contas no texto de ficção a personagem não passa de palavras ações etc. partindo desse ponto o autor imprime várias características reais assim possibilitando que nós leitores dê credibilidade à obra e pense que aquele personagem é real. Vale ressaltar também que para melhor entender o discorrer dos personagens na obra dependemos da organização estética, pois é através dessa organização que o texto se torna verossímil, que podemos dizer que é a atribuição daquilo que parece verdadeiro.

Breves Considerações

A atual pesquisa teve como objetivo, realizar uma leitura da obra *O Cortiço* a partir das relações de poder entre as personagens de ficção contidas na obra em questão, sendo possível compreender os conflitos que se formam dentro do romance, baseados nas interações e relações dessas personagens umas com as outras. Analisamos como a ideologia estrutura relações de dominância e permeia os personagens animalescos da narrativa. Considerando personagens como Rita Baiana, Jerônimo, Bertoleza e João Romão, o estudo revela a complexidade da vida cotidiana no cortiço, destacando a inovação temática de Azevedo. A estalagem, central na narrativa, criar uma micro sociedade que permite uma reflexão sobre as relações de poder, sublinhando a importância de uma leitura crítica para entender as dinâmicas de dominância na obra e na sociedade. Buscamos neste trabalho entender o quanto o processo da colonialidade ficou impregnado na sociedade, principalmente no contexto da obra analisada, podemos observar o papel do colonizador e colonizado, do opressor e do oprimido, é sempre a luz do capitalismo na ascensão de sempre ter cada vez mais para mostrar mais poder.

Ao ler a obra contrapondo os personagens, observamos que suas interações refletem e revelam a estrutura da narrativa. As oposições formadas entre os pares estudados geram conflitos e motivações para suas ações, com cada personagem se tornando o oposto do outro. Além da influência do ambiente degradado e da natureza insinuante, o autor vai além do naturalismo, expondo os processos de aviltamento a que os indivíduos estão submetidos em um sistema social cruel e desigual. Este estudo nos levou a refletir sobre as camadas sociais e as discrepâncias que surgem a partir delas. O cortiço, com sua diversidade de moradores e interações diárias, retrata o Brasil, mostrando como as diferenças de personalidade, objetivos, classe social e etnia geram os conflitos que compõem o enredo de "O Cortiço".

Referências

- AZEVEDO, Aluísio, 1857-1913. **O cortiço**. São Paulo: Via literatura, 2015.
- BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 52. ed. São Paulo: Cultrix, 2017.
- BRAIT, Beth. **A personagem**. 9.ed. São Paulo: Contexto, 2017.
- CANDIDO, Antônio et.al. **A personagem de Ficção**. 13. ed. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- CANDIDO, Antônio. **O discurso e a cidade**. 1 ed. São Paulo: Duas cidades, 1993.
- CANDIDO, Antonio. **Vários escritos**. 1. ed. São Paulo: Todavia, 2023.
- JUNIOR, Álvaro Santos Simões. **Entre Zola e Eça**: O naturalismo brasileiro em seu apogeu. In: Estudos de literatura e imprensa. São Paulo: UNESP, 2014. p. 35-49
- MOISÉS, Massaud. **A literatura brasileira através dos textos**. 29.ed. São Paulo: Cultrix, 2012.
- QUIJANO, Aníbal. **A colonialidade do saber**: eurocentrismo e ciências sociais, perspectivas latino-americanas. Buenos Aires: Clacso, 2005. p. 117-142.
- SEREZA, Haroldo Ceravolo. **O naturalismo e o naturalismo no Brasil**: questões de forma, classe, raça, e gênero no romance brasileiro do século 19 .1. ed. São Paulo: Alameda, 2022.

Realização:



Apoio:



PROFLETRAS

