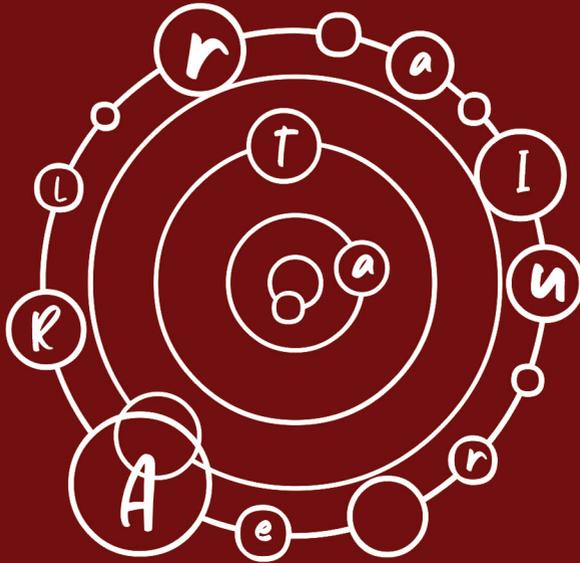


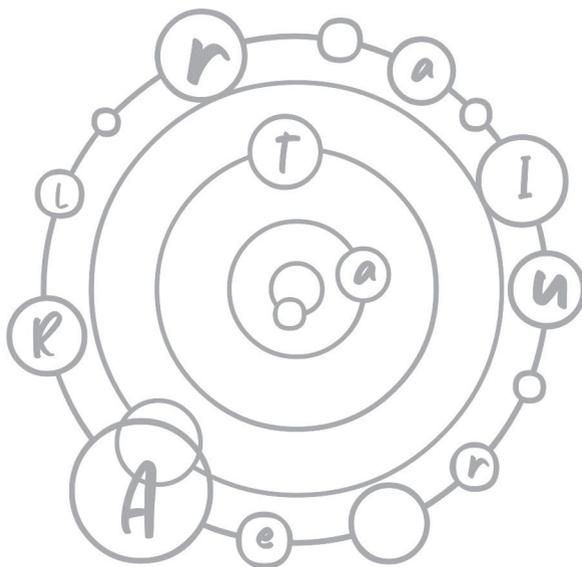
Concísia Lopes dos Santos
Maria Eliane Souza da Silva
Sebastião Marques Cardoso
(Organizadores)

Pluriverso das Letras: Exercícios de Crítica e Análise Literária



Poder Editora

Pluriverso das Letras: Exercícios de Crítica e Análise Literária



Os organizadores:
Concísia Lopes dos Santos
Maria Eliane Souza da Silva
Sebastião Marques Cardoso



Poder Editora

Copyright © da Podes Editora Ltda
Editora-Chefa: Ana Maria Carneiro Almeida Diniz
Diagramação: Kaline Cavalheiro da Silva
Capa: Kaline Cavalheiro da Silva
Revisão: Autores

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Pluriverso das letras [livro eletrônico] :
exercícios de crítica e análise literária :
volume II / organizadores Concísia Lopes dos
Santos, Maria Eliane Souza da Silva, Sebastião
Marques Cardoso. -- Mossoró, RN : Editora Podes,
2022.
PDF

Vários autores.
Bibliografia.
ISBN 978-65-995722-7-2

1. Crítica literária 2. Literatura - História e
crítica 3. Literatura brasileira - História e crítica
4. Literatura portuguesa - História e crítica I.
Santos, Concísia Lopes dos. II. Silva, Maria Eliane
Souza da. III. Cardoso, Sebastião Marques.

-130723

CDD-809

Índices para catálogo sistemático:

1. Literatura : História e crítica 809

Cibele Maria Dias - Bibliotecária - CRB-8/9427

Os organizadores:
Concísia Lopes dos Santos
Maria Eliane Souza da Silva
Sebastião Marques Cardoso

Pluriverso das Letras:
Exercícios de Crítica e Análise
Literária

VOLUME II

Conselho Editorial

Paula Daniela Bianchi (Universidad de Buenos Aires, CONICET)
Francisco Vieira da Silva (UFERSA)
José Veranildo Lopes da Costa Júnior (UFPB)
Lourdes Kaminski Alves (UNIOESTE-PR)
Sebastião Alves Teixeira Lopes (UFPI)
Sebastião Marques Cardoso (UERN)
Sulemi Fabiano Campos (UFRN)

Comitê Científico

Profa. Dra. Ady Canário de Souza Estevão (UFERSA)
Prof. Dr. Marco Antonio Lima do Bonfim (UFPE)
Profa. Dra. Maria Eliane Souza da Silva (UERN)
Profa. Dra. Eliana Pereira de Carvalho (UESPI)
Prof. Dr. Hermano de França Rodrigues (UFPB)
Profa. Dra. Ana Maria Carneiro Almeida Diniz (SEEC/PB)

ÍNDICE

APRESENTAÇÃO

CAPÍTULO 1 - O CORTIÇO E O ESPAÇO NARRATIVO: UMA ANÁLISE DA CONSTRUÇÃO DOS PERSONAGENS NA OBRA DE ALUÍSIO DE AZEVEDO

Josenildo Fernandes Sobrinho

CAPÍTULO 2 - O SILÊNCIO GRITA NA MEMÓRIA: A DEMOCRACIA NO ROMANCE ALDEOTA, DE JÁDER DE CARVALHO
Brena Kézzia de Lima Ferreira

CAPÍTULO 3 - AS IMPLICAÇÕES DA SECA NA DESORGANIZAÇÃO DAS COMUNIDADES SOCIAIS SERTANEJAS DE O QUINZE: DONA INÁCIA E CONCEIÇÃO VIVENCIANDO UMA VIDA DESLOCADA

Jessé Carvalho Nunes

Maria Edileuza da Costa

CAPÍTULO 4 - CIVILIZAÇÃO, CULTURA E CONHECIMENTO: O LUGAR DO ESCRITOR NA FORMAÇÃO HUMANA NO MUNDO CONTEMPORÂNEO

Davi Tintino Filho

CAPÍTULO 5 - CONTORNOS DA CIDADE NA POESIA DE DRUMMOND E FERREIRA GULLAR

Lara Marques de Oliveira

Alexandre Bezerra Alves

CAPÍTULO 6 - O CORONELISMO E AS RELAÇÕES DE PODER EM TEREZA BATISTA CANSADA DE GUERRA DE JORGE AMADO

Ananeri Vieira de Lima

Ana Paula Lima Carneiro

CAPÍTULO 7 - A REPRESENTAÇÃO DA CIDADE NO POEMA “EDIFÍCIO ESPLENDOR”, DE CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE

Bárbara Rubio

CAPÍTULO 8 - O TIMBRE PRÓPRIO DA POESIA DE JOÃO CABRAL DE MELO NETO

Júlio César de Araújo Cadó
Rosanne Bezerra de Araújo

CAPÍTULO 9 - O DESEJO NA TEIA SOCIAL: UMA ANÁLISE DE CAETÊS, DE GRACILIANO RAMOS, À LUZ DA TEORIA MIMÉTICA DE RENÉ GIRARD

Lucas José de Mello Lopes

CAPÍTULO 10 - TENSÕES E REPRESENTAÇÃO LITERÁRIA NO NORDESTE - 1930

Maria de Lourdes Dionizio Santos
Manoel Freire Rodrigues

CAPÍTULO 11 - A POSIÇÃO SOCIAL DO HOMEM BRANCO: UMA ANÁLISE DO CONTO PAI CONTRA MÃE

Alyssa Kayne de Queiroz dos Santos Lima
Danielle Galdino Lopes

CAPÍTULO 12 - A FRAGMENTAÇÃO DA IDENTIDADE FEMININA EM “ELE ME BEBEU” DE CLARICE LISPECTOR

Itamara da Silva Nascimento Omena
Ana Paula Lima Carneiro

CAPÍTULO 13 - ESCREVIVÊNCIA DE MULHER NEGRA E POBRE: PERCURSO DE DORES NO CONTO MARIA DE CONCEIÇÃO EVARISTO

Maria José Moraes Honório
Maria Eliane Souza da Silva

CAPÍTULO 14 - O SER MULHER NA POÉTICA DE GILKA MACHADO

Laura Amélia Fernandes Barreto
Maria Eliane Souza da Silva

CAPÍTULO 15 - A REPRESENTAÇÃO IDENTITÁRIA DA PERSONAGEM SCHEREZADE NO ROMANCE VOZES DO DESERTO DE NÉLIDA PIÑON

Maria do Socorro Souza Silva
Roniê Rodrigues da Silva

CAPÍTULO 16 - OLHARES SOBRE O PODER FEMININO EM EU, TITUBA, FEITICEIRA... NEGRA DE SALÉM, DE MARYSE CONDÉ: QUEM É A BRUXA AQUI?

Maria Eliane Souza da Silva

Jeanne Virginia Costa do Nascimento

CAPÍTULO 17 - A VIOLÊNCIA DA ERVILHA: NOTAS FEMINISTAS SOBRE UM CONTO DE FADAS

Cássio Eduardo Rodrigues Serafim

CAPÍTULO 18 - O QUE ACONTECE A UMA PESSOA QUANDO ESTA NÃO ATENDE AO CHAMADO DA NOITE?: REFLEXÕES SOBRE A AUTORIA FEMININA NO CONTO “ONDE ESTIVESTES DE NOITE”, DE CLARICE LISPECTOR

Leandro Lopes Soares

Maria Eliane Souza da Silva

CAPÍTULO 19 - MULHERES MATUTAS E CALUNGUEIRAS EM CORDÉIS DE AUTORIA FEMININA

Fabiana Francisca da Silva

Carlos Versiani dos Anjos

CAPÍTULO 20 - DESEJO INDECIFRÁVEL: NUANÇAS ERÓTICAS EM OLGA SAVARY

Marcela Rodrigues Trindade

CAPÍTULO 21 - O EROTISMO NA POESIA DE FLORBELA ESPANCA

Inecila Maria de Souza Ferreira

CAPÍTULO 22 - LITERATURA DE AUTORIA FEMININA E REPRESENTAÇÕES IDENTITÁRIAS DA MULHER IDOSA NA LITERATURA

Maria Lidiana Costa

Maria do Socorro Souza Silva

CAPÍTULO 23 - ESPAÇO E LITERATURA FANTÁSTICA EM MURILO RUBIÃO: ANÁLISE DOS CONTOS “O PIROTÉCNICO ZACARIAS” E “BÁRBARA”

Maria Aparecida de Sá Martins Menezes

CAPÍTULO 24 - O ESPAÇO INSÓLITO EM “O ENCONTRO”, CONTO DE LYGIA FAGUNDES TELLES

Vilmária Chaves Nogueira
Antonia Marly Moura da Silva

**CAPÍTULO 25 - O ESPAÇO FICCIONAL NO CONTO A CIDADE,
DE MURILO RUBIÃO**

Márcia Socorro Ferreira de Andrade Silva

**CAPÍTULO 26 - ZOOLOGIZAR A EXISTÊNCIA: DEVIR-ANIMAL
E DESTERRITORIALIZAÇÃO NO CONTO “O BÚFALO” DE
CLARICE LISPECTOR**

Felipe Garcia de Medeiros
Antonia Marly Moura da Silva

**CAPÍTULO 27 - O ESPAÇO DO MONSTRO NO CONTO OS MOR-
TOS-VIPS, DE BRÁULIO TAVARES**

Aline Cristina da Silva

**CAPÍTULO 28 - O ESPAÇO NO HORIZONTE DO (IM)PROVÁ-
VEL: UMA LEITURA DO CONTO “TRESAVENTURA” DE JOÃO
GUIMARÃES ROSA**

Antonia Marly Moura da Silva

**CAPÍTULO 29 - A POÉTICA DO LUGAR EM “EDIFÍCIO ESPLEN-
DOR”, DE CARLOS DRUMMOND ANDRADE**

Mércia Suyane Vieira Mendonça
Áquila Gomes de Souza



APRESENTAÇÃO

É importante viver a experiência da nossa própria circulação pelo mundo, não como uma metáfora, mas como fricção, poder contar uns com os outros.

Ailton Krenak - Ideias para adiar o fim do mundo, 2020, p. 27.

Os capítulos que integram esta obra foram produzidos para o III Simpósio Nacional de Literaturas de Língua Portuguesa, realizado juntamente ao II Simpósio Internacional de Literaturas de Língua Portuguesa, na Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN), por iniciativa dos membros do Grupo de Pesquisa em Literaturas de Língua Portuguesa (GPORT), entre os dias 4 e 6 de maio de 2021. O evento aconteceu de forma remota, transmitido pela plataforma *Youtube* e pelo *Google Meet*. A programação do SINALLIP (Simpósio Nacional de Literaturas de Língua Portuguesa) mobilizou os departamentos e os programas de Pós-Graduação em Letras da UERN, em especial do Campus de Pau dos Ferros e do Campus Central.

O objetivo central deste livro é divulgar e propor estudos literários, críticos e comparados acerca das diversas comunidades literárias que têm a Língua Portuguesa como um dos principais veículos de expressão ficcional. Seu público-alvo, assim, são os estudantes e profissionais de Letras e de campos de estudo próximos. Os capítulos publicados obedecem às normas para a publicação deste volume, contudo, a responsabilidade pelo cuidado da revisão textual ou pelos conteúdos expressos nesses textos é dos próprios autores.

Os capítulos publicados, nesta obra, integram três GTs do Simpósio, assim denominados: “Literatura e vida social no Brasil: tensões estéticas e históricas”, “Literatura (de)mulheres (cisgêneros e transexuais)” e “O intrincado território do espaço ficcional na literatura brasileira con-

temporânea”.

Os doze primeiros capítulos, que compõem o GT “Literatura e vida social no Brasil: tensões estéticas e históricas”, concentram o debate sobre obras e autores da literatura brasileira, apreciando abordagens estéticas e/ou históricas relacionadas com a “forma literária e vida social”. Logo no primeiro capítulo, “**O cortiço** e o espaço narrativo: uma análise da construção dos personagens na obra de Aluísio de Azevedo”, o autor Josenildo Fernandes Sobrinho analisa o “espaço ficcional e a construção de personagens” na obra **O cortiço**, debatendo o determinismo e o cientificismo presentes na construção da narrativa de Aluísio de Azevedo.

O texto seguinte, agora de Brena Kézzia de Lima Ferreira, intitulado “O silêncio grita na memória: a democracia no romance **Aldeota**, de Jäder de Carvalho”, propõe demonstrar a relevância dos aspectos sociais e históricos diante da contraposição entre uma população “carente” e a elite do bairro Aldeota da cidade de Fortaleza, Ceará. A obra **Aldeota**, de Jäder Carvalho, tensiona a inscrição de um autor que persevera pelos direitos de todos, sem o receio das implicações de seus atos ou escritos - um romance de cunho denunciativo e da observação de aspectos sobre a democracia.

O próximo capítulo, intitulado “As implicações da seca na desorganização das comunidades sociais sertanejas de **O Quinze**: Dona Inácia e Conceição vivenciando uma vida deslocada”, escrito por Jessé Carvalho Nunes e Maria Edileuza da Costa, demonstra as nuances significativas no “modo de viver das personagens Dona Inácia e Conceição, do livro **O Quinze** da escritora Rachel de Queiroz, apontando a possibilidade de um percurso contrário ao senso comum da concepção/ tipificação do Nordeste.

O autor Davi Tintino Filho elabora uma investigação do romance **Rastejo**, do potiguar Humberto Hermenegildo de Oliveira em “Civilização, cultura e conhecimento: o lugar do escritor na formação humana no mundo contemporâneo”, discutindo sobre sistemas e regionalismo literários a partir da função do escritor em sua vida social e à luz dos estudos literários contemporâneos, enquanto “intelectual produtor de objetos culturais que influem, diretamente, na formação humana”.

Na sequência, os autores Lara Marques de Oliveira e Alexandre Bezerra Alves evidenciam, em “Contornos da cidade na poesia de Drummond e Ferreira Gullar”, as representações da cidade por meio de dois poemas, um escrito por Carlos Drummond de Andrade na obra **José** e o outro em **Vertigem**, de Ferreira Gullar. De acordo com os analistas, trata-se de um “estudo das imagens poéticas e relações de sentido” postas nos poemas selecionados.

O quinto capítulo, “Coronelismo e as relações de poder em **Tereza Batista Cansada de Guerra** de Jorge Amado”, das autoras Ananeri Vieira de Lima e Ana Paula Lima Carneiro, aponta para a representação do contexto sócio histórico vinculado ao coronelismo e suas inclusões diante do poder, na obra de referência do escritor baiano.

Adiante, temos a apresentação de críticas estabelecidas ao processo de industrialização e capitalismo, durante o período de modernização, problematizadas Bárbara Rubio, ao trazer em “A representação da cidade no poema ‘Edifício Esplendor’, de Carlos Drummond de Andrade”, algumas marcas da afetação e mudanças nas relações sociais e ambientais das cidades espelhadas na escrita drummondiana.

Já em “O timbre próprio da poesia de João Cabral de Melo Neto”, texto elaborado por Júlio César de Araújo Cadó e Rosanne Bezerra de Araújo, é destacada a autenticidade estética de João Cabral de Melo Neto como marco inaugural de uma nova poética na Literatura Brasileira do século XX.

Em seguida, o pesquisador Lucas José de Mello Lopes exercita, em “O desejo na teia social: uma análise de Caetés, de Graciliano Ramos, à luz da teoria mimética de René Girard”, leituras da obra graciliana em outras bases interpretativas, traçando uma “trajetória do desejo, elaborada a partir do manejo de elementos estruturais da narrativa, como foco narrativo e espaço”.

O próximo capítulo, “Tensões e representação literária no Nordeste - 1930”, elaborado por Maria de Lourdes Dionizio e Manoel Freire Rodrigues, desenvolve a problemática da produção literária do grupo de escritores de 1930 e a elaboração de seu “projeto ideológico”, debatendo a construção de uma literatura engajada, concretizada, direcionada nos papéis políticos do escritor e em sua função frente ao processo de conscientização e resgate da memória cultural.

No conto “Ele me bebeu”, do livro *A Via Crucis do Corpo de Clarice Lispector* (1974), as pesquisadoras Itamara da Silva Nascimento Omena e Ana Paula Lima Carneiro expõem a fragmentação da identidade feminina no referido conto de Clarice Lispector. Desse modo, em “A fragmentação da identidade feminina em ‘Ele me bebeu’ de Clarice Lispector”, as autoras discutem a identidade e a representação literária da mulher, a partir da relação entre literatura e sociedade.

Por fim, no último texto deste simpósio, “A posição social do homem branco: uma análise do conto ‘Pai contra mãe’”, escrito por Alyssa Kayne de Queiroz dos Santos Lima e Danielle Galdino Lopes, encerra o simpósio “Literatura e vida social no Brasil: tensões estéticas e históricas”,

ao propor uma análise crítica/analítica do conto machadiano, “Pai contra mãe”. Os autores enfatizam a posição social privilegiada ocupada pelo personagem protagonista, Candido Neves (sujeito branco, pobre e livre), no contexto da escravidão.

As próximas produções foram apresentadas no oitavo simpósio do evento, “Literatura (d)e mulheres (cisgêneros e transexuais)”. Esse simpósio intencionou o diálogo sobre a produção literária escrita por mulheres (cisgênero e transexuais) e a crítica feminista, propondo o debate de textos que exploram, como objeto de investigação, as representações femininas em suas múltiplas dimensões identitárias.

No capítulo “Escrevivência de mulher negra e pobre: percurso de dores no conto ‘Maria’ de Conceição Evaristo”, as pesquisadoras Maria José Morais Honório e Maria Eliane Souza da Silva debatem a respeito do conceito de “escrevivência” (EVARISTO, 2020), tra(n)çado em narrativas de mulheres negras e pobres que se contrapõem à concepção do discurso hegemônico das metanarrativas totalizantes.

No texto seguinte, “O ser mulher na poética de Gilka Machado”, mas ainda sob a luz da crítica literária feminista, Laura Amélia Fernandes Barreto e Maria Eliane Souza da Silva alargam um comparativo entre a vida e obra no contexto da poética de Gilka Machado.

No capítulo posterior “A representação identitária da personagem Scherezade no romance *Vozes do Deserto* de Nélide Piñon”, ao situar a complexidade da configuração da representação identitária da protagonista da obra citada, os pesquisadores Maria do Socorro Souza Silva e Roniê Rodrigues da Silva alocam e desenvolvem algumas das propostas dos pensadores franceses Gilles Deleuze e Félix Guattari.

O capítulo proposto por Jeane Virginia Costa do Nascimento e Maria Eliane Souza da Silva, “Olhares sobre o poder feminino em *Eu, Tituba, feiteira... Negra de Salém, de Maryse Condé: quem é a bruxa aqui?*”, promove desconstruções sobre a linha de pensamento hegemônico judaico-cristão em relação à concepção de bruxa. Além disso, indica outros tipos de percepções a partir das práticas dessas mulheres de margem ao ponderar aspectos religiosos e cosmogônicos (des)(re)velados na narrativa de Maryse Condé.

Na perspectiva da literatura infantil, o capítulo “A violência da ervilha: notas feministas sobre um conto de fadas”, de Cássio Eduardo Rodrigues Serafim, aborda a narrativa “A princesa e a ervilha”. O autor, na leitura deste conto, traz contribuições da crítica literária feminista para a (re)flexão dos modos de representação das mulheres nas obras literárias, bem como aportes críticos variados sobre a representação das personai-

gens femininas no conto de Rachel Isadora.

Adiante, temos o trabalho apresentado por Leandro Lopes Soares e Maria Eliane Souza da Silva, “O que acontece a uma pessoa quando esta não atende ao chamado da noite?: reflexões sobre a autoria feminina no conto e na obra homônima *Onde estivestes de noite* de Clarice Lispector”. Neste capítulo, os autores problematizam a atuação feminina no espaço de criação literária.

Em “Mulheres matutas e calungueiras em cordéis de autoria feminina”, dos pesquisadores Francisca Fabiana da Silva e Carlos Versiani dos Anjos, há uma análise de fragmentos selecionados de cordéis de duas cordelistas sertanejas, Dodora Medeiros e Lourdinha Medeiros. Os autores observam nos folhetos analisados a consolidação e a força transgressora do discurso identitário das mulheres cordelistas do Sertão Seridoense do estado do Rio Grande do Norte.

Através de Marcela Rodrigues Trindade, em “Desejo indecifrável: nuances eróticas em Olga Savary”, há um estudo sobre o erotismo feminino corporificado na poesia da poetisa contemporânea Olga Savary, acostando-se na importância da representação feminina dimensionadamente poética da autora.

É possível observar em “Literatura de autoria feminina e representações identitárias da mulher idosa na literatura”, de Maria Lidiana Costa e Maria do Socorro Souza Silva, a percepção de uma narrativa de vivências da mulher idosa e sua representação estigmatizada ante uma sociedade patriarcalista no conto “O grande Passeio” do livro *Felicidade Clandestina*, de Clarice Lispector.

Finalizando o nono Simpósio do evento, encontra-se o texto “O erotismo na poesia de Florbela Espanca”, de Inecila Maria de Souza Ferreira. Essa pesquisadora aborda a composição estética do discurso erótico na poesia de Florbela Espanca, atendo-se a percepção dos sonetos da obra *Sóror Saudade* (1923) como o erotismo amoroso.

As próximas produções foram organizadas no Simpósio nove do SI-NALLIP, “O intricado território do espaço ficcional na literatura brasileira contemporânea”. Este simpósio objetivou uma discussão sobre o cenário da ficção brasileira contemporânea, acolhendo um enfoque teórico-crítico da perspectiva literária “da segunda metade do século XX aos dias atuais”.

Iniciando a sequência de capítulos do referido simpósio, “Espaço e literatura fantástica em Murilo Rubião: uma análise dos contos ‘O pirotécnico Zacarias’ e ‘Bárbara’”, Maria Aparecida de Sá Martins Menezes analisa as narrativas a partir das espacialidades do imaginário em que suas personagens são inseridas. Além disso, eles observam a inscrição do insólido

to como manifestação e configuração do cotidiano e a contraposição entre o real e o sobrenatural da literatura fantástica rubiana.

Já o artigo de Vilmária Chaves Nogueira e Antonia Marly Moura da Silva, “O espaço insólito em ‘O encontro’, conto de Lygia Fagundes Telles”, aborda o entrecruzamento do espaço e linguagem da escritora paulistana numa perspectiva de deslocamentos e ambivalências de “realidades insólitas”, em que seu enredo (des)(a)pona espacialidades e princípios de uma transgressão de imagens e leis.

O capítulo seguinte, “O espaço ficcional no conto ‘A cidade’ de Murilo Rubião”, de Márcia Socorro Ferreira de Andrade Silva, problematiza os desdobramentos metafóricos do “espaço ficcional” existente no conto como lugar de debate e manifestação do insólito no conto contemporâneo e na Teoria Literária.

Em “Zoologizar a existência: devir-animal e desterritorialização no conto ‘O búfalo’ de Clarice Lispector”, os autores Felipe Garcia de Medeiros e Antônia Marly Moura da Silva debatem, na observação da escrita Clariciana, deslocamentos e emblematizações dos anseios e sentimentos de seus seres ficcionais.

A pesquisadora Aline Cristina da Silva analisa, em “O espaço do monstro no conto ‘Mortos-Vips’, de Bráulio Tavares”, a apreensão do espaço do “monstro antropomórfico”, relatado na ficção de Tavares, acompanhando diante de uma união teórica entre a concepção da literatura brasileira contemporânea e os estudos da literatura fantástica.

No penúltimo capítulo do referido simpósio e também do presente livro, “O espaço no horizonte do (im)provável: uma leitura do conto ‘Tresaventura’ de João Guimarães Rosa”, da autoria de Antonia Marly Moura da Silva, existe uma elaboração da articulação entre fantasia/ mito, imaginário/ real nas espacialidades da escrita rosiana, (re)pensadas numa instância filosófica apropriada em face da (des)construção do indivíduo e de seus espaços.

Em “A poética do lugar em ‘Edifício Esplendor’, de Carlos Drummond Andrade”, capítulo desenvolvido por Mércia Suyane Vieira Mendonça e Áquila Gomes de Souza, as autoras analisam o poema de Carlos Drummond no qual constata a representação da cidade em suas transformações no processo de modernização e urbanização, ensaiando a relação contrastante entre indivíduo e espaço nas problemáticas de cunho social, econômico e ambiental.

Finalizando esta apresentação, agradecemos a toda equipe do SINALIP, edição 2021, que, além de proporcionar um evento de grande importância para a comunidade acadêmica, também cooperou no traba-

lho para a organização deste livro. Esperamos que o presente livro possa realmente contribuir nos estudos literários, bem como alargar as perspectivas teóricas sobretudo no âmbito das Literaturas de Língua Portuguesa.

Os organizadores:
Concísia Lopes dos Santos
Maria Eliane Souza da Silva
Sebastião Marques Cardoso



O CORTIÇO E O ESPAÇO NARRATIVO: UMA ANÁLISE DA CONSTRUÇÃO DOS PERSONAGENS NA OBRA DE ALUÍSIO DE AZEVEDO

Josenildo Fernandes Sobrinho*

*Universidade do Estado do Rio Grande do Norte
josenildoespanhol@hotmail.com

1 INTRODUÇÃO

O Cortiço (1890), de Aluísio Azevedo (1857-1913), certamente é um dos principais romances do Naturalismo brasileiro. Este busca retratar a vida agitada das personagens em um cortiço fluminense. Tal obra guarda relativa semelhança com *O germinal* (1885), de Émile Zola, que descreve a vida dos trabalhadores das minas de carvão com o advento da indústria. Esta semelhança não é mera coincidência, pois Zola é um dos principais seguidores/idealizadores do Naturalismo francês que serviu de matriz para o desenvolvimento desta tendência literária em terras nacionais.

Quando nos propomos a analisar esta obra de Azevedo uns dos fatores que nos chama atenção é a descrição do espaço, pois este nos diz muito sobre a construção das personagens e o enredo da obra. A importância desta categoria é tanta que podemos apontar o cortiço como uma das personagens do texto. Dessa forma, este trabalho pretende analisar a caracterização do espaço d'O cortiço na construção de personagens, com destaque para Rita Baiana e Jerônimo. Para isso, nos apoiaremos em Candido (1991) e Bosi (1994) que nos falam sobre a obra, Zola (1982) que nos traz conceitos da tendência literária incorporada por este romance, Reis e Lopes (2002) que tratam do espaço ficcional. Além das contribuições de outros que também foram de grande relevância.

Nesta relação que nos propomos fazer entre o espaço e a construção das personagens, buscaremos atentar para as características que mais marcaram esta tendência literária como: o determinismo e o cientificismo.

Pois, estas nos trarão muitas das explicações necessárias. Devemos ressaltar ainda que o espaço na narrativa, na maioria das vezes, menos explorado que as demais categorias desta, n'O cortiço, bem como, em outros textos naturalistas são amplamente utilizados, pois estes pregam que “ o homem não está só, ele vive numa sociedade, num meio social; assim, [...] este meio social modifica constantemente os fenômenos” (ZOLA, 1982 , 43). Em outras palavras, as personagens são apenas produtos do meio em que vivem, sendo por esta razão, que o espaço é tão valorizado por estes escritores.

2 O ESPAÇO NATURALISTA DE O CORTIÇO

Quando pretendemos estudar uma obra literária, devemos obrigatoriamente entender o contexto no qual ela foi produzida. No caso da obra de Azevedo precisamos compreender que no “[...] Naturalismo a obra era essencialmente uma transposição direta da realidade, como se o escritor conseguisse ficar diante dela na situação de puro sujeito em face do objeto puro [...]” (CANDIDO, 1991, p. 111). Se diferenciando, por exemplo, do Romantismo que tendia idealizar situações, lugares e personagens. É nesta direção que aponta Moraes (2012, p.76) ao afirmar que “o autor naturalista tinha a intenção de provar, através da obra literária, como o meio, a raça e a história determinam o homem e o levam à degenerescência”. Seguindo esta lógica a obra em questão não se preocupou em focar em uma personagem em particular, antes buscou retratar o coletivo responsável por determinar socialmente cada um dos moradores daqueles cubículos.

Dessa forma, reafirmamos que o espaço no texto de Aluísio Azevedo ocupa papel de destaque, a ponto de, Bosi (1994) afirmar que a personagem mais convincente do romance naturalista brasileiro, não é João Romão ou Bertoleza, mas o cortiço em seu conjunto. Sendo assim, sentimos a necessidade de trazer uma definição de Reis e Lopes (2012, p. 135) acerca do espaço, para eles:

O espaço integra, em primeira instância, os componentes físicos que servem de cenário ao desenrolar da ação e a movimentação das personagens [...], em segunda instância, o conceito de espaço pode ser entendido em sentido translado, abarcando então tanto as atmosferas sociais como até as psicológicas.

Partindo deste conceito podemos identificar descrições que caracte-

rizam os dois principais espaços da obra: o sobrado e o cortiço. O primeiro pode ser visto como símbolo da burguesia que ascendia na sociedade daquela época, um casarão pertencente ao comerciante Miranda e a sua família. Esta afirmação melhor se esclarece quando Azevedo (2010, p. 16) nos apresenta os novos donos “[...] um tal Miranda, negociante português, estabelecido na Rua do Hospício com uma loja de fazendas por atacado. [...] a mulher, Dona Estela, senhora pretenciosa e com fumaças de nobreza[...]”. Do lado deste palacete se ergue o principal espaço da obra habitado por trabalhadores pobres e onde podemos identificar vários tipos sociais. Dessa forma, a “estalagem de São Romão” é descrita como “[...] agitada e barulhenta, com suas cercas de varas, as suas hortaliças verdejantes e os jardinzinhos de três e quatro palmos, que apareciam como manchas alegres por entre a negrura das limosas tinas [...]” (AZEVEDO, 2010, p.23).

Tais trechos nos revelam pobres e ricos, exploradores e explorados, miséria e burguesia vivendo lado a lado. Assim podemos entender que “O cortiço não é somente um romance naturalista, mas uma alegoria do Brasil, pois além de retratar a formação da cidade do Rio de Janeiro, também faz referência a mistura de raças, que é uma das características brasileiras” (MORAES, 2012, p. 75). Devemos perceber que esta proximidade do sobrado com a estalagem de João Romão simboliza a formação dos espaços urbanos das grandes cidades brasileiras, que inclusive na atualidade ainda é facilmente percebida com mansões e edifícios de luxo avizinados de favelas.

É importante reforçar que o cortiço é o espaço central da obra e que em torno dele, como afirma Silva (2010, p. 16), giram “[...] micro-espaços que seriam seus habitantes, cada um com suas características e particularidades, diretamente afetados pelo espaço central”. Em outras palavras estes estão condicionados ao meio e são muitas vezes descritos como parte de um todo que é a estalagem. De acordo, com Carvalho (2008, p.7) e retomando o que Bosi (1994) assinalou anteriormente o “[...] cortiço, como um conjunto, é descrito como algo orgânico, vivo, desde o início da narrativa”. Dessa forma, não devemos percebê-lo apenas como o lugar onde se desenrola a narrativa, mas como uma das personagens do texto, senão a principal. É neste sentido que Moraes (2012, p.77) afirma: “[...] a força do lugar pode fazer com que não seja apenas palco, mas também sujeito que interfere na vida das pessoas que ali habitam”, como podemos perceber nesta passagem da obra:

E naquela terra encharcada e fumegante, naquela umidade quente e lodosa, começou a minhocar, a esfervilhar, a crescer, um mundo, uma coisa viva, uma

geração, que parecia brotar espontânea, ali mesmo, daquele lameiro, e multiplicar-se como larva no esterco (AZEVEDO, 2010, p. 23).

Nesta citação aparece nitidamente um dos traços mais marcadamente naturalista e, por conseguinte, um dos pilares que sustenta o texto de Azevedo, o determinismo¹, pois nesta descrição espaço e personagens se misturam e do primeiro deriva-se os segundos. Acerca disso, Moraes (2012, p. 78) aponta que “na obra em questão o espaço é visto como determinante do ser humano que o habita, e através dele é possível entender a realidade de quem o habita”. Naquele cenário que “as crianças [...] despachavam-se ali mesmo, no capinzal dos fundos, por detrás da estalagem ou no recanto das hortas” e onde “sentia-se [...] o prazer animal de existir, a triunfante satisfação de respirar sobre a terra” (AZEVEDO, 2010, p.32), os moradores da estalagem aparecem como meros figurantes e não são senhores de seus destinos, estando estes intimamente condicionados aquele meio lamacento, sujo, onde se proliferam como “larvas no esterco”.

Neste espaço de promiscuidade, as personagens parecem mais objetos que fazem parte daquela ambientação, do que sujeitos que fazem girar a ação da narrativa. Sendo muitos os tipos sociais que aparecem no decorrer do romance. Por esta razão, é oportuno trazer aqui o conceito de personagem tipo. Dessa maneira, de acordo com Reis e Lopes (2002, p. 411) este termo “[...] pode ser entendido como personagem-síntese entre o individual e o coletivo, entre o concreto e o abstracto, tendo em vista o intuito de ilustrar de uma forma representativa certas dominantes do universo diegético [...]”. A definição desta subcategoria vai de encontro com a caracterização de muitos dos moradores da estalagem do vendeiro português. O próprio proprietário encarna o tipo do ambicioso, Rita Baiana o de mulata sedutora, Bertoleza o de negra cruelmente explorada, todas condicionadas às influências exercidas de forma direta pelo meio.

3 O ESPAÇO NA CONSTRUÇÃO DAS PERSONAGENS

Como mencionamos anteriormente as personagens d’O cortiço são determinadas pelo espaço. Dessa forma, aqueles são produtos deste e como podemos perceber em trechos citados, os habitantes daquela

¹ De acordo com Silva (2010) o determinismo é um conceito organizado por Hypolyte Taine, este sugere que o comportamento humano está condicionado às forças biológicas, sociológicas (espaços) e históricas. Ou seja, tudo é produto do meio, da raça e do momento histórico.

estalagem parecem mais animais do que pessoas. Evidencia-se assim um processo de zoomorfização, que percebemos no decorrer de toda a narrativa. Como por exemplo, quando o narrador se propõe a apresentar os moradores do cortiço: “[...] Florinda [...] tinha quinze anos, a pele de um moreno quente, beijos sensuais, bonitos dentes, olhos luxuriosos de macaca” já a cabocla Paula que atendia pela alcunha de Bruxa “era extremamente feia, grossa, triste, [...] dentes cortados à navalha, formando ponta como dentes de cão [...]” (AZEVEDO, 2010, p.34). Em descrições como estas, fica nítido que o autor “[...] toma os animais de empréstimo, em geral, para explicar as pessoas” (FERREIRA, 2005, p. 127), reforçando assim a posição do ser humano na sociedade, que é semelhante ao de um animal “irracional” em seu habitat.

Uma personagem que ilustra muito bem o anteriormente citado é o velho Libório que “[...] ocupava o pior canto do cortiço e andava sempre a fariscar os sobejos alheios, filando aqui, filando ali, [...] apanhando pontas de cigarro para fumar no cachimbo [...]” (AZEVEDO, 2010, p. 61). Este tipo nos remete ao poema *O bicho* (1947), de Manuel Bandeira, nele o homem aparece animalizado caçando restos de alimentos no lixo, semelhante ao que ocorre com esta personagem que se alimenta dos restos de comidas alheios.

A orientação científica, amplamente difundida na obra, até por ser uma característica da tendência literária a qual o escritor maranhense pertencia, procura de acordo com Candido (1991) abranger as funções orgânicas e anatômicas, com termos que não permitem diferenciar homens de animais. Assim, passagens como “[...] em volta das bicas era um zunzum crescente; uma aglomeração tumultuosa de machos e fêmeas” (AZEVEDO, 2010, p.32) são frequentes no romance, e mostra um ser humano zoomorfizado, pois este aparece reduzido a seu lado animal, tanto é que não são homens e mulheres, mas “machos e fêmeas” que são retratados.

Candido (1991, p. 125) parece sintetizar com precisão esta questão ao afirmar que “a redução à animalidade decorre da redução geral à fisiologia, ou ao homem concebido como síntese das funções orgânicas”. Dessa maneira, o sexo, por exemplo, não é tratado como uma consequência de um envolvimento amoroso entre duas pessoas apaixonadas, mas é descrito de forma explícita e como sendo uma necessidade biológica. Por isso, embora Miranda e Dona Estela vivessem como estranhos, dormissem em quartos separados e se odiassem. Eles transavam em atos instintivos e inapeláveis, assemelhando-se mesmo a animais, como neste fragmento: “E gozou-a, gozou-a loucamente, com delírio, com verdadeira satisfação de animal no cio.” (AZEVEDO, 2010, p. 18).

Dentro do universo d’O cortiço praticamente todas as personagens

sufrem a influência daquele espaço, por isso sentimos a necessidade de delimitar nossa análise a apenas duas: Rita Baiana e Jerônimo. A primeira é a típica mulata brasileira que com sua dança, seu corpo e cheiro é capaz de seduzir qualquer homem. Já o cavouqueiro era um português honesto que veio morar no Brasil com a família (a mulher e a filha) para tentar uma vida melhor. Ele é descrito como “bom” e “metódico” tanto como trabalhador quanto como pessoa, nunca faltava ao serviço na pedreira e junto com a mulher gozava “[...] a paz feliz dos simples, o voluptuoso prazer do descanso após um dia inteiro de canseiras ao sol” (AZEVEDO, 2010, p.50). Por todas estas e outras qualidades o narrador chega a compará-lo a Hércules. Mas, ele certamente é uma das personagens que mais sofre a influência do meio. Sendo importante pontuar que Rita é parte daquele “espaço social” (para usar o termo de Reis e Lopes (2002)) que influenciará de forma decisiva no processo de “transformação” de Jerônimo.

O cavouqueiro português, nas palavras de Candido (1991, p.118) “[...] opta pela adesão à terra e é tragado por ela”. Tal fato se dar, pois ele íntegro e honrado se apaixona pela mestiça Rita Baiana que lhe desperta as impressões boas que tem da terra brasileira: “Naquela mulata estava o grande mistério, a síntese das impressões que ele recebera chegando aqui: ela era a luz ardente do meio dia; ela era o calor vermelho das sestas da fazenda; era o aroma quente dos trevos e das baunilhas [...]” (AZEVEDO, 2010, p. 66). Devemos observar como aponta Candido (1991) que a mulata Baiana pode ser considerada um símbolo da terra brasileira. Enquanto Jerônimo abandona a família, suas tradições portuguesas, falta ao trabalho, ou seja, é engolido pelo meio, representando o português que se converteu aos costumes e tradições de uma terra alheia.

É interessante notarmos que esta transformação do português se dar primeiro com a paixão que alimenta por Rita Baiana. Através desta, vem o café (bebida cultivada no Brasil), e posteriormente a substituição de outros alimentos e hábitos que trouxe da Europa. O narrador azevediano é claro ao afirmar que “[...] pouco a pouco, se foram reformando todos os seus hábitos singelos de aldeão português: e Jerônimo abasileirou-se” (AZEVEDO, 2010, p.78). Esta mudança de comportamento do cavouqueiro é semelhante ao desejo carnal incontrollável que Miranda sentia pela mulher que odiava. Ele não tem o controle de si, abandona seus conceitos e por isso se animaliza, como indica Adorno e Horkheimer (1985, p. 115) “o mundo do animal é um mundo sem conceito”.

Este processo de zoomorfização do esposo de Piedade de Jesus pode ser percebido quando ele se envolve numa briga com Firmo por causa de Rita. Tal luta assemelha-se ao mundo animal, onde em geral dois ou mais machos disputam uma fêmea. Nesta batalha é importante observar que a mulata não intercede por nenhum dos homens, antes se sente feliz e espe-

ra o vencedor que a teria como prêmio. Eis o trecho que narra a satisfação desta ao observar o conflito: “estavam todos já assustados menos a Rita que, a certa distância, via, de braços cruzados, aqueles dois homens a se baterem por causa dela; um ligeiro sorriso encrespava-lhe os lábios” (AZEVEDO, 2010, p. 103). Para ficar com a mestiça de vez, Jerônimo outrora “[...] esposo casto, silencioso e meigo” (AZEVEDO, 2010, p.157) mata seu adversário e enfim pode “acasalar” com a fêmea que deseja. Partindo deste ponto e usando mais uma vez as ideias de Adorno e Horkheimer (1985) ele não agiu com a razão e por isso mostrou seu lado animal (nem sequer sentiu remorso do crime que praticou), pois este é um dos traços responsáveis por diferenciar homens de animais.

Neste cenário é importante ressaltar que Rita Baiana não é apenas uma fêmea dotada de encanto que “hipnotiza” o cavouqueiro, mas simboliza a natureza daquele lugar que parece conspirar com a mudança radical de comportamento de Jerônimo. Por isso, Piedade não culpa o marido por abandoná-la, mas aponta como responsável a terra, como comprovamos neste fragmento da obra:

[...] não era contra o marido que se revoltava, mas sim contra aquele sol crapuloso, que fazia ferver o sangue aos homens e metia-lhes no corpo luxúrias de bode. Parecia rebelar-se contra aquela natureza alcoviteira, que lhe roubara o seu homem para dá-lo a outra, porque a outra era gente do seu peito e ela não (AZEVEDO, 2010, p.147).

Observamos mais uma vez a interferência do espaço na construção das personagens, onde “[...] o Sol-Brasil, que escalda o sangue, dissolve os costumes, desencaminha os portugueses honrados [...]” (CANDIDO, 1991, p. 127) ficando nítido mais uma vez a vocação determinista do texto azevediano. Além disso, o homem é comparado ao animal que age por instinto para saciar suas necessidades biológicas.

Dessa forma, é oportuno assinalar que estamos de acordo com Candido (1991, p. 121) ao afirmar que esta relação do espaço com a construção das personagens d’O cortiço “[...] é regida por um determinismo estrito, que mostra a natureza (meio) condicionando o grupo (raça) e ambos definindo as relações humanas na habitação coletiva”. Em outras palavras, Jerônimo foi envolvido por aquele meio (do qual Rita fazia parte), e isto foi o que definiu sua mudança de comportamento.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Retomando tudo que abordamos anteriormente, podemos afirmar que o espaço é fundamental em obras naturalistas. Em *O cortiço* não é diferente, tanto é que a estalagem de São Romão é considerada a personagem que protagoniza o romance. Em outras palavras, os moradores daquelas “casinhas” são apenas parte de um todo que faz com que a narrativa se desenvolva.

É oportuno pontuar que estas personagens quando não compõem o espaço são influenciadas por este. Dessa forma, Jerônimo passa no decorrer da obra por profundas mudanças ao entrar em contato com aquele meio do qual Rita Baiana era símbolo. Isto reforça o determinismo cultivado pela obra e mostra o homem instintivo, sujeito as necessidades biológicas e sociais do ambiente em que vive.

Enfim, acerca desta relação das personagens com o espaço da obra em estudo compartilhamos da afirmação de Candido (1991, p. 124), para ele o que ocorre com as primeiras é uma animalização que “[...] aparece como redução voluntária ao natural, ao elementar comum, que nivela o homem ao bicho, enquanto organismos sujeitos ambos às leis decorrentes de sua estrutura”. Este processo se dar no transcorrer de todo o texto, ora com expressões mais científicas (como “macho”, “fêmea” e “teta”) que mergulha o homem no reino dos animais sem lhe atribuir nenhuma excepcionalidade, ora com comparações que denuncia o rebaixamento do ser humano a condição de animal, como na passagem que a Bruxa atea fogo no cortiço e seus cabelos são comparados a clinas de éguas selvagens.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. O homem e o animal. In: *Dialética do Esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Tradução Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar, 1985, p.115-119.

AZEVEDO, Aluísio. *O cortiço*. São Paulo: DCL, 2010.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1994.

CANDIDO, Antônio. De cortiço a cortiço. *Novos estudos CEBRAP*, nº30, 1991, p. 111-129.

CARVALHO, Viviane C. Alves de. O cortiço: um estudo dos personagens à luz da sociologia do romance. Porto Alegre: Nau literária, 2008.

FERREIRA, Ermelinda. Metáfora animal: a representação do outro na literatura. In: Estudos de literatura brasileira contemporânea, n.º 26. Brasília: 2005, p. 119-135.

MORAES, Maristela Maria de. Literatura e espaço: o imaginário em O cortiço e Vidas secas. Ijuí-RS: 2012.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. Dicionário de Narratologia. Coimbra: Almedina, 2002.

SILVA, Felipe Antonio Ferreira. Uma análise sobre a relevância do espaço comopersonagem na obra “O Cortiço”, de Aluísio Azevedo. Revela: Periódico de divulgação científica da FALS. Ano IV, 2010.

ZOLA, Emile. O romance experimental e o Naturalismo no teatro. Tradução Ítalo Caroni e Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva, 1982.



O SILÊNCIO GRITA NA MEMÓRIA: A DEMOCRACIA NO ROMANCE ALDEOTA, DE JÁDER DE CARVALHO

Brena Kézzia de Lima Ferreira*

*Universidade Estadual do Ceará

brenakezzia@hotmail.com

1 INTRODUÇÃO

Neste artigo, debatemos algumas questões relacionadas à democracia no romance *Aldeota* (1963), de Jáder de Carvalho, bem como o posicionamento do referido escritor sobre este assunto. Etimologicamente, a palavra democracia é de origem grega, advinda de *demos* (povo) e *kratos* (poder). Trata-se de um regime político baseado nos princípios da soberania popular. Porém, é notória a diferença entre a definição do que é a democracia e como ela é na prática, principalmente quando nos referimos às situações onde envolve as camadas economicamente inferiores.

Assim sendo, a narrativa de *Aldeota* nos mostra como de uma sociedade encarcerada pela falta de investimento, pelo abandono do poder público aos menos favorecidos, no seu reverso, nasce um bairro, cujo nome é o mesmo da referida obra, na cidade de Fortaleza, Ceará, o qual supostamente cresceu em meio ao ambiente fértil da corrupção. Os famosos bangalôs, não nos referimos a todos, tiveram seus alicerces na exportação do algodão ou na conjectura do contrabando de peles silvestres, dentre outros motivos. A trajetória do personagem principal, Chicó, começa apresentando-o como um desafortunado, sem grandes perspectivas de crescimento, no interior do sertão, onde a escola é a vida e o dever de casa é o trabalho árduo na terra. Entretanto, por esperteza e inquietação, o crescimento foi certo. Chicó representa, em simultâneo, o povo desprovido de conhecimento no começo do enredo, mas ao final se torna o algoz, o que desconhecia o sentido de democracia e por fim quem a silenciava.

Jáder de Carvalho, cuja fala é a representação da democracia, nos mostra a sua luta incansável pelos direitos igualitários de todos. Nascido em 29 de dezembro de 1901, em Quixadá, no estado do Ceará, começou a sua jornada pela literatura muito cedo e logo conheceu também a força da censura que até os dias atuais paira sobre o seu trabalho. Suas principais obras são: Terra de Ninguém (1931), Aldeota (1963), Água da Fonte (1966), Terra Bárbara (1982), dentre outras de grande relevância para a literatura. Além disso, Carvalho teve um olhar voltado para a sociologia. Isso pode ser observado nos ensaios “O índio brasileiro” (1930), “O problema demográfico” (1930) e “Povo sem terra”, (1931). Segundo Jáder de Carvalho:

Para intelectuais acomodados, que vivem das sobras e dos favores da burguesia apodrecida, meu jornalismo não é jornalismo, meus romances não são romances. Jornalismo seria transformar em virtude os defeitos dos ricos? Romance será, por acaso, a negação da vida real, dos homens reais, das mulheres de carne e osso? Não, meus amigos: sou partidário de um jornalismo e de um romance punitivos, tanto para o homem isolado como para o povo. Esse romance e esse jornalismo – bem sinto – geram perigos, escancaram feridas que valem abismos. Que importa? Que me importa a indiferença ou a inimizade do povo, se ele fugiu à grandeza do seu destino? (Carvalho, 1981, p. 63 apud PARENTE, p. 6)

O jornalismo e o romance de Jáder de Carvalho são punitivos. Os seus trabalhos nos revelam a inquietação do escritor sobre problemas sociais e políticos. Além disso, denunciam crimes contra o patrimônio público e a democracia. Por isso, a sua obra é de suma importância para o povo brasileiro. Nela podemos encontrar episódios históricos, posicionamentos políticos, problemas sociais e demográficos, dentre outros assuntos. Com isso, a obra de Carvalho tem a finalidade de despertar a sociedade, principalmente a parcela da sociedade mais carente, para os seus direitos.

2 A VOZ DA DEMOCRACIA: A RELEVÂNCIA DOS ASPECTOS SOCIAIS NA OBRA ALDEOTA

Por se tratar de um romance punitivo, Aldeota (1963) se revela uma

obra de cunho social, trazendo aspectos da sociedade daquela época e os efeitos causados pelo desenfrear da desigualdade social descrita no romance. Em *Aldeota*, Carvalho nos mostra o Brasil.

Os padres haviam empunhado em todo o Brasil a bandeira das reivindicações sociais. Os problemas do povo, eles os viam e discutiam a seu jeito, porém os discutiam. O camponês precisava da terra, de crédito, de saúde. Ora, a miséria dos campos respondia pelo crescimento descomunal e constante de certas cidades brasileiras. De onde vinha a gente das favelas senão do campo economicamente estéril para o trabalhador rural? Vissem os costumes dos favelados. Eram ou não do povo camponês? Ouvissem o linguajar desses favelados: era ou não o linguajar dos rurícolas expulsos do mato pelo trabalho sem remuneração, pela falta de terra, pelas secas, pela fome? (CARVALHO, 2003, p. 360)

Quando falamos sobre a disparidade social descrita em *Aldeota*, não nos referimos somente à falta de investimentos, as questões políticas, ao contrabando, à corrupção, mas também, e principalmente, à falta de ações públicas por parte dos poderes, uma fiscalização rígida e o que essa ausência de ações causa para aqueles que precisam de investimento, garantindo os meios necessários para o seu sustento com dignidade.

A fala é um instrumento, assim como o silêncio, e ambos podem ser usados como um meio de protesto ou uma forma de opressão. Em uma luta pela democracia, o povo tem limitações e poucos são os seus defensores. No romance *Aldeota* (1963) tem-se personagens fictícios e personagens reais, que, de fato, fazem parte da história do Brasil. Como personagens marcantes do cenário político temos Getúlio Vargas, Juscelino Kubitschek, Jânio Quadros, dentre outros. Ressaltando as nossas origens, Lampião e seu bando; como símbolo de fé, Padre Cícero Romão Batista e Padre Hélio, sendo esse um dos personagens reais que experienciou um fato histórico marcante narrado no romance.

A organização dos movimentos populares no Pirambu contou fundamentalmente com o apoio do padre Hélio Campos, que chegou ao bairro em 1958. Inicialmente seu trabalho consistia em rezar a missa aos domingos, com o passar dos anos começou a se envolver com os problemas dos moradores, principalmente os relativos à desapropriação das terras. (OLIVEIRA, 2013, p. 3)

Nessa citação percebemos a relevância do Padre Hélio Campos para aquela população e para o desenvolvimento da marcha. No romance, padre Hélio é citado pelos amigos e parceiros de negócios de Chicó, personagem principal, sendo desacreditado por uns e tendo seus verdadeiros interesses postos em questão. A sua defesa surgiu pela personagem fictícia Catarina, esposa de Chicó, que pôs à mesa a sua indignação pela pobreza excessiva e a riqueza demasiada. A marcha do Pirambu parece um capítulo solto no romance se não nos detivermos ao tom social que essa obra grita em silêncio. Não é simplesmente um capítulo sobre um fato histórico, mas a ênfase desse episódio histórico para mostrar que a riqueza, tão ressaltada pelo protagonista e seus companheiros de negócios, escondia nas suas entranhas a causa para o agravamento da desigualdade social.

Em frente ao Palácio do Arcebispo, a multidão estacionou sem bulha nem matinada. Homens tranquilos. Mulheres confiantes. Era o que se lia nos olhos dos homens e mulheres: tranquilidade, confiança. Não havia oradores exaltados. Não ardia a palavra quente dos demagogos. Falava um padre. Mas sem labaredas nas palavras. Não se expuseram programas de reforma. Não se pediram soluções violentas. A ideologia, o programa, o plano de batalha, tudo se resumia naquele cartaz empunhado por homens sem trabalho, sem saúde, sem comida: “Pecado mortal é morrer de fome!” (CARVALHO, 2003, p. 366)

A voz da democracia não é uma voz, mas um conjunto de vozes que verbalizam os direitos e os deveres a serem executados por todos. Nessa citação do capítulo 16, somos convidados a pensar em todas as camadas da nossa sociedade e como a democracia é empregada para cada classe social. Somos uma sociedade dividida em camadas, em um formato de pirâmide, em que a base é sustentada por trabalhadores que desempenham funções de extrema importância para o desenvolvimento do país. Entretanto, uma boa parte dessa parcela não consegue ter o básico para a sua sobrevivência. Porquanto, vivemos em uma sociedade capitalista, em que há ênfase da economia em detrimento da vida. Percebemos isso na distribuição de renda per capita no Brasil, cuja desigualdade entre classes sociais, etnias e gêneros é gritante.

3 O “JEITINHO BRASILEIRO” DA CRIATIVIDADE À CORRUPÇÃO

O jeitinho brasileiro é uma expressão que comporta vários sentidos, tido também como um vício civilizatório, no qual um indivíduo consegue resolver um problema de maneira informal, podendo ser uma resolução criativa e honesta ou algo ilícito e corrupto. O brasileiro é conhecido mundo afora por esse “jeito”, segundo DaMatta:

O “jeito” é um modo e um estilo de realizar. Mas que modo é esse? É lógico que ele indica algo importante. É, sobretudo, um modo simpático, desesperado ou humano de relacionar o impessoal com o pessoal; nos casos - ou no caso - de permitir juntar um problema pessoal (atraso, falta de dinheiro, ignorância das leis por falta de divulgação, confusão legal, ambiguidade do texto da lei, má vontade do agente da norma ou do usuário, injustiça da própria lei, feita para uma dada situação, mas aplicada universalmente etc.) com um problema impessoal. Em geral, o jeito é um modo pacífico e até mesmo legítimo de resolver tais problemas, provocando essa junção inteiramente casuística da lei com a pessoa que a está utilizando (DAMATTA, 1984, p. 99 apud PRADO, p. 10 -11).

DaMatta nos mostra esse costume como uma forma criativa de resolver problemas. Entretanto, sabemos que esse mesmo costume muitas vezes é usado para resolver situações ilegais e, na sua maioria, causando prejuízo a terceiros. A famosa frase “você sabe com quem está falando?” é um exemplo disso. No livro *Aldeota* (1963) esse “jeitinho brasileiro” é usado tanto de uma maneira criativa até o delinear da corrupção. Através desse romance, é perceptível que a linha entre ser criativo e ser corrupto pode ser bastante tênue. Para obter o que se quer ou mesmo o que se precisa, o uso de formas não diretas e muito menos direitas torna-se uma ação legítima para quem é adepto a esse vício.

Na fazenda, o ex-prefeito continuava amargurado. Então, que valera a amizade pessoal ao chefe do partido? Que lhe valera, afinal, ter tomado o doutor Paula para padrinho da caçula? Ele, Enéas, era compadre de uma das figuras mais importantes da política estadual. Entretanto, vira-se deposto sem aviso e substituído pelo mais achegado amigo de Sinfrônio, seu adversário pessoal e político. (CARVALHO, 2003, p. 45)

No romance *Aldeota*, é nítido o uso desse “jeito” não só pelo protagonista. Nessa citação há o retrato da corrupção velada pelas amarguras do ex-prefeito e os seus esforços para se manter no cargo, dando ênfase às suas relações pessoais como meio de obter aquilo que se almeja. Em outras palavras, flexibilizar as leis ou situações de cunho profissional ou social que se aplicariam a todos através de vínculos afetivos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este artigo trouxe alguns aspectos sobre a democracia no romance *Aldeota* (1963), com o intuito de mostrar questões que passam muitas vezes despercebidas na nossa sociedade. Somos um povo em construção, assim como a democracia, que, marcada por grandes desafios, perpassa a vontade de um pelo direito de todos. Objetivou-se também abordar esse tema em um romance que, devido a suas várias temáticas voltadas para questões sociais e ao posicionamento do seu autor, tornou-se uma obra de difícil acesso, tendo a sua última publicação em 2003 e hoje já não se encontra à venda, excetuando-se em alguns sebos do Brasil.

Além de mostrar a grande relevância desse romance para a literatura brasileira, esse trabalho busca mostrar o Brasil pelo olhar de Carvalho. Sendo ele um escritor de inumeráveis conhecimentos sobre a literatura, buscou ao longo da sua vida lutar pelos direitos de todos, sem temer as consequências de seus atos ou escritos. Entretanto, paira sobre ele e sua obra o esquecimento, mas Carvalho é uma voz que grita na memória do seu povo. Por isso, enquanto houver democracia, a sua voz será ouvida.

REFERÊNCIAS

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

CARVALHO, Jáder de. *Aldeota*. Fortaleza: Edição Demócrito Rocha, 2003.

CARVALHO DA SILVA, Francisco Carlos; CAVALCANTE CARVALHO, Geórgia Gardênia Brito. Cantos de vida e de morte: considerações sobre a poesia poliédrica de Jáder de Carvalho. *Revista dos Encontros Literários Moreira Campos* - Ano 1 - N.º 3 - abr.-dez. 2013. Disponível em:

http://encontrosliterarios.ufc.br/revista/20131107_arquivos/20130529.siva,francisco_cc%3Bcarvalho,georgia_gbc.pdf

DAHL, Robert A. Sobre a democracia. Tradução de Beatriz Sidou. - Brasília: Universidade de Brasília, 2001.

DUARTE, Eduardo de Assis. Literatura, política, identidade: ensaios. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2005.

JUCÁ, Gisafran Nazareno Mota. A memória social de fortaleza, expressa na literatura. Anais do XXVI Simpósio Nacional de História - ANPUH. São Paulo, 2011.

LYRA, Pedro. Poesia Cearense e realidade atual - ensaios de crítica literária. Petrópolis: vozes, 1975.

OLIVEIRA, Raimundo Nonato Nogueira. A Marcha sobre Fortaleza (1962). Anais do XXVII Simpósio Nacional de História - ANPUH. Natal, 2013.

PARENTE, Tiago Coutinho. Literatura e jornalismo feitos para punir: Jáder de Carvalho e o silêncio sobre o romance Aldeota in Anais do XIII Congresso de Comunicação da Região Nordeste: quem tem medo da pesquisa empírica? ORG. Nélia Rodrigues Del Bianco et al. São Paulo: Intercom, 2011. Disponível em: <http://intercom.org.br/papers/regionais/nordeste2011/resumos/R28-0114-1.pdf> Acesso em 02 de maio de 2021.

PRADO, Alyssa Magalhães. O jeitinho brasileiro: uma revisão bibliográfica. Uberlândia, Minas Gérias, 2016.



AS IMPLICAÇÕES DA SECA NA DESORGANIZAÇÃO DAS COMUNIDADES SOCIAIS SERTANEJAS DE O QUINZE: DONA INÁCIA E CONCEIÇÃO VIVENCIANDO UMA VIDA DESLOCADA

Jessé Carvalho Nunes*

*Universidade do Estado do Rio Grande do Norte
jessecnunes@outlook.com

Maria Edileuza da Costa**

**Universidade do Estado do Rio Grande do Norte
edileuzacostauern@gmail.com

1 O BIOPODER E SEUS AFETOS: A ESPERANÇA E O DESAMPARO NO SERTÃO QUEIROZIANO

O Quinze (2016) vem sendo estudado e analisado há várias décadas, por diferentes perspectivas, mas, em alguns casos, desembocam nos estereótipos que compõem o rótulo “literatura de seca”. As imagens construídas ao longo das leituras feitas, na maioria das vezes, giram em torno de algumas sedimentações identitárias, fazendo da região Nordeste somente um espaço de mazelas decorrentes da falta de chuvas e comida. Esses dizeres restringem os múltiplos sentidos das narrativas produzidas na década de trinta.

São ações desenvolvidas ao longo da narrativa que nos fazem refletir a figura do sertanejo nordestino, este por muitas vezes tem sua imagem associada a coisas menores, não abrindo espaço para uma análise além do preconceito. Essa reflexão sobre como o público leitor interpreta as narrativas que abordam esses fatos relacionados com a região nordestina são de fundamental importância para desconstruirmos ideias pré-concebidas ao longo do tempo.

Essa análise, evidentemente, fala sobre a seca, mas para demonstrar

que os personagens podem lutar para minimizar seus impactos. Alguns estudos sobre a seca acabam focando na forma sofrida, como se não houvesse mais solução, e as pessoas apenas possuíssem a opção de aceitar o descaso e abandono esperando o pior ou alguma medida redentora. Desse modo, esse estudo valoriza a resistência e superação de alguns personagens:

Depois de se benzer e de beijar duas vezes a medalhinha de São José, dona Inácia concluiu: “dignai-vos ouvir nossas súplicas, ó castíssimo esposo da Virgem Maria, e alcançai o que rogamos. Amém.” Vendo a avó sair do quarto do santuário, Conceição, que fazia as tranças sentada numa rede ao canto da sala, interpeleu-a: - E nem chove, hein Mãe Nácia? Já chegou o fim do mês... Nem por você fazer tanta novena... Dona Inácia levantou para o telhado os olhos confiantes: Tenho fé em São José que ainda chove! Tem-se visto inverno começar em abril (QUEIROZ, 2016, p. 17)

Sertanejos como Dona Inácia têm uma relação de devoção muito forte com os santos. Percebemos nesse trecho, a fé representada na esperança de um milagre acontecer através de São José. Este santo tem uma representatividade muito forte na vida de devotos como Dona Inácia. Para eles, o santo não irá abandoná-los nem deixar tudo acabar e morrer. Na região Nordeste, São José é representado como o santo que anuncia se o ano terá um bom inverno ou não, se chover no dia dezanove de março, isto é, o dia de São José, os sertanejos se revitalizam de esperança e até de certeza, pois tudo que foi plantado será colhido, e o sertão não ficará desprotegido e nem desamparado, pois o santo das chuvas determinou um bom inverno para que as pessoas simples dessa região possam colher seus alimentos, graças a fé e devoção.

Isso nos mostra o quanto a vida de sertanejos como Dona Inácia encontra-se esquecida pelos governantes. Ao ter certeza de não haver nem uma forma de ajuda advindas do poder/Governo para conviver com a seca, essas pessoas acabam esquecendo o homem e o que ele pode fazer, recorrendo aos santos misericordiosos e as divindades. Para as pessoas do sertão a fé em São José não é algo inacreditável, isto é, suas ações milagrosas para trazer chuva para o chão seco não são impossíveis de acontecer. Inacreditável mesmo é a elite do país fazer algumas ações para os sertanejos conseguirem manter minimamente a vida no sertão desolado pela seca, e com isso, assegurar dignidade a todos. Para Dona Inácia, diante toda essa falta de perspectiva, vinda do homem, a única saída para seus anseios é ter fé em São José e esperar um milagre para trazer novamente vida ao sertão.

Dona Inácia se apegava à fé, mesmo sabendo que a situação está caminhando para um momento difícil, não desiste de acreditar e rogar a São José para a chuva cair sobre o sertão. Sua devoção é algo muito séria, nessa cena ela aparece muito dedicada às suas orações, sendo o diálogo com a outra personagem, restrito a poucas frases pronunciadas aleatoriamente entre uma oração e outra. Sua neta Conceição representa um contraponto, ao invés de rezar e interceder para São José prover o sertão com um bom inverno, ela empreende seus esforços e seu tempo para outro lugar. A moça fica presa à leitura, mas não às leituras religiosas determinadas pelo pároco da cidade, trata-se de leituras que fazem o ser humano pensar com a razão, deixando a emoção um pouco de lado. São textos de inspiração marxista que Conceição lê, influenciada pelos estudos de normalista na capital Fortaleza.

Conceição representa o avesso da avó, havendo um embate entre as duas compreensões de mundo. Sua avó foca no que os preceitos católicos podem fazer para ajudar os pobres, já Conceição no que o próprio ser humano pode fazer para o seu bem-estar. Desse modo, podemos concluir o seguinte: Dona Inácia é uma personagem movida pela esperança, pois fica em seu lugar aguardando um milagre vindo dos céus para transformar o espaço que vive; já sua neta, quase descrente, não acredita muito na mudança vinda desta forma. Para a jovem moça, as mudanças são compreendidas pelo próprio ser humano. Com isso, as relações sociais e a própria situação de algumas pessoas viverem na miséria não será consertada apenas com a fé em São José. Para ela somente com a ação e atitude do homem em fazer algo para a mudança se realizar.

As duas mulheres da cena representam dois polos de entendimento do funcionamento de uma sociedade e dos conflitos existenciais nela existentes, uma com suas raízes fixadas nas tradições, na religiosidade, na fé, e a outra aberta às novas reflexões sobre a sociedade e o homem, ligada aos avanços da ciência, trazendo novas explicações sobre os fatos naturais e sociais, fazendo-a ficar mais cética em relação à fé e às possíveis divindades redentoras dos problemas enfrentados pelo povo sofrido do sertão.

Percebe-se que por trás de um ambiente de calma e também de insegurança, existem formas de se relacionar com os possíveis acontecimentos, isto é, uma expectativa em relação ao futuro, podendo ser motivo para a apreensão. Sabe-se estar se tratando das calamidades da seca, todavia, o mais importante a ressaltar são as relações que se dão na miséria, não considerar somente a imagem do sertão sofrido e de fervor religioso como aparece na cena descrita anteriormente, tipificando os seres e o espaço unicamente com tais características. Dessa forma, pode-se caminhar tendo em vista o avesso, pela consciência da invenção de um Nordeste.

Identificou-se ainda nessa cena, o modo como essas personagens são apresentadas, sendo fortemente movidas por alguns afetos, estes surgem da forma como a biopolítica organiza os seres em uma sociedade, com isso, os afetos incidem sobre o sujeito, uns são mais afetados pela esperança como Dona Inácia (Mãe Nácia), outros pelo desamparo. Em virtude disso, passam a viver conforme os afetos. Mesmo com a situação ficando cada vez mais preocupante, continuam empreendendo o esforço da espera, em ter esperança no futuro, como Mãe Nácia, nessas situações, se comportava em relação ao tempo que estava por vir.

Mãe Nácia é uma senhora fazendeira do sertão de Quixadá, apegada ao seu lugar e aos animais dos seus cuidados, sempre na esperança de uma solução para a situação que estava se agravando cada vez mais, pois março estava terminando e o inverno não começava. A natureza não apresentava sinais da chegada das chuvas, pelo contrário, as evidências naturais indicavam uma seca contínua. Para os sertanejos a natureza sempre dá sinais do que está para acontecer, algumas pessoas do sertão aprenderam a decifrar as mudanças e os significados representados por ela: o céu, os ventos, as plantas, os passarinhos, todos esses elementos são entendidos como sinais para prever se haverá um bom inverno ou não.

Quando Dona Inácia e Conceição estão a observar a noite tentando identificar o céu, elas percebem os sinais da natureza trazendo notícias indesejadas. O céu estrelado sem nuvem, a lua limpa, tudo contribui para reafirmar seus temores, mas, mesmo assim, Dona Inácia permanece esperançosa com a chegada do inverno. Percebe-se que ela está dominada por um circuito de afetos responsável a fazer persistir, confiar, mesmo os sinais da seca ficando cada vez mais presentes e reais.

A forma como uma organização política, econômica e social está instaurada em uma determinada comunidade, e como ela controla seus indivíduos, ou seja, o modo como organiza e dita as regras de convivência de cada ser e a maneira deles atuarem nesse ambiente, contribui para o surgimento de um jogo de afetos, isto é, quando os personagens começam a ter seus desejos e sentimentos reprimidos, isso também é fruto de alguns afetos que impossibilitam a sua realização.

Com isso, entende-se uma sociedade como uma organização guiada por afetos gerados pela forma de governo. Pode parecer um pouco estranho, seres humanos e sociedades agirem movidos por afetos, mas os interesses políticos e econômicos do Estado fazem com que se desenvolva, em meio a sociedade, um circuito de afetos para promover a sua concretização e a sua permanência, esta é a principal tese do filósofo Vladimir Safatle em seu livro *O circuito dos afetos: corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo* (2016).

Nesse sentido, os afetos começam a circular dentro das comunidades da qual eles fazem parte, pessoas que não pertencem a esse lugar, como Conceição, acabam absorvendo a mesma apreensão e o mesmo desejo das chuvas. Conceição, por morar em Fortaleza e só passar as férias do professorado com a sua avó, não estava ligada diretamente àquele meio, era um pouco estranha e quase indiferente a situação enfrentada pelos sertanejos em períodos de seca.

Conhecendo apenas por ouvir falar das consequências como se estivesse assistindo ao drama de fora. Mas, na atual conjuntura da narrativa, ela está participando do sofrer de uma terra esquecida pelos poderosos, mesmo sendo a experiência do sertão de Quixadá resumida em poucos dias de férias. Conceição é absorvida pelas relações afetivas e humanas. Ao ver todo o sofrimento da sua avó ela começa a ser afetada pelo modo como Dona Inácia está vivendo, a partir das influências sociais, políticas e culturais que Conceição passou a vivenciar por causa de Mãe Nácia, os afetos passaram a lhe afetar também:

(...) E Conceição com o farol de querosene pendendo do braço, passou diante do quarto da avó e entrou no seu no fim do corredor. Colocou a luz sobre uma mesinha, bem junto da cama - a velha cama de casal da fazenda -, e pôs-se um tempo à janela, olhando o céu. E ao fechá-la, porque soprava um vento frio que lhe arrepiava os braços ia dizendo: - Eh! A lua limpa, sem lagoa! Chove não! (QUEIROZ, 2016, p.18).

Entende-se que Conceição e Dona Inácia compartilham os mesmos afetos. As relações estabelecidas entre neta e avó, e os trabalhadores da fazenda, com o próprio meio ambiente do qual faz parte agora, ou mesmo as histórias ouvidas das calamidades sofridas nas fazendas dos familiares, fazem a moça da capital entrar nessa sociedade guiada pelos afetos locais, estes, responsáveis pelo modo como essas vidas estão. Pois é no encontro de um ser com outro ser, (de um personagem com outro), de um corpo com outro corpo, ou mesmo do encontro do indivíduo com as condições do ambiente ao qual está inserido, que ele passa a sofrer afecções.

Fazendo um paralelo do relacionamento de Conceição com as influências do seu meio e do que ocorreu com Euclides da Cunha ao viver a experiência de Canudos, nota-se que antes de sua inserção naquele meio, ele via o movimento messiânico de Canudos como uma afronta a República, tendo como um dos seus deveres condenar o que estava ocorrendo naquele lugar. Mas no momento que o autor começa a vivenciar aquele espaço ele muda sua visão, começando a admirar aquela gente, entendendo o porquê de viverem apartados do restante da sociedade, criando uma

admiração por essa forma de resistência advinda de pessoas carentes e esquecida do sertão baiano. Euclides passou a ser afetado pelas emoções e sentimentos pertencentes a sociedade alternativa Canudos, demonstrando em *Os Sertões* seus pensamentos sobre a gente sofrida, demonstrando apoio e admiração pela luta social.

Percebe-se em Conceição um novo posicionamento frente ao futuro e seus acontecimentos possíveis. Ela fica quase igual à avó, olhando o céu, examinando se poderia enxergar algum vestígio do começo do inverno, para trazer conforto ao seu coração e ao de Dona Inácia. À noite, para elas, era quase passada sem dormir, com esperança e ao mesmo tempo medo, uma olhando para o céu a procura de nuvens que trouxessem água para dar vida ao que já estava morrendo, e a outra rezando na esperança de um milagre para reviver o sertão e as pessoas.

Para os personagens estarem nesses lugares passando por determinados sentimentos como insegurança, dúvida, tristeza e/ou confiança, por exemplo, só é possível pela presença de um circuito de afetos atuando por trás, isto é, neste caso, das comunidades queirozianas presentes na narrativa, permitindo estarem da maneira como são apresentadas. A forma que Conceição e Dona Inácia passam a viver traduzem os efeitos dos afetos em suas vidas, e com isso, começam a ter sentimentos derivados da esperança e do medo.

2 A INVENÇÃO DO NORDESTE: ESCLARECENDO O VIÉS DA ANÁLISE

As relações existentes entre os personagens que compõe essa história trazem aspectos permitindo quebrar uma primeira impressão do Nordeste. Se observar o nordeste queiroziano, nas comunidades habitadas por seus personagens, existem formas de resistência para as ações sociopolíticas que nada fazem para ajudá-los. Existe uma força atuando nas ações de alguns personagens de modo a tentar amenizar a miséria enfrentada pelos seus semelhantes.

Entendeu-se por comunidade as formações sociais que existem no sertão queiroziano, a fazenda de Dona Inácia é um exemplo, morando ela, sua neta, as famílias dos trabalhadores, sua criação de animais e, dentro dela, existem a circulação de afetos oriundos do modo que os governantes exercem o poder sobre eles. Sendo assim, como na Fazenda das Aroeiras, habitada pela família de Chico Bento, as fazendas vizinhas, como a de

Vicente, compõem outras comunidades, estabelecendo ligações afetivas entre si, partilham do sofrimento uns dos outros, se ajudando no que é possível.

Quando Dona Inácia pensa em deixar sua fazenda e as famílias de vaqueiros sem recursos ela se compadece. Isso passa a ser um dos seus sofrimentos, pois se a chuva não aparecer, terá que ir junto com a neta para Fortaleza e deixá-los sem ajuda, sofrendo os efeitos do descaso. A angústia da espera das chuvas também começa a abater Vicente, por não saber como será a vida dos seus animais e das famílias de trabalhadores que moram na sua fazenda. Sem a fertilidade das águas, trazendo um pouco de dignidade para as pessoas, ele começa a pensar como será o futuro naquele lugar. Ao saber que a dona das Aroeiras abandonou o gado e o vaqueiro (Chico Bento) deixando-os sem assistência e sem destino, jogando-os fora da vida social e passando a viver as misérias do descaso, ele se revolta.

São aspectos colaboradores para não recairmos no lugar comum do estereotipo e da vitimização. Nesse sentido, o historiador Durval Muniz (2011, p. 30) ressalta: “o estereótipo nasce de uma caracterização grosseira e indiscriminada do grupo estranho, em que as multiplicidades e as diferenças individuais são apagadas, em nome de semelhanças superficiais do grupo”. Entende-se essa forma de se relacionar com o desconhecido de maneira estereotipada, como fruto do desconhecimento do outro e de sua cultura, como também, de uma forma de desconsiderar as características individuais de cada região retratada, ou simplesmente pela ausência de vontade em possuir empatia, coopera para a formação de um Nordeste sem diferenças, construído e formado ao longo do tempo por discursos sem uma interpretação mais profunda. Isso alimenta uma ideia incompleta sobre o lugar, ou seja, ficando em evidência aquilo de mais aparente/superficial, deixando de lado os aspectos complexos sobre os nordestinos.

Ao ler a conversa de Conceição com Dona Inácia percebe-se aspectos compondo uma imagem da sociedade presa ao catolicismo e as questões características das cidades do sertão do Nordeste. Se ficarmos apenas na primeira impressão da cena, isso pode parecer muito forte, tendendo a prender a atenção do leitor unicamente para essa característica. Todavia, por outro lado, para essa cena se formar aos nossos olhos ela decorre de pontos que podem ser despercebidos na imagem dessas duas mulheres nordestinas apreensivas em uma noite sertaneja a olhar o céu estrelado. São duas mulheres, sozinhas em meio ao modelo patriarcal comum na época.

Saindo um pouco do primeiro plano e adentrando aos bastidores responsáveis pela imagem final, identificou-se o biopoder e, em decorrência dele, surgem afetos fundamentando o modo como os personagens se

encontram, ou seja, pelas brechas pode-se compreender o que acarretou a composição desta cena. O Quinze (2016) não é apenas um romance tratando de um Nordeste caricatural, de tradições religiosas e do drama da seca, também é isto, mas os fatos presentes nas entrelinhas permitem nos aprofundar nos nordestes menores, profundos e singulares, os das relações humanas que neles existem, com isso, se distanciando do Nordeste único construído pelos estereótipos.

Os discursos existentes sobre o Nordeste estão firmados e consolidados em aspectos sociais, históricos e culturais que permitiram se perpetuarem. Então para O Quinze (2016) possuir muitas vezes a mesma leitura, geralmente apenas enfocando no que existe de mais típico do Nordeste, isso só é possível porque existem ideologias sustentando esses discursos. Ao enunciarem determinado discurso, os sujeitos estão fazendo desta forma porque suas subjetividades são marcadas por aspectos sociais, ideológicos e históricos, permitindo dizerem um enunciado como, o Nordeste, por exemplo, apenas demonstrando pontos de cristalizações, tipificadas.

Por exemplo, se ficarmos numa primeira impressão, Dona Inácia é uma senhora religiosa cuidando de sua neta, Conceição, na noite sertaneja, representando assim um quadro muito característico da cultura do sertão, habitado por mulheres religiosas com padrões rígidos de uma sociedade machista. Mas, quando adentramos nas nuances da leitura e nos distanciamos das tipificações, percebe-se uma senhora guiada por afetos que estão mexendo com seus desejos e sentimentos em virtude das relações de poder que estão instauradas naquele lugar, conhecemos uma Conceição com atitudes diferentes das moças do sertão, com outros desejos e ambições para sua vida:

Conceição tinha vinte e dois anos e não falava em casar. As suas poucas tentativas de namoro tinham-se ido embora com os dezoito anos e o tempo de normalista; dizia alegremente que nascera solteirona. Ouvindo isso, a avó encolhia os ombros e sentenciava que mulher que não casa é um aleijão... - Esta menina tem umas ideias! Estaria com razão a avó? Porque, de fato, Conceição talvez tivesse umas ideias; escrevia um livro sobre pedagogia, rabiscara dois sonetos, e às vezes lhe acontecia citar o Nordau ou o Renan da biblioteca do avô. Chegara até a se arriscar em leituras socialistas, e justamente dessas leituras é que lhe saíam as piores das tais ideias, estranhas e absurdas à avó. (QUEIROZ, 2016, p. 20)

No começo da narrativa Conceição surge meio isolada em seu mun-

do, no seu quarto, a única coisa que a chama atenção são seus livros. O mundo exterior não conseguia ultrapassar os limites da janela do quarto da moça, talvez suas leituras tenham contribuído para deixá-la desiludida em relação ao que a maioria das pessoas acreditava, fazendo-a distante dos problemas reais do seu entorno para se prender às inquietações trazidas em seus livros. Um modo sutil de Queiroz dizer que pouco vale a teoria sem a prática.

Era como se o conhecimento estivesse retirado do seu ser a esperança que anima os sertanejos. Por saber muitas coisas sobre as relações entre os homens, e da forma como o poder enxerga a vida dos mais pobres, Conceição acabava não tendo tanto otimismo em relação ao futuro. Por mais indiferente que estivesse sobre os fatos presentes, seu lado solidário acabou direcionando seu caminho aos das pessoas mais sofredoras, passando a participar do sofrer de outros personagens, fazendo com que todo aquele mundo do qual se encontrava isolada passasse a fazer parte da sua vida.

Viu-se em Conceição um lado distinto da figura típica de uma moça sertaneja. Suas atitudes quebram a ordem dos paradigmas para uma sertaneja, ela era independente, gostava de lutar para construir seu próprio futuro, de se informar, de conhecer o mundo por meio da leitura, o sonho do casamento, apesar de fazer parte dos desejos da maioria das mulheres, para ela não chamava atenção, casar não é a sua prioridade.

Para Conceição, as suas leituras são mais interessantes que o casamento, porém não é qualquer leitura, ela tem preferência por clássicos, livros que abordam a temática do socialismo, da posição da mulher na sociedade, fazendo-a refletir sobre a vida e as relações humanas, assim como, as desigualdades na sociedade, por meio das divisões sociais, ou seja, Conceição passeia por esses temas e essas reflexões para entender melhor o mundo e o ser humano.

Por meio das leituras, começa a questionar os padrões estabelecidos na sociedade, e com isso, torna-se contra as coisas erradas, encobertas pela tradição e moral social, isto é, muitas das repressões exercidas pelo homem em relação a mulher, ou mesmo as cometidas por aqueles que têm poder sobre os mais humildes, colocando essas vidas em estado de sofrimento. Ela percebe o quanto ainda está longe dos ideais trazidos nos livros, como está distante tornarem-se realidade cotidiana, o quão discrepante ainda é essas duas realidades, a descrita e almejada por suas leituras e a vivida e experienciada por ela.

Desse modo, a maneira como as pessoas vivem e o seu relacionamento com o meio ambiente, as formas de trabalhar a natureza, assim como as origens do Estado e o modo como ele foi desbravado e habitado,

ajudam a fazer a região Nordeste um lugar impossível de ser restringida como uma unidade significativa sociocultural. Por mais claras e aparentes que as cenas chegam ao leitor, sempre ficam aspectos significativos encobertos pelas caracterizações mais típicas.

Essas reflexões possibilitaram repensar e ressignificar a ideia de unidade que, muitas vezes, não colabora para se perceber as multiplicidades dos povos, das regiões das vivências dos seres. Com isso, pôde-se perceber as particularidades vividas por Dona Inácia e sua neta Conceição na comunidade que elas se encontravam, vivendo sobre os efeitos do poder dominante e dos afetos provenientes dos sentimentos oriundos do sistema sociopolítico vigente. Deixar o que está mais aparente e adentrar no que não está tão perceptível pode ser um caminho a seguir e, assim se distanciar dos pensamentos que não enxergam o particular.

REFERÊNCIAS

FERNANDES, Cleudemar Alves. *Análise do discurso: reflexões introdutórias*. 2ª ed. São Carlos: Claraluz, 2007.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Trad. de Raquel Ramallete. Petrópolis: Vozes, 1987.

MUNIZ, Durval. *A Invenção do Nordeste e outras artes*. 5. ed. São Paulo: Cortez, 2011.

QUEIROZ, Rachel. *O Quinze*. 150 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2016.

SAFATLE, Vladimir. *O circuito dos afetos: corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo*. 2. ed. rev.; 2. reimp. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.



CIVILIZAÇÃO, CULTURA E CONHECIMENTO: O LUGAR DO ESCRITOR NA FORMAÇÃO HUMANA NO MUNDO CONTEMPORÂNEO

Davi Tintino Filho *

*Instituto Federal do Rio Grande do Norte - IFRN
d.tintino1980@gmail.com

1 INTRODUÇÃO: CIVILIZAÇÃO E A CULTURA, LOCAIS DO CONHECIMENTO

O verbo “conhecer” – do radical latino “gno” e presente também do grego “gnose” – denota, numa abordagem semântica primária, o ato de “ter noção, informação’ [,] ‘saber’ [...]”, gerando os cognatos “conhecedor [...] conheçença [...] conhecimento [...].” (CUNHA, 2010, p. 172). O conhecimento e o conhecedor – postos, assim, como o nome do ato e do agente que o realiza – configuram-se como constituintes-base para a atitude investigativa. Essa atitude se efetiva, enquanto ação que é, no contato do sujeito com mundo, do qual se abstrai matéria que, experimentada via teoria e prática, é assimilada e passa a incorporar aquilo que Candido denominara de “patrimônio mental” (2002b, p. 14), no ensaio Estratégia, acerca da obra O amanuense Belmiro, do escritor mineiro Cyro dos Anjos.

Com essa metáfora do patrimônio mental, que supera a posse e a materialidade de bens físico-monetários, Candido nos faz entender o aprendido (e apreendido) como um conjunto, processualmente armazenado, ao longo da vida, quando tomado tanto na perspectiva do sujeito em sua individualidade, como também no plano cultural, quando relacionado à sociedade. Nessa dupla aplicação – individual e social – a bagagem (ou patrimônio) passa a comportar o resultado da experiência do conhecimento, conhecimento este compreendido por ele, ainda em seu ensaio sobre a obra do romancista mineiro, como “atitude” no tocante à ação e aos efeitos desta no mundo:

A atitude [...] resulta de uma aplicação do conhecimento aos atos da vida - entendendo-se neste caso por conhecimento a atitude mental que subordina a aceitação direta na vida a um processo prévio de reflexão. E assim [...] nos leva a pensar no destino do intelectual na sociedade. (Ibidem, p. 17).

A semântica básica do verbo conhecer - percebida a partir das palavras de Antonio Candido como pensador que vincula o sujeito à vida social - impõe-nos refletir sobre o mundo como resultado do pensamento dirigido à ação, instante em que ganham projeção a figura do intelectual e a sua participação social e cultural, isto é, a sua relação com o mundo civilizado. Remetemo-nos, nesse ponto, a perspectiva etnográfica de Câmara Cascudo, para quem o processo transformatório se opera pela ação, vinculada à própria sobrevivência, antes mesmo do surgimento das sociedades organizadas como as concebemos hoje:

Cada pedra lascada era um documento de elaboração mental, de reação humana ao habitat, tornando-o à imagem e semelhança do ente dominador. [...] A inteligência nasceu da mão [...] e a mão já se exercitara surpreendentemente. A inteligência é uma articulação de elementos íntimos, instinto de ligação, interligare, ligar interiormente, reunir, unir, unificar para uma ação. (2004, p. 55).

Da sobrevivência, numa era primitiva longínqua, à vivência, no estágio civilizatório em que nos encontramos na contemporaneidade, os dois homens - o da pedra lascada, nômade, como o apresenta Câmara Cascudo, e o da palavra, enquanto intelectual que articula sua prática social ao processo transformativo da sociedade organizada, como o concebe Antonio Candido - compartilham, cada um a seu tempo, da experiência humana movida pela capacidade de pensar, de raciocinar e, conseqüentemente, de transformar. É da inteligência que advém o desenvolvimento. Da inteligência tomada, nas palavras do norte-rio-grandense, como princípio gerativo de ações mentais múltiplas, que são da ordem do "instinto", do psicológico. Constitui-se como "uma articulação de elementos íntimos" (Ibidem, p. 55), mas que o transcendem, no instante em que o ser entra em contato com a realidade, e esta o provoca à ação.

O conhecimento deve ser compreendido, dessa maneira, pela perspectiva de uma sucessão de atividades - "ligar", "reunir", "unir", "unificar" (Ibidem p. 55) -, enquanto processo que comporta proximidades e associações com vistas a objetivos. Além disso, é também meio de dar

continuidade, na ordem genética do civilizatório-cultural, àquilo que foi acumulado no conjunto dos feitos pretéritos. Conhecer encontra-se, portanto, no cerne do próprio condicionamento humano no mundo, cuja disposição para a mudança criadora é de dupla natureza.

É da ordem da práxis, no sentido da ação para transformar o entorno objetivo que envolve o ser. E é também da seara do espírito, no tocante ao sentir dele diante da vida, condição que o impele ao movimento e, conseqüentemente, à realização de obras. Assim, ao mesmo tempo em que o ato de conhecer envolve os aspectos da cultura e da civilização, como macroestruturas que são, há também, nesse processo construtivo, a relação do sujeito, em sua individualidade, como agente e como receptor. Essa integração é de dupla natureza, já que, se por um lado o indivíduo sofre inegavelmente interferências externas, por outro, ele pode também agir sobre a realidade que o envolve.

2 O LUGAR DO ESCRITOR: A FORMAÇÃO HUMANA E A INDISPENSABILIDADE DA LITERATURA

Perceber o sujeito, como agente cultural, a partir das relações sociais que o cercam, encontra-se no cerne das ciências contemporâneas, cuja episteme interconectiva, na perspectiva de Gaston Bachelard, põe em evidência uma abordagem dialética, por comparação às ciências exatas laboratoriais, quando se visa à compreensão de determinado “objeto” (termo tomado aqui numa acepção plural):

Não aumentaremos o nosso conhecimento de um objeto [...] ao isolá-lo. [...] É inútil levar mais longe a análise ao ponto de isolar sob todos os pontos de vista um objeto único, porque parece claro que no mundo [...] o único e peculiar perde suas propriedades substanciais. [...] A substância do infinitamente pequeno é contemporânea da relação. (1977, p. 14-15).

A percepção epistemológica do pensador francês nos faz retornar à imagem do intelectual apresentada por Candido (2002), quando procura pensar o indivíduo à luz de sua localização e de sua função no espaço social em que reside. Ele – como o sujeito que labora, objetivamente, através do seu intelecto aplicado à compreensão da realidade e de suas contradições – passa, aqui, a ser avaliado no contexto de determinada alma coletiva, utilizando-nos da metáfora do espírito aplicado à civilização, como o

fez Cascudo (2004).

Ao mesmo tempo em que é envolvido por esse espírito de pertencimento, que o vincula a determinada população, nação e localidade – condição que lhe confere uma identidade “nacional” (CASCUDO, 2004, p. 46) – o intelectual se encontra também cingido a uma realidade histórico-cultural, com seus produtos, comportamentos e percepções ideológicas acerca da vida. Insurge, a partir dessa dupla relação, uma articulação substancial do sujeito com o mundo exterior, enquanto vivente que experimenta a realidade e que também a transforma.

Essa rede de relações nos permite associar, triadicamente, na ordem de uma epistemologia dialética do conhecimento literário, três componentes: o artista, como agente produtor e, conseqüentemente, transformador (desempenhando, portanto, funções sociais); a cultura, como patrimônio material-simbólico construído por determinado grupo num dado espaço-tempo e cujos valores, princípios e ideologia ressoam configurativamente nos produtos; e a literatura, como parte dessa herança, que comporta traços identitários da história cultural da qual emerge.

Parece-nos inadequado separar os componentes dessa tríade, por considerarmos as relações genéticas – logo, indissociáveis – que a constituem. Esse é o princípio básico de uma abordagem de cunho teleológico-hermenêutico, inspirada na visão de Bachelard, quando pensamos, dialeticamente: a existência do escritor, na condição de agente; a literatura, como representação estética da realidade; e a cultura, metaforicamente concebida como berço (ou superestrutura), prenhe de princípios e de valores, que acabam, de algum modo, por incidir na existência do artista e de sua obra. Por esse prisma, passamos à compreensão da natureza ambivalente da literatura, como produto que surge do exercício intelectual do criador para um outro exercício, também de cunho intelectual, só que do leitor. Tal ambivalência se revela, a nosso ver, na ordem do íntimo e do social, compreensão que se ratifica, mais uma vez, na perspicaz elaboração de Candido:

[...] entendemos por literatura [...] fatos eminentemente associativos; obras e atitudes que exprimem certas relações dos homens entre si, e que, tomadas em conjunto, representam uma socialização dos seus impulsos íntimos. Toda obra é pessoal, única e insubstituível, na medida em que brota de uma confiança, um esforço de pensamento, um assomo de intuição, tornando-se uma “expressão”. A literatura, porém, é coletiva, na medida em que requer uma certa comunhão de meios expressivos (a palavra, a imagem), e mobiliza afinida-

des profundas que congregam os homens de um lugar e de um momento, para chegar a uma “comunicação”. (2010, p. 147. Destaque do autor.)

A compreensão candidiana é composta por expressões-chave que nos possibilitam perceber a literatura em sua ordem civilizatório-cultural, já que, na perspectiva da ambivalência de que falamos acima, ela passa por dois estágios básicos: o da formalização e o da socialização. O primeiro constitui-se no instante em que os “impulsos íntimos” – como “assomo de intuição”, da ordem da subjetividade – ganham forma com a codificação, através dos “meios expressivos (a palavra, a imagem)”. Esse é o tempo da criação. Já o segundo se revela quando a obra se coletiviza, quando passa pelo processo de “socialização”. É nesse seu segundo tempo de vida que ela se torna vínculo, “comunhão” e, por isso, “comunicação”, ocorrendo a integração entre o conteúdo da invenção e o recebimento dessa percepção particular do artista, cristalizada na forma verbal. Torna-se, desse modo, comum, isto é, construção individual partilhada entre os sujeitos sociais.

A literatura socializa, desse modo, um saber, que nasce da realidade catalisada pelo filtro existencial do artista, revelando-se, portanto, como um tipo peculiar de conhecimento. Esse conhecimento emerge da transfiguração do mundo em linguagem sensível-expressiva, originando um limiar, uma região difusa, entre a literatura e a sociedade, a autor e o leitor, a vida e a arte, e o passado, o presente e o futuro – o “grande tempo” de que fala Bakhtin (2003, p. 362), isto é, o tempo existencial do objeto. Tais relações não são excludentes entre si. Ao contrário, são faces de uma mesma realidade, que é a própria humanidade, a qual se revela como produtora e também intérprete dos próprios objetos gerados em sua experiência sobre o mundo. O intelectual exerce, nesse contexto, à luz da compreensão candidiana, a função de engendrar realidades poéticas e ficcionais, através das quais a própria condição humana é posta como matéria estética assimilada como componente estrutural da arte:

[...] os livros dos escritores [...] lidam com os problemas do homem num tom de tal modo penetrante que autor e leitor se identificam num admirável movimento de afinação. Não são livros que se imponham de fora para dentro, vibrantes, cheios de força. Insinuem-se lentamente na sensibilidade, até se identificarem com a nossa própria experiência. (CANDIDO, 2002b, p. 18).

Posto assim como indivíduo que articula, na construção de sua obra, os “problemas do homem” à experiência da arte, o escritor desenvolve um fazer técnico que resulta numa simbiose sentimental, de cunho empático,

a partir do qual se ficciona e se poetiza a vivência humana. Gera-se, com isso, um movimento de afinção entre quem escreve e quem lê, resultando, no plano do espírito, um fluxo de vida bidirecional, isto é, um mutualismo existencial, através do qual trocas são inevitáveis, na medida em que criador e leitor se influenciam diuturnamente.

Essa relação, profundamente dialética, é a própria matéria sobre a qual deve incidir a análise literária, em decorrência do fato de perseguir a compreensão das relações que emergem da duplicidade constitutiva da humanidade – a social e a subjetiva, que, inevitavelmente, ressoa no conteúdo objeto estético. A literatura se consolida, nesse sentido, como uma forma de conhecer a vida, o mundo, os homens, na medida em que o saber sobre um se torna o saber sobre vários, com seus peculiares modos-de-ser, com suas típicas contradições, inerentes à sua condição primária, a humana.

3 O HOMEM, O ESPAÇO E O TEMPO NO ROMANCE RASTEJO, DE HUMBERTO HERMENEGILDO

O texto literário se constitui como uma espécie de consciência associada a outras consciências. Tal associação nos provoca um retorno à já clássica imagem da “tocha entre os corredores” (p. 25, 2017), que Candido metaforizou ao se referir ao exercício da literatura, como um bem cultural e compartilhado entre os intelectuais. Essa é a configuração basilar da continuidade acerca do pensamento criativo, que amalgama, na forma estética, o ser, o tempo, o espaço e as contradições de uma época.

Dessa junção, resulta o conhecimento propriamente dito, que destacamos no plano da análise acerca da experiência literária do escritor norte-rio-grandense Humberto Hermenegildo de Araújo com o romance *Rastejo* (2017). Para tanto, devem passar pelo nosso crivo analista os “elementos contextuais”, ou seja, a história objetiva que envolve a criação, e também sua estrutura, enquanto organização estética (CANDIDO, 2002a, p. 77), que formaliza o saber.

A sistematização desse conhecimento – enquanto “conteúdo” manifesto através de uma “forma” (CANDIDO, 2017, p. 32) – inicia-se com a compreensão da voz romanesca, que, na estrutura, funciona como linha articuladora, através da qual a experiência cognitiva é canalizada. Assim, no discurso narrativo em primeira pessoa, organizam-se os constituintes temáticos que dão forma à experiência de um sujeito – Pedro da Costa –

que sente as contradições de sua época. Em seu processo íntimo de autoconhecimento, há a confiança da experiência da infância, no Sertão do Seridó, e da adolescência e da maturidade, na capital potiguar, na segunda metade do século XX:

Após o retorno do nosso pai ao sertão, Marina quase se acaba em cima da velha máquina de costura, para dar conta de encomendas que garantiram o sustento da família, até que, seguindo os passos da velha política das relações provincianas, ela se valeu do nome do avô e conseguiu emprego numa companhia estatal que era dirigida por um conterrâneo. Essa providência elevou o nosso padrão de consumo e nos afastou da miséria. Fechando panos que se abriam na mudança, mas sem as linhas e agulhas do quarto de costura da casa do sítio, a filha mais velha ajudou a mãe a manter na capital o aconchego familiar que poderia ter ficado apenas como uma lembrança do tempo do Braz e do Cajueiro. A costureirinha planejava cursar uma faculdade e empurrou os irmãos para o mercado de trabalho. Assim, diminuíu a sua responsabilidade de arrimo e abriu-se uma chance para todos, com novos empregos. (ARAÚJO, 2017, p. 77. Destaques nossos.)

As imagens idílicas da infância do sertão restauradas, no plano da memória do Pedro da Costa já adulto, contrastam com a experiência da cidade grande. Tal realidade insurge como representação de um outro tempo, não mais tematizando a experiência da seca no espaço do sertão tórrido, nem as levas de retirantes que as intempéries obrigavam ao trânsito pelas estradas brasileiras como fizeram escritores como a cearense Rachel de Queiroz – com sua prosa de um modo “conscientemente político” (BOSI, 1994, p. 396) –, e o alagoano Graciliano Ramos, em seus romances urdidos em um novo “realismo”, o “crítico” (Ibidem, p. 402).

Representa-se, em Rastejo, um outro Nordeste, o potiguar, da segunda metade do século XX, em processo de industrialização e desenvolvimento econômico. Através da voz narrativa, engendra-se a realidade numa ação predominantemente pretérita (“garantiram”, “valeu”, “conseguiu...”), cuja matéria existencial passa pelo filtro da memória. As imagens da infância e da adolescência vêm à tona, no presente narrado, “como uma lembrança”. Nela, na experiência de rememoração, há a representação sensível de familiares, como a da irmã Marina, que ressurge por meio de um diminutivo afetivo, o da “costureirinha”, no exercício laboral extenuante com tecidos, que quase “se acaba em cima da velha máquina de costura”.

No contexto de configuração da narrativa, ocorre, por exemplo, um

fluxo de informações relacionadas ao reflexo cultural da supremacia masculina, que, à época histórica assimilada no romance, naturalizava o poder do homem sobre a mulher. A mãe do narrador e a irmã tomam, no enredo, a responsabilidade pelo “aconchego familiar”, tendo em vista que o homem garantidor desiste de permanecer na cidade. Dá-se, aí, visibilidade ao local da mulher, não só na cartografia nordestina, mas também na cultura brasileira, na medida em que ela e a filha se contrapõem à imagem do homem chefe de família e provedor. É esse homem sertanejo deslocado que, nas rachaduras de sua condição cultural construída historicamente, representa uma das imagens do ser problemático que a “forma romanesca” personifica, apresentando-o como “um homem solitário” (LUKÁCS, 2009, p. 142), no choque entre a experiência da modernidade da cidade e a nostalgia do campo.

Esse homem, não se adaptando à vida na capital, tensiona a existência em três níveis de conhecimento, veiculados na forma romanesca: 1) no nível sentimental, por não se adaptar à urbanidade, vive, na solidão, entre o sonho e o devaneio, condição que o faz migrar novamente para a região rural; 2) no nível familiar, dado que esse conflito existencial acaba por interferir na convivência com a esposa e os filhos; e 3) no nível histórico-político, quando as difíceis situações pelas quais sua família passou refletem, em parte, o mesmo tipo de compadrio oportunista vivido no sertão, ou seja, a “velha política das relações provincianas” ressoa no modo como a irmã Marina encontra “emprego numa companhia estatal”, mediante as influências do avô morto, o Homem do Braz, sobre um “conterrâneo” dos tempos áureos vividos no sertão seridoense.

Pedro da Costa, nessa experiência da rememoração, é inserido como fio articulador das formas de tempo, de espaço e da representação humana, na organização interna do romance. Através dele, desenvolve-se, em síntese, o conhecimento em dois planos: o objetivo, que concentra uma visão crítica sobre a história e as culturas sertaneja e urbanas; e o subjetivo, em cujo teor deslizam, aos olhos do leitor, os conflitos íntimos, decorrentes da tensão rural-urbano.

4 LITERATURA E CONHECIMENTO: AS REPRESENTAÇÕES ESTÉTICAS DAS DIMENSÕES DO HOMEM

Vimos que, em Rastejo, o conhecimento literário transcende, mas não se desconecta das questões expressivas da linguagem. Isso se justifica pelo fato de endossarmos, como temos feito aqui, a ideologia que concebe

a literatura como a experiência de um saber formalizado, como uma “informação estética” (BOSI, 1994, p. 386), que se realiza, a um só tempo, como continuidade e descontinuidade de uma atividade humana, como é próprio da natureza epistêmica do conhecimento, como prevê Bachelard (1977), ao versar sobre a dialética que se instala entre o novo saber e o já existente, através da dinâmica da confirmação e da negação, do precedente e do sucessor.

Durante o processo genético, a realidade configurada nega ou confirma a outra – a objetiva, a histórica – num inegável diálogo com a vida precedente, sendo, na harmonia entre os planos estrutural, estético e do conteúdo, que a escritura estabelece esse diálogo, viabilizando aquilo que Lourival Holanda – no ensaio *O encoberto e o esquecido*, sobre a prosa poética de Guimarães Rosa – acentua como uma forma de expandir “as possibilidades de dizer-se de uma cultura e as dimensões do homem” (2019, p. 19). O dizer literário constitui-se, para isso, por meio de um “modo oblíquo” (Ibidem, p. 20), que não funciona com a objetividade das ciências lógicas e naturais. Ao contrário, através de suas representações, são organizados níveis de conhecimento que exprimem vários ângulos dessa dimensão humana: a formação geográfica e histórica, que territorializa e situa os sujeitos dispostos no espaço e no tempo; os conflitos experimentados no âmbito coletivo, quando postos a vivência do mundo em crise; e a própria condição humana, com suas idiossincrasias existenciais, com seus afetos e desafetos, aspirações e inadequações.

Ao dizer tais dimensões existenciais do ser humano, retornamos à reflexão de Candido (2002b) no início deste estudo, pensando no destino do intelectual das letras, no mundo contemporâneo. Como também o fez José Guilherme Merquior, em seu ensaio a “Responsabilidade social do escritor”, ao discorrer sobre a “arte com função cognitiva”, (2013, p. 229): a “arte séria”, aquela que ensina e que, portanto, transcende o lúdico, a fruição despretensiosa. Salientamos, todavia, que não desconsideramos, obviamente, a importância da ludicidade na realidade humana. Vejamos, por exemplo, a “necessidade universal de ficção e de fantasia” de que fala Candido (p. 80, 2002a).

O objeto artístico vai, desse modo, além do lúdico, já que funda uma realidade outra: a que provoca a reflexão, a partir de uma reorientação da vida primária que suscitou a criação. Isso decorre do fato de o artista não conseguir “devolver ao mundo uma imagem simétrica, uma cópia adequada, um reflexo sem reflexão.” (MERQUIOR, 2013, p. 230). Nesse movimento duplo, o da criação e o da recepção, ocorrem a formação, a compreensão da vida, o reflexo da experiência originária que motivou o sujeito histórico à concepção. Do reflexo criativo, advém a reflexão leitora, momento em que o ser humano, dada a sua condição primária de sentir,

tem ativada a sua percepção sobre a realidade, através do protocolo linguístico organizado pelas mãos do artista.

Quando lemos - sensíveis e necessitados da arte - desenvolvemos um senso compreensivo da realidade, através da leitura que se interioriza e nos faz conhecer, mais de perto, o mundo, que passa pelo filtro da lírica e da prosa, pela sensibilidade da voz poética, pelas ações e reflexões das personagens. Nesse sentido, ela se torna “visão” (MERQUIOR, 2013, p. 229), isto é, forma de entendimento, de posicionamento ideológico, de cosmovisão e, portanto, de formação, uma vez que “confirma e nega, propõe e denuncia, apoia e combate, fornecendo a possibilidade de vivermos dialeticamente os problemas.” (CANDIDO, 2017b, p. 177). Essa é, em síntese, “a função humanizadora da literatura, isto é, [...] a capacidade que ela tem de confirmar a humanidade do homem” (CANDIDO, 2002a, p. 77).

É nos limites do texto literário que ocorre o posicionamento intelectual do sujeito, por nos fazer reconhecer a pertinência das indagações provocadoras de Antoine Compagnon, acerca da literatura: “Literatura para quê? A literatura é substituível?” (2009, p. 56), no cenário dramático em que se desenvolve o mundo atual, prenhe de relações humanas frágeis, de monopólio do capital sobre o meio ambiente, sobre a intimidade do ser, sobre os direitos humanos... É nesse mundo onde correntes fascistas avançam, que a palavra se revela, ainda, como um modo outro de combater... do necessário combate!

REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Humberto Hermenegildo de. Rastejo. Natal: Caravela Cultural, 2017.

BACHELARD, Gaston. Epistemologia - trechos escolhidos. Organização de Dominique Lecourt. Tradução de Nathanael C. Caixeiro. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1977.

BAKHTIN, Mikhail. Os estudos literários hoje. In: BAKHTIN, Mikhail. Estética da criação verbal. 4.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p. 359-366.

BOSI, Alfredo. História concisa da literatura brasileira. 37. ed. São Paulo: Editora Cultrix, 1994.

CANDIDO, Antonio. Literatura e sociedade - estudos de teoria e história literária. 11. Ed. Revista. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010.

CANDIDO, Antonio. A literatura e a formação do homem. In: CANDIDO, Antonio. Textos de intervenção. Seleção, organização e notas de de Vinicius Dantas. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2002a, p. 77-92.

CANDIDO, Antonio. Estratégia. In: DOS ANJOS, Cyro. O amanuense Belmiro. Belo Horizonte: Livraria Garnier, 2002b, p. 13-18.

CANDIDO, Antonio. Formação da literatura brasileira: momentos decisivos. 16. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul; São Paulo: FAPESP, 2017.

CASCUDO, Luís da Câmara. Civilização e cultura. São Paulo: Global, 2004.

COMPAGNON, Antoine. Literatura para quê? Tradução de Laura Taddei Brandini. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

CUNHA, Antônio Geraldo da. Dicionário etimológico da língua portuguesa. 4.ed. revista pela nova ortografia. Rio de Janeiro: Lexikon, 2010.

HOLANDA, Lourival. O encoberto e o esquecido. In: HOLANDA, Lourival. Realidade inominada - ensaios e aproximações. Recife: Cepe Editora, 2019, p. 19-33.

LUKÁCS, Georg. A teoria do romance. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2009.

MERQUIOR, José Guilherme. Responsabilidade social do artista. In: Razão do poema - ensaios de crítica e de estética. 3. ed. São Paulo: Realizações Editora, 2013, p. 229-233.



CONTORNOS DA CIDADE NA POESIA DE DRUMMOND E FERREIRA GULLAR

Lara Marques de Oliveira *

* Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN)
laramarquesdeoliveira3@gmail.com

Alexandre Bezerra Alves **

** Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN)
alexandrealmesuern@gmail.com

1 INTRODUÇÃO

No cenário da poética brasileira do século XXI, Drummond e Ferreira Gullar são exemplos de poetas que proporcionaram diversos questionamentos acerca da vida urbana e do sujeito que nela vive. Questionando ora modelos econômicos desiguais, ora a solidão do indivíduo da urbe, ambos os poetas nas obras *Vertigem do dia* (1980) e *José* (1942) propuseram diversas reflexões sobre a vida em sociedade.

A hipótese defendida neste trabalho é de que nos poemas “Edifício esplendor”, de Drummond, e “Pela rua”, de Ferreira Gullar, são percebidas diversas representações da cidade e do sujeito que nela vive, refletindo-se nestes poemas ecos de uma intenção que permeia como um todo as duas obras selecionadas para análise: *José* (1942) e *Vertigem do dia* (1980). Assim, Drummond e Ferreira Gullar demonstram uma preocupação com os rumos da vida na cidade e os efeitos do isolamento deste espaço.

Com o fim de pesquisar sobre o tema, foi abordado o tema da representação da cidade com base nas considerações de Lynch (2017) e Harvey (2012), uma vez que tais autores tecem considerações acerca do papel da cidade no contexto recente. Tais teorias são o arcabouço teórico utilizado como forma de questionar as implicações entre homem e espaço urbano

na sociedade.

Nesse sentido, cabe ainda mencionar as considerações de Wisnik (2018), Villaça (2017), Cícero (2000), Dias (2006), Alves (2017), Fernandes e Alves (2020) acerca da produção poética de Drummond e Ferreira Gullar.

2 DRUMMOND E GULLAR NOS ESPIRAIS DA CIDADE

Drummond e Ferreira Gullar foram dois importantes ícones literários na poesia brasileira moderna e contemporânea. Seja pelo número de obras publicadas e pela qualidade literária de suas produções, os dois figuram como autores bastante reconhecidos no cenário das letras brasileiras.

Os dois poetas possuem uma percepção da cidade que abrange diversos poemas em suas obras. Tais configurações não são estritamente definidas, mas fazem parte de uma intenção substancial em suas produções literárias. Wisnik (2018, p. 28) afirma sobre Drummond que “os ecos da cidade retornam em sua obra inteira, e permanecem nela qual uma inscrição latente, sem correspondente cronológico contabilizável”. Isto é, o poeta de sete faces elege a cidade como tema central em sua produção literária.

Por sua vez, a percepção de Gullar sobre a cidade atravessa uma ótica do individual em conexão com o coletivo, pois tanto o sujeito como o objeto possuem interferências e interferem no meio. Assim, as relações públicas entre os indivíduos e o meio são configurações interrelacionadas. Nesse sentido, Villaça (2017) considera que:

Gullar quer garantir a consciência (político-poética) do conjunto e a sensação do particular; para tal, adota o ponto de vista da velocidade, que revela um e outro, que sobe e desce, que se cola ao imamente para, em seguida, buscar transcendê-lo. Não é um ponto de vista confortável: vive, precisamente, da inquietude de quem não se fixa nem fora do objeto (para poder formalizá-lo com serena estabilidade) nem dentro dele (para poder se confundir com seu íntimo conteúdo) (VILLAÇA, 2017, p. 291).

Tanto Drummond como Ferreira Gullar possuem uma percepção sobre a cidade que explora as relações privadas com relação à imagem

pública que as pessoas vivenciam diariamente. Nos poemas selecionados para a análise é perceptível esta sensação nem sempre harmoniosa vivenciada pelas pessoas.

3 DO EDIFÍCIO À RUA: UMA POÉTICA DAS CIDADES

O poema “Edifício esplendor” é um dos textos que compõem a obra José (1942). O ano de 1942, quando Drummond publica este livro, foi palco de diversas implicações da Segunda Guerra Mundial com a declaração de apoio do Brasil aos Estados Unidos, Reino Unido e União Soviética contra o Eixo (Alemanha, Itália e Japão). Existia nesse período tanto internacionalmente quanto nacionalmente uma expectativa de crescimento econômico dos países em desenvolvimento quanto uma sensação de polarização no cenário político. O crescimento das cidades e a modernização do comércio fazem parte desse contexto. No texto poético drummoniano, essas marcas da globalização são perenes e o sentimento de isolamento na cidade se faz presente em diversos versos e estrofes.

Os versos iniciais do poema configuram a imagem poética de um sujeito: “Oscar”, uma possível referência ao arquiteto Oscar Niemeyer (1907-2012), que na areia da praia, risca o projeto de um edifício. A imagem desse indivíduo em particular se relaciona na segunda estrofe do poema com a vida das pessoas no interior dos apartamentos das cidades. Assim, o eu-lírico traça uma contraposição de ideias com a figura esplendorosa da construção arquitetônica em relação às sensações vivenciadas em espaço privado no interior dos edifícios. Observe a seguir a seguinte estrofe do poema: “No cimento, nem traço/ da pena dos homens. /As famílias se fecham/ em células estanques” (ANDRADE, 2012, p. 47). A imagem poética estabelecida por Drummond nos versos anteriores ressalta a imobilidade do concreto com relação à necessidade humana de desenvolver afeto através de laços familiares.

As representações da construção do edifício e sua simbologia sobre a solidão humana na cidade podem ser percebidas nas estrofes três e quatro, as quais articulam de maneira bastante simbólica essa antítese. Conforme é possível observar a seguir: O elevador sem ternura/ expele, absorve/ num ranger monótono/ substância humana./ Entretanto há muito/ se acabaram os homens./ Ficaram apenas/ tristes moradores” (ANDRADE, 2012, p. 47). O eu-lírico de Carlos Drummond de Andrade se utiliza do objeto mecanizado e monótono do elevador com relação à vida humana. Todavia, cabe ressaltar que as pessoas são nomeadas no poema

como “substância humana”, com uma forte alusão à matéria constitutiva dos seres que, projetados na cidade, veem-se mecanizados diante do dia a dia na urbe. A imagem poética que se percebe nos versos é de indivíduos que diariamente saem de um lado a outro de forma mecânica com emoções cada vez mais esvaziadas pela rotina enfadonha e monótona.

Focalizado inicialmente como um ser à altura do mito, o homem surge agora diminuído ao extremo, à condição de não-homem: numa voluptuosidade mórbida, a arquitetura projeta um mundo onde só há “moradores”, peças sem alma, a serviço da máquina urbana. (CORREIA, 2002²)

Nesse sentido, percebe-se que a poética drummoniana concebe a imagem da cidade como representação para englobar as matizes sentidas pelo sujeito em sua vida diária. Segundo Alves e Fernandes (2020, p. 4), “Drummond buscou - inicialmente - na imagem da cidade a memória a partir da transformação do espaço. Esta visão surge como fio condutor de seus poemas”. No poema “edifício esplendor”, a cidade é um locus significativo para a vida dos habitantes da urbe, pois o poema destrincha a imagem da cidade a partir da figura do elemento simbólico do edifício e a relação dos sujeitos neste locus.

Esse espaço citadino está como eco em diversas obras de Drummond, não apenas em José (1942). Desde a sua obra inaugural - Alguma poesia (1930) - percebe-se diversos traços do tema citadino na obra drummondiana, caso do poema “Rua diferente” em que se lê nos versos iniciais: “Na minha rua estão cortando árvores/ botando trilhos/construindo casas”(ANDRADE, 2013, p. 30). que demonstra claramente esse temário. Em outras obras, tais como A rosa do povo (1945), o tema da cidade também possui uma conotação bastante expressiva, a exemplo de poemas como “A flor e a náusea” e “Nosso tempo”, entre outros. E esse cenário da urbe é demonstrado com foco nas sensações subjetivas as quais são vivenciadas pelos moradores desse espaço. Conforme afirma Ferraz (2002): A materialidade do urbano é avassaladora. E, ainda que essa materialidade apareça sob formas mais ou menos consistente em entidades de substância subjetiva, como o inconsciente, é mesmo sua qualidade cenográfica, de entorno, superfície, que imagino poder vislumbrar em alguns poemas de Drummond. (FERRAZ, 2002). Assim, a cidade se torna um tema constante e privilegiado nessa poética.

No poema “Edifício esplendor”, tal marca se acentua ao ponto de o

2 O texto de Ferraz (2002) se trata de uma publicação feita em hiperlink, por isso, não apresenta paginação definida. Disponível: https://eucanaaferraz.com.br/sec_textos_view.php?pid=10. Acesso em: 27 de dezembro de 2020.

poeta utilizar um sentido metonímico do prédio para simbolizar a cidade moderna. Assim, conforme Ferraz (2002): “O poema tem no edifício uma perfeita metáfora da cidade moderna porque toma à modernidade seu signo mais radical e que melhor a traduz: a arquitetura. ‘Edifício Esplendor’ é, desse modo, uma espécie de theatrum no qual o leitor assiste à cidade – à arte, ao homem, a todo um projeto civilizatório – em ritualística autofagia.” O processo de autofagia – o ato de comer a si mesmo – descrito pelo teórico se desdobra sobre a ironia de o homem construir a cidade e pensar em cada detalhe da arquitetura das construções com o fim de que o próprio ser humano se perceba aprisionado pela construção humana: esse processo é um ciclo vicioso que torna um e outro escravos da urbanidade e desse processo civilizatório.

Se Drummond no poema “Edifício esplendor” trata do humano versus o mecânico através da imagem poética do edifício, por sua vez, o poema “Pela rua”, de Ferreira Gullar, composto por quarenta e um versos e dividido em cinco estrofes, publicado na obra *Vertigem do dia* (1980), apresenta o mesmo tema em comum acerca da vida solitária das pessoas na cidade. O ano de 1980, quando Ferreira Gullar publica *Vertigem do dia* (1980), é marcado pelo retorno do poetas às terras brasileiras após um longo período de exílio no exterior, então, a obra possui essa conotação do exílio desde o seu título até a temática de alguns poemas. Segundo Batista (2011, p. 143), “a palavra vertigem empregada no título do livro traz em si uma confissão do que é voltar para o país, ponderando todos os traumas oriundos do exílio”. Desde o título, Ferreira Gullar demonstra um profundo engajamento com a situação do seu país nos idos da década de 80 e as implicações da ditadura no Brasil.

Os primeiros versos do poema se iniciam com a figuração de um sujeito que passa por uma loja e observa uma vitrine: “Sem qualquer esperança / detenho-me diante de uma vitrina de bolsas/ na avenida Nossa Senhora de Copacabana, domingo,/ Enquanto o crepúsculo se desata sobre o bairro” (GULLAR, 2018, p. 47). Nestes versos iniciais, o eu-lírico se depara diante de uma vitrine de bolsas e observa sem esperança o mostruário. Algumas suposições que podem ser feitas a partir desse sentimento descrito nos versos iniciais do poema é a de que o eu-lírico pode estar presenciando uma insatisfação acerca do poder de consumo limitado, uma vez que ele observa ao longe o objeto de desejo através da vitrine, ou ainda, propõe uma reflexão acerca da necessidade humana por objetos materiais (aparentemente supérfluos para necessidades individuais imediatas).

Os versos são marcados pela presença da primeira pessoa singular do discurso, e este eu-poético tece diversas alusões aos seus anseios e percepções da cidade. No poema, são feitas menções a uma segunda pessoa

do discurso por quem o eu-poético tem afeição, como nos versos a seguir: “Sem qualquer esperança / te espero. [...] / Na multidão que vai e vem / entra e sai dos bares e cinemas / surge teu rosto e some / Na multidão que vai e vem / entra e sai dos bares e cinemas/ surge teu rosto e some” (GULLAR, 2018, p. 47). Essa proximidade expressa nos versos simboliza a necessidade do eu-lírico de se afastar do anonimato a partir das sensações de reconhecimento afetivo. Ainda assim, essa intimidade parece ser o diálogo com um sujeito que, tanto quanto o eu-poético, tem consciência das sensações vividas na cidade, incluindo, neste último aspecto, o próprio leitor de seu poema. Como no verso a seguir: “tem quatro milhões de habitantes e tu és uma só. / Em algum lugar estás a esta hora, parada ou andando” (GULLAR, 2018, p. 47). Assim, o poema estabelece tanto uma relação particular sobre a necessidade humana de afeto, quanto uma proximidade com o próprio leitor que vive nesse espaço da urbe.

No poema, o coletivo anônimo se apresenta contraposto ao individual como uma marca de subjetividade presente no eu-lírico. “Mas que esperança! Tenho/ uma chance em quatro milhões. / Ah, se ao menos fosses mil / disseminada pela cidade” (GULLAR, 2018, p. 47). O anonimato da população estabelece a necessidade de se reconhecer pelo menos uma esperança, uma possibilidade dentre quatro milhões de anônimos. Essa busca é a daquele que está “desenraizado” na cidade (CÍCERO, 2000) e precisa transgredir essa sensação de desencontro.

Dessa forma, o eu-lírico nesse cenário urbano e solitário se confunde e se caracteriza como um ser sem esperança, mas permanece imerso neste espaço. Sua presença é anônima, uma vez que segundo ele, está “abafado pelo barulho dos motores / solto ao fumo da gasolina queimada” (GULLAR, 2018, p. 47). Essa formulação poética relaciona-se ao movimento constante do trânsito, de uma cidade que não descansa. A cidade é toda ela movimento e o eu-lírico está imerso neste espaço, sua voz é abafada por esse barulho e movimento constante. Sob esse aspecto, Lynch (2017, p. 11), teórico que discorre sobre urbanismo e movimento urbano considera que, “os elementos móveis de uma cidade, especialmente as pessoas e as suas atividades, são tão importantes como suas partes físicas e imóveis”. Essas considerações sobre a cidade apresentadas por Lynch (2017) ao tratar da cidade focam na importância das impressões pessoais dos sujeitos nesse espaço urbano.

Assim como Drummond explora em diversos de seus textos a compreensão do “eu” no espaço urbano, o maranhense Ferreira Gullar também é uma voz que apresenta diversas tensões da cidade, considerando-a, por vezes, como um espaço que aflige os seres humanos. Segundo Alves (2017, p. 02),

No que tange respeito à poesia, os ares urbanos fazem parte do seu ideário como se fossem uma representação na qual o eu lírico do poeta se entrelaça a ela, mas não sem expor as tensões existentes no espaço que acaba por cercar o ser humano de maneira tanto individual quanto social.

Esta percepção de Alves (2017) sobre a cidade na poética de Ferreira Gullar se relaciona intimamente à temática vista nos poemas do maranhense. A cidade aparece como uma tônica marcante nos versos de um eu-lírico comprometido com os aspectos sociais e humanos da urbe. No poema “Pela rua”, a percepção de Gullar sobre a cidade pode ser aproximada de outra composição poética dele, como “Bicho urbano”, presente na mesma obra e que elege o temário da urbanidade como central em sua poética. Com o fim de abordar a emergência de sua vida na cidade, o eu-lírico inicia o poema citando uma pequena cidade chamada Pirapemas, localizada no Maranhão, estado de origem do poeta. Os versos iniciais contêm divagações do eu-lírico sobre não conseguir morar em um local como este, desconhecido e pequeno, lócus no qual não estariam presentes os gases poluentes e a velocidade do espaço urbano.

No poema “Pela rua”, a abordagem sobre a cidade e os problemas urbanos são similares de “Bicho urbano”, uma vez que o poeta caracteriza a vida individualista nesse espaço e as implicações disso para a vida do ser humano. Nesse sentido, o poema de Gullar é bastante elucidativo e traz reflexões muito consistentes para o sujeito que vive na urbe.

Gullar experimenta essa urgência de tratar dos problemas da urbanidade brasileira. E, ao fazer isso, exerce uma liberdade de transformar esse espaço. Sobre isso, de forma geral, Harvey (2012, p. 74) afirma que “a liberdade de construir e reconstruir a cidade e a nós mesmos é, como procuro argumentar, um dos mais preciosos e negligenciados direitos humanos”. Ao questionar e tratar das vivências desse espaço urbano, é possível modificá-lo e traçar novas possibilidades de existência.

Tanto em Gullar quanto em Drummond a urbe demonstra diversos ecos significativos que permeiam a construção dos poemas. Drummond experimenta uma percepção sobre o indivíduo solitário, que não se reconhece no próprio local que habita, assim como Ferreira Gullar também propõe essas reflexões. As imagens poéticas formuladas pelos dois autores constroem uma estrutura lírica repleta de questionamentos e reflexões sobre a urbanidade.

Cabe ressaltar ainda que, mesmo com as peculiaridades próprias de cada autor, ambos tratam da inconsistência do ser diante da rotina enfadonha e excludente da cidade. Tais imagens poéticas ora são formuladas a

partir de uma percepção da solidão a partir do desencontro e a sensação de enclausuramento vivida pelos habitantes da urbe.

Na era moderna, em que a sociedade ocidental organiza-se e estrutura-se a partir de leis de mercado, que gravitam sempre em torno de noções como produtividade, lucro, competitividade, o artista vê-se excluído da sociedade burguesa, em virtude de não se encontrar diretamente inserido na estrutura de produção de bens materiais de consumo (DIAS, 2006, p. 53)

Dessa maneira, a sensação de desconforto destes poetas no espaço urbanita desencadeia reflexões bastante significativas tanto em poemas como “Pela rua” e “Edifício esplendor”, tornando a cidade um temário recorrente e marcante. Cabe ressaltar que a cidade é complexa e dinâmica. E as pessoas partilham com ela diversos núcleos significativos que as impele a sentimentos ora positivos ora a lembranças tristes. E o poeta, com sua função de representar as realidades da vida das pessoas, traz temáticas que tantas vezes incomodam ou que passam despercebidas pelos próprios moradores da cidade. Segundo Cícero (2000, p. 19), “É para ser fiel à essência da poesia que o verdadeiro poeta se insubordina não somente contra a poesia convencional mas contra o olhar ou a apreensão convencional da poesia”. O poeta urbano trata de temas que incomodam com o objetivo de questionar e propor novas interpretações sobre a realidade. Tanto Ferreira Gullar quanto Drummond exploraram essas possibilidades de inconsistência da urbe.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As representações da cidade nos poemas “pela rua” e “edifício esplendor” se configuram de diversas maneiras e apontam um núcleo significativo nas produções analisadas. A exemplo, pode-se perceber o uso do antagonismo entre o sonho de desenvolvimento através do projeto arquitetônico e o enclausuramento dos sujeitos nesse modelo de criatividade no poema “Edifício esplendor”. Ou então, a sensação de solidão e impotência do ser humano diante da urbe no poema “Pela rua”, escrito pelo poeta Ferreira Gullar. Percebe-se neste último poema os recursos de contraposição entre o natural e o artificial e o panorama de velocidade e anonimato vividos pelos sujeitos da cidade.

Assim, nos dois poemas através de recursos poéticos distintos, os

dois poetas apontam questionamentos sobre o espaço da cidade e a vida das pessoas que nela vivem. Durante a leitura dos poemas foi percebida uma preocupação dos poetas em questionar as relações entre indivíduo e espaço. Essa preocupação das implicações da urbe na vida dos sujeitos é nodal para os dois poetas e eles propõem esses questionamentos através de diversos recursos poéticos tanto nas obras mencionadas como em tantas outras.

A cidade, vista sob o olhar de Drummond e Gullar, aparece de modo negativo, personificada através da sensação de solidão, do vazio sentido pelo eu-poético diante dos objetos de consumo tão valorizados socialmente, e ainda, através das relações afetivas vazias que reforçam o desencontro dos indivíduos na sociedade.

Nestes dois poemas cabe destacar que os sujeitos são o ponto-chave de leitura dos textos poéticos: ora através de uma descrição em primeira pessoa, em que o eu-lírico demonstra as sensações pessoais do habitante da urbe, ora através da descrição dos sujeitos como seres alienados diante de suas necessidades básicas. Sob esse ponto de vista, a aura negativa que permeia os dois poemas é reflexo de uma proposição reflexiva feita pelo eu-poético.

A imagem poética do prédio construído em “edifício esplendor” é uma metáfora da prisão criada pelos seres humanos, os quais deixam de ter uma vida dotada de sentido para serem apenas tristes moradores que se deslocam pela cidade sem possuir desejo e ânsia pela vida.

Por sua vez, em “pela rua” aparece o discurso em primeira pessoa como forma de apresentar um eu-lírico que se percebe alienado de seus desejos próprios e necessidades, uma vez que vê projetado na vitrine de lojas apenas objetos supérfluos e vazios de sentido para si. Diante desse eu-poético em desencontro com o espaço é criada uma tensão sobre como as pessoas vivem nas cidades e de que forma tais problemas da urbe refletem o indivíduo que nela reside.

De modo geral, as discussões feitas por estes dois poetas sobre a urbe demonstram o quanto a cidade é dinâmica e desenvolve com os sujeitos diversas relações afetivas das quais os indivíduos podem abstrair diversos sentidos - sejam eles negativos ou positivos. Assim, os questionamentos propostos por Drummond e Gullar estabelecem uma tensão e através dela é possível questionar e buscar novas reflexões. Como relembra Barbosa Filho (2006, p. 18), “a poesia é uma experiência do humano, uma experiência singular, uma espécie de relação do homem com as realidades do mundo e da vida”. A poesia é essa voz questionadora e, diante disso, Ferreira Gullar e Drummond, através da lírica, constroem essa relação entre o homem da cidade e a vida na urbe, percebendo os problemas e as

contradições desse discurso humano com relação ao espaço.

REFERÊNCIAS

ALVES, Alexandre. Dois lados do Atlântico: a cidade em poemas de Ferreira Gullar e Manuel de Freitas. Anais do IV CONCLID: Congresso Nacional de Linguagem e Discurso. Mossoró: Edições UERN, 2017. p. 775-787.

ALVES, Alexandre; FERNANDES, Mateus. Cidade sussurrada: notas sobre a urbe na poesia de Carlos Drummond de Andrade. Revista Colineares, Mossoró, n. 02, v. 07, jul.-dez. 2020,

p. 01-15.

ANDRADE, Carlos Drummond de. José. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

BATISTA, Rosane Pires. Ferreira Gullar: memórias do exílio. Campinas (SP): [s.n], 2011. 233f.

BARBOSA FILHO, Hildeberto. A luz e o rigor: reflexões sobre o poético. João Pessoa: Manufatura, 2006.

BRADBURY, Malcolm; MCFARLANE, James (orgs.). Modernismo: guia geral. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

CÍCERO, Antonio. Poesia e paisagens urbanas. In: PEDROSA, Celia (org). Mais poesia hoje. Rio de Janeiro: 7Letras, 2000.

FERRAZ, Eucanaã. O poeta vê a cidade. Revista Poesia sempre, n. 16. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, out. 2002. Disponível: https://eucanaaferraz.com.br/sec_textos_view.php?id=10. Acesso em: 27 de dezembro de 2020

DIAS, Márcio. Da cidade ao mundo: notas sobre o lirismo urbano de Carlos Drummond de Andrade. Vitória da Conquista: Edições UESB, 2006.

GULLAR, Ferreira. Na vertigem do dia. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.p. 47-48.

HARVEY, David. O direito à cidade. Trad. de Jair Pinheiro. Revista Lutas Sociais, São Paulo, n.29, jul./dez. 2012. p.73-89.

LYNCH, Kevin. A imagem da cidade. Traduzido por Maria Cristina Tavares Afonso. Lisboa: edições 70, 2017.

VILLAÇA, Alcides. Poesia de Gullar: a luz e seus avessos. Revista texto

poético. v. 13, n.

23. Disponível: <http://rtp.emnuvens.com.br/rtp/article/viewFile/467/354>.
Acesso: 14 jan. 2021.

WISNIK, José. Maquinação do mundo: Drummond e a mineração. São Paulo: Cia das Letras, 2018.



O CORONELISMO E AS RELAÇÕES DE PODER EM *TEREZA BATISTA CANSADA DE GUERRA* DE JORGE AMADO

Ananeri Vieira de Lima*

* Colégio Princípio do Saber
ananerivieiralimaf10@gmail.com

Ana Paula Lima Carneiro**

** Universidade do Estado do Rio Grande do Norte
anapaulalima.uepb@gmail.com

1 INTRODUÇÃO

A discussão realizada ao longo desta pesquisa aborda um cenário no qual a cultura do coronelismo se destaca, período em que o poder exercido pelos coronéis era absoluto sobre a população, e, a mulher se encontrava em situação de desigualdade relação ao poder patriarcal. Esperamos que através desta pesquisa possamos desmistificar o papel de submissão e inferioridade da mulher, fruto das ideologias patriarcais, mostrando a linha tênue entre a obra literária e o cenário social.

Por esta razão, a pesquisa visa a apresentar algumas considerações sobre o contexto histórico e cultural da obra *Tereza Batista Cansada de Guerra*, de Jorge Amado, focalizando a relação de poder exercida pelo coronel Justiniano Duarte da Rosa em relação às mulheres, especificamente da protagonista. Abordamos sobre o tipo de mulher que era Tereza, relacionando-a com a época em que transcorreu a história, discutindo acerca de alguns temas como: coronelismo, violência contra a mulher, escravidão sexual, a submissão/servidão, a diferença sexual entre os gêneros, a agressão, o medo, o sexo, a denúncia social, o sofrimento e principalmente o exercício do poder.

O artigo que ora delineamos justifica-se pela possibilidade de realizarmos um estudo aprofundado no que diz respeito à cultura, principal-

mente a coronelística, enfatizando o discurso de poder dos coronéis. A pesquisa objetiva analisar as relações de poder presentes na obra Tereza Batista Cansada de Guerra, levando em consideração o contexto sócio-histórico do referido enredo. Para tanto, estudamos a representação do gênero feminino discorrendo acerca da submissão e da resistência da personagem Tereza em relação às mulheres da época com ênfase à situação da mulher no regime do coronelismo e os discursos de poder do coronel para com a protagonista da obra. O romance em análise mostra as condições impostas à figura feminina, a imposição da sociedade, submissão e a resistência do gênero feminino em relação ao masculino.

Para a realização dos objetivos optamos pela pesquisa bibliográfica de cunho qualitativo e analítico, pois conforme Gil (1991, p. 41) a leitura analítica tem a finalidade: “[...] de ordenar e sumariar as informações contidas nas fontes de forma que estas possibilitem a obtenção de respostas ao problema da pesquisa”, já a qualitativa de acordo com Minayo (2007), é aquela que verifica uma relação dinâmica entre o mundo real e o sujeito isto é, um vínculo indissociável entre o mundo objetivo e a subjetividade do indivíduo, que não pode ser trazido em números, haja vista a temática abordada ser relevante ao contexto social, uma vez que expõe assuntos que ainda se fazem presentes na contemporaneidade: violência contra a mulher, cultura do coronelismo, as relações de poder, dentre outros.

Com isso, temos a intenção de investigar os acontecimentos passados e verificar a influência destes na atualidade, através de um método histórico, visto que conforme Marconi e Lakatos (2010, p. 89), através de processos passados podemos verificar: “[...] a influência na sociedade hoje, pois as instituições alcançaram sua forma atual através de alterações [...] ao longo do tempo, influenciadas pelo contexto cultural particular de cada época”. Dessa forma, este artigo foi elaborado metodologicamente com base em pesquisas bibliográficas centradas nos seguintes autores: Foucault (2012), Teles e Melo (2003), Vilaça e Albuquerque (2006), Pinto (2003), Candido (2010), Gil (1991), Koss (2000) dentre outros. A discussão suscitada neste trabalho aponta para um cenário no qual a mulher se encontra em uma situação de extrema desigualdade em relação ao poder patriarcal, levado-nos a refletir acerca do poder exercido pelos coronéis da época.

2 O REGIME DO CORONELISMO

De acordo com Foucault (2012, p. 147): “O controle disciplinar não

consiste simplesmente em ensinar ou impor uma série de gestos definidos; impõe a melhor relação entre um gesto e a atitude global do corpo, que é sua condição de eficácia e de rapidez”. Fato que foi silenciado pela ideologia patriarcal dominante. Conforme as palavras de Koss (2000, p. 155): “Em sua relação social, a classificação das mulheres passava pelo seu papel na família, a divisão mais básica consistindo em virgens (filhas), esposas e viúvas”. Essa subordinação ao poder masculino de acordo com Pinto (2003) se fundamenta na exploração das mulheres.

No tocante ao coronelismo, teoricamente, o mesmo perdurou da segunda metade do século XIX até as primeiras décadas do século XX. Eram titulados coronéis os grandes fazendeiros. De acordo com Falcón (2010, p. 83): “[...] ser coronel significava controlar um reduto eleitoral expressivo, deter alguma riqueza e/ou influência, condição elementar para participação no sistema oligárquico [...]”. Esse tipo de poder é entendido, segundo Leal (2012), como um sistema político que é domado por uma relação de acordo entre o poder privado e o poder público, que era fortalecido em relação a esse, sendo que esse tipo de compromisso tinha como atributos o mandonismo, o falseamento do voto, a desorganização dos serviços públicos locais, dentre outros.

Dessa forma, podemos entender o coronelismo como um símbolo de autoritarismo e impunidade, pois a política era controlada e comandada pelos coronéis, que eram os grandes fazendeiros: “O coronel quase sempre era um grande proprietário rural, derivando seu poder político dessa privilegiada situação econômica” (FALCÓN, 2010, p. 32). Trata-se de uma classe social dominante, usufruindo de vantagens, com isso tiravam proveito do sistema eleitoral, o qual permitia uma grande influência, pois consistia em um:

[...] sistema de reciprocidade: de um lado, os chefes municipais e os “coronéis”, que conduzem magotes de eleitores como quem toca tropa de burros; de outro lado, a situação política dominante no Estado, que dispõe do erário, dos empregos, dos favores e da força policial, que possui, em suma, o cofre das graças e o poder da desgraça (LEAL, 2012, p. 63).

Devido à maioria dos eleitores serem empregados nas fazendas, e portanto dependentes dos donos das terras, os quais tinham grandes influências políticas, os empregados serviam como rebanhos eleitorais dos seus empregadores, formando assim, os currais eleitorais. Os proprietários agiam com o intuito de causar intimidação aos eleitores e assim ganhar votos, e para isso enviavam alguns capangas para os locais de votação, denominando assim, o famoso voto de cabresto: “Os jagunços fechavam

seções, asseguravam as falsificações de atas, resguardavam as lideranças políticas das facções. Enfim, viabilizavam pelo uso da força a atividade política coronelística, meio pelo qual se organiza o poder municipal” (FALCÓN, 2010, p. 80).

Como podemos observar nas palavras de Vilaça e Albuquerque (2006, p. 61) o coronel: “[...] para seguir seus objetivos políticos-eleitorais, era capaz das maiores fraudes, muitas vezes acolhidas ou acobertas por juízes e mesários submissos”. A utilização expressiva do poder era frequente, tais como: alteração de votos, sumiço de urnas e o voto fantasma, que era a utilização de nomes de falecidos através de falsificação de documentos, tornando-os participantes das eleições. E essa prática do voto de cabresto ainda se perpetua na atualidade, todavia, com outras roupagens.

Os coronéis usavam de seu poder de influência, poder esse marcado pela conduta machista e autoritária, para conseguir todos os seus propósitos, sem obedecer às leis. Conforme sublinha Falcón (2010, p. 80): “[...] o mandonismo permeava as mais diversas instâncias da vida municipal, mostrando-se presente em quase todas as manifestações sociais. Não seria exagero afirmar que os coronéis possuíam poder de vida e de morte sobre a sociedade”. A brutalidade e o machismo faziam parte da identidade dos coronéis, visto que a violência deles não se resumia apenas ao poder político como afirma Falcón (2010), pois muitos exagero afirmar que os coronéis possuíam poder de vida e de morte sobre a sociedade”. Eles consideravam as mulheres e filhas como simples empregadas, podendo surrá-la e até mata-las quando assim julgasse necessário, decidindo a vida de todos a sua volta, demonstrando ter todo o poder sobre seus agregados. Para disciplinar as mulheres que os serviam era necessário controlar as ações delas, e para isso utilizavam de castigos. Isso evoca a teoria foucaultiana.

A punição disciplinar é, pelo menos por uma boa parte, isomorfa à própria abrigação; ela é menos a vingança da lei ultrajada que sua repetição, sua insistência redobrada. De modo que o efeito corretivo que dela se espera apenas de uma maneira acessória passa pela expiação e pelo arrependimento; é diretamente obtido pela mecânica de um castigo. Castigar e exercitar (FOUCAULT, 2012, p.173).

Essa relação de poder descrita por Foucault está presente na conduta dos coronéis, pois as mulheres eram vistas como objeto, que servia apenas para cuidar dos afazeres da casa, para fazer filhos e satisfazê-los sexualmente. A conduta dos coronéis em relação às mulheres era de chefia/dono, apresentando um tratamento distante em relação as suas mulheres.

O coronel, como chefe em sistema social assim caracterizado, deve ser homem macho. [...] macho para as fêmeas, mulheres suas – muitas vezes, mais de uma ao mesmo tempo – que lhe deixam prole de filhos tanto legítima quanto ilegítima; macho também pela brabeza de matar, dar surras; valentia para desafiar cangaceiros ou mesmo a polícia (VILAÇA; ALBUQUERQUE, 2006, p. 58-59).

O exercício do machismo perpetua, pois ainda existem sinais em vários setores da sociedade, visto que seguem a dominação machista e sexista, abomináveis violências contra a mulher, como o estupro e o espancamento, tendo em vista que na maioria das vezes não tem coragem de denunciar seu agressor permanecendo calada por medo.

Durante muito tempo, as mulheres foram privadas de direitos, viviam sobre a dominação do homem. Isso porque, tratava-se de uma sociedade fortemente machista, sendo a mulher refém dessa dominação, uma vez que se considerava um fato natural a mulher se submeter ao homem, por se tratar também de uma questão religiosa. Com isso, podemos observar que o homem controlava a casa, e as mulheres tinham que ser obedientes, caso contrário, elas sofriam repressão, podendo ser violentadas. Teles e Melo (2003, p. 18) conceitua essa violência: “[...] como uma relação de poder de dominação do homem e de submissão da mulher”. No que se refere ao coronelismo, não se trata apenas de um fenômeno antigo, pois podemos constatar que algumas de suas práticas se fazem presentes na cultura do nosso país.

Podemos afirmar que todos os acontecimentos citados fazem parte de uma realidade que é reproduzida pela literatura, de maneira diferenciada, visto que se trata de ficção. A arte literária aspira e divulga as condições da sociedade em que é produzida. Portanto, a literatura está intimamente relacionada com as práticas sociais, como afirma Candido (2010, p. 65): “[...] a criação literária corresponde a certas necessidades de representação do mundo, às vezes como preâmbulo a uma práxis socialmente condicionada”, ou seja, dando ingresso ao mundo da ficção, suscitando uma visão de mundo.

3 RELAÇÕES DE GÊNEROS: ASPECTOS SOCIAIS E CULTURAIS

A questão de gênero está presente em toda parte, se realiza culturalmente por ideologias formadas especificamente por momentos históricos em lugares e períodos determinados, ou seja, o papel do homem e da mulher é construído culturalmente e muda conforme o tempo e a sociedade. Uma hierarquia socialmente construída, que vem desde primórdios da sociedade e passa a ser percebida mais precisamente através do movimento feminista, pois na representação social a mulher era vista como sexo frágil, sendo palco de repreensão e violência. Teles e Melo (2003, p. 19) afirmam que: “A violência de gênero pode ser entendida como ‘violência contra a mulher’, expressão trazida à tona pelo movimento feminista nos anos de 1970, por ser está o alvo principal da violência de gênero” a qual segundo as referidas autoras, ela pode ser percebida como uma doença social, que é provocada por uma sociedade que privilegia as relações patriarcais.

Durante muito tempo, o fato de a mulher se submeter ao homem era algo natural e obrigatório por se tratar de uma questão até mesmo religiosa, pois o sexo masculino tinha o poder de controlar, sendo o homem considerado um “deus”, a quem a mulher devia total obediência, sendo o alvo principal da repressão, sofrendo atos de violência. Teles e Melo (2003, p. 18) conceitua essa violência: “[...] como uma relação de poder de dominação do homem e de submissão da mulher”. Fenômeno antigo, silenciado ao longo da história, por uma sociedade onde a ideologia patriarcal ainda predomina.

Na antiguidade tudo era silenciado, a mulher se submetia a vários tipos de situações, pois era submissa e condicionada a adotar uma postura obediente em relações aos seus pais e, posteriormente ao marido, ou seja, o homem era a figura central no sistema social o qual tinha todo domínio sobre a figura feminina. Quando falamos relações de gêneros, já remete a ideia de relação de poder, sugerindo um dominador (homem) e um dominado (mulher), arraigado nas relações sociais, culturais, econômicas, políticas e sexuais.

A discriminação do gênero feminino vem sendo transmitida de geração para geração, por estar na cultura de nossa sociedade. Essa ideologia machista vem sendo praticada desde os primórdios. Muitos homens veem as mulheres como sua propriedade, como sua serva fazendo suas vontades; no entanto, essa subordinação envolve tanto o ambiente familiar como o social, pois a mulher sempre foi vista como um ser inferior, que deve obedecer à supremacia masculina, ou seja, o homem insere-se numa posição superior, a quem a mulher deve submeter-se.

Portanto, as relações de gêneros refletem concepções de gêneros internalizadas por homens e mulheres, reforçando a desigualdade exis-

tente, ou seja, é um fenômeno social e cultural entre a maioria dos povos. Mas, é preciso repensar os papéis sociais em relação ao sexo masculino e feminino no que se refere a desigualdade, e livrar-se das marcas de subordinação das mulheres em relação aos homens, que ainda se acham no direito de tornar obrigatórias as normas de condutas às mulheres. Pensar na transformação social envolve transgredir as normas de comportamento, dominação e de poder impostas pela sociedade aos gêneros.

4 O PODER DO CORONEL EM TEREZA BATISTA CANSA- DA DE GUERRA

Jorge Amado possibilita, através do discurso narrativo, um olhar sobre como a figura feminina age nesses espaços, no caso, a região da Bahia, uma vez que como afirma Bosi (1997), ele é um escritor populista e revolucionário em algumas de suas obras, aspectos que pode ser observado pelos temas e pela linguagem.

A obra supracitada tem como o enredo a luta de uma mulher em um ambiente predominante hostil. Apresenta a figura feminina repleta de sensualidade, erotismo e força, uma mulher que constrói seus ideais, que amplia o seu espaço diante de uma sociedade patriarcal, pois o mundo retratado por Jorge Amado no romance é um mundo de sofrimento, violência e miséria. E é esse mundo que a personagem principal conheceu desde cedo, primeiro quando ficou órfã e depois quando foi vendida pela tia para o coronel Justiniano Duarte da Rosa.

Vale ressaltar que o referido coronel comprou Tereza simplesmente para saciar os seus desejos sexuais. Ele tinha preferência pelas meninas, em especial pelas que lhe ofereciam, na cama, certa resistência: “As fáceis, [...] não lhe davam a mesma exultante sensação de poder, de vitória, de difícil conquista” (AMADO, 1984, p. 79). Quanto mais resistência, mais ele gostava e sentia prazer, tinha o poder de dominação, via a mulher como um objeto fácil de manipular; e as que mostravam ser mais resistentes, ele as tinha como troféu o qual era ganho diante de seu exercício de poder.

O prazer maior é o exercício do poder ao explicitar para o outro que ele não passa de uma coisa, objeto vulnerável e passível de penetração e aviltamento. Quanto maior a resistência, maior o exercício do seu poder, maior a humilhação a que o outro é submetido, mais valioso o troféu (VERARDO, 2000, p. 64).

O coronel Justiniano reproduziu com Tereza a mesma lógica de todos os coronéis que tinham como conduta e principais características o autoritarismo, mandonismo e o machismo. De acordo com as concepções de Vilaça e Albuquerque (2006, p. 59): “[...] coronel é definitivamente o cabra –macho: macho para com as fêmeas [...] macho também pela brabeza: brabeza de matar, de mandar matar, dar surras; valentia para desafiar cangaceiros ou mesmo a polícia. Dessa fama de cabra – macho muitos deles se vangloriavam”. Não obstante, Tereza apresentou um comportamento que quebrou algumas normas para o gênero através de suas lutas, visto que a mesma antes se submetia ao coronel, mas depois de tanto sofrimento ela reagiu. Podemos perceber a resistência da personagem em relação ao poder coronelístico quando não se entregou facilmente, desafiando fortemente por um período de quase dois meses, aumentando o desejo sexual do coronel. Podemos perceber essa prática de mandonismo no seguinte trecho:

Mais ou menos dois meses, Tereza aguentou (sic). Cada vez que o capitão a teve, foi na porrada. Cada novidade custou tempo e violência. Chupa, ordenava o capitão; a sediciosa trancava a boca, ele a batia-lhe com a fivela de um cinto em cima dos lábios: abre cadela! Até abrir. Cada ensinamento durava noites e noites de aprendizagem; era preciso usar a mão aberta na cara, o punho fechado no peito, o cinto, a palmatória, a taca. Até que as forças de Tereza faltasse e ela consentisse ou executasse. Na fedentina de mijo, o sangue coalhado, os urros de dor, assim Tereza Batista se iniciou no ofício de cama (AMADO, 1984, p. 115).

O coronel abusou sexualmente de Tereza diversas vezes ao longo do período de convivência de dois anos, sendo usada como um objeto para satisfazer os desejos dele. Jorge Amado descreve detalhadamente toda luta brutal entre a menina e o Justiniano, conforme podemos perceber no trecho abaixo:

Arfante, cego de ódio, o capitão surra como jamais surrou [...] Tereza defende a face, as mãos em chagas, não há de chorar, mas os gritos e as lágrimas soltam-se e rolam independentes de sua vontade, não basta querer: Tereza urra de dor, ai! Pelo amor de Deus [...] Tereza rola semimorta, o vestido empapado de sangue, o capitão continua a bater um bom pedaço de tempo. Aprendeu cachorra? Com o capitão Justo ninguém se

atreve e quem se atreve apanha. Para aprender a ter medo, a obedecer (AMADO, 1984, p. 110).

Essa demonstração de poder através de atos de violência do coronel Justiniano fez com que Tereza nutrisse por ele, como único sentimento, o medo, pois desde a primeira noite (por ela resistir), ele a espancava de forma desumana até a mesma ficar lesionada. Espancava-a com uma taca: “[...] feita de encomenda, sete cordas de couro de boi, transadas, tratadas a sebo, em cada corda dez nós” (AMADO, 1984, p. 110). Ela rendeu fisicamente, mas continuou resistindo psicologicamente. Por vezes Tereza tentou fugir, mas a partir do momento em que ele começou a queimá-la com o ferro de passar, ela começou a sentir medo.

- Não me queime, não faça isso, pelo amor de Deus. Nunca mais vou fugir, peço perdão; faço tudo que quiser, peço perdão. Pelo amor de sua mãe, não faça isso, me perdoe, ai, me perdoe! Sorriu o capitão ao constatar o medo nos olhos, na voz; finalmente! Tudo no mundo tem o seu tempo e o seu preço. A menina estava atada de cordas deitada de barriga para cima. Justiniano Duarte da Rosa sentou-se no colchão diante das plantas nuas dos pés de Tereza. Aplicou o ferro de engomar primeiro num pé, depois no outro. O cheiro de carne queimada, o chiado da pele, os uivos e o silêncio da morte (AMADO, 1984, p. 116).

A partir desse momento Tereza passou a servi-lo passivamente, obedecendo, fazendo todos os seus caprichos e vontades, lavando até os pés do coronel, servindo como escrava, sendo humilhada por ele, ou seja, seu comportamento foi influenciado pelo medo que sentia do capitão. A protagonista foi condicionada pela sociedade na qual as mulheres se encontravam reféns de uma situação de subordinação, sendo obrigadas a permanecerem caladas diante de tais condições, e era assim que tinha que ser, o homem e ditava as normas e a mulher as cumpria, o silêncio representava obediência.

[...] mãe de filhos, e não obstante virgens de qualquer sensação de prazer, apenas possuídas e engravidadas. Em casa, com a esposa o dever, o respeito, o pudor, a cama de fazer filhos; na rua, com amásia ou rapariga, o prazer, o requinte, cama de luxúria, libertina- essa divisa, o comportamento de muitos maridos de alta moralidade familiar (AMADO, 1984, p. 164).

Era como os maridos tratavam suas esposas naquela época, como

um objeto qualquer, cuja função era apenas gerar filhos. De acordo com Koss (2000), a nossa sociedade define o grau masculinidade de um homem pela soma de algumas características, principalmente: força física, invulnerabilidade, destemor, independência, poder, ambição, agressividade sexual e física, ou seja, pela capacidade de obter o que quer na hora que quer.

Jorge Amado apresenta em Tereza Batista cansada de guerra uma questão tabu, revelando um grupo social que se encontra acobertado moralmente. Aborda algumas questões de importância para se pensar a sociedade, descrevendo com todos os detalhes as práticas de mandonismo e poder exercido pelo coronel em forma de violência. Tereza foi arrancada da sua infância inocente, vivendo em um verdadeiro inferno na casa do coronel, fazendo-nos refletir sobre nossa condição nessa sociedade que trata de forma encoberta, e quase transparente as injustiças contra a mulher; levando-nos a pensar em quantas Terezas e quantos coronéis podemos encontrar na sociedade. É necessário entender, a partir das representações do coronel, que a figura feminina foi impedida de exercer seus direitos, ficando a mercê da população masculina, materializada na figura do pai e/ou do esposo, refém dessa relação de dominação.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Por meio desta pesquisa foi possível verificar que o coronel Justiniano Duarte da Rosa ressalta a ideologia patriarcal vigente, isto é, a prática do mandonismo e do machismo era representada de modo significativo, mostrando o papel de submissão atribuído à mulher o qual foi construído pela sociedade em relação a figura masculina. No caso de Justiniano, a análise evidencia que essa personagem desempenhou fortemente o exercício que lhe fora atribuído, exercendo uma forte violência de diversas ordens - física, psicológica e sexual, dominando todos a sua volta, atestando a força que o sistema do coronelismo detinha naquele período histórico.

A discussão suscitada nesta pesquisa não se limita ao mundo da literatura, mas reflete uma realidade que torna a mulher vulnerável ao poder masculino, mesmo após tantos avanços na regulamentação dos direitos da mulher. Assim, acreditamos que a construção de uma sociedade em que haja a tão almejada igualdade de gênero passa pelo enfrentamento de todas as formas possíveis de violência contra a mulher. Nesse sentido, a literatura, apesar de não ter a função de modificar a realidade, pode fazer com que se reflita acerca dessa realidade, e, com isso, buscar mecanismos

de transformação social. A obra apresenta uma temática atual sendo caracterizada como narrativa que veio contestar a ideologia patriarcal de época.

Portanto, percebemos a estreita relação entre o poder e a violência, atentando para o fato de que nem toda relação de poder implica em atitudes violentas, mas no caso da obra estudada, ela acontece de modo explícito, visto que o poder exercido pelo coronel sobre Tereza legitima a violência cometida. Isso porque, como se considerava dono da menina, se sentia autorizado a explorá-la das mais variadas formas. Jorge Amado descreveu minuciosamente as ações desumanas às quais Tereza esteve submetida, revelando o viés da literatura de retratar fatos que ocorrem na realidade.

REFERÊNCIAS

AMADO, Jorge. Tereza Batista Cansada de Guerra. 21.ed. Rio de Janeiro: Recorde, 1984.

BOSI, Alfredo. História Concisa da Literatura Brasileira. 3. Ed. São Paulo: Cultrix, 1997.

CANDIDO, Antonio. Literatura e sociedade. 11. Ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010.

FALCÓN, Gustavo. Coroneis do cacau. - Salvador, BA: Solisluna Design, 2010.

FOUCAULT, Michael. Vigiar e punir: nascimento da paixão. Tradução de Raquel Ramallete. 40. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012.

GIL, Antônio Carlos. Como Elaborar Projetos de Pesquisas. São Paulo: Atlas, 1991.

KOSS, Monika Von. Feminino + Masculino: uma nova coreografia para a eterna dança das polaridades. São Paulo: Escrituras, 2000. (Coleção Ensaios Transversais).

LAKATOS, Eva Maria; MARCONI, Maria de Andrade. Fundamentos Metodologia Científica. 7. ed. São Paulo: Atlas, 2010.

LEAL, Victor Nunes. Coronelismo, enxada e voto: o município e o regime representativo no Brasil. 7ª edição - São Paulo: Campanhia das letras, 2012.

MINAYO M. C. O desafio do conhecimento: pesquisa qualitativa em saúde. Rio de Janeiro: Abrasco, 2007.

PINTO, Celi Regina Jardim. Uma história do feminismo no Brasil. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2003. (Coleção História do povo brasileiro).

TELES, Maria Amélia de Almeida; MELO Mônica de. O que é violência contra a mulher. São Paulo: Brasiliense, 2003. (Coleção Primeiros Passos).

VERARDO, Maria Tereza. Sexualidade violentada: as marcas de uma tentativa de destruição. - São Paulo: O nome da Rosa, 2000.

VILAÇA, Marcos Vinícios; ALBUQUERQUER, Roberto Cavalcanti de. Coronel, Cononéis: apagou e declínio do coronelismo no Nordeste. 5. Ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2006.



A REPRESENTAÇÃO DA CIDADE NO POEMA “EDIFÍCIO ESPLENDOR”, DE CARLOS DRUM- MOND DE ANDRADE

Bárbara Rubio*

*Universidade do Estado do Rio Grande do Norte
barbaral97@hotmail.com

1 INTRODUÇÃO

Ao discutir o Modernismo, um dos primeiros marcos a ser citado é a Semana de Arte Moderna, que aconteceu no Brasil em fevereiro de 1922. A exposição dos trabalhos artísticos na Semana de Arte Moderna gerou grande discussão e controvérsia, pois eles iam de encontro com as tradições da época. Como exemplo das obras que geraram discussões há as pinturas da artista plástica Anita Malfatti, que apresentavam um esquema de cores menos realista e descentralizadas na tela. Rezende (2011) aponta que a pintora recebeu grandes críticas de Monteiro Lobato, que na época, escrevia para o Estado de S. Paulo e para a Revista Brasil, após os comentários de Lobato três de seus quadros foram devolvidos. Este fato mostra como a quebra das tradições estéticas da época não foi aceita com facilidade pelo público da época.

Assim é importante lembrar que por mais inovador que o Modernismo brasileiro tenha parecido na época, esta estética teve grande influência dos movimentos artísticos europeus. Alves (2017) explica que a poesia moderna iniciou com Charles Baudelaire e *As flores do mal*, a obra de 1855 traz nela uma representação da cidade de Paris.

Dentre as diversas inovações apresentadas durante o Modernismo a abordagem da temática da cidade é uma delas. Fonseca (2009) aponta que, na poesia, Mario de Andrade foi o primeiro autor brasileiro a tematizar a cidade moderna. Alves (2017) explica que no Brasil, no século XX, a cidade passa a ser um tema mais evidente. Dentro dos autores que

trataram da temática da cidade está Carlos Drummond de Andrade. Alves e Fernandes (2020) afirmam que Drummond é um dos grandes nomes da literatura brasileira e sua poética está dentro das mais estudadas na literatura brasileira. Contudo, ainda assim há uma carência de trabalhos que explorem a representação da cidade nas obras do autor, por isso faz-se necessário a produção de mais pesquisas na área.

Ao analisar a cidade nas obras é possível perceber que elas contam uma narrativa, isso dá-se pelo fato de que a cidade mantém em si a memória do que e de quem passou por ela. A cidade é um local no qual diferentes realidades se encontram, já que ela é formada pelo conjunto das mais variadas vivências. Lynch (1999, p. 12), sobre a cidade ocidental, afirma que:

a cidade não é apenas um objeto perceptível (e talvez apreciado) por milhões de pessoas das mais variadas classes sociais e pelos mais variados tipos de personalidades, mas é o produto de muitos construtores que constantemente modificam a estrutura por razões particulares. Se, por um lado, podem manter-se as linhas gerais exteriores, por outro, há uma constante mudança no pormenor.

Ou seja, a cidade significa e é significada por aqueles que estão nela, já que é “construídas de memórias, de projeções e de palavras” (FONSECA, 2009, p. 67). Assim, estudar a cidade é estudar aqueles que a habitam e sua história. Porém, mantendo em mente que a história dessa cidade não pode ser contada por si mesma, ela necessita também da visão do artista para dar voz aos acontecimentos.

2 A REPRESENTAÇÃO DA CIDADE NA POESIA

Na literatura, a cidade tornou-se um tema mais frequentemente abordado com a chegada do Modernismo, pois foi com o processo de industrialização que a sociedade moderna passou a enfrentar novas reflexões. Sobre a relação entre a cidade e sociedade Lefebvre (2001, p. 11) afirma que “a industrialização caracteriza a sociedade moderna”, pois é ela que fornece o ponto de partida para uma reflexão sobre a época.

Lefebvre (2001) explica ainda que a cidade precede a industrialização e que as cidades arcaicas tinham raízes políticas e quando comparadas

as cidades urbanas elas apresentam diferenças. Lefebvre (2001, p. 13) afirma, “nesse sistema urbano, cada cidade tende a se constituir em sistema fechado, acabado”. Assim, parte da crítica dele é voltada para como o capitalismo aumentou a diferença de classes e isso, por sua vez, afeta na interação daqueles que estão na cidade. Com isso, pode-se entender que uma parcela da crítica de Lefebvre (2001) à sociedade moderna é, de certa forma, a perda de parte do aspecto social da cidade.

Em contrapartida, Lynch (1999) explica que a cidade traz em si não só o ambiente físico, mas a história do local e seus habitantes. Para Lynch (1999, p. 11) o “desing da cidade é [...] uma arte atemporal” que pode ser contemplado não importa o quão sublime seja. E a representação desse desing, segundo Esmeraldo (2016), é permeada por marcas do passado, e o autor afirma que

a cidade não conta o seu passado; é representada como as linhas da mão, escrita nos ângulos das ruas, nos corrimões das escadas, ou seja, as marcas do passado estão presentes nas imagens da representação da cidade, recriadas pelo homem em narrativas verbais ou visuais (ESMERALDO, 2016, p. 4).

Ou seja, as experiências de quem deixou marcas na cidade influenciam na formação das imagens criadas nas narrativas sobre ela, pois os elementos móveis da cidade, de acordo com Lynch (1999), são tão importantes quanto os elementos imóveis, já que as pessoas são uma parte ativa da sociedade e não apenas observadores.

Quanto à criação da cidade é possível afirmar que, ao mesmo tempo que o homem a cria, ele é sentenciado a viver nela. O sociólogo Roberto Park afirma que a cidade é

a tentativa mais bem-sucedida do homem de reconstruir o mundo em que vive o mais próximo do seu desejo. Mas, se a cidade é o mundo que o homem criou, doravante ela é o mundo onde ele está condenado a viver. Assim, indiretamente, e sem qualquer percepção clara da natureza da sua tarefa, ao construir a cidade o homem reconstruiu a si mesmo. (PARK, 1967, p. 3, apud HARVEY, 2012, p. 73, grifo nosso)

Dessa forma, é possível afirmar que o homem cria a cidade em espelhamento a si mesmo, o que pode ser relacionado com a afirmação de Esmeraldo (2016), pois ao colocar, inconscientemente, traços de si na cidade o homem deixa sua marca nela e essa marca por sua vez pode ser

percebida pelo poeta que cria uma representação dessa cidade.

Ou seja, a cidade por si só não é capaz de expor o passado dela, é necessário a percepção, no caso deste artigo, do poeta para a criação dessa representação em uma narrativa. Na poética de Drummond, Alves e Fernandes (2020, p. 4) afirmam que o poeta mineiro “buscou - inicialmente - na imagem da cidade a memória a partir da transformação do espaço”. Em outras palavras, a princípio, nos poemas de Drummond as transformações urbanísticas eram quem traziam a memória da cidade. Esse aspecto da representação da cidade através das mudanças estruturais pode ser observado no poema “Edifício Esplendor”, como será apresentado durante a análise.

2.1 A CIDADE REPRESENTADA DENTRO DE “EDIFÍCIO ESPLENDOR”

O poema “Edifício Esplendor” é dividido em cinco partes e possui 91 versos. Pode ser encontrado na obra José, que teve a primeira edição publicada em 1942. O recorte deste artigo dá-se na análise da primeira parte do poema. O fragmento analisado possui 16 versos que se organizam em quatro quartetos, estes por sua vez, apresentam traços do modernismo em sua estética. Como, por exemplo, o verso livre e o enjambement, que podem ser encontradas em “No cimento, nem traço/ da pena dos homens.”, na segunda estrofe, e em “Na areia da praia/ Oscar risca o projeto”, na primeira estrofe. Para melhor leitura e entendimento da discussão o fragmento será apresentado abaixo e referenciado ao longo da análise.

I

Na areia da praia
Oscar risca o projeto.
Salta o edifício
da areia da praia

No cimento, nem traço
da pena dos homens.
As famílias se fecham
em células estanques.

O elevador sem ternura
expele, absorve
num ranger monótono
substância humana.

Entretanto há muito
se acabaram os homens
ficaram apenas
tristes moradores.

(DRUMMOND, 2012, p. 10)

O poema, de modo geral, trata da construção, destruição e renovação urbana. Ferraz (2002, p. 1, grifo do autor) afirma que “iniciando-se pela imagem que mostra o ato de riscar o projeto, o poema empresta ao gesto do arquiteto um claro valor de inauguração, de origem.”, assim pode ser entendido que o poema já apresenta desde o começo uma situação de gênese, de criação. Ainda sobre o sentido de gênese da cidade Alves e Fernandes (2020, p.5) afirmam que “o crescimento do cenário urbano é retratado de modo crítico, visto que, para acontecer, se fez necessária a modificação do ambiente no qual seus habitantes estão imersos”. Ambas as afirmações podem ser aplicadas à primeira estrofe do poema de Drummond, pois o autor retrata de forma metafórica as construções sendo feitas no litoral, que pode ser encontrada nos versos “Na areia da praia/ Oscar risca o projeto. / Salta o edifício/ da areia da praia” e isso por sua vez possui um aspecto de formação da cidade.

E essa interpretação pode ser ligada ao pensamento que, no poema, o edifício pode ser visto como uma metonímia, uma amostra do espaço urbano. Então, essa concepção do edifício pode ser interpretada como a criação e/ou expansão do espaço urbano. Ligado à formação do espaço urbano, Ferraz (2002) chama a atenção para o fato de quem está fazendo o projeto se chamar Oscar e que isso é uma alusão a Oscar Niemeyer, o famoso arquiteto carioca.

Outro aspecto que pode ser observado dentro do poema é, segundo Ferraz (2002), a analogia entre a criação da cidade e a ordenação do universo. Isso se dá pelo fato que houve uma mitificação do processo de expansão da cidade, graças à imagem criada da construção do edifício na primeira estrofe. Para Samuel (1998, p. 182) “o mito é o estágio do desenvolvimento do pensamento humano anterior à história, à arte e à lógica. Trata do fundamento ou do começo da história de uma comunidade ou do gênero humano em geral.”. Ou seja, o mito traz uma explicação para o

que outrora foi inexplicável, ele é um maneira de apresentar a criação de algo, assim quando a cidade é criada de maneira fantástica em “Salta o edifício/ da areia da praia”, pode-se entender como a mitificação do processo de expansão urbano.

Ferraz (2002) aponta também para a dualidade entre utopia e pesadelo, pois a princípio a criação do edifício parece algo maravilhoso, mas que logo traz a aflição da crise da cidade.

Já na segunda estrofe os versos “No cimento, nem traço/ da pena dos homens.” podem ser entendidos como uma continuação da crítica à deturpação do cenário natural, pois ao apontar que não há traços do homem nas construções feitas por ele mesmo é possível interpretar uma possível ruptura com o que há de natural no espaço onde o homem vive.

Ainda na segunda estrofe, Drummond expõe a realidade das famílias que vivem nessa cidade, e mostra de modo crítico como a vida na cidade urbana pode privar as pessoas do contato humano, como pode encontrado em “As famílias se fecham/ em células estanques.”. Contudo, se observado tendo em mente a metonímia mencionada anteriormente, o fechamento das famílias pode ser compreendido como uma crítica a fragmentação da cidade. Lefebvre (1999) explica que a industrialização em conjunto com o capitalismo foi responsável pela descentralização cidades, pois as indústrias tendem a ser colocadas fora do centro das cidades o que acarreta no afastamento do proletariado da cidade.

Se o foco for colocado no léxico, é possível refletir sobre a escolha da expressão “células estanques”, a célula pode ser interpretada como uma unidade estrutural, a família e seus membros e se tornam estanques por não interagir com as outras células que estão presentes naquele edifício, fazendo assim uma alusão ao aspecto e isolamento, mesmo estando cercado por pessoas, das cidades urbanas. Segundo Menezes (2010, p. 69), “observa-se que a fragmentação cidadina influi profundamente na figura humana”, essa fragmentação pode ser observada com as famílias que se fecham (no sétimo verso) e a divisão em células separadas do que deveria ser um espaço social. Menezes (2010) ainda explica que essa fragmentação causa mal estar ao homem, esse aspecto pode ser encontrado nas duas últimas estrofes do poema, quando Drummond despe o homem de sua característica humana.

Ferraz (2002) expõe a grande diferença da imagem formada na segunda estrofe em relação a primeira, pois se na primeira estrofe a praia trazia um aspecto de leveza, a segunda estrofe traz peso e volume ao tratar do cimento da construção e também traz o sufocamento das famílias encasuradas no edifício.

Na terceira estrofe, o eu-lírico apresenta de modo metafórico e crítico a rotina de uso de um elevador. O autor usa de uma prosopopeia para atribuir ação ao elevador que “[...] sem ternura/ expele, absorve” a “substância humana”. Ao aproximar essas “realidades estranhas” (MELO NETO, 1994, p. 98) o autor cria uma perspectiva diferenciada sobre o edifício já que ele passa a ser como afirma Ferraz (2002) um híbrido de monumento e ruína, pois ele é ao mesmo tempo um monumento grandioso e um símbolo de subtração do humano. O eu-lírico opta por expor como a rotina da sociedade moderna transforma o ser humano em uma criatura privada da sua essência social. Lefebvre (2001, p. 13) afirma que “a cidade conserva um caráter orgânico de comunidade, que lhe vem da aldeia”, mas no poema esse caráter orgânico é removido do ser humano quando ele passa a ser referido como “substância humana” e por isso o edifício é ao mesmo tempo monumento e ruína, ele é um símbolo do que foi construído pelo homem, mas é também símbolo de sua decadência.

E na quarta estrofe Drummond reitera a crítica ao modo de vida da sociedade urbana e consolida a desumanização do homem ao colocar “se acabaram os homens/ ficaram apenas/ tristes moradores.” e ainda coloca em contraste a condição de “homem” enquanto ser humano e “morador” como aquele que não participa ativamente da sociedade. Sobre a situação do homem no poema Ferraz (2002, p.1, grifo do autor) afirma que

“focalizado inicialmente como um ser à altura do mito, o homem surge agora diminuído ao extremo, à condição de não-homem: numa voluptuosidade mórbida, a arquitetura projeta um mundo onde só há ‘moradores’, peças sem alma, a serviço da máquina urbana.”

Assim o poema que foi iniciado com uma apresentação do homem similar a de deus, aquele que cria espaços, termina mostrando a inversão de valores e colocando o homem como uma criatura, tira dele suas características humanas.

3 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A representação da cidade não é um tópico novo, Alves (2017) menciona que até mesmo durante o Barroco podiam ser vistos as primeiras representações da cidade com Gregório de Matos. Entretanto, a representação da cidade moderna traz reflexões diferentes, pois a industrialização

é um dos grandes fatores que afetam a organização da cidade.

O foco central desse trabalho foi analisar e apontar como Carlos Drummond de Andrade aborda a cidade em um fragmento de um poema específico e após a leitura pode-se perceber que Andrade apresenta críticas a industrialização e ao capitalismo, uma vez que essas afetam as relações da sociedade e causam mudanças ao ambiente natural.

Assim é possível afirmar que a representação da cidade em “Edifício Esplendor” traz uma alusão a memória da cidade, pois Drummond passa desde a gênese do ambiente urbano com metáfora da criação do edifício até as consequências causadas por ele na sociedade. Dentre essas consequências, retomando o pensamento de Park (1967, p. 3, apud HARVEY, 2012), está a visão de que o homem está fadado a viver na cidade que constrói e isso pode ser visto no fragmento analisado, pois ele termina com a transformação de “homem” para “morador”.

Em sua poética Drummond apresenta uma crítica a dessocialização do homem que vive na cidade urbana e coloca que perder o contado social é, de certa forma, equivalente a perde parte do que torna o homem um ser humano, que ao perder esse contado o homem transforma-se apenas em uma coisa triste e vazia. As reflexões e críticas de Drummond sobre a cidade continuam atuais mesmo após anos de sua primeira publicação, o que demonstra como, colocando nas palavras de Paz (2001), a poesia tem o papel de lembrar o que tem sido esquecido durante três séculos.

REFERÊNCIAS

ALVES, Alexandre. Dois lados do Atlântico: A cidade em poemas de Ferreira Gullar e Manuel de Freitas. IV Colóquio Nacional de Linguagem e Discurso. EDUERN: Mossoró, 2017. p. 775-787.

ALVES, Alexandre. FERNANDES, Mateus Bezerra. Cidade sussurrada: notas sobre a urbe na poesia de Carlos Drummond de Andrade. Colineares, Mossoró, n. 1, agosto 2020, p. 1-15.

ANDRADE, Carlos Drummond de. José. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

FERRAZ, Eucanaã. O poeta vê a cidade. Revista Poesia sempre, n. 16, Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, out. 2002.

HARVEY, David. O direito a cidade. Lutas Sociais, São Paulo, n.29, jul./dez. 2012, p.73-89.

- ESMERALDO, Moema Souza. A escrita por imagens da cidade em Carlos Drummond De Andrade. *Revista do SELL*. v. 5, n. 4, 2016. p. 1-16.
- FONSECA, Aleilton. As cidades “ilegíveis” e a leitura dos poetas contemporâneos. *Sitientibus*, Feira de Santana, n. 40, jan/jul. 2009. p.59-68.
- MENEZES, Danielle de Almeida. Calvino e Drummond: um olhar sobre as cidades. *InterteXto*, Uberaba, UFTM, v. 3, n. 2, jul/dez. 2010. p. 62-81.
- LEFEBVRE, Henri. O direito à cidade. Tradução de Rubens Eduardo Frias. São Paulo: Centauro, 2001.
- LYNCH, Kevin. A imagem da cidade. Tradução Maria Cristina Tavares Afonso. Lisboa: Edições 70, 1999.
- MELO NETO, João Cabral. Da função da poesia moderna. In: OLIVEIRA, Marly de (Org.) *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar S.A., 1994.
- PAZ, Octavio. A outra voz. Tradução de Wladimir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1993.
- REZENDE, Neide. A semana de arte moderna. São Paulo: Ática, 2011.
- SAMUEL, Rogel (org.). *Manual de teoria literária*. 11. ed. Petrópolis: Vozes, 1998.



O TIMBRE PRÓPRIO DA POESIA DE JOÃO CABRAL DE MELO NETO

Júlio César de Araújo Cadó*

* Universidade Federal do Rio Grande do Norte
e-mail: julioccado@gmail.com

Rosanne Bezerra de Araújo**

** Universidade Federal do Rio Grande do Norte
e-mail: rosanne.bezerra@cchla.ufrn.br

1 INTRODUÇÃO

João Cabral de Melo Neto (1920-1999), conhecido como o “poeta engenheiro”, devido à preocupação em construir uma nova estética, é enquadrado pelos compêndios de História da Literatura Brasileira como parte da Geração de 45. Apesar de compor o esse grupo por razões históricas, sua obra se singulariza diante da tendência contextual ao focar na forma literária, sem, contudo, render-se às formas fixas. O próprio Cabral no ensaio A geração de 45 tece considerações acerca do olhar geracional sobre a poesia:

[...] uma geração é melhor definida pela sua situação histórica, pelas condições a partir das quais lhe é dado viver, ou realizar uma obra. Isto é: uma geração é melhor definida de fora para dentro do que de dentro para fora, a saber, pela consciência que possa ter de si própria, pela sua maneira de reagir diante deste ou daquele problema. Uma geração é definível mais pelos problemas que encontra do que por uma maneira comum de resolver seus problemas. (MELO NETO, 1997, p. 75)

Sabe-se que a obra cabralina divide-se em duas águas – uma voltada mais para a preocupação estética e a outra tocada pela temática social. No entanto, essas águas se unem em muitos momentos, comprovando a coerência da poética cabralina como um todo. O rigor da feitura do seu texto poético está intimamente ligado à rigidez dos excluídos e famintos. A poesia enxuta, negando o excesso sentimental, possui relação com o indivíduo que resiste à fome e sobrevive com pouco. *Morte e vida severina* (1955), por exemplo, figura como uma de suas obras mais conhecidas, justamente por unir o cuidado estético com a problemática social do retirante nordestino. Escritor de uma obra com alcance universal e tendo recebido vários prêmios, João Cabral preferia que o tratassem por poeta pernambucano. A totalidade de sua obra traz a grande lição do poeta: a obsessão pelo trabalho minucioso com as palavras somada à busca da imagem, sem ignorar a realidade social.

Em sua poesia é notável a variedade inesgotável de temas. Como diplomata, o escritor viveu anos na Espanha. Sua amizade com o poeta Joan Brossa e com o pintor Joan Miró teve influência na sua estética. No decorrer de sua travessia poética, João Cabral foi profundamente tocado pela região da Andaluzia, o que lhe rendeu os dois últimos livros – *Sevilha andando* e *Andando Sevilha* (1989) –, comprovando a universalidade de um poeta que escreveu sobre o nordeste brasileiro na Espanha e sobre a região da Andaluzia no Brasil.

Diante da amplitude de temas já explorados pela crítica acerca de sua poesia, para este estudo, decidimos focar nossa atenção em algumas influências recebidas pelo poeta pernambucano, como também as influências que sua poética exerceu em escritores posteriores. Ainda que haja essa ressonância, nossa investigação busca ressaltar os elementos que são próprios da poética cabralina. O poeta se singulariza entre seus predecessores e sucessores; como bem afirma Antonio Carlos Secchin, “o que o precede não o anuncia, o que o sucede não o denuncia.” (2020, p. 437).

Nesse sentido, cotejamos textos publicados nas primeiras obras do autor – *Pedra do sono* (1942) e *O engenheiro* (1945) – e a poesia produzida por figuras como Oswald de Andrade e Murilo Mendes, sendo este uma personalidade recorrente na obra e na vida de João Cabral.

2 ALGUMAS MARCAS DO DISCURSO CABRALINO

Se podemos perceber uma interseção entre as estéticas de Oswald

de Andrade e de João Cabral, ela dá-se pela ausência. Trata-se de uma influência que se faz presente na recusa da maneira como é edificada a poética que os antecede. Por vezes, Oswald apoia-se na paródia, mediante a demolição do texto imitado, como vemos no poema “meus oito anos”, com inicial minúscula, clara alusão ao poema “Meus oito anos”, de Casimiro de Abreu, com inicial maiúscula:

meus oito anos

Oh que saudades que eu tenho
Da aurora de minha vida
Das horas
De minha infância
Que os anos não trazem mais
Naquele quintal de terra
Da Rua de Santo Antônio
Debaixo da bananeira
Sem nenhum laranjais
Eu tinha doces visões
Da cocaína da infância
Nos banhos de astro-rei
Do quintal de minha ânsia
A cidade progedia
Em roda de minha casa
Que os anos não trazem mais

Debaixo da bananeira
Sem nenhum laranjais
(ANDRADE, 1971, p. 162 - 163)

Contrário à obstinação destrutiva do poeta modernista, Cabral, pacientemente, prima pela composição, pensando e calculando o mundo projetado pela mente do poeta-engenheiro. Embora esteja fora do corpus de análise, essa parcimônia é explicitada nos versos de “Antiode”, que efetua uma retorsão a partir da imagem da flor, tópica sentimental de cultivo romântico:

Poesia, não será esse

o sentido em que
ainda te escrevo:
flor! (Te escrevo:

flor! Não uma
flor, nem aquela
flor-virtude – em
disfarçados urinóis.)

Flor é a palavra
flor, verso inscrito
no verso, como as
manhãs no tempo.
(MELO NETO, 1994, p. 101)

No poema acima, considerado pela crítica como paradigmático na mudança de perspectiva poética adotada por Cabral, no lugar da flor canônica, é erigida uma imagem que bebe da concretude da palavra-escrita-no-papel.

Quanto a Oswald, Haroldo de Campos descreve o cenário de onde emergiu a Semana de Arte Moderna de 1922 como

O Brasil intelectual das primeiras décadas deste século, em torno à Semana de 22, era ainda um Brasil trabalhado pelos “mitos do bem dizer” (Mário da Silva Brito), no qual imperava o “patriotismo ornamental” (Antônio Cândido), da retórica tribunícia, contraparte de um regime oligárquico-patriarcal, que persiste República adentro. Rui Barbosa, ‘a águia de Haia’; Coelho Neto, “o último heleno”; Olavo Bilac, ‘o príncipe dos poetas’, eram os deuses incontestes de um Olimpo oficial, no qual o Pégaso parnasiano arrastava seu pesado caparazão metrificante e a riqueza vocabular (entendida num sentido meramente cumulativo) era uma espécie de termômetro da consciência ‘ilustrada’.
(CAMPOS, 1971, p. 10).

Frente a esse olhar sobre o poético, a primeira geração de modernistas efetuou o processo de terraplenagem nas letras brasileiras. Desse modo, os artistas paulistas demarcaram, com ênfase, sua presença prospectiva na produção cultural do país. No campo da poesia, ao invés dos so-

netos de versos decassílabos, encontramos a singeleza de um dístico, como o texto de abertura do Primeiro caderno de poesia do aluno Oswald de Andrade (1927): “Amor / Humor” (ANDRADE, 1971, p. 157).

Mas se há marcas que afastam esses dois poetas, há, também, marcas que os aproximam. Uma delas é o desejo de combater o lirismo vicioso da poesia brasileira. Apenas notamos que este combate se dará de forma diferente, conforme a estética de cada um. Observemos, pois, como cada um desses poetas trabalhou a temática da infância.

No poema “As quatro gares” (1927), de Oswald de Andrade, identificamos o paralelo entre as etapas da vida e o itinerário de um trem que passa por diferentes estações:

As quatro gares

infância

O camisolão

O jarro

O passarinho

O oceano

A visita na casa que a gente sentava no sofá

[...]

(ANDRADE, 1971, p. 160)

Delimitando, para análise, a primeira estação, denominada “infância”, percebemos a utilização de sintagmas nominais em quatro dos cinco versos que a compõem. Desse modo, o procedimento hegemônico na estrofe é pautado na materialidade de palavras concretas pelas quais, como um mosaico mnemônico, o eu lírico reconstrói seu passado.

Na obra cabralina, é reconhecida a tendência adotada pelo poeta de trazer elementos da memória (pessoal, familiar e pernambucana) para dentro dos poemas, principalmente a partir de Museu de tudo (1975), intensificando-se em A escola de facas (1980). Porém, mapeando a temática da infância em Cabral, identificamos o tema trabalhado em um poema ainda de seu primeiro livro, Pedra do sono (1942):

Infância

Sobre o lado ímpar da memória
o anjo da guarda esqueceu
perguntas que não se respondem.

Seriam hélices
aviões locomotivas
timidamente precocidade
balões-cativos si-bemol?

Mas meus dez anos indiferentes
rodaram mais uma vez
nos meus intermináveis carrosséis.
(MELO NETO, 1994, p. 46, grifo nosso)

Segundo Antonio Carlos Secchin (2020), a princípio, o livro de estreia de Cabral ainda não traz o projeto estético que o poeta irá depurar até sua última obra. Para o estudioso, *Pedra do sono* (1942) caracteriza-se por uma “poética do deslizamento; quase nada é corpóreo, tudo se presta à evasão” (p. 33). Em “Infância”, verificamos o aspecto móvel e dinâmico na maneira pela qual a memória é entendida. Mesmo na escolha dos substantivos concretos, observamos a prevalência de objetos dotados de movimento: “hélice”, “aviões”, “locomotivas”, “balões-cativo” e “si-bemol”. Entretanto, do mesmo modo que o título do volume de poesias vincula o onírico ao concreto da “pedra”, os elementos enumerados anteriormente, embora movimentem-se, são dotados de restrições representadas respectivamente pelo eixo, pelo itinerário, pelos trilhos, pela corda e pela pauta musical. Assim, o distanciamento do espaço onírico (e memorialístico) respalda-se na existência de um ponto de apoio no campo material. Esse aspecto evidencia a semente construtivista norteadora da poesia cabralina, como identificou Antonio Candido (2002) em ensaio inaugural sobre a obra do autor:

A tendência vamos dizer construtivista do Sr. Cabral de Melo se mostra na sua incapacidade quase completa de fazer poemas em que não haja um número maior ou menor de imagens materiais. As suas emoções se organizam em torno de objetos precisos que servem de sinais significativos do poema - cada imagem ma-

terial tendo de fato, em si, um valor que a torna fonte de poesia, esqueleto que é do poema. O verso vive exclusivamente dela. (p. 137)

Ao contrário de obras posteriores, nas quais o eu lírico tenta eclipsar-se a partir de outros (humanos e não humanos), Pedra do sono apresenta diversos poemas cujo “eu” encontra-se explicitamente marcado. No poema analisado, o pronome “meus”, que aparece duas vezes na última estrofe, demarca o enunciador e, conseqüentemente, o dono das imagens rememoradas. Apesar disso, o advérbio “indiferentes” é índice da mimesis do impessoal que passa a ser delineada.

Além da sutil presença/ausência de Oswald de Andrade, observamos a influência da escrita de Murilo Mendes nos versos cabralinos, especialmente os traços surrealistas, como afirma Secchin:

Ora, o influxo onírico comparece de forma nítida apenas no primeiro livro de Cabral, Pedra do sono (1942); já em O engenheiro (1945), reveste-se de tonalidades bastante esmaecidas. Se é cronologicamente restrito o tributo cabralino ao autor de A poesia em pânico, encontraremos mais tarde uma curiosa confissão no Murilo tardio de Convergência (1970): “Joãocabralizei-me”. (2020, p. 439).

Conforme as palavras do estudioso, evidenciamos claramente a repercussão da estética muriliana na poética do pernambucano. O próprio Cabral (apud BOSI, 2017, p. 478) afirma que “a poesia de Murilo me foi sempre mestra, pela plasticidade e novidade da imagem. Sobretudo foi ela quem me ensinou a dar precedência à imagem sobre a mensagem, ao plástico sobre o discursivo.” Ademais, a influência é de mão dupla, já que o poeta mineiro, por sua vez, confessa ter se joãocabralizado.

Analisemos, então, dois poemas, um de cada autor, cujo enfoque volta-se para as condições que circunscrevem o próprio ato de escrever:

Poema visto por fora

O espírito da poesia me arrebatava
Para a região sem forma onde passo longo tempo imóvel
Num silêncio de antes da criação das coisas.
Súbito estendo o braço direito e tudo se encarna,
Os peixes sobem dos porões do oceano,

As massas precipitam-se na praça pública.
Bordéis e igrejas, maternidades e cemitérios
Levantam-se no ar para o bem e para o mal.

Os diversos personagens que encerrei
Deslocam-se uns dos outros, fundam uma comunidade
Que eu presido ora triste, ora alegre.

Não sou Deus porque parto para Ele,
Sou um deus porque partem para mim.
Somos todos deuses porque partimos para um fim único.
(MENDES, 1995, p. 285)

Publicado no livro *A poesia em pânico* (1937), ainda no primeiro verso do poema, o eu lírico muriliano põe-se arrebatado por uma força que lhe é superior: o espírito da poesia. A ideia de arrebatamento vincula-se à perda do controle sobre o que é dito, ou melhor, o que é escrito. Uma vez o corpo do poeta tomado, cabe ao braço dar forma ao fluxo impulsivo de inspiração que emerge de zonas profundas, semelhante ao inconsciente e ao onírico tão prezados pelos artistas surrealistas, grupo no qual Murilo Mendes é enquadrado. É interessante percebermos que mesmo os pulsos de escrita ganham forma a partir da imagem de peixes, animal encontrado em profusão nos poemas de *Pedra do sono* (1942).

Além disso, o discurso religioso de orientação cristã recorrente na obra do poeta também é evidenciado na última estrofe do poema. Sem equiparar-se à figura divina, o eu lírico considera-se também um criador, já que diferentes seres de palavra passam a habitar o que é criado pelo poeta.

À parte do ideário religioso, o poema cabralino delinea uma imagem onírica ao redor da concepção do poema:

Dentro da perda da memória
A José Guimarães de Araújo

Dentro da perda da memória
uma mulher azul estava deitada
que escondia entre os braços
desses pássaros fríssimos
que a lua sopra alta noite

nos ombros nus do retrato.

E do retrato nasciam duas flores
(dois olhos dois seios dois clarinetes)
que em certas horas do dia
cresciam prodigiosamente
para que as bicicletas de meu desespero
corressem sobre seus cabelos.

E nas bicicletas que eram poemas
chegavam meus amigos alucinados.
Sentados na desordem aparente,
ei-los a engolir regularmente seus relógios
enquanto o hierofante armado cavaleiro
movia inutilmente seu único braço.
(MELO NETO, 1994, p. 44-45, grifo nosso)

Novamente, a memória aparece na obra de João Cabral, desta vez, como fonte para o que transcorre no decorrer do texto. No poema, imagens florescem a partir de outras imagens que, a priori, são desconexas, criando uma paisagem digna dos sonhos em uma dimensão fora do tempo (“[...] ei-los a engolir regularmente seus relógios [...]”). Porém, sob a ótica cabralina, a própria ordenação dos vocábulos no texto estrutura uma sintaxe própria, estabelecendo uma reação encadeada (“Sentados na desordem aparente [...]”).

A comparação entre os dois poemas evidencia convergências nas posturas dos sujeitos da enunciação frente ao processo de criação. As regiões profundas do inconsciente materializam-se na mulher azul, da qual vêm os poemas-bicicleta. A figura do hierofante, sacerdote do império egípcio, converge para a imagem do poeta que utiliza seu braço para dar forma ao que é soprado pela paisagem dos sonhos. A presença dessa personagem possibilita relacionar a imagem da mulher à deusa Nut, divindade cujas representações correspondem a uma mulher de corpo azul e cheio de estrelas. Isso contribui, até mesmo, para a construção do ambiente onírico a partir da relação sono-sonho-noite.

Se as convergências entre João Cabral e Murilo Mendes podem ser identificadas na imagética surrealista utilizada em seus textos, elas também transparecem na valorização do concreto como vocábulo capaz de definir os contornos do intangível. No poeta mineiro, por exemplo, en-

contramos procedimento semelhante em poemas como este:

Poema espiritual

Eu me sinto um fragmento de Deus
Como sou um resto de raiz
Um pouco de água dos mares
O braço desgarrador de uma constelação.

A matéria pensa por ordem de Deus,
Transforma-se e evolui por ordem de Deus.
A matéria variada e bela
É uma das formas visíveis do invisível.
Cristo, dos filhos do homem és o perfeito.

Na igreja há pernas, seios, ventres e cabelos
Em toda parte, até nos altares.
Há grandes forças de matéria na terra na água e no ar
Que se entrelaçam e se casam reproduzindo
Mil versos dos pensamentos divinos.
A matéria é forte e absoluta
Sem ela não há poesia.
(MENDES, 1995, p. 296-297)

Na primeira estrofe, o eu lírico enxerga a relação entre fiel e divindade, metonimicamente, por meio de elementos da natureza: raiz, mar e constelação. Para isso, não se furta ao uso da símile como ponte entre esses domínios díspares. Destacamos, ainda, que as imagens presentes no poema mantém a relação hierarquizada entre as partes relacionadas, colocando o sujeito poético como menor do que a divindade (semelhante ao procedimento identificado, anteriormente, em “Poema visto por fora”). Por fim, os versos apontam a necessidade do real e do tangível para a concepção da própria poesia: “A matéria é forte e absoluta / Sem ela não há poesia”.

O próprio João Cabral reconhece alguns aspectos da obra de Murilo Mendes apenas em seu primeiro livro, sendo evanescidos da voz cabralina em volumes posteriores. É na obra seguinte, *O engenheiro*, que visualizamos o itinerário do sonho à vigília, sob o crivo dos três sóis em busca da

cristalização do próprio tempo, como lemos nestes versos do poema que finaliza a obra:

Pequena ode mineral

[...]

Procura a ordem
que vês na pedra:
nada se gasta
mas permanece.

[...]

Nem mesmo cresce
pois permanece
fora do tempo
que não a mede,

pesado sólido
que ao fluido vence.
que sempre ao fundo
das coisas desce.

[...]

(MELO NETO, 1994, p. 83-84)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na conclusão deste artigo, podemos reafirmar a singularidade da estética cabralina, distanciando-se dos modernistas e da Geração de 45, porém reconhecendo, também, que nenhum autor é uma ilha, como afirma Secchin. Não há como defender uma poesia inaugural, sem levar em consideração o que a antecede. O importante é destacar que João Cabral conseguiu sim criar o seu timbre próprio. A obstinação métrica e semântica do poeta pernambucano o transformou na pedra-de-toque da poesia brasileira. Enquanto que o movimento modernista de 1922 colocava-se violentamente contra a poesia anterior, já que ruptura era a palavra de ordem, João Cabral estudava, pacientemente, a Geração de 45 e as anteriores, ensaiando os novos passos para a construção de sua poética. Nesse sentido, podemos afirmar que, em vez da radicalidade de Oswald, o poeta-

-engenheiro desenha, sistematicamente, o projeto de ruptura pretendido.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Oswald de. Poesias reunidas. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.

BOSI, Alfredo. História concisa da literatura brasileira. São Paulo: Cultrix, 2017.

CAMPOS, Haroldo de. Uma poética da radicalidade. In: ANDRADE, Oswald de. Poesias reunidas. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971. p. 9 - 62.

CANDIDO, Antonio. Notas de Crítica Literária - Poesia ao Norte. In: CANDIDO, Antonio. Textos de intervenção. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2002.

MENDES, Murilo. Poesia completa e prosa. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

SECCHIN, Antonio Carlos. João Cabral de ponta a ponta. Recife: Cepe, 2020.

MELO NETO, João Cabral de. Obra completa. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.



O DESEJO NA TEIA SOCIAL: UMA ANÁLISE DE CAETÉS, DE GRACILIANO RAMOS, À LUZ DA TEORIA MIMÉTICA DE RENÉ GIRARD

Lucas José de Mello Lopes*

*Universidade Federal do Rio Grande do Norte

lucas_jose_28@hotmail.com

1 INTRODUÇÃO

“O homem possui ou um Deus ou um ídolo”. É com esta frase de Max Scheller, filósofo alemão, que René Girard, pensador francês, inicia *Mentira romântica e verdade romanesca* (2009), obra em que o autor principia os fundamentos de sua teoria sobre o desejo humano. No parágrafo final de *Caetés* (2019), romance de estreia de Graciliano Ramos, o narrador João Valério assim encerra seu discurso: “Ateu! Não é verdade. Tenho passado a vida a criar deuses que morrem logo, ídolos que depois derrubo – uma estrela no céu, algumas mulheres na terra...” (RAMOS, 2019, p.276).

Há pontos em comum entre os dois trechos. A frase do filósofo evoca a inevitável veneração do homem em direção a um ser – divino ou mundano. A autoavaliação de João Valério, por sua vez, nos mostra que a veneração ao que é mundano, isto é, aos deuses criados por ele mesmo, é efêmera e fadada à queda. Essa passagem da veneração à indiferença, da ardência do desejo a seu cessar, e o modo como ela se configura esteticamente na primeira obra de Graciliano Ramos é o que nos interessa neste ensaio. Objetivamos analisar a construção de João Valério a partir da trajetória dos seus desejos e discernir em que medida suas ambições de ordem íntima são elaboradas a partir da vida social da cidade.

Em *Caetés* (2019), acompanhamos João Valério, um guarda-livros de uma firma da cidade de Palmeira dos Índios que narra o romance e filtra o quadro social do lugar onde vive a partir de sua consciência. Em virtude disso, a percepção do leitor acerca do enredo e das personagens

está imbricada às ambições do personagem, que se configuram como elemento central da obra.

Podemos pensar esse nervo basilar a partir da aspiração mais imediata de João Valério: Luísa – a mulher de seu chefe, Adrião. O romance se abre com uma rápida consumação desse desejo, quando o protagonista, na casa do patrão, aproveita um momento sozinho com Luísa para dar-lhe “dois beijos no cachaço” (RAMOS, 2019, p.8). O desenrolar da intriga, ainda que interpolado por outros núcleos, parece ser conduzido por essa vontade de possuir a mulher. A dinâmica daqueles personagens entra em crise a partir dos beijos roubados de João Valério, e o conflito dramático se encaminha ora para a aproximação dos dois, ora para o distanciamento, tendo como ápice o momento em que enfim conseguem relacionar-se sexualmente, durante uma semana na qual Adrião esteve ausente da cidade.

O suicídio do chefe ao fim do romance após ter descoberto o adultério da esposa constitui uma espécie de deus ex-machina para que João Valério pudesse seguir sua vida com Luísa, não fosse, entretanto, o desencanto. Mesmo sem o rival no meio do caminho, João e Luísa não firmam um relacionamento. O triunfo do desejo entre eles, isto é, a retirada do obstáculo para a sua consumação efetiva, foi o seu verdadeiro falecimento. Por quê? Apenas a tragicidade do fim de Adrião, hipótese que pode aparecer de chofre ao leitor, explicaria o afastamento dos dois? Fiquemos com essas questões em mente.

2 O ÍMPETO LITERÁRIO

Já vimos que a frase de encerramento do romance denota a derrubada dos ídolos de João Valério, o arrefecimento de seus desejos. Na obra, há um outro objeto almejado por João Valério que passa por esse mesmo processo: a escrita do romance histórico sobre os índios caetés. Trata-se de um empreendimento complicado: sabemos que o livro estava “encrocado miseravelmente no segundo capítulo” (RAMOS, 2019, p.14), ainda que iniciado há cinco anos, quando o dinheiro de sua herança fora levado por uma tal de Felícia, mencionada uma única vez em toda a obra, e Adrião o empregara no escritório.

É possível supor, considerando que o início dos trabalhos com Adrião tenha significado o início ou o aprofundamento do contato de João Valério com Luísa, que a escrita do romance tenha principiado em paralelo ao desejo por esta personagem. Além disso, da mesma maneira

que os caminhos do relacionamento com Luísa são desastrosos, o entendimento literário de João Valério também é. O personagem não quer enfrentar o labor do fazer artístico. É justamente dessa preguiça de Valério que surgem alguns dos momentos cômicos do livro, como a reflexão, tomada após inacreditáveis cinco anos desde o início da empreitada, de que “talvez não fosse mau aprender um pouco de história para concluir o romance.” (RAMOS, 2019, p.208), para a qual, em seguida, ele conclui: “Não tenho paciência.”

Diante disso, surgem algumas questões: por que, então, João Valério escreve? De onde vem esse desejo? E por que ao final, assim como o amor pela mulher de Adrião, essa ambição artística se esvai? O romance parece entregar respostas mais claras para esses questionamentos do que para aqueles que se referem ao amor entre ele e Luísa. De toda forma, alguns críticos apresentam algumas teses interessantes em relação a esse ímpeto literário.

Para Antonio Candido (2012, p. 29), o romance de João Valério é um refúgio para onde ele corre sempre que lhe é preciso “um contrapeso às decepções da vida”. Rui Mourão (apud BUENO, 2015, p. 598) vê as atividades intelectuais de João Valério como indícios de uma grandeza de espírito que o afastaria de mesquinhas do meio social.

De fato, por meio das avaliações de João Valério acerca dos tipos sociais de Palmeira dos Índios, conseguimos perceber um certo desprezo do personagem pelos seus conterrâneos. Ao falar do político Barroca, por exemplo, assim o caracteriza: “Ficam lá os sítios do Barroca, terra esplêndida. Cultura de café, gado seleta, que ladrão! Aquele, sim, anda sem se deter e alcança tudo com facilidade” (RAMOS, 2019, p.165).

Entretanto, é importante considerar o enviesamento deste discurso. Por trás das constantes críticas aos membros daquela sociedade, especialmente os de classe mais alta, há a ambição de se inserir naquele meio, de superar o patamar de inferioridade em que se encontra. Aliás, quando fala sobre suas ambições com o livro, João Valério revela: “Contentava-me um triunfo caseiro e transitório, que impressionasse Luísa, Marta Varejão, os Mendonça, Evaristo Barroca. Desejava que nas barbearias, no cinema, na farmácia Neves, no café Bacurau, dissessem: ‘Então já leram o romance de João Valério?’ [...]” (RAMOS, 2019, p.63).

Essa intenção de impressionar os membros da alta sociedade de Palmeira dos Índios desvela as referências hostis de João Valério direcionadas a essas mesmas pessoas. Por trás delas, há o ressentimento de um homem que, embora esteja perto, está ainda à margem daqueles tipos sociais. Como bem constatou Luís Bueno (2015, p.605) na contramão de Rui Mourão, “João Valério não se opõe aos valores do seu meio, antes

integra-se a eles e os aceita de forma até mesmo exemplar”. Aceita-os de tal maneira que busca estar no topo daquela dinâmica social, ainda que tente disfarçar esse desejo criticando seus pares. Assim, pode até haver um conflito entre indivíduo e meio, como percebido por Mourão, mas não porque aquele discorda deste, e sim porque não detém os meios necessários para se inserir com distinção nele.

Essa carência coloca João Valério num local de invisibilidade que o agoniza, como se lhe coubesse apenas a exclusão. Ele próprio se afasta por reconhecer a sua inferioridade, como ocorre ao conhecer o Dr. Castro, o recém-chegado promotor da cidade:

- O amigo, se não me engano, é comerciante. [disse o promotor]
- Não senhor.
- Empregado público, talvez.
- Também não.
- Estudante?
- Nem isso. Com licença. (RAMOS, 2019, p.108-109)

O diálogo revela bem as dinâmicas de classe em jogo naquele contexto, no qual o mero guarda-livros, envergonhado de sua condição, não consegue nem sequer se definir. Prefere pedir licença a assumir a sua inferioridade social em relação ao seu interlocutor. Ainda nesse sentido, mais à frente no romance, Luísa pede para que o criado de sua casa chame João Valério para almoçar, e o protagonista se sente ofendido por isso: “O criado preto! ‘Diga a seu Valério que venha comer.’ Isto a mim, a mim que era... Procurei alguma coisa que eu fosse. Não era nada, realmente, mas tinha boa figura e os caetés no segundo capítulo”.

A busca pela definição de si é desastrosa. Não satisfeito em assumir o nada de sua existência, ele acrescenta uma oração adversativa com compensações que, em vez de valorizá-lo, parecem reduzi-lo ainda mais, com a força irônica que perpassa todo o romance: ele tem apenas uma figura que não é boa nem para si nem para a sociedade (o mais importante para ele) e um romance encalhado na gaveta há cinco anos.

Os seus desejos, portanto, partem dessa carência, da busca de definição de si pelo prisma valorativo de uma sociedade capitalista. A escrita do romance pode ser pensada a partir dessa perspectiva. É tanto que, como apontamos anteriormente, esse ímpeto literário surge em João Valério quando ele perde seu dinheiro para Felícia. Nessa perspectiva de leitura, podemos pensar o projeto do personagem não como o refúgio apontado por Antonio Candido, mas a via por meio da qual ele espera galgar espa-

ços privilegiados na sociedade de Palmeira dos Índios.

Compreender a força propulsora da escrita do livro explica também a queda desse ídolo de João Valério, isto é, por que razão, após o suicídio de Adrião, ele abandonou a empreitada literária. Convém lembrar que, embora não tenha ficado com Luísa, Valério assumiu o lugar deixado pelo chefe na empresa, tornando-se sócio de Vitorino, irmão de Adrião. Com isso, alcançado o patamar social que ele tanto almejava, a literatura deixa de fazer sentido, pois “um negociante não deve se meter em coisas de arte” (RAMOS, 2019, p.269).

3 O ÍMPETO AMOROSO

Se o arrefecimento do ímpeto de escrita pode ser compreendido pelo desejo latente de ascensão social saciado por outra via, a resposta para o esfriamento do desejo por Luísa não parece estar tão delineada assim.

Diante dessa zona cinzenta, apresentamos a hipótese de que o desejo de João Valério por Luísa também era mediado pelas ambições de ascensão social do protagonista, sendo, portanto, arrefecido com a conquista do lugar de Adrião na firma e no espaço privilegiado em Palmeira dos Índios. A fim de elucidar melhor essa ideia, convém trazer à tona as considerações de René Girard sobre o desejo humano.

No livro *Mentira romântica e verdade romanesca* (2009), o autor analisa a obra de Cervantes, Stendhal, Dostoiévski, Flaubert e Proust, grandes nomes da literatura ocidental que, segundo o pensador francês, conseguiram desvelar as engrenagens do desejo humano, isto é, a sua configuração triangular. Para Girard, não há desejo autônomo: uma pessoa só deseja algo ou alguém porque há um terceiro termo que direciona a sua atenção a esse algo ou a esse alguém. É por isso que Girard denomina o desejo de mimético, uma pulsão que desenvolvemos a partir daqueles que nos rodeiam. Da mesma forma que nossa natureza imitativa nos permite apreender a linguagem e os gestos, ela também condiciona as nossas ambições (KIRWAN, 2015).

Ao comentar sobre o desejo em *Dom Quixote*, Girard assim nos ensina:

Dom Quixote renunciou em favor de Amadis à prerrogativa fundamental dos indivíduos: ele não escolhe mais os objetos de seu desejo, é Amadis que deve es-

colher por ele. O discípulo se lança em direção aos objetos que o modelo de toda cavalaria lhe indica, ou parece lhe indicar. Chamaremos esse modelo de mediador do desejo. [...] [O mediador] se irradia ao mesmo tempo em direção ao sujeito e em direção ao objeto. A metáfora espacial que expressa essa tripla relação é obviamente o triângulo. O objeto muda a cada aventura, mas o triângulo permanece. (GIRARD, 2009, p. 16).

Compreender a irradiação desse mediador tanto para o sujeito quanto para o objeto é essencial para que possamos deslindar os conflitos que emergem da dinâmica do desejo. É natural que, se imitamos os desejos dos outros, os objetos desejados entrem em escassez e nasça daí um jogo de rivalidade, em que entramos em competição com nossos mediadores. É o que Girard chama de mediação interna, situação em que o mediador se torna obstáculo para a concretização de uma ambição. No caso de Dom Quixote, não acontece esse tipo de mediação pelo fato de o protagonista não compartilhar o mesmo espaço-tempo do mediador de seu desejo. Amadis e Quixote nunca se confrontariam fisicamente e, mesmo se houvesse essa possibilidade, o objeto desejado (a vida de cavaleiro) poderia ser fruído em conjunto — essa é a mediação externa, na qual a natureza imitativa do desejo não implica rivalidade entre os envolvidos em virtude de eles estarem em planos distintos.

A literatura moderna, segundo Girard (2009, p. 38), se encaminha para a tematização da mediação interna, porque esta “triumfa num universo onde vão se apagando, pouco a pouco, as diferenças entre homens”. Os conflitos que surgem dessa mediação parecem oferecer matéria-prima interessante para a tematização das relações humanas no romance. É à luz desse entendimento que Girard atribui o termo “verdade romanesca” para as obras que descortinam o funcionamento do desejo, e “mentira romântica” para aquelas que tratam o desejo como uma linha autônoma entre sujeito e objeto, propagando “a ilusão de autonomia a que o homem moderno está apaixonadamente apegado” (GIRARD, 2009, p.40).

Com base na leitura que apresentamos aqui, podemos alocar Caetés na linhagem da verdade romanesca, uma vez que os desejos de João Valério se encontram emaranhados em redes de mediação. Olhando dessa maneira, é possível atar alguns nós da narrativa, em especial no que diz respeito ao desejo por Luísa.

Quanto a ele, podemos perceber uma evidente configuração triangular, em que Adrião seria o mediador do amor de João Valério pela personagem. De Adrião, “verdadeiro sol factício, desce um raio misterioso” que faz Luísa brilhar “com um fulgor enganoso” (GIRARD, 2009, p.41).

De que maneira Adrião se tornou esse sol? Por que seria ele o modelo de João Valério? Se recuperarmos as reflexões acerca do ímpeto literário, podemos traçar essa eleição do modelo à carência de dinheiro e prestígio social do protagonista. Essa sua posição de inferioridade, tão marcada em diversos episódios do romance, como já evidenciamos na seção anterior, faz com que ele olhe para Adrião, seu chefe, e se depare com um padrão de vida que gostaria de ter. É assim que ele passa a ser mediador dos desejos de João Valério.

Segundo Girard (2009, p.40), “o prestígio do mediador se comunica ao objeto desejado e confere a este último um valor ilusório. O desejo triangular é o desejo que transfigura seu objeto”. É por meio dessa comunicação do prestígio de Adrião que observamos João Valério se direcionar tanto à escrita do romance, como a Luísa. Esses objetos, entretanto, não são vistos pelo narrador em sua essência, mas transfigurados pela força emanada por Adrião sobre eles. Assim, o romance sobre os caetés e Luísa se reconfiguram para responder à sua carência de prestígio social.

Já mostramos como isso corre em relação ao livro que o protagonista escreve na seção anterior; quanto à amada, vejamos o trecho a seguir: “Que diabo! Se ela [Luísa] me preferisse ao marido, não fazia mau negócio. E quando o velhote morresse, que aquele trambolho não podia durar, eu amarrava-me a ela, passava a sócio da firma e engendrava filhos muito bonitos.” (RAMOS, 2019, p.25). As projeções com Luísa que João Valério faz ao imaginar a morte de Adrião não parecem estar associadas a um afeto amoroso. Pelo contrário: ele se amarraria a Luísa como um descobridor ao encontrar um tesouro. Amarrado, ele poderia se tornar sócio da firma e engendrar filhos muito bonitos — duas ações ligadas à aquisição de patrimônio e à perpetuação deste na família.

Essas forças do desejo por Luísa não são escancaradas ao leitor em virtude principalmente do estatuto do narrador do romance. João Valério é um narrador autodiegético; conta, portanto, a história de modo enviesado, tentando mascarar, por vezes, suas falhas. O fato é que, quando falamos de desejo, é custoso admitir que não somos autônomos; que nossas ambições são condicionadas por um outro. Em face disso, é de se esperar que João Valério não “se vanglorie de seu projeto de imitação” (GIRARD, 2009, p.34). Não só isso, é importante destacar que a dinâmica mimética talvez nem passe por sua mente: ele realmente deseja Luísa, assim como deseja escrever o romance; entretanto, observa esses dois objetos transfigurados pelo seu mediador, sem que se aperceba dessa manipulação do real.

Dessa forma, o uso do narrador autodiegético alcança efeitos interessantes porque, ao mesmo tempo que com esta estrutura é possível que

o leitor desvende o funcionamento dos desejos, ela deixa essa verdade escondida em seu próprio âmago, já que o narrador do livro não consegue perceber a engrenagem do desejo, mas apenas vivê-la. E é dessa maneira que procede também os grandes autores analisados por Girard (2009, p.40) em *Mentira romântica e verdade romanesca*: desvendando sem escancarar. Isso fica evidente se analisarmos as primeiras linhas do romance: “Adrião, arrastando a perna, tinha-se recolhido ao quarto, queixando-se de uma forte dor de cabeça. Fui colocar a xícara na bandeja. E dispunha-me a sair, porque sentia acanhamento e não encontrava assunto para conversar.” (RAMOS, 2019, p.7).

O fato de João Valério iniciar seu discurso narrativo com o nome de Adrião, o mediador de seus desejos, é muito significativo. Mais significativo ainda é, após a evocação deste nome, vir uma oração adverbial que coloca em destaque um aspecto defeituoso deste personagem. Esse arranjo, já na abertura do romance, denuncia a rivalidade que surge da mediação interna entre Adrião e João Valério e faz com que este ponha em destaque as deficiências de seu rival. A mimesis do desejo leva à competição pelo objeto desejado, ao mesmo tempo que a admiração pelo mediador permanece. É o que Girard chama de ódio: “Então, o sujeito experimenta por esse modelo um sentimento dilacerante formado pela união destes dois contrários que são a mais submissa veneração³ e o mais intenso rancor.” (GIRARD, 2009, p.34, grifos nossos).

Pois bem, essa dinâmica da mediação interna só consegue ser percebida porque o romance é narrado pela voz de João Valério. A frase de abertura não guardaria a tônica competitiva do desejo triangular sem este enunciador por detrás. Aliás, todo este capítulo inicial parece nos deslindar a engrenagem deste desejo. Ao sair aniquilado da casa de Adrião, João Valério começa a conjecturar o que aconteceria caso Luísa revelasse ao seu marido o que acontecera. O que salta aos olhos do leitor, entretanto, é que a preocupação principal do personagem não é Luísa ou a possibilidade de continuar a relação, mas a desintegração dele daquela sociedade.

Mais à frente, neste mesmo capítulo, ele revela a “estranha doçura” que sentia ao estar na casa de Adrião, centro da classe privilegiada da cidade, nos chás de quinta e domingo: “Os velhos móveis, as paredes altas e escuras, quadros que não se distinguiam na claridade vaga das lâmpadas de abat-jour espesso, que uma rendilha pardacenta reveste, tudo me dava sossego. Fugiam-me os pensamentos e os desejos.” (RAMOS, 2019, p.10, grifo nosso).

O trecho é interessante porque nos mostra que, diante do luxo do

³ Lembremos que, no capítulo seguinte, diante de uma estratégia financeira proposta por Adrião no trabalho, João Valério se esquece de suas inquietações e admite: “admirei o tino de Adrião. Não serei um comerciante nunca.” (RAMOS, 2019, p.14)

espaço da casa de Adrião, os pensamentos e desejos de João Valério se dissipam, como se ali ele se sentisse pleno. O que haveria ele de desejar naquele momento em que parecia ocupar um lugar de privilégio, o lugar do seu modelo? É tanto que, ao fim do capítulo, há uma rápida descrição do espaço onde o personagem mora: uma hospedaria, com colchão duro, onde dorme enquanto outros companheiros roncam — o contrário do sossego que encontrara por alguns instantes na casa de seu mediador. Há aqui uma espécie de antecipação do fim do livro. Se a permanência num local privilegiado o faz se esquecer de seus desejos, como ele revela no trecho destacado, é de se esperar que Luísa e a escrita do romance fossem descartadas com a conquista do posto de sócio na firma dos Teixeira.

Essa conquista, aliás, representa o alcance do bem-estar, dos ideais de vida que seu mediador representa. Segundo Girard (2009, p.34), “O impulso em direção ao objeto é no fundo impulso na direção do mediador”. À medida que a mediação interna se adensa, os objetos desejados por João Valério vão-se tornando metonímicos, partes de um todo que é justamente esse estado de privilégio no qual se encontra Adrião. Este parece se tornar também uma metonímia para esse ideal de prosperidade, o sucesso dentro de uma sociedade capitalista.

Ao concentrar a sua realização pessoal no alcance desse ideal, representado principalmente por Adrião, João Valério só consegue encontrar decepção. É a queda das suas estrelas. Isso ocorre inicialmente com Luísa, mas se configura também no último capítulo, quando em tese o personagem já teria alcançado seu lugar de prestígio na sociedade de Palmeira dos Índios. Conforme Girard (2009, p.114),

a decepção é propriamente metafísica. O sujeito constata que a posse do objeto não mudou seu ser; a metamorfose não se realizou. [...] No instante em que o herói stendhaliano toma para si o objeto desejado, a “virtude” escapa como o gás de um balão que estoura. É o objeto repentinamente dessacralizado pela posse e reduzido a suas propriedades objetivas que provoca a famosa exclamação stendhaliana: “É só isso!” (GIRARD, 2009, p.114).

Quanto ao desejo por Luísa, vemos um processo parecido com o descrito por Girard à luz de Stendhal. Se de início ela é como uma estrela “vermelha e grande” (RAMOS, 2019, p. 131), transfigurada pela luz jorradada pelo mediador, logo após o momento da posse ela muda de lugar e fica menor: “A felicidade perfeita a que aspirei, sem poder concebê-la, rapidamente se desfez no meu espírito. Livre dos atributos que lhe emprestei, Luísa me apareceu tal qual era, uma criatura sensível [...]” (RAMOS,

2019, p.175, grifos nossos). O herói enfim reconhece a ilusão do desejo; entretanto, apega-se ainda à autonomia, nega-se a assumir que os atributos não foram emprestados a Luísa por ele, mas pelo seu mediador, Adrião. Luísa jamais tivera “o valor iniciático” (GIRARD, 2009, p.115), e agora seria o momento de João Valério transferi-lo para outro lugar, para outros objetos, outros desejos.

O enredo do romance, entretanto, não fornece tempo para isso. Pouco tempo depois, tem-se a morte de Adrião, cujo motivo permanece um mistério, mas pode-se associar ao adultério da esposa com o seu empregado. O suicídio do mediador cria uma espécie de ironia para a trajetória de João Valério. O seu rival saiu de cena sem que ele se esforçasse minimamente. O destino parecia abrir espaço para que o protagonista pudesse enfim se realizar com Luísa. Sabemos, entretanto, que ela já não era uma estrela tão brilhante assim para ele. Ocorre, então, a passagem a sócio da firma. João Valério se alinhou quase que totalmente a seu antigo modelo, agora morto. Em que pese toda essa sorte, toda essa ajuda do universo, o último capítulo revela um Valério ainda não realizado, frustrado:

Que sou eu senão um selvagem, ligeiramente polido, com uma tênue camada de verniz por fora? [...] É isto, um caeté. Estes desejos excessivos que desaparecem bruscamente... Esta inconstância que me faz doidejar em torno de um soneto incompleto, um artigo que se esquivava, um romance que não posso acabar... [...] Explosões súbitas de dor teatral, logo substituídas por indiferença completa... (RAMOS, 2019, p. 274)

Ao caminhar pela cidade, descobre-se um caeté, um selvagem — um herói que “atravessa a existência de desejo em desejo como se atravessa um riacho saltando sobre pedras escorregadias” (GIRARD, 2009, p.115). Essa impossibilidade de satisfação a partir da consumação do desejo talvez possa ser explicada pela própria natureza deste: a imitação dos modelos humanos. O que acontece quando abandonamos um deus de outro plano e tomamos os nossos próprios iguais como norte de nossas ambições? E quando esse norte se ergue sobre ideais meramente materiais, maculados por anseios capitalistas? Vagamos como João Valério, cujos desejos voam por toda a parte e tornam a cair, “sem forças para transpor não sei que barreiras” (RAMOS, 2019, p.164). E assim seguimos, cultuando deuses que às vezes se matam, como Adrião, e direcionando nossa atenção a objetos que não nos levam à plenitude.

REFERÊNCIAS

BUENO, Luís. Uma história do romance de 30. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo/Campinas, 2015.

CANDIDO, Antonio. Ficção e confissão. 4. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2012.

GIRARD, René. Mentira romântica e verdade romanesca. Tradução de Lillian Ledon da Silva. São Paulo: É Realizações, 2009.

KIRWAN, Michael. Teoria mimética: conceitos fundamentais. São Paulo: É Realizações, 2015.

RAMOS, Graciliano. Caetés. 34. ed. Rio de Janeiro: Record, 2019.



TENSÕES E REPRESENTAÇÃO LITERÁRIA NO NORDESTE – 1930

Maria de Lourdes Dionizio Santos*

*Universidade do Estado do Rio Grande do Norte
mariasantos@alu.uern.br

Manoel Freire Rodrigues**

**Universidade do Estado do Rio Grande do Norte
manoelfr@gmail.com

No mundo capitalista, quando as estruturas sócio-político-econômicas mundiais entraram em crise, artistas e escritores manifestaram repúdio contra o caos a que ficou submetida a sociedade. Neste sentido, observarmos estes atores sociais questionarem a realidade e contestarem a promessa de felicidade frustrada, conseqüente dos propósitos de desumanização desse sistema, bem como dos seus apelos ao consumo e à crença em modelos de vida pautados em valores frívolos. Trata-se, desse modo, do fazer humano, quando se tem como meta intervir, no intuito de promover a transformação e a evolução do pensamento e da realidade social. Partindo desses pressupostos, estes momentos de grande tensão impulsionaram os artistas à criação, de modo que sua arte passou a integrar os pilares sociais (DACANAL, 1986, p. 9).

No Brasil, essa efervescência de transformações políticas e de conquistas científicas provocou uma reforma literária que se notabilizou, conforme afirma Karin Volobuef (1999, p. 215), “por uma representação pessoal e objetiva do mundo”, bem como pelo “retrato de aspectos sociais, o que acarreta, no tocante aos personagens, uma tendência a recorrer ao “tipo”, encarregado da tarefa de representar toda uma classe social”.

Nesse período, o Brasil presenciou a instauração da República, ao mesmo tempo em que se implantava a indústria. Enquanto isso, no Nordeste, acontecia o declínio da economia açucareira, e frequentes secas acometiam a região, intensificando a instabilidade social Virgínius da Gama e Melo (1980, p. 31). Este autor acrescenta que

os grandes períodos romanescos são os de crise, [...] esses períodos exigem uma identificação direta do criador, uma identificação com o tema, uma vivência. A angústia brasileira determinada pela queda do colonialismo, a industrialização incipiente, a ânsia da renovação política, [...] fizera germinar o modernismo. [...] Corresponde esse período a decadência social do Nordeste, com o desequilíbrio social provocado pela usina e pelas secas constantes (GAMA E MELO, 1980, p. 31).

Não obstante, o Nordeste não conseguiu superar o vínculo com o antigo sistema oligárquico, restando ao homem pobre, que o habitava, lutar angustiadamente para sobreviver. Dá-se, assim, a ruptura do Modernismo com a arte “bem comportada”, conforme afirma Neroaldo Pontes (1992, p. 12). Essa ruptura permitiu aos novos escritores brasileiros uma concepção de arte inovadora, voltada para o Brasil, cujo cenário propiciou o desenvolvimento de ideias compatíveis com uma Nação emancipada que, oficialmente, havia abolido a escravatura. Em contrapartida, de acordo como o que observa Pontes (1992, p.12), “Atrelado a estruturas arcaicas, o Nordeste paga um preço caro pelas conseqüências desastrosas de um ciclo econômico que já se esgotara, o da cana-de-açúcar, deixando ao homem nordestino como alternativa a dura e insana luta pela sobrevivência”.

O impulso nacionalista que moveu o Brasil no período pós-independência gerou “práticas regionalizantes, motivadas pelas condições particulares” (ALBUQUERQUE Jr., 2001, p. 305) das províncias do Norte, no intuito de sensibilizar os governantes a construir a nação. Essa constatação reforça nossa opinião de que o nacional e o regional estão imbricados, haja vista a interpenetração de ambos, considerando-se que o regional está para o nacional assim como o particular está para o universal. Isso nos faz entender que o nacionalismo caminhou com o regionalismo, um possibilitando a existência do outro, entrelaçando-se, na constituição e afirmação da cultura brasileira.

Nesse contexto, surgiu, na década de 1930, no Nordeste, um grupo de romancistas, os quais, indignados com a situação que os circundava, colocaram sua produção ficcional a serviço da denúncia da miséria do homem nordestino. Assim se implantou o Romance de 1930, movimento literário que instaurou problemáticas sociais no romance brasileiro, em “busca de uma ruptura ideológica com o sistema oligárquico então vigente”, e inovou “a estética literária tradicional na ficção narrativa” de acordo com Pedro Paulo Montenegro (1983, p. 13).

Desse modo, o tema da seca instigou muitos artistas da Região Nor-

deste a manifestarem sua criatividade nas mais diversas formas de arte. Essa manifestação se estende da indignação à denúncia, geralmente registrando seu protesto contra o descaso com que é tratado o povo local. Dessa forma, a década de 1930 mostra-se uma fase extremamente fértil, em especial no que se refere à sua produção literária em prosa.

Nessa perspectiva, em seu ensaio “Literatura e Subdesenvolvimento”, Antonio Candido faz uma abordagem da situação literária na América Latina, mostrando-nos sua evolução e sua ideologia, apontando para o desempenho do Brasil dentro desse contexto. O crítico nos fala que o país atravessou de início uma fase pautada numa “consciência amena de atraso”, para depois chegar efetivamente à “consciência do subdesenvolvimento” (CANDIDO, 2000a, p. 142). Este autor assinala que os intelectuais latino-americanos herdaram uma eufórica ideia “de que a América tinha sido predestinada a ser a pátria da liberdade”. Assim sendo, transformaram-na num meio “de afirmação nacional e em justificativa ideológica” (CANDIDO, 2000a, p. 142). Neste sentido, Candido (2000a, p. 142) acrescenta que:

desde o decênio de 1930 tinha havido mudança de orientação, sobretudo na ficção regionalista, que pode ser tomada como termômetro, dadas a sua generalidade e persistência. Ela abandona, então, a amenidade e ‘curiosidade’, pressentindo ou percebendo o que havia de mascaramento no encanto pitoresco, ou no cavalheirismo ornamental, com que antes se abordava o homem rústico. Não é falso dizer que, sob este aspecto, o romance adquiriu uma força desmistificadora que precede a tomada de consciência dos economistas e políticos.

Em *Literatura e sociedade*, no capítulo “Literatura e cultura de 1900 a 1945”, Candido (2000b, p. 113-114) discute sobre a problemática que constitui as teses que instigaram a importante produção literária do grupo de escritores de 1930, cuja prosa,

liberta e amadurecida se desenvolve no romance e no conto [...]. Romance fortemente marcado de neonaturalismo e de inspiração popular, visando aos dramas contidos em aspectos característicos do país: decadência da aristocracia rural e formação do proletariado [...]; poesia e luta do trabalhador [...]; êxodo rural, canção; vida difícil das cidades em rápida transformação.

Na esteira do pensamento de Antonio Candido, João Luiz Lafeté

afirma que esse período

é marcado, no mundo inteiro, por um recrudescimento da linha ideológica: fascismo, nazismo, comunismo, socialismo e liberalismo medem suas forças em disputa ativa; os imperialismos se expandem, o capitalismo monopolista se consolida e, em contrapartida, as Frentes Populares se organizam para enfrentá-lo. [...] A consciência da luta de classes, [...] penetra em todos os lugares - na literatura inclusive, e com uma profundidade que vai causar transformações importantes. (LAFETÁ, 2004, p. 63)

Desse contexto surge a necessidade de se elaborar um “projeto ideológico”, cuja discussão dê ênfase ao papel político do escritor e à função da literatura. Neste sentido, torna-se premente fazer uma arte que esteja ligada à ideologia. Conforme acrescenta Lafetá (2004, p. 64), o projeto ideológico do Modernismo, nos anos 1930,

transborda os quadros da burguesia, principalmente em direção às concepções esquerdizantes (denúncia dos males sociais, descrição do operário e do camponês), mas também no rumo das posições conservadoras e de direita (literatura espiritualista, essencialista, metafísica e ainda definições políticas tradicionalistas como a de Gilberto Freyre, ou francamente reacionárias, como o integralismo).

Ainda de acordo com Lafetá, “A politização’ dos anos 1930” favoreceu o surgimento de uma produção ensaística e literária voltada para os problemas sociais e de denúncia, no intuito “de reformar ou revolucionar essa realidade”, revertendo o direcionamento imposto pela burguesia, nos anos 1920. Neste sentido, “escritores e intelectuais esquerdistas mostram a figura do proletário (Jubiabá, por exemplo) e do camponês (Vidas Secas) instando contra as estruturas que os mantêm em estado de sub-humanidade” (LAFETÁ, 2004, p. 65).

Em sua avaliação a respeito dos ganhos trazidos com a Revolução de 1930, Lafetá (2004, p. 67) conclui que ela abriu portas para “o debate em torno da história nacional, da situação da vida do povo no campo e na cidade, do drama das secas, etc. O real conhecimento do país faz-se sentir como uma necessidade urgente e os artistas são bastante sensibilizados por essa exigência”.

Vale destacar, também, no tópico “Vanguarda e diluição”, as con-

siderações de Lafetá a respeito do vanguardismo do Movimento Modernista, o qual revolucionou a literatura, através do seu projeto estético inovador, cuja linguagem, desnuda, em tom coloquial e popular, subverteu a ordem da linguagem imposta pelos burgueses. Neste sentido, o referido autor assinala que é “opinião unânime dos estudiosos” desse Movimento, que este “atingiu, durante o decênio de 1930, sua fase áurea da maturidade e equilíbrio”. (LAFETÁ, 2004, p. 66). Este crítico acrescenta que essa década “deu-nos algumas das obras mais realizadas e alguns dos escritores mais importantes da literatura brasileira”. (LAFETÁ, 2004, p. 67).

A propósito disso, em sua obra *Uma história do romance de 30*, Luís Bueno afirma que, a rigor,

a sustentação da proposição segundo a qual as transformações sofridas pela forma de fazer literatura no Brasil em decênios de 20 e de 30 não constituem dois momentos diferentes, mas duas fases de um só momento a se diferenciarem por uma ênfase maior no projeto estético ou no ideológico, depende de se entender que existe um mesmo projeto estético e um mesmo projeto ideológico. Se os projetos forem outros, não faz sentido pensar em mera diferença de ênfase. Quando o momento enfatiza um determinado projeto ideológico (ou estético), ele só pode ser continuidade de um momento anterior se nesse primeiro instante for possível localizar um mesmo projeto ideológico (ou estético), ainda que posto à sombra de um projeto estético (ou ideológico). No caso do modernismo é inegável que a geração dos autores que participaram da *Semana de Arte Moderna* se preocupava sobretudo com uma revolução estética, enquanto os que estrearam nos anos 30 centravam sua atenção nas questões ideológicas. (BUENO, 2015, p. 58).

Os romancistas de 1930 viram na decadência do Nordeste de sua época motivos para o resgate de sua memória cultural. Aqui, vale destacar a participação de Gilberto Freyre com seu *Manifesto regionalista*, no qual ele adverte para o declínio da tradição no Nordeste a partir da crise da cozinha, que, para o sociólogo, “significa uma civilização inteira em perigo: o perigo de descaracterizar-se” (FREYRE, 1967, p. 60).

Prosseguindo em seu protesto indignado contra todo esse declínio da tradição, Freyre atribui à formação das novas gerações de mulheres a responsabilidade pela perda dessas prendas domésticas:

As novas gerações de m^oças já não sabem, entre nós, a não ser entre a gente mais modesta, fazer um doce ou um guisado tradicional e regional. Já não têm g^osto nem tempo para ler os velhos livros de receitas de família. Quando a verdade é que, depois dos livros de missa, são os livros de receitas de doces e de guisados os que devem receber das mulheres leitura mais atenta. O senso de devoção e o de obrigação devem completar-se nas mulheres do Brasil, tornando-as boas cristãs e, ao mesmo tempo, boas quituteiras, para assim criarem melhor os filhos e concorrerem para a felicidade nacional. Não há povo feliz quando às suas mulheres falta a arte culinária. É uma falta tão grave como a da fé religiosa. (FREYRE, 1967, p. 60)

Dentre os muitos equívocos cometidos por Freyre, salta aos olhos esse de limitar a função da mulher ao mero papel de cozinheira e de religiosa, negando toda a sua potencialidade intelectual (equivalente ao dos homens). Reduzir a mulher ou qualquer outro ser humano à condição de instrumento obrigatório de transmissão de valores culturais, é atentar contra a liberdade de escolha a que todos os homens e mulheres têm direito. Quem desfruta da felicidade pregada nesse sistema gastronômico? A “felicidade nacional” inclui a das mulheres, ou será que a delas não conta? As mulheres teriam o direito de gostar (ou não), de querer (ou não) serem “boas quituteiras” e “boas cristãs”? Freyre não lhes deixa escolha, só obrigação! Por que seria obrigação exclusiva da mulher a tarefa de criar e preparar os filhos para a vida competitiva, na corrida para a felicidade nacional, enquanto o homem estaria desobrigado desse compromisso?

Não obstante sua posição político-ideológica, Gilberto Freyre foi determinante para o incentivo e a realização da produção literária dessa década do século XX. Isso pode ser conferido nas considerações de Candido (2000b, p. 123), quando ele afirma que o “decênio de 30 apresenta [...] uma configuração nitidamente renovadora”. Esse crítico ressalta, a propósito da contribuição de Gilberto Freyre, que este escritor e sociólogo “significou uma força poderosa de crítica social, com a desabusada liberdade de suas interpretações. A destruição dos tabus formais, a liberdade do idioma literário, a paixão pelo dado folclórico, a busca pelo espírito popular”, foram, segundo Candido, algumas das relevantes “contribuições do Modernismo que permitiram a expressão simultânea da literatura ‘interessada’, do ensaio histórico-social, da poesia libertada”.

Nessa linha de raciocínio, Albuquerque Jr. (1999, p. 80), assinala que o romance de 1930, no Nordeste, volta-se para resgatar as narrativas populares, a memória como único lugar de vida para este homem moderno dilacerado entre máquinas, a narrativa como o lugar de reencontro do

homem consigo mesmo, de um espaço com sua identidade ameaçada”. Neste sentido, essa estética apresenta-se como uma máquina que rememora, ao mesmo tempo em que destrói e conduz “à consciência de um tempo perdido”. (ALBUQUERQUE Jr., 1999, p. 81).

A propósito disso, Cassiano Nunes afirma que “é preciso fazermos justiça e assinalarmos a importância primacial do contingente do Norte em nossas letras parcas e dessoradas, e de modo especial, do romance nordestino” (1964, p. 50). Em seu reconhecimento, Nunes atribui aos escritores “Alencar, Aluísio, Coelho Neto, Adolfo Caminha, José Lins do Rego e Raquel de Queiroz” a “excelência dessa contribuição [que] justifica-se por diversos fatores de categoria cultural (no sentido sociológico) entre os quais destacamos o arraigamento ao chão brasileiro e a autenticidade”. Esse crítico destaca Franklin Távora, Adolfo Caminha, Domingos Olímpio e Manoel de Oliveira Paiva, como os precursores dos romancistas da década de 1930, pelo pioneirismo na inserção dos temas de suas regiões em suas obras.

Alfredo Bosi corrobora a análise de Nunes, ao afirmar que é Franklin Távora que, ao defender seu programa, proporciona ares de manifesto ao Regionalismo. Entretanto, Bosi afirma que “Távora não cumpriu, com o seu modesto *O Cabeleira*, as promessas de uma literatura nordestina, que precisou esperar o talento de um Oliveira Paiva e, já neste século, de um José Lins do Rego e de um Graciliano Ramos para firmar-se como admirável realidade” (BOSI, 1997, p. 162). Este crítico assinala que é com a ficção realista que a “narração de costumes contemporâneos” ganha profundidade. “O escritor realista tomará a sério as suas personagens e se sentirá no dever de descobrir-lhes a verdade, no sentido positivista de dissecar os móveis do seu comportamento” (BOSI, 1997, p. 162).

No entender de Bosi, o modernismo foi uma porta de abertura que ofereceu novos caminhos para escritores como José Lins do Rego e Graciliano Ramos, a quem foi reservada a compreensão de velhos e novos problemas da “vivência sofrida e lúcida das tensões que compõem as estruturas materiais e morais do grupo em que vive” (BOSI, 1997, p. 432).

A propósito da produção literária nordestina, mais precisamente do regionalismo, Bosi afirma ser o Nordeste o berço do surgimento dos clássicos do neo-realismo, que “tem concorrido com uma copiosa literatura ficcional, que vai do simples registro de costumes locais à aberta opção de crítica e engajamento que as condições da área exigem” (BOSI, 1997, p. 482).

Para Neroaldo Pontes (1996, p. 103), “A defesa dos valores tradicionais do Nordeste terá, na década de 20, um tratamento privilegiado. Tradicionalismo e regionalismo são conceitos que se interpenetrarão, con-

fundindo-se até, em alguns casos”. Todavia, este pesquisador ressalta que “essa consciência” de manter a tradição não é nova, tendo em vista que, considerando que a região Nordeste conheceu o seu apogeu graças ao cultivo da cana-de-açúcar, era de se esperar que surgisse o saudosismo como consequência da recessão econômica.

O grupo dos romancistas de 1930 contou com a participação de diversos autores, dentre os quais, José Américo de Almeida que estreou com *A bagaceira* (1928); Rachel de Queiroz, que se iniciou na literatura com os romances *O quinze* (1930) e *João Miguel* (1932); José Lins do Rêgo, com *Menino de Engenho* (1932) e *Doidinho* (1933); Jorge Amado, com *O país do carnaval* (1932); e Graciliano Ramos com *Caetés* (1933).

Insatisfeitos com a condição de miséria a que chegou o povo nordestino, os romancistas acima referidos expressam sua indignação através da ficção, descortinando a situação de abandono relegada ao esse povo. É neste contexto que situamos a obra de Graciliano Ramos, autor que mereceu destaque pela qualidade distinta de sua produção literária, Em particular, *Vidas secas*, conforme reitera Sônia Brayner (1977, p. 11-12): “Apoiando-se firmemente em uma realidade conhecida — o Nordeste agrário da zona das Alagoas, sua passagem para a sociedade industrial e urbana, a pressão trituradora exercida pelas máquinas de um novo consumo sobre seres despreparados e frágeis, a seca, a miséria do lavrador”.

Desse modo, voltado para a causa do desequilíbrio social, esse romancista procurou ressaltar em sua obra o homem e suas relações: “Homens subterrâneos e tortuosos, suas escolhas traduzem o impacto de uma sociedade voltada para a exploração desvirtuadora dos valores humanos”, segundo Brayner (1977, p. 12).

De acordo com José Maurício Gomes de Almeida (1999, p. 138)., “O regionalismo teria que esperar ainda até *Vidas secas* para ver surgir uma obra em que a relação entre espaço/ação perdesse de todo o caráter adjetivo e se tornasse medular”. Ao falar sobre *Vidas secas*, observando os aspectos referentes à temática regional, Almeida (1999, p. 293) afirma que “nenhuma outra obra da literatura brasileira, anterior ou posterior, consubstancia de forma mais acabada do que *Vidas secas* a essência de uma arte regionalista, na sua expressão mais alta”.

Ao lançarmos um breve olhar sobre o Romance de 30 no Nordeste, constatamos a importância que teve este movimento literário, representado pelo grupo de escritores cuja obra teve expressiva relevância para a cultura, a exemplo de Graciliano Ramos, manifestou, através de sua arte, as problemáticas da sociedade em que viveu.

A literatura nordestina, em particular, o romance *Vidas secas*, nos

proporciona diversos exemplos de situações individuais e/ou coletivas, condicionadas por um universo paupérrimo enfrentado por diversos personagens que representam a realidade de um povo que luta para alcançar seus objetivos. Não obstante a perseverança nessa luta pela conquista de realizações, não são animadores os resultados de suas buscas. Entretanto, através da obra literária, fica o registro da força que move essas criaturas que desafiam as adversidades, cristalizada na opressão contra a qual elas resistem, numa simbologia dos entraves que perpassam a existência humana, em sua complexidade.

REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE Jr., Durval Muniz de. *A invenção do Nordeste e outras artes*. 2.ed. Recife: FJN, Massagana; São Paulo: Cortez, 2001. (Estudos e Pesquisa, 104).

ALMEIDA, José Maurício Gomes de. *A tradição regionalista no romance brasileiro: 1857-1945*. 2. ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 3. ed. São Paulo: Cultrix, 1997.

BRAYNER, Sônia (Org.). *Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1977. (Coleção Fortuna Crítica, 2).

BUENEO, Luís. *Uma história do romance de 30*. São Paulo: EDUSP; Campinas: Editora da UNICAMP, 2015.

CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite & outros ensaios*. 3. ed. São Paulo: Ática, 2000a. (Temas, 1).

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. 8. ed. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000b; Publifolha, 2000b. (Grandes Nomes do Pensamento Brasileiro).

DACANAL, José Hildebrando. *O romance de 30*. 2. ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1986. (Série Revisão, 7).

MONTENEGRO, Pedro Paulo. *O Romance de 30 no Nordeste*. In: PORTELLA, Eduardo et al. *O Romance de 30 no Nordeste*. Fortaleza: UFC/PROED, 1983.

FREYRE, Gilberto. *Manifesto regionalista*. 4. ed. Recife: Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais/MEC, 1967.

GAMA E MELO, Virgínius da. *O romance nordestino e outros ensaios*. João

Pessoa: Universitária UFPB, 1980.

LAFETÁ, João Luiz. A dimensão da noite e outros ensaios. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34; 2004. (Coleção Espírito Crítico).

NUNES, Cassiano. Análise do romance nordestino. In: NUNES, Cassiano. A experiência brasileira. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1964. p. 49-64 (Coleção Ensaio, 30).

PONTES, Neroaldo. Graciliano Ramos: o tempo, o homem e a obra. In: PONTES, Neroaldo (Org.). 100 anos: Graciliano Ramos. João Pessoa: CCHLA/Idéia, 1992.

PONTES, Neroaldo. Modernismo e regionalismo: os anos 20 em Pernambuco. 2. ed. João Pessoa/Recife: UFPE/UFPB, 1996.

RAMOS, Graciliano. Vidas secas. 67. ed. Rio de Janeiro: Record, 1994. (Coleção Graciliano Ramos, 12).

VOLOBUEF, Karin. Frestas e arestas: a prosa de ficção do Romantismo na Alemanha e no Brasil. São Paulo: Unesp (FEU), 1999. (Prismas).



A POSIÇÃO SOCIAL DO HOMEM BRANCO: UMA ANÁLISE DO CONTO PAI CONTRA MÃE

Alyssa Kayne de Queiroz dos Santos Lima - UERN*

*Universidade do Estado do Rio Grande do Norte

alyssaqueiroz@gmail.com

Danielle Galdino Lopes - UERN**

**Universidade do Estado do Rio Grande do Norte

dannygaldino04@gmail.com

1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Em nossa sociedade a cor da pele sempre foi uma característica utilizada para separar os sujeitos em classes sociais. O homem branco sempre ocupou uma posição social, política e econômica muito mais vantajosa do que a assumida pelo negro. A sociedade era dividida em três classes: o latifundiário, o escravo e o homem livre – que na verdade era dependente (SCHWARZ, 2012). Alguns grupos sociais sempre buscaram retirar de maneira cruel e violenta os direitos de um povo que ainda luta para exercer sua cidadania de forma plena. A escravidão é um traço marcante da história da nossa cultura, aliás, o Brasil foi o último país a libertar seus escravos. Ainda hoje, no século XXI, uma significativa parcela da sociedade sofre e luta contra as consequências desse período escravista que nunca acabou, apenas mudou a roupagem e se adequou aos novos tempos.

Segundo a Constituição somos sujeitos livres, possuidores de direitos e deveres, no entanto, na prática essa teoria não se realiza, especialmente no que concerne aos direitos, revelando que a “democracia no Brasil foi um grande mal-entendido” (HOLANDA, 1995, p. 160). Em nosso país as relações sociais são baseadas no dinheiro, no poder e no privilégio, onde um restrito grupo social aproveita as benesses da vida às custas da degradação de milhares de outros sujeitos.

O povo brasileiro é, por natureza, um povo autoritário. Uma parcela da sociedade sempre teve forte interesse em manter uma posição hierárquica, aproveitando-se dos mais fracos, revelando com determinadas atitudes nossos preconceitos mais violentos e obscuros. Nesse sentido, “o rito do Sabe com quem está falando?” implica sempre em uma separação radical e autoritária de duas posições sociais real ou teoricamente diferenciadas” (DAMMATA, 1997, p. 181) isto é, a maneira como enxergamos, reconhecemos e tratamos o outro evidencia nosso caráter enquanto povo e nação. Ultimamente, esse rito vem sendo utilizado como símbolo de reconhecimento e pertencimento a uma determinada posição social.

Quanto mais alta sua posição, mais impacto ganha o uso do “sabe com quem está falando?” pelos seus inferiores, pois o fenômeno relevante é o da projeção da posição social para mais de um indivíduo, revelando como em certas formações sociais uma determinada posição social pode recobrir mais que um indivíduo, tendendo a ser tomada como uma verdadeira instituição” (DAMATTA, 1997, p. 190).

No conto *Pai contra mãe* que compõe a antologia *Relíquias de casa velha* composta por textos que Machado de Assis reuniu e publicou em 1906, dois anos antes de sua morte, o autor apresenta as tentativas de um jovem casal para sobreviver e criar um filho durante a escravidão no Brasil. A narrativa mostra o sofrimento e os castigos aplicados aos escravos como, o uso da máscara de flandres que “fazia perder o vício da embriaguez aos escravos, por lhes tapar a boca. Tinha só três buracos, dois para ver, um para respirar, e era fechada atrás da cabeça por um cadeado” (ASSIS, 2018, p. 188). Sobre as fugas, o narrador diz que “há meio século, os escravos fugiam com frequência. Eram muitos, e nem todos gostavam da escravidão. Sucedia ocasionalmente apanharem pancada, e nem todos gostavam de apanhar pancadas” (ASSIS, 2018, p. 188).

No decorrer da narrativa, Machado de Assis nos apresenta Cândido Neves, homem branco e pouco dado a ofícios rotineiros, pesados e demorados, vivia trocando de emprego, tornando sua vida instável e sem as projeções futuras necessárias a um homem. Nesse contexto, o protagonista resolve caçar escravos em troca de recompensas, no entanto, ao casar-se e tornar-se pai esse emprego já não era suficiente para o sustento de todos.

A obra *Machadiana* é fonte de inúmeras referências à escravidão e sua crítica consiste na maneira como o autor retrata os personagens da classe dominante e a maneira como se colocavam diante de seus inferiores. O conto aborda quase que de maneira documental, atitudes comuns da elite financeira, latifundiária e escravista da época. As referências à escravidão

nos textos de Machado são evidenciam a condenação, por parte do autor, daquele regime e dos inadequados costumes sociais que decorrem dele, sistema esse em que “a produção escravista dependia da autoridade, mais que da eficácia” (SCHWARZ, 2012, p. 14).

Diante do exposto, pretendemos realizar uma leitura crítica, analítica e interpretativa do conto evidenciando como o homem se constitui e se posiciona em uma sociedade autoritária, escravocrata e opressora. Buscaremos ainda observar no fio textual como se constrói o personagem protagonista Candido Neves, sujeito pobre, branco e livre e, portanto, privilegiado em relação aos demais. Como embasamento teórico tomaremos os estudos de Bakhtin (2011), Bosi (1982), Damatta (1997), Holanda (1995), Jobim (1987), Moretti (2014) e Vital (2012).

2 A POSIÇÃO SOCIAL DO HOMEM BRANCO

Pai contra mãe (1906) retrata como os escravos eram humilhados, espancados e rebaixados pelos seus senhores. As ferramentas usadas para “educar” consiste em métodos cruéis e desumanos. Para Machado de Assis, “[...] a ordem social e humana nem sempre se alcança sem o grotesco, e alguma vez o cruel” (ASSIS, 2018, p. 188). Após uma breve e loquaz descrição sobre os castigos aplicados aos escravos viciados e fujões, o narrador apresenta a história de Cândido Neves e os desafios enfrentados por ele após o casamento. Em um primeiro momento podemos refletir a respeito dos nomes do casal, Cândido e Clara, respectivamente, remetem a algo limpo, puro, angelical, como a cor de suas peles, revelando que ainda que desfrutassem de uma posição social e financeira baixa, estavam acima dos negros escravizados.

Candinho, como era chamado em família, era um homem branco, forte e livre, mas que “não aguentava emprego nem ofício, carecia de estabilidade” (ASSIS, 2018, p. 188). O protagonista da narrativa abandonava todo serviço que arranjava pois não se habituava ao compromisso diário.

A obrigação, porém, de atender e servir a todos feria-o na corda do orgulho, e ao cabo de cinco ou seis semanas estava na rua por sua vontade. Fiel de cartório, contínuo de uma repartição anexa ao Ministério do Império, carteiro e outros empregos foram deixados pouco depois de obtidos. (ASSIS, 2018, p. 189).

O trabalho sempre foi necessário ao homem. O desenvolvimento de uma atividade diária é muito mais que uma simples questão de ocupação, como afirma Franco Moretti (2014) o ofício é uma maneira de garantir a sobrevivência, é uma situação em que os afazeres diários parecem se descortinar conforme a necessidade que surge diante dos olhos do trabalhador. No conto, o trabalho torna-se um símbolo de legitimação do poder social, na medida em que Cândido não se mantém em um emprego, vivendo de pequenos afazeres que lhe garantem uma renda insuficiente para manter a família que está construindo.

Quando veio a paixão da moça Clara, não tinha ele mais que dívidas, ainda que poucas, porque morava com um primo, entalhador de ofício. [...] Contava trinta anos. Clara vinte e dois. Ela era órfã e morava com uma tia, Mônica, e cosia com ela. [...] Quando a moça viu Cândido Neves, sentiu que era este o possível marido, o marido verdadeiro e único. (ASSIS, 2018, p. 189).

Após o casamento, o casal e a tia de Clara, Mônica - que passou a morar com eles - ganhavam a vida de pequenos trabalhos. Cândido e a esposa desejavam um filho, apenas um, ao que a tia alertava que com uma criança eles iriam morrer de fome, visto que o homem da casa não buscava emprego fixo, sobrevivendo de algumas recompensas por pegar escravos fugidos, mercado esse que a cada dia tornava-se mais fraco e pouco rendoso.

Os recém casados não abriam mão do filho mas não buscavam outras maneiras de trazer mais renda pra casa. O casal vivia a sua própria sorte “[...] ria a propósito de tudo. Os mesmos nomes eram objetos de trocados, Clara, Neves, Cândido; não davam que comer, mas davam que rir, e o riso digerira-se sem esforço” (ASSIS, 2018, p. 190). Nesse trecho, nota-se que os enamorados ignoram a crise, fecham os olhos diante dos problemas mostrando que a sociedade brasileira é avessa ao conflito, quando algo está incoerente o esperado é que se resolva mas, o brasileiro não reconhece a existência de um conflito para evitar resolvê-lo (DAMATTA, 1997).

Cândido Neves perderá já o ofício de entalhador, como abrira mão de outros muitos, melhores ou piores. Pegar escravos fugidos trouxe-lhe um encanto novo. Não obrigava a estar longas horas sentado. Só exigia força, olho vivo, paciência, coragem e um pedaço de corda. (ASSIS, 2018, p. 191).

Com a chegada da criança vieram também as preocupações e a fome. Cândido continuava desempregado e os escravos fujões que lhe rendiam algum vintém estavam cada vez mais escassos. Tia Mônica sugere aos pais que levem a criança a Roda dos Enjeitados – uma espécie de orfanato – e o pai depois de muito resistir se compromete a entregar o filho no dia seguinte. No trajeto até a Roda Cândido reconhece uma escrava por quem se oferecia boa recompensa e a captura. A negra pede misericórdia, diz que está grávida e não pode regressar, e o protagonista responde: “você é quem tem culpa. Quem lhe manda fazer filhos e fugir depois?” (ASSIS, 2018, p. 196). Sem se comover com a situação da fugitiva, Candinho a entrega e recebe a recompensa que lhe permitiria ficar com o filho.

Diante do exposto na narrativa ficou claro que o protagonista se constitui de pequenos atos e de pequenos ganhos. Um homem livre e pobre, que não tendo tino para um trabalho contínuo põe a si e a família em situações dolorosas no decorrer da narrativa. De acordo com Bakhtin, Cândido Neves é um homem que se estabelece “através do ato, da palavra, do pensamento e do sentimento [...]” (BAKHTIN, 2011, p. 128). A posição ocupada por esse pai lhe oferece escolhas e possibilidades pois, ao contrário da escrava, ele era um homem livre a quem foi concedido o direito de ter e criar um filho.

3 PATERNIDADE COMO SÍMBOLO DE RIQUEZA

Paternidade é a condição exercida pelo pai, comprovada, geralmente, pelo vínculo sanguíneo. Na sociedade escravista, contexto em que se desenrola o conto Pai contra mãe, o autor conta a história de um jovem casal que esperava o primeiro filho e sofria pela falta de condições financeiras para criar a criança. A narrativa mostra a realidade de um país com classes sociais distintas evidenciando a luta pela sobrevivência de escravos e de homens brancos, sujeito que embora fossem livres, eram pobres.

Também em função dessa “reprodução” da realidade, o tema das obras desse período é a vida contemporânea, já que é mais seguro “retratar” o presente: a política, a vida nos cortiços, o casamento, tudo enfim que estivesse em evidência na época era motivo de interesse para os autores. (JOBIM, 1987, p. 174)

Os textos realistas-naturalistas de Machado de Assis evidenciam da maneira que podem o que ocorria na sociedade daquela época. Um ponto

importante de Pai contra mãe é a experiência do personagem principal, Cândido Neves, como pai. As dificuldades enfrentadas na condição de homem pobre, expõe características da paternidade como um símbolo de riqueza reafirmada na fala da tia, Mônica, “-vocês, se tiverem um filho, morrem de fome” no início da narrativa. O pequeno trecho denuncia uma vida amarrada a sobrevivência mínima, onde o simples fato de pensar na possibilidade de serem pais, já era um privilégio.

Casados há pouco tempo eles não podiam pensar em filhos naquele momento, a situação que viviam não permitia esse “luxo”. Cândido precisava de um emprego que não fosse tedioso e pagasse bem. Muitos escravos fugiam de seus senhores devido a vida sofrida que levavam e, com isso, surgiu uma recompensa pela captura e devolução para seus donos, tornando-se uma profissão para pessoas pobres ou que não se adaptavam a outros trabalhos, como Cândido Neves.

Cândido Neves, - em família, Candinho,- é a pessoa a quem se liga a história de uma fuga, cedeu à pobreza, quando adquiriu o ofício de pegar escravos fugidos. Tinha um defeito grave esse homem, não aguentava emprego nem ofício, carecia de estabilidade; é o que ele chamava caiporismo. Começou por querer aprender tipografia, mas viu cedo que era preciso algum tempo para compor bem, e ainda assim talvez não ganhasse o bastante; foi o que ele disse a si mesmo. (...) A obrigação, porém, de atender e servir a todos feria-o na corda do orgulho, e ao cabo de cinco ou seis semanas estava na rua por sua vontade. (ASSIS, 2018, p. 189).

Candinho começa a trabalhar capturando escravos e sua função era “[...] usar do escravo, não diretamente, pois não pode comprá-lo, mas por vias transversas, entregando-o à fúria do senhor, delatando-o ou capturando-o quando se rebela e foge” (BOSI, 1982, p. 455). Clara engravida e começa a trabalhar muito, nas horas livres preparava o enxoval do filho com retalhos que sobravam. A tia, Mônica, sempre lembrava o casal da infeliz vida que essa criança teria, das vezes em que eles passavam semanas sem ganhar vintém, mas, Cândido estava otimista e acreditava que Deus não o abandonaria. Para a tia um casal sem renda fixa não podia ter filhos, logo morreriam de fome e iriam morar na rua, além disso, há meses eles não pagavam o aluguel.

Assim sucedeu. Postos fora da casa, passaram ao aposento de favor, e dous dias depois nasceu a criança. A alegria do pai foi enorme, e a tristeza também. Tia Mônica insistiu em dar a criança à Roda. “Se você não

a quer levar, deixe isso comigo; eu vou à Rua dos Barbons.” Cândido Neves pediu que não, que esperasse, que ele mesmo a levaria. Notai que era um menino, e que ambos os pais desejavam justamente este sexo. Mal lhe deram algum leite; mas, como chovesse à noite, assentou o pai levá-lo à Roda na noite seguinte. (ASSIS, 2018, p. 194)

Naquele momento as esperanças quase acabaram, sem uma casa tudo se tornaria mais difícil para o casal e a possibilidade de criar o filho tornava-se mais distante. A sociedade opressora mostrava seu lado obscuro, o privilégio de ser pai escapava aos poucos de sua vida. Naquela noite, Cândido reviu todos os anúncios de escravos fugidos e descobriu uma mulata pela qual ofereciam uma recompensa de 100 mil réis. Saiu a sua procura e não obtendo sucesso voltou para casa, aproximava-se a hora de levar a criança até a Roda dos Enjeitados.

Cândido seguia para Roda dos Enjeitados quando viu a sombra de uma mulher e rapidamente deixou a criança com o farmacêutico e foi em busca da suspeita. Aproximou-se e reconheceu a escrava fugida, prendeu-a rapidamente sob muitas queixas e suplicas. A prisioneira revelou que estava grávida e temia pela vida do filho mas, Candinho não se comoveu – seu filho também estava em jogo. Chegando ao destino a mulher é agredida e aborta. Cândido não queria conhecer as consequências do desastre que se sucedera então, pegou o dinheiro e saiu.

O pai recebeu o filho com a mesma fúria com que pegara a escrava fujona de há pouco, fúria diversa, naturalmente, fúria de amor. (...) Tia Mônica, ouvida a explicação, perdoou a volta do pequeno, uma vez que trazia os cem mil-réis. Disse, é verdade, algumas palavras duras contra a escrava, por causa do aborto, além da fuga. Cândido Neves, beijando o filho, entre lágrimas, verdadeiras, abençoava a fuga e não se lhe dava do aborto. –Nem todas as crianças vingam, bateu-lhe o coração. (ASSIS, 2018, p. 197)

O trecho mostra a distinção entre as classe sociais, diferenciadas, especialmente, pela cor da pele. Candinho era um homem branco e pobre, mas livre. A mulher estava sentenciada a escravidão pela sua cor. “No conto, a instituição da escravidão antagoniza duas pessoas, lutando ambas pela sobrevivência, ou por uma vida minimamente decente. O clamor de um não pode ser mais legítimo do que o do outro.” (VITAL, 2012, p. 11). Duas pessoas lutando pela sobrevivência, saindo vencedor aquele que tinha o bem mais precioso, a liberdade. A recompensa da captura da mulata

tornou possível a criação do menino de Candinho e Clara, caracterizando a paternidade como um símbolo legítimo de riqueza.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O conto *Pai contra mãe* (1906) de Machado de Assis, traduz uma época da sociedade em que a escravidão era comum. “Éramos um país agrário e independente, dividido em latifúndios, cuja produção dependia do trabalho escravo por um lado, e por outro do mercado externo” (SCHWARZ, 2012, p. 13). No decorrer da narrativa conhecemos a história de um casal, caracterizando os sentimentos e os anseios que marcam o povo em nosso país. A relação de poder existente revela que o homem branco ocupa um lugar social superior ao homem negro, visto que no período retratado no conto, os negros eram aprisionados e obrigados a trabalhar de maneira desumana e cruel, privados dos seus direitos.

No decorrer da análise reconhecemos a relação de poder ocupada pelo homem na sociedade. Diversos trechos comprovam a posição de superioridade dos homens brancos para com os negros, mesmo que ambos fossem pobres e lutassem para sobrevivência. No desfecho entre Candinho e a mulata percebemos que o filho do homem branco valia mais naquele momento. A escrava era uma simples fugitiva, a quem não foi dado o direito à liberdade.

Reconhecemos que o homem branco era mais valioso pois, mesmo que fosse pobre, era livre. A negra não tinha escolha, escravizada pela cor da pele, ela era uma propriedade e assistia a morte de seu filho para manter a vida de outro. Portanto, destacamos as últimas palavras da mulata “Estou grávida”, “me solte”, frases silenciadas por Candinho pois, a única coisa em que ele pensava era na salvação do seu próprio filho. O bebê que estava no ventre daquela mulher, não importava. O homem branco venceu a batalha, o único que poderia, era livre para ir aonde quisesse e realizar qualquer trabalho que fosse satisfatório e lhe desse recompensas. A realidade de uma sociedade que deixa seus resquícios até os dias atuais.

Pai Contra Mãe traduz uma época em que a escravidão era um regime, onde os negros eram tratados como animais e tomados como propriedade de homens brancos e financeiramente bem posicionados. No decorrer da análise, ficou clara a posição de superioridade do homem branco na sociedade, colocando-se acima do negro de maneira forte, cruel e opressora. Nesse sentido, ser branco significava ser livre, enquanto ser

negro era sinônimo de aprisionamento.

REFERÊNCIAS

ASSIS, M. Pai contra mãe. In: _____. 40 contos escolhidos. 2. ed. Rio de Janeiro: Best Bolso, 2018. p. 188-197.

BAKTHIN, M. Estética da criação verbal. 6. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

BOSI, A. A máscara e a fenda. São Paulo: Ática, 1982.

DAMATTA, R. Sabe com quem está falando? Um ensaio sobre a distinção entre pessoa e indivíduo no Brasil. In: _____. Carnavais, mandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro. 6 ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997. p. 179-248. Disponível em: <https://docero.com.br/doc/8mcc5>

HOLANDA, S. B. O homem cordial; Novos Tempos. In:_____ Raízes do Brasil. 26 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. p. 139-167. Disponível em: <http://www.tecnologia.ufpr.br/portal/lahurb/wp-content/uploads/sites/31/2017/09/HOLANDA-S%C3%A9rgio-Buarque-Ra%C3%ADzes-do-Brasil.pdf>

JOBIM, J. L; SOUZA, R. A. Iniciação à literatura brasileira. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico, 1987.

MORRETI, F. O burguês: entre a história e a literatura. 1. ed. São Paulo: Três Estrelas, 2014.

SCHWARZ, ROBERTO. Ao vencedor as batatas. 6. ed. Duas Cidades. Editora 34. 2012.

VITAL, S. Quase brancos, quase pretos: Representação étnico-racial no conto machadiano. São Paulo: Intermeios, 2012. p. 97- 131.



A FRAGMENTAÇÃO DA IDENTIDADE FEMININA EM “ELE ME BÊBEU” DE CLARICE LISPECTOR

Itamara da Silva Nascimento Omena*

*Universidade Estadual de Paraíba

E-mail: itamarairene@hotmail.com

Ana Paula Lima Carneiro**

**Universidade do Estado do Rio Grande do Norte

E-mail: anapaulalimaf2@hotmail.com

1 INTRODUÇÃO

Nesta pesquisa, abordamos, a partir do conto *Ele me bebeu*, de Clarice Lispector, a fragmentação ou “pluralização” de identidade que ocorre com o indivíduo no decorrer da vida, de acordo com as mudanças sofridas pela sociedade. O interesse em realizar este estudo se deu pela importância de discutirmos na literatura a fragmentação da identidade feminina, que vai sendo construída ao longo do tempo, mostrando como a literatura sofre influência dos aspectos externos; e, também por possibilitar uma reflexão acerca da temática do “SER” escondido no exterior da personagem Aurélia Nascimento. Os questionamentos surgiram, sobre o porquê de tentarmos esconder quem somos, mascarando características físicas e mentais para ser aceito pela sociedade, adequando-se a um “padrão” de beleza.

Sempre existe a dúvida (desencadeada pelo número de opções) de para onde ir, de qual seria a escolha correta, pois temos testemunhado várias práticas na sociedade, em que muitas pessoas são reprimidas por não seguirem determinado “padrão”. Nesse sentido, torna-se relevante reavaliarmos esses padrões, em que vemos uma constante busca pela magreza, pelos tratamentos estéticos, como: as cirurgias plásticas, cor e estilos de cabelos, unhas e sobrancelhas não reais, maquiagens fortes, dentre outros. Este mito de beleza afeta cada vez mais mulheres e nem sempre

os resultados almeçados são alcançados, necessitando assim que esses padrões sejam desmistificados.

A realização desta pesquisa é de suma importância para conscientização e autorrevisão do ser humano, sobre seu comportamento diante da sociedade, quanto á obedecer ou seguir o “padrão” que se é imposto, sem levar em conta que somos diferentes um do outro. A pesquisa tem constantes reflexões sobre as dúvidas que desenvolvemos ao longo do tempo, por querer ser diferente do que somos. Existem inúmeros livros, periódicos, programas, propagandas que tentam nos levar a crer que a mulher tem que ser “perfeita” aos olhos do outro e muitas obedecem a esse paradigma, buscando se enquadrar no meio social, como acontece com a personagem que aqui analisaremos, mostrando a estreita relação entre literatura e sociedade.

Em uma reportagem para a BBC NEWS Brasil (2018), Laís Modelli⁴ fala sobre o fato de mesmo depois de passadas mais de quatro décadas, as obras de Clarice Lispector⁵ despertam mais questões do que quando a referida autora era viva. Ela diz que Lispector aborda em seus textos as condições femininas na sociedade, revolucionando as questões de gênero, mas, não era militante. Clarice Lispector adentrava no íntimo das personagens e narrava experiências de: amor, ódio, inveja e etc. E segundo Costa (2018), a mesma imortalizou o seu estilo, conseguindo assim, conquistar o seu espaço dentro da literatura brasileira. Apesar de ser rotulada como feminista, a autora nunca se declarou. O maior legado da escritora foi quebrar tabus sociais, agradando a uns e outros não, possuindo assim uma obra vasta e diversificada.

Ao longo da pesquisa, discutimos acerca da fragmentação da identidade do sujeito moderno, focalizando na análise da personagem Aurélia, abordando as diversas mudanças diárias que a personagem sofria para se sentir bonita, escondendo assim, características, tanto físicas como psicológicas, que faziam parte de sua verdadeira identidade, ou seja, observando assim a fragmentação da identidade feminina.

A FRAGMENTAÇÃO DA IDENTIDADE FEMININA: UMA

4 MODELLI, Laís. **Clarice Lispector**: mais de 40 anos após morte, escritora desperta mais questões do que quando viva. Disponível em: <<https://www.bbc.com/portuguese/geral-42313869>>. Acesso em: 21 de out. de 2019.

5 Nascida na Ucrânia e naturalizada brasileira, veio e se estabeleceu no Brasil com os pais, em Recife. Transferindo-se em 1934 para o Rio de Janeiro, onde fez o curso ginasial e os preparatórios. Em 1943, cursando a Faculdade de Direito, escreveu seu primeiro romance (Perto do coração selvagem), recusado de início pela editora José Olympio, sendo publicado no ano seguinte pela editora A Noite (BOSI, 2017).

ANÁLISE DA PERSONAGEM AURÉLIA

Não podemos deixar de ressaltar, a importância da mulher na literatura, sabendo que este é mais um passo grandioso para a classe feminina. Pois não tem como não pensar em toda a luta galgada também nas classes políticas, sociais, esportivas, etc. “O papel da mulher na literatura começou a ganhar contornos mais fortes com a escrita da própria mulher, quando seus textos começaram a ganhar corpo e forma artística, quando a sua escrita começou a invadir o espaço canônico masculino da literatura brasileira” (COSTA, 2018, p. 21).

A escritora e jornalista Clarice Lispector é um dos mais importantes nomes da literatura de autoria feminina brasileira do século XX. O escritor e historiador estadunidense Benjamin Moser (2009) destaca que, para a referida escritora, a vida implicava criação sem os espartilhos das teorias e sobre tudo das certezas que as informam. Lispector manteve sempre um olhar enviesado para os fatores sociais de comportamento estereotipado e personagens de caráter ritualizado. Autora de romances, contos, novelas, literatura infantil, crônicas e artigos, recebendo um grande destaque com seus livros de contos e romances.

Segundo Bosi (2017, p. 452), a autora “[...] se manteria fiel às suas primeiras conquistas formais. O uso intensivo da metáfora insólita, a entrega ao fluxo da consciência, a ruptura com o enredo factual tem sido constante do seu estilo de narrar.” O autor ainda conta com uma permanente caça à estruturas, pelos analistas, que não deixarão em paz os textos complexos e abstratos de Clarice que possui intenção de provocar o gênero de deleitação crítica.

Lispector possui em suas obras, características que levem aos sujeitos uma constante busca pessoal e psicológica intencional de si.

Há na gênese de seus contos e romances tal exacerbação do momento interior que, a certa altura do seu itinerário, a própria subjetividade entra em crise. O espírito, perdido no labirinto da memória e da autoanálise, reclama um novo equilíbrio. [...] Não mais na esfera convencional de algo-que-existe-para-o-eu (nível psicológico), mas na esfera da sua própria e irredutível realidade (BOSI, 2017, p. 452).

No conto analisado aqui, é exatamente o que acontece, Aurélia passa por um processo de alto conhecimento interior e luta com o seu psicológico para obter a aceitação.

Em *Ele me bebeu*, existe a competição de uma mulher com um *gay* pelo afeto de um metalúrgico. A autora busca despertar sentimentos e sensações, o que já é sua marca registrada, tais como, instantes de revelações ou epifania, fazendo cada personagem viajar em seus pensamentos e conhecer o seu íntimo. Relata de maneira intimista o “EU” que está escondido dentro de Aurélia Nascimento, personagem central do conto. O assunto abordado reflete sobre as máscaras que são colocadas pelas pessoas em si mesmas, quando na verdade o interior de cada um é o que realmente importa.

É possível ver, no início do conto, a necessidade que a protagonista tem de se arrumar e maquilar toda para satisfazer o seu ego, buscando agradar a sociedade, enquadrando-se em um padrão de beleza. Aurélia só sai de casa quando maquilada, para isso ela conta com a ajuda de seu amigo, Serjoca. Quando Aurélia conhece o metalúrgico Affonso Carvalho se interessa assiduamente pelo homem, que também “põe os olhos” nela. A cada encontro, Aurélia esconde um pouco de si com maquilagens, roupas de grifes, como vários apetrechos estéticos, insegura com sua beleza própria, ela se reinventa como outra mulher, sempre que precisa.

Aurélia era bonita e, maquilada, ficava deslumbrante. Era loura, usava peruca e cílios postiços. Ficaram amigos. Saíam juntos, essa coisa de ir jantar em boates. Todas as vezes que Aurélia queria ficar linda ligava para Serjoca. Serjoca também era bonito. Era magro e alto.

E assim corriam as coisas. Um telefonema e marcavam encontro. Ela se vestia bem, era caprichada. Usava lentes de contato. E seios postiços. Mas os seus mesmos eram lindos, pontudos. Só usava os postiços porque tinha pouco busto. Sua boca era um botão de vermelha rosa. E os dentes grandes, brancos (LISPECTOR, 1974, p. 41).

Sem todas essas modificações, a personagem Aurélia tem uma aparência física comum, mas muito bonita. E mesmo assim, ela decide mudar para se encaixar aos padrões bem vistos aos seus olhos e aos da sociedade. A necessidade não é sentida pelo leitor, pois aparentemente, Aurélia é uma mulher que chama os olhares dos admiradores.

Serjoca, sempre agindo de forma natural e espontânea começa a ganhar os olhares do novo amigo. Diferente de Aurélia, ele tinha a autoestima mais elevada, o que o tornava uma pessoa interessante e cheia de vida. Consequentemente, Affonso passou a marcar os encontros não pela mulher, mas pelas longas e prazerosas conversas com o maquilador.

De tanto se esconder, a protagonista deixa de ser notada e aquilo começa a incomodá-la demais. Ao acordar para o que estava acontecendo, ela observa que já não possui uma individualidade, que tudo o que a supre em vaidade, não faz parte de seu íntimo, e ao refletir sobre a sua prática faz com que se sintam mal. Até que ponto a busca por uma “beleza” que ela considerava necessária, poderia fazê-la transformar-se em outra pessoa? Aurélia, por fim, começa a enxergar que tudo o que ela pensava que lhe estaria fazendo bem, na verdade lhe custava muito mais que dinheiro, talvez custasse sua paz.

Então, enquanto era maquilada, pensou: Serjoca está me tirando o rosto.

A impressão era a de que ele apagava os seus traços: vazia, uma cara só de carne. Carne morena.

Sentiu mal-estar. Pediu licença e foi ao banheiro para se olhar ao espelho. Era isso mesmo que ela imaginara: Serjoca tinha anulado o seu rosto. Mesmo os ossos — e tinha uma ossatura espetacular — mesmo os ossos tinham desaparecido. Ele está me bebendo, pensou, ele vai me destruir. E é por causa do Affonso.

Voltou sem graça. No restaurante quase não falou. Affonso falava mais com Serjoca, mal olhava para Aurélia: estava interessado no rapaz. (LISPECTOR, 1974, p. 43)

Ao final da trama ela se encontra sozinha com seus pensamentos, tem um choque de realidade, esbofeteia seu rosto algumas vezes, na tentativa de acordar daquele transe e renasce. O conto não relata o que acontece depois, mas, nos deixa entender que após este momento de renascimento, a mulher consegue encontrar sua identidade, que estava perdida dentro dela mesma, e, em meio a tantos artifícios usados para o que ela considerava ser melhor ou mais bonita. Podemos assim identificar, de acordo com Bauman (2005, p. 55): “A construção da identidade, [...] guiada pela lógica da racionalidade do objeto (descobrir o quão atraentes são os objetivos que podem ser atingidos com os meios que se possui)”. Conforme o presente no seguinte trecho da obra:

Foi ao espelho. Olhou-se profundamente. Mas ela não era mais nada.

— Então de súbito deu uma bruta bofetada no lado esquerdo do rosto. Para se acordar. Ficou parada olhando-se. E, como se não bastasse, deu mais duas bofetadas na cara. Para encontrar-se. E realmente aconteceu. No espelho viu enfim um rosto humano, triste, delicado. Ela era Aurélia Nascimento. Acabara de nascer.

Podemos verificar que Aurélia é uma personagem que tem uma identidade fragmentada, dialogando com as concepções de Stuart Hall em *A identidade cultural na pós-modernidade*, obra em que o referido escritor destaca que a construção da identidade sofre influência do olhar do outro. Ela é construída de acordo com a forma que queremos que o outro nos veja: “A identidade surge não tanto da plenitude da identidade que já está dentro de nós como indivíduos, mas de uma falta de inteireza que é ‘preenchida’ a partir de nosso exterior, pelas formas através das quais nós imaginamos ser vistos por outros.” (HALL, 1992, p. 39). Ou seja, a satisfação do nosso ego não é composta por apenas nos sentirmos bem, mas, também nos envolvermos com a estética, com uma intenção íntima de agradar aos olhos de quem nos vê.

Zolin (2009, p.105), afirma que: “A representação da mulher na literatura tem reações positivas em configurações sócio-culturais da pós-modernidade e são representadas e discutidas em textos literários escrito por mulheres.” Não esquecendo que a sociedade pós feminismo vem abrangendo novos mundos, levando mais informação e lutando pelo espaço da mulher, como um todo, totalmente inclusa em qualquer posição que almeje estar. “O novo lugar que a mulher passa a ocupar na sociedade em decorrência do feminismo fez-se refletir (e não poderia ser diferente) [...]” (ZOLIN, 2009, p. 254). Mulheres passaram a se impor perante a sociedade, a não esconder sua força, vontade, suas escolhas a partir da luta feminista. O poder encontrado dentro de cada uma delas fez brotar mais sensibilidade nas pessoas, para que elas também possam ser vistas como exemplo de aptidão para ser e fazer o que quiser.

Ainda acerca de tal representação, Costa refere:

[...] o texto literário não precisa ser escrito por um homem para ter qualidade, pois as mulheres tinham a mesma competência, a mesma capacidade, sem se tornar, por isso, piores nem melhores que os homens, mas apenas se igualar no terreno da literatura (COSTA, 2018, p. 24).

Observamos na obra, que Aurélia desperta em quem ler, uma vontade assídua de lutar para sermos cada vez melhores, não importando o que o outro vai pensar. Sua figura passa por um processo de autoconhecimento e em seguida de aceitação, que é algo bastante comum quando trazido para a realidade.

Bauman (2005), afirma que nem todo indivíduo escolhe livremente

qual identidade deve assumir, por em algumas vezes não conseguir (ou por não poder) fazer o que gostam, mostrar o que sentem e ser quem são. Causando-lhes conflitos e dores por uma vida inteira, muitas vezes levando o indivíduo a não ter amor próprio, por não poder ser como (ou o que) deseja. Sendo assim, obrigados a viver de uma forma que lhe foi imposta e não escolhida, tendo sua verdadeira identidade, oprimida.

Num dos polos da hierarquia global emergente estão aqueles que constituem e desarticulam as suas identidades mais ou menos à própria vontade, escolhendo-as no leque de ofertas extraordinariamente amplo. No outro polo se encontram aqueles que tiveram negado o acesso à escolha de identidade que não tem direito de manifestar as suas preferências e que no final se veem oprimidos por identidades aplicadas e impostas por outros -identidades de que eles próprios se ressentem, mas não tem permissão de abandonar nem das quais conseguem se livrar. Identidades que estereotipam, humilham, desumanizam, estigmatizam (BAUMAN, 2005, p. 44).

Entendemos aí que a escolha feita pelo sujeito, não é por gostar ou aprovar, de fato, o que está sendo imposto, mas por simplesmente mostrar ao outro que está seguindo a “moda”. Em seguida, sente-se a obrigação de continuar fingindo ser aquilo que não é. Ao refletirmos sobre tais mudanças, somos levados também a nos perguntar se o sujeito é obrigatoriamente necessário possuir uma só identidade durante toda sua vida. “Em nosso mundo fluido, comprometer-se com uma única identidade para toda a vida, ou até menos do que a vida toda, mas por um longo tempo à frente, é um negócio arriscado. As identidades são para usar e exibir, mas não para armazenar e manter” (BAUMAN, 2005, p. 96). A partir disso, também, nos indagamos se esse sujeito resultado de múltiplas identidades um dia conseguirá estabelecer uma única identidade. Diante da referida indagação sobre ser ou não ser o que a humanidade impõe, Bauman afirma:

Sim, é preciso compor a sua identidade pessoal (ou as suas identidades pessoais?) da forma como se compõe uma figura com as peças de um quebra-cabeça, mas só se pode comparar a biografia de um quebra-cabeça incompleto, ao qual falem muitas peças (e jamais se saberá quantas) (BAUMAN, 2005, p. 54).

Há a possibilidade de diversos caminhos para a formação de uma identidade, experimentar várias opções até chegar a sua verdadeira, ou

não, se o indivíduo se permitir mudar com o passar do tempo, havendo assim, a modernidade líquida que possui inúmeras identidades à escolha, e mais algumas para serem inventadas, como aconteceu com a personagem Aurélia.

Cada um de nós possui uma identidade única, seja ela de caráter psicológico, físico ou social. Que baseado pelas constantes mudanças modernas, vem atingindo cada indivíduo de uma forma que o faz ser diferente do seu “eu” de verdade. Essa constante mudança afeta muitas classes, como as de gênero, raça, sexualidade, etc. E isso nos leva a pensar, se vale a pena mudar radicalmente quem somos, muitas vezes sem estarmos felizes, para não se sentir “um peixe fora d’água” em meio a tantas “pessoas de mentira”. Segundo Hall (1992), o sujeito encontra-se fragmentado em três concepções:

O iluminismo - quando o indivíduo se encontra totalmente centrado e individualista em sua identidade. Ele se desenvolve ao longo da vida, mas continua sendo o mesmo na essência.

O sociológico - quando o sujeito se obriga a ser o que a modernidade impõe que ele seja. Para ele é importante se encaixar nos padrões mesmo que assim ele vá aos poucos perdendo sua essência.

O sujeito pós-moderno - quando o sujeito não possui uma só identidade, ele se modifica com o passar do tempo, ora obedecendo a modernidade, ora voltando ao seu “eu” coerente. Ou seja, ele possui uma identidade fragmentada (HALL, 1992, p. 10 - 13).

Nesta última concepção podemos enquadrar a personagem Aurélia, nela vemos o resultado de uma nova identidade, que se formou durante diferentes períodos de sua vida. Conseguimos enxergar duas identidades distintas uma da outra, pois durante o conto, Lispector descreve as características que se encontram por baixo de toda aquela máscara. A cultura, de fato, consegue fazer o ser humano se sentir coagido a refletir sobre os variados estilos de vida, tendo em vista que a publicidade investe muito em várias formas de atingir cada vez mais seu público alvo, incentivando-os a novos estereótipos.

Sabemos que o ser humano em si, vive constantemente em busca de satisfazer seu ego, a sociedade amplia dia após dia o universo estético. Visando inibir aos que não seguem seu padrão, levando-os a procurar se encaixar no meio, usando artifícios da moda atual. Coagindo assim, aqueles que ainda não estão dentro de tal “padrão”, fazendo-os absorver toda aquela mensagem enviada pelo exterior, encobrindo o seu interior. Como

explicitado por Candido (2006, p. 28): “Algumas das tendências mais vivas da estética moderna estão empenhadas em estudar como a obra de arte plasma o meio, cria o seu público e as suas vias de penetração, agindo em sentido inverso ao das influências externas.”. Existe uma relação entre literatura e sociedade, pois a arte é uma representação social realizada por meio de contos, poesias, romances, etc.

O indivíduo pós-moderno é influenciado a todo tempo pelas novas tendências, cores, estilos e demais novidades, ou seja, é aquele que quer ser ou parecer com o que é novo, com o que está na moda, nos holofotes e vitrines. No entanto, há também, aqueles que não se importam com todo esse movimento estético, optando por continuar sendo quem são, apreciando sua singularidade, sendo alvo de preconceito, por não obedecer à cultura moderna.

Ser exatamente como é não se configura como um problema para todos, alguns respeitam suas características sem levar em consideração as tendências. A singularidade também tem o seu charme, sem desprivilegiar o novo. Somos muitas vezes, alienados socialmente pela cultura moderna, e foi exatamente para isso que a estética e as propagandas foram criadas. Se quisermos ou não fazer parte dessa cultura, cabe a cada um de nós refletirmos se é realmente necessário, tendo em vista que nem tudo irá nos fazer bem, tanto física como psicologicamente.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Conseguimos observar nesse estudo a fragmentação da mulher quanto à imensa vontade de estar conectada com a “moda”. Em como ela se obriga a fazer tudo o que se é proposto em nome da “verdadeira beleza”, que nem sempre é de fato, “belo”. Até que ponto um indivíduo é capaz de ir à busca dessa beleza? Abordamos em alguns momentos, como a personagem Aurélia Nascimento, tinha a necessidade de se cobrir de artifícios estéticos sempre que precisava sair de casa, tornando o seu “EU”, algo escondido dela mesma e de toda sociedade. E que quando ela percebeu como estava aos poucos apagando seus traços, renasceu assumindo sua verdadeira identidade.

Concluimos então, que tais mudanças nem sempre são propositais. O ser humano tem uma tendência a seguir padrões, a ser apto ao novo, que sempre são ocasionadas intencionalmente pela sociedade. Vive em constante mudança, ora dentro dos padrões, ora não. É como uma soma

de valores e histórias que se formam durante toda uma vida, tendo em vista que a identidade do sujeito pós-moderno está sempre em formação, a partir da cultura e de suas vivências. As vitrines não são de um todo apenas de roupas, calçados e joias. Na verdade, elas estão cheias de novas identidades, onde podemos escolher qual usar. A sociedade tenta nos enquadrar em novos padrões que julgam ser o correto, tentam nos dizer de alguma forma, que “Se você não segue esse padrão, encontre uma forma de se adequar”.

É claramente visível a forma como a mídia tenta nos levar a acreditar que sem a estética não estamos dentro da modernidade, nos fazendo se sentir “excluídos” do meio social e alimentando nosso desejo de mudar, atingindo seu objetivo de lucrar sempre sob cada indivíduo. Sendo assim, estamos cada vez mais fragmentados, mas, em um constante processo de formação, tendo cada vez mais a possibilidade de ser como quisermos ser, seja obedecendo ao universo ou optando por ser como somos.

REFERÊNCIAS

BAUMAN, Zygmunt. *Identidade - Entrevista a Benedetto Vecchi*. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 2005.

BOSI, Alfredo. *História concisa da Literatura Brasileira*. - 52. ed. - São Paulo: Cultrix, 2017.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

COSTA, Francisco Luã. *A construção da identidade feminina na obra As parceiras de Lya Luft: violação de direitos e garantia*. 2018. 110p. Dissertação (Mestrado Acadêmico em Letras) - Programa de Pós-graduação em Letras, Universidade do Estado do Rio Grande do Norte, Pau dos Ferros, 2018.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2006.

LISPECTOR, Clarice. *A via crucis do corpo*. Rio de Janeiro: Artenova, 1974.

MODELLI, Laís. *Clarice Lispector: mais de 40 anos após morte, escritora desperta mais questões do que quando viva*. Disponível em: <<https://www.bbc.com/portuguese/geral-42313869>>. Acesso em: 21 de out. de 2019.

MOSER, Benjamin. *Clarice*. Trad. José Geraldo Couto. - São Paulo: Co-

sac Naify, 2009.

ZOLIN, Lúcia Osana. A literatura de autoria feminina brasileira no contexto da pós-modernidade. In: *Ipotesi*, Juiz de Fora, v. 13, n. 2, p. 105 - 116, jul./dez. 2009. Disponível em: < <http://www.ufjf.br/revistaipotesi/files/2009/10/a-literatura-de-autoria-feminina.pdf>>. Acesso em: 07 de abril de 2020.

ZOLIN, Lúcia Osana. Literatura de autoria Feminina. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana. *Teoria Literária: Abordagens históricas e tendências contemporâneas*. Maringá: Eduem, 2009, p. 253-256.



ESCREVIVÊNCIA DE MULHER NEGRA E POBRE: PERCURSO DE DORES NO CONTO MARIA DE CONCEIÇÃO EVARISTO

Maria José Morais Honório*

*Universidade do Estado do Rio Grande do Norte
mari.ajose.21@hotmail.com

Maria Eliane Souza da Silva**

**Universidade do Estado do Rio Grande do Norte
mariaeliane28@hotmail.com

INTRODUÇÃO

A Escrivivência é um termo que vem sendo muito pesquisado por representar uma nova forma de conceber a literatura de autoria feminina negra. Criado pela escritora Conceição Evaristo, mulher negra e pobre, que vem mostrando por meio da literatura a história de mulheres semelhantes a ela, que têm sido silenciadas ao longo dos séculos. Nas palavras de Evaristo (2020, p. 31): “Creio que conceber escrita e vivência, escrita e existência, é amalgamar vida e arte, Escrivivência”. Sob essa perspectiva, traçamos neste artigo como a Escrivivência se materializa no conto Maria de Conceição Evaristo.

Refletir sobre a Escrivivência se tornou uma atitude de suma importância, pois mediante essa reflexão podemos nos aproximar da mudança social em relação ao preconceito contra mulheres negras, que não são consideradas parte constitutiva da sociedade, não tendo garantido seu lugar digno e humano. Sobre isso, Evaristo (2020, p. 35) nos afirma que “Escrivivência não está para a abstração do mundo, e sim para a existência, para o mundo-vida. Um mundo que busco apreender, para que eu possa, nele, me auto inscrever, mas, com a justa compreensão de que a letra não é só minha”. Essa auto inscrição significa rebater o preconceito e todas as suas consequências, conquistando um lugar que é seu por direito e que é

negado e usurpado durante séculos devido à cultura brancocêntrica que o nosso país está inserido.

Dito isto, neste artigo discutimos o percurso de dores vivenciado por Maria, que configura-se como elemento que constitui a Escrivivência, posto que cada dor relatada é uma dificuldade enfrentada por uma mulher negra e pobre. Assim, as dores de Maria são dores coletivas, porque há muitas Marias em nosso país, enfrentando dores semelhantes e que na maioria das vezes passam despercebidas e seguem sendo injustiçadas. Justamente, nesse ponto, a Escrivivência vem ser de grande valia, pois como diz a própria Conceição Evaristo serve para acordar os da casa-grande dos sonos injustos.

2. ESCRIVIVÊNCIA: ACORDANDO A CASA-GRANDE DOS SEUS SONHOS INJUSTOS

O termo *escrivivência* foi formulado pela escritora Conceição Evaristo, inicialmente utilizado em sua dissertação de mestrado em 2005 e, desde então, vem sendo largamente estudado por ter se tornado um marco importantíssimo na luta contra o preconceito racial e, especialmente, contra a mulher negra. Nesse sentido, discutimos neste trabalho as peculiaridades da *Escrivivência*, contemplando várias contribuições sobre esse termo e suas implicações para a sociedade atual e vindoura. Sobre isso, Nunes (2020, p. 14 -15) nos diz que “Pesquisar e estudar a *Escrivivência* de Conceição Evaristo é urgente: compreende uma complexidade que se expressa nos espaços literário, político, histórico”.

Sob esse viés é que defendemos a *escrivivência* como algo fundamental, edificante e transformador para nossa sociedade. Como um grito de resistência e presença de mulheres negras desde sempre excluídas, exploradas e mortas unicamente por serem mulheres, negras e pobres. Para Duarte (2020, p. 84) “É desse lugar marcado, sim, pela etnicidade, mas também pela maternagem e pela sororidade, que provêm as vozes-mulheres que remetem aos ecos das correntes arrastadas e aos seus sucedâneos modernos e contemporâneos”. Dessa forma, os elementos citados por Duarte (2020) nos remetem à urgente necessidade de reconhecer a *Escrivivência* como forma de escrever histórias de mulheres mais justas e mais humanas, as quais não mais citem correntes arrastadas, mas sim, quebradas e deixadas no passado que deve ser sempre lembrado para não ser mais praticado.

Sobre a Escrivência a própria Conceição Evaristo (2020, p. 29) nos fala sobre a origem do termo, que ressoa desde o nosso passado escravocrata, em suas palavras “A imagem fundante do termo é a figura da Mãe Preta, aquela que vivia a sua condição de escravizada dentro da casa-grande”. Nesses termos, fica evidente o quanto a mulher negra vem ao longo de muitos anos sendo objetificada e violada em todas as acepções que esses termos possam remeter. Pensar na escrivência hoje, é olhar para o passado e compreender o presente inconcebível, o qual estamos vivenciando e, para além disso, como diz a própria Evaristo “acordar os da casa-grande dos seus sonhos injustos”.

Vale destacar que inicialmente o termo escrivência foi pensado pela Conceição Evaristo como sendo uma forma de escrita de mulheres negras, numa tentativa de apagar as narrativas preconceituosas em diversos aspectos direcionadas a elas. Evaristo (2020, p. 30) afirma “Escrivência, em sua concepção inicial, se realiza como um ato de escrita das mulheres negras, como uma ação que pretende desfazer uma imagem do passado, em que o corpo-voz de mulheres negras escravizadas tinha sua potência de emissão sob o controle dos escravocratas”.

Reafirmar a posse à escrita é uma forma grandiosa e eficiente de a mulher negra marcar presença e buscar seu lugar na sociedade. É um caminho fértil ao apagamento tão normalizado desta, que tem suas raízes na escravidão propriamente dita, na qual eram controladas até mesmo por crianças, desde que fossem brancas e ricas. Como bem nos expõe Assis (2018) a mulher negra estava abaixo de todas as hierarquias sociais existentes, devido a isso tem se proliferado o preconceito contra elas. Era cômodo e conveniente que estas fossem forçadas a não ter vida própria em prol dos patrões, assim perpetuava-se uma prática racista e desumana, sobretudo. Sobre isso, Evaristo (2020, p. 35) nos diz que “Escrivência, antes de qualquer domínio, é interrogação. É uma busca por se inserir no mundo com as nossas histórias, com as nossas vidas, que o mundo desconsidera”.

Evaristo (2020, p. 38) afirma que “Escrivência surge de uma prática literária cuja autoria é negra, feminina e pobre”. Refletindo sobre esses três aspectos fundantes da Escrivência, percebemos que ela se remete a uma porcentagem muito significativa da sociedade, a qual está em constante exploração e desrespeito. Dadas as palavras de Evaristo, é importante salientar que a Escrivência se configura em autoria de mulher negra e pobre e que somente sobre essa experiência tríplice que se pode EscreViver. Sobre isso, Duarte (2020, p. 136) complementa que “Evaristo trabalha incessantemente questões relacionadas ao “ser mulher” e ao “estar no mundo”, fortalecendo o sentimento de irmandade entre elas, com a peculiaridade de deixar marcado o seu lugar de fala enquanto negra,

feminista, oriunda das classes populares.

Nesse sentido, partindo das dores diárias e desse lugar social as autoras conseguem transmitir e interagir com o restante da sociedade sobre o que não se diz, mas se faz diariamente contra todas as mulheres negras que assim como as escritoras foram silenciadas ao longo dos tempos, conforme Evaristo (2015) “É desse meu lugar, é desse de ‘dentro para fora’, que minhas histórias brotam”.

Nessa perspectiva, é sabido por todos que as pessoas negras na sociedade sempre foram vistas como inferiores, relacionadas à criminalidade e a subalternidade, especialmente, quando se refere à mulher. Dessa maneira, os lugares de prestígio e valoração social nunca estiveram disponíveis para elas, nem mesmo a sociedade racista permite mecanismos de ascensão mesmo quando se enfrenta hercúleos desafios. Diante desse contexto, Silva (2020, 118) diz que “Os corpos de negros e pobres refutam ser a carne mais barata do mercado. E se revigoram por uma tomada de consciência cidadã”. É inconcebível que a pele negra continue sendo menosprezada, explorada e morta.

Nesse sentido, Natália (2020, 211) afirma sobre o racismo que “há uma vítima, mas não há traços do criminoso”. Assim, percebemos que o racismo naturaliza uma situação criminoso, em que a parte agressora é automaticamente desculpabilizada, sendo a culpa jogada à vítima, sem maiores averiguações. Logo, tal situação ocorre também reforçados pelos silenciamentos de quem não produz a violência diretamente, mas não luta contra ela.

Ademais, a mulher negra apresenta um estigma pejorativo por si só. Nas mais diversas representações sociais como novelas, romances, dentre outros, ela é vista como a empregada, prostituta, a ladra, sempre atividades ligadas à parcela pobre e violentada da sociedade. Sobre isso, Carneiro (2011, p. 2) afirma que “As mulheres negras fazem parte de um contingente de mulheres que não são rainhas de nada, que são retratadas como antimusas da sociedade brasileira, porque o modelo estético de mulher é a mulher branca”. Sendo a mulher branca a referência para a sociedade, infelizmente, resta para as negras os lugares submissos a elas e a toda a sociedade.

Vale ressaltar a erotização que permeia o corpo da mulher negra, sendo esta alvo de injúrias e abusos, pois está socialmente convencionalizado que negras são mulheres para relacionamentos proibidos, estupros, importunação sexual, dentre outras tantas violências. A ideia da “mulata gostosa” vem sendo cultivada na mente de muitos homens e até mulheres, fato que reforça esse pensamento exploratório e preconceituoso. Assis (2018, p. 6) expõe que “Outra maneira de violência às mulheres negras é

a forma como o seu corpo e comportamento são reconhecidos e estigmatizados, o corpo da mulher negra é erotizado, visto com algo sedutor e que serve apenas para o prazer masculino”.

Nesse sentido, falamos na necessidade da tomada de consciência e refutação do racismo, especialmente, direcionado às mulheres negras, que são injustiçadas pela cor, pela condição de mulher e pelo seu corpo ser objeto de desejo dos homens. Dessa maneira, todos esses elementos configuram a Escrivência que mediante criação literária denuncia todos esses abusos e conclama à sociedade à mudança imediata. Devido a isso, a Escrivência se torna tão importante, quando fala sobre os sofrimentos e lutas silenciados para resistir numa sociedade racista, sobre isso trazemos as palavras de Rodrigues (2019, p. 36) sobre o motivo de resistir ao racismo “Como resistimos ao racismo? E respondemos que não estamos encapsuladas na dor ou num pretensível papel de sujeito passivo, mas sim no exercício contínuo de reiterar que “Vidas negras importam”. Nossas vidas importam”.

Dado o exposto, embebidos na certeza de que vidas de mulheres negras importam, que reiteramos a extrema relevância da Escrivência, porque sabemos que autoras negras escrevem a vida sofrida e oprimida. Logo, EscreVer é tornar visível o que foi apagado, tornar audível o que foi silenciado, reconhecendo como ser humano e digno de cidadania e respeito às mulheres negras.

3. PODE UMA MULHER NEGRA FALAR?

Neste tópico abordamos o conto Maria de Conceição Evaristo que se encontra no livro *Olhos D'água*, evidenciando o percurso de dores vivenciado pela personagem devido a sua condição de mulher, negra e pobre. Para tanto, nos embasamos no termo Escrivência construído pela referida autora, o qual nos direciona para as lutas, exclusões e resistências desse perfil feminino.

Iniciamos nossas análises apresentando a primeira dor representada no conto, a que nos remete a pobreza.

Maria estava parada há mais de meia hora no ponto do ônibus. Estava cansada de esperar. Se a distância fosse menor, teria ido a pé. Era preciso mesmo ir se acostumando com a caminhada. O preço da passagem

estava aumentando tanto! (EVARISTO, 2016, p. 24)

Como podemos observar, Maria utiliza transporte público, o qual sabemos que não possui conforto e segurança, mesmo assim, ela está presentes a não poder utilizá-lo mais devido o alto preço da passagem que está aumentando. Esse é o retrato das mulheres negras no Brasil, trabalham longe de casa e submetem-se a transportes públicos, fato que consome boa parte de seu tempo livre fora do trabalho. Nesse sentido, a pobreza está marcada fortemente neste conto e nos leva a refletir sobre as oportunidades que Maria não teve para que melhorasse sua condição financeira. Tal situação é coerente com Nunes (2020) quando afirma que a Escrivência coloca em discussão as desigualdades e preconceitos.

No dia anterior, no domingo, havia tido festa na casa da patroa. Ela levava para casa os restos. O osso do pernil e as frutas que tinham enfeitado mesa. Ganhara as frutas e uma gorjeta. O osso, a patroa ia jogar fora. Estava feliz, apesar do cansaço. (EVARISTO, 2016, p. 24)

A segunda dor de Maria, como observamos no trecho supracitado, se refere a condição de empregada doméstica, atividade geralmente destinada às mulheres negras, que após ter trabalhado na festa da patroa leva os restos da comida para seus filhos. Nesse sentido, trazemos as palavras de Evaristo (2020) quando anuncia a Escrivência como ressoante da Mãe Preta da casa-grande. Atualmente, esta casa se tornou as moradas dos ricos brancos que exploram o trabalho e a dignidade das empregadas doméstica, se configurando como a senzala atual. Dessa forma, uma mãe, preta e pobre, não tem condições de alimentar dignamente seus filhos, levando a eles restos de comidas como se eles fossem insetos, bichos, vermes que se criam no lixo, nas sobras. Essa é uma das grandes lutas de mulheres negras, alimentar os filhos, quando muitas vezes não ganham o suficiente nem mesmo para a alimentação.

“A palma de uma de suas mãos doía. Tinha sofrido um corte, bem no meio, enquanto cortava o pernil para a patroa. Que coisa! Faca a laser corta até a vida!” (EVARISTO, 2016, p. 24).

Nessa perspectiva de dores, está incluída a dor física em Maria. Embora, esta seja, provavelmente a menor dor, mas seu significado figurado vai muito além dela. Assim, vejamos que a mão doía devido a um corte enquanto cortava um pernil da patroa. O pernil é carne nobre que não poderia ser comprada por Maria, dessa forma, ela corta, prepara e cozinha, mas não tem direito a comê-lo, se limitando a levar os ossos para casa, os quais seriam jogados no lixo. Posteriormente, Maria chega a conclusão

de que a faca laser corta até a vida. Laser porque nem todos a veem, mas os estragos são sentidos por quem é cortado por ela. Simbolicamente, a faca laser representa toda forma de corte que as mulheres negras sofrem ao decorrer de suas vidas, ceifando o direito à dignidade, à qualidade de vida e a uma posição social ascendente. Quantas facas existem cortando a vida dessas mulheres? Muitas, inúmeras. Com esta pergunta retomamos as palavras de Evaristo (2020) ao expor que a Escrivência é antes de tudo uma interrogação.

Ele continuava o mesmo. Bonito, grande, o olhar assustado não se fixando em nada e em ninguém. Sentiu uma mágoa imensa. Por que não podia ser de uma outra forma? Por que não podiam ser felizes? E o menino, Maria? Como vai o menino? cochichou o homem. [...] Ficava, apenas de vez em quando, com um ou outro homem. Era tão difícil ficar sozinha! (EVARISTO, 2016, p. 24)

A próxima dor de Maria diz respeito à função de criar os filhos sozinha, sendo abandonada pelos pais de seus filhos. Ainda, a de não poder estar com o homem que gosta, sendo que ele também foi embora. É muito comum mulheres negras e pobres criando seus filhos sozinhas. Para tanto, muitas lutas e sofrimentos são enfrentados por elas para não deixarem seus filhos passarem fome e grandes necessidades. Nesse aspecto, vale ressaltar as palavras de Duarte (2020) ao dizer que a Escrivência está relacionada ao ser mulher e estar no mundo. Logo, percebemos que esses dois aspectos são muito conflituosos para a mulher negra, pois na vida encontra dificuldades e dores. Infelizmente, mesmo se esforçando muito, muitas vezes não conseguem o mínimo para a sobrevivência de seus filhos. Também, há a dor sentimental, quando não são correspondidas pelo homem que gostam, ficando um vazio no peito.

Os assaltantes desceram rápido. Maria olhou saudosa e desesperada para o primeiro. Foi quando uma voz acordou a coragem dos demais. Alguém gritou que aquela puta safada lá da frente conhecia os assaltantes. Maria se assustou. (EVARISTO, 2016, p. 25)

O percurso de dores de Maria continua, desta vez acusada de fazer parte de um grupo de assaltantes, quando na verdade, era inocente e foi acusada injustamente. Sendo assim, o que tornou Maria criminosa na visão dos passageiros do ônibus foi a sua cor negra e ter conversado com um dos assaltantes. No entanto, do ponto de vista de Maria estava falando com seu ex-homem pai do filho mais velho, a quem ele enviou um beijo

e um abraço. Maria desconhecia que aquele homem era assaltante, mas foi associada a ele sem que lhe ouvissem dizer que não conhecia assaltante algum. Ainda, o adjetivo puta marca a visão preconceituosa e erótica que é destinado ao corpo de mulher negra, sem ao menos a conhecer foi chamada de puta, novamente devido a sua cor negra. Nesse sentido, os adjetivos direcionados à Maria, nos remete às palavras de Assis (2020) quando afirma que os corpos de mulheres negras são vistos como objeto de prazer masculino, decorrendo disso várias violências a elas direcionadas.

A primeira voz, a que acordou a coragem de todos, tornou-se um grito: Aquela puta, aquela negra safada estava com os ladrões! [...] Alguém gritou: Lincha! Lincha! Lincha!... Uns passageiros desceram e outros voaram em direção à Maria. O motorista tinha parado o ônibus para defender a passageira: – Calma pessoal! Que loucura é esta? Eu conheço esta mulher de vista. Todos os dias, mais ou menos neste horário, ela toma o ônibus comigo. Está vindo do trabalho, da luta para sustentar os filhos...

Lincha! Lincha! Lincha! Maria punha sangue pela boca, pelo nariz e pelos ouvidos. A sacola havia arrebentado e as frutas rolavam pelo chão. Será que os meninos iriam gostar de melão? (EVARISTO, 2016, p. 26)

A última dor de Maria é a maior que pode existir. Maria foi de fato morta pelos passageiros do ônibus sem qualquer crime cometido. Novamente chamada de puta, negra safada, adjetivos que mostram claramente qual o motivo do linchamento, qual seja, o preconceito racial contra mulheres negras. Diante das acusações, Maria se defende, sendo por isso chamada de negra atrevida. Ao tentar se defender Maria nos remete as palavras de Silva (2020) quando afirma que a pele negra e pobre contesta ser a carne mais barata do mercado. No entanto, tal passagem nos mostra o quão forte é o preconceito racial, que não permite sequer a defesa da vítima, seja por ela mesma ou por outras pessoas como foi o caso do motorista tentando defendê-la e mostrando a realidade vivida por Maria, ao falar sobre sua luta diária para sustentar os filhos, o qual foi ignorado e silenciado pela voz do preconceito.

Maria termina morta e seus filhos sem a comida, os remédios, sem a mãe para lutar por eles, ficando à mercê das vulnerabilidades sociais. Dessa forma, o ciclo de exclusão e violência contra o negro, especialmente a mulher, se perpetua. Conforme Natália (2020) em relação ao racismo, há uma vítima, mas não há traços dos criminosos. Assim ocorreu com Maria, ela estava morta e os assassinos voltam para suas casas como se nada

tivesse acontecido e Maria se torna um número na estatística de mulheres negras mortas. Situação essa que tem sido descrita e denunciada pela Escrivência de Conceição Evaristo.

O conto Maria é um exemplo típico dentre tantos na literatura brasileira em que podemos acompanhar o quanto é sofrida a vida das mulheres negras no Brasil. O quanto é difícil e por vezes até impossível sobreviver ao racismo estrutural e estruturante presente na sociedade. Cada dor sofrida por Maria é um componente constitutivo da Escrivência, por isso, é urgente romper o ciclo de propagação do racismo contra mulheres negras, conhecendo e lutando à favor delas para a construção de uma sociedade mais humana e igualitária.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao desenvolver este artigo discutimos o termo Escrivência de Conceição Evaristo, o qual por meio da escrita literária remete as lutas, as dificuldades de mulheres negras e pobres que foram ao longo do tempo silenciadas pela sociedade, que se limita a explorá-las e violentá-las de diversas formas. Nesse sentido, a Escrivência é um espaço de fala para essas mulheres, como também uma forma de refutar o preconceito generalizado da sociedade. Nessa perspectiva, analisamos o conto Maria de Conceição Evaristo, buscando apresentar o percurso de dores desta personagem, associando-as à Escrivência.

Assim, encontramos várias dores que perpassam desde a extrema pobreza, não tendo nem sequer dinheiro para passagem de ônibus ao voltar para casa depois de um dia cansativo de trabalho. Nesse viés também destacamos a dor de ser empregada doméstica, mal paga e submissa, que leva os restos de comida para seus filhos. Temos a dor física ao se cortar com uma faca preparando o pernil, sendo que essa faca laser corta até a vida, simbolizando os vários cortes que a mulher negra pobre sofre. Também, temos a dor de lutar dia a dia para sustentar seus filhos sem ajuda dos pais das crianças, não tendo condições financeiras mínimas, embora trabalhe muito. Além de criar os filhos sozinha, ainda existe a dor da separação do homem amado.

Além disso, a dor de ser condenada como assaltante e a ser puta e negra safada exclusivamente pela cor e por ser mulher. Outra dor é a possibilidade de se defender, ao tentar falar em seu próprio favor foi chamada de atrevida e esbofetada, ficando evidente que mulher negra e pobre não

pode falar sendo silenciada pelo racismo. Finalmente, a maior dor, ser linchada e morta, mesmo sendo inocente. Dessa forma, com esta última dor, deixando os filhos desamparados e à mercê de outras tantas violências.

Dadas as dores supracitadas, ficam mais do que explicitados os elementos que constituem a Escrivência no conto em análise. Quantas dificuldades enfrentou essa mulher para apenas sobreviver junto a seus filhos, ainda enfrentando grandes dificuldades. Desta feita, compreendemos que a Escrivência reflete problemas em diversas conjunturas, raciais, políticas, culturais, econômicas, dentre outros pontos que exigem uma postura transformadora da sociedade como um todo.

REFERÊNCIAS

ASSIS, Camila Vieira da Silva de. Mulheres negras, opressões, feminismo negro e entretenimento. VI Seminário CETROS. UECE, 2018.

BIBLIOTECA NACIONAL. Entrevista com Conceição Evaristo. 2015. Disponível em: <https://www.bn.gov.br/es/node/1774> Acesso em: 28 de dez de 2020

CARNEIRO, Sueli. Enegrecer o feminismo: a situação da mulher negra na América Latina a partir de uma perspectiva de gênero. 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 27/12/20 as 19:42.

DUARTE, Eduardo de Assis. Escrivência, Quilombismo e a tradição da escrita afrodiaspórica. IN: Escrivência : a escrita de nós : reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo / organização Constância Lima Duarte, Isabella Rosado Nunes ; ilustrações Goya Lopes. -- 1. ed. -- Rio de Janeiro : Mina Comunicação e Arte, 2020.

EVARISTO, Conceição. A Escrivência e seus subtextos. IN: Escrivência : a escrita de nós : reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo / organização Constância Lima Duarte, Isabella Rosado Nunes ; ilustrações Goya Lopes. -- 1. ed. -- Rio de Janeiro : Mina Comunicação e Arte, 2020.

EVARISTO, Conceição. Olhos d'água. 1. ed. Rio de Janeiro: Pallas: Fundação Biblioteca Nacional, 2016.

NATÁLIA, Livia. Intelectuais escrevintes: enegrecendo os estudos literários. IN: Escrivência : a escrita de nós : reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo / organização Constância Lima Duarte, Isabella Rosado Nunes ; ilustrações Goya Lopes. -- 1. ed. -- Rio de Janeiro : Mina

Comunicação e Arte, 2020.

NUNES, Isabela Rosado. Sobre o que nos move, sobre a vida. IN: Escrivivência : a escrita de nós : reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo / organização Constância Lima Duarte, Isabella Rosado Nunes ; ilustrações Goya Lopes. – 1. ed. – Rio de Janeiro : Mina Comunicação e Arte, 2020.

RODRIGUES, Vera. Mulheres negras resistem: protagonismo feminino negro e nordestino. Revista Humanidades e Inovação. v. 6, 2019.

SILVA, Assunção de Maria Sousa. Escrivivência: itinerário de vidas e de palavras. IN: Escrivivência : a escrita de nós : reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo / organização Constância Lima Duarte, Isabella Rosado Nunes ; ilustrações Goya Lopes. – 1. ed. – Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, 2020.



O SER MULHER NA POÉTICA DE GILKA MACHADO

Laura Amélia Fernandes Barreto *

**Universidade do Estado do Rio Grande do Norte
lauraafbarreto@hotmail.com

Maria Eliane Souza da Silva **

**Universidade do Estado do Rio Grande do Norte
mariaeliane28@hotmail.com

1 INTRODUÇÃO

No ano de 1907, o Brasil República, sob o comando do presidente Afonso Pena, luta pela modernização e implementação dos valores republicanos. As mulheres ocupam cargos que são associados ao cuidar, tarefa considerada estritamente feminina (professora e enfermeira). A luta pelos direitos das mulheres acontece timidamente, ocasionando mudanças, mesmo que canhestro, na construção social e nos ensinamentos passados de geração a geração.

É nesse contexto que o poema intitulado VII Noturnos é escolhido e premiado em primeiro lugar no concurso literário do jornal A Imprensa, dirigido por José do Patrocínio Filho, sendo publicado logo em seguida no mesmo jornal. Os versos, de cunho sensitivo, fazem uso de rimas alternadas e exploram vocábulos que exalam sensualidade, clamor e desejo. A mulher é o objeto da lírica, no caso uma gata no cio, o que proporciona um misto de sensibilidade e erotismo apurados, pois a mulher descrita está embrasada pelo próprio desejo.

VII Noturno

É noite. Paira no ar uma etérea magia;
nem uma asa transpõe o espaço ermo e calado;

e, teor da amplidão, a Lua, do alto, fia véus luminosos
para o universal noivado.
Suponho ser a treva uma alcova sombria, onde tudo repousa
unido, acasalado.
A Lua tece, borda e para a Terra envia,
finos, fluidos filós, que a envolvem lado a lado.
Uma brisa sutil, úmida, fria, lassa,
erra de quando em quando. É uma noite de bodas esta
noite... Há por tudo um sensual arrepio.
Sinto pêlos no vento... É a Volúpia que passa, flexuosa, a se
roçar por sobre as cousas todas, como uma gata errando em
seu eterno cio.

O uso de letras maiúsculas - Lua, Terra, Volúpia - nos apresenta as personagens que participam da etérea magia descrita, na noite que acasalam. A Lua envia para a Terra sinais do seu desejo, como se tecesse véus luminosos, para que fossem percebidos pelo outro. Há um sério compromisso para o universal noivado, não o compromisso oficializado entre pares, mas sim com a própria carne. Num quarto que possui apenas uma cama - alcova sombria - sem acesso ao exterior, os amantes repousam após o acasalamento - onde tudo repousa unido, acasalado. É uma noite comemorativa - de bodas - o que provoca um arrepio sensual, o que enfatiza o desejo pelo próprio desejo carnal.

Os versos, apesar de luxuriosos, são vistos magistralmente como poesia, já que o autor considera o erotismo feminino como personagem, devaneando ente as sensações que a mulher-personagem poderia sentir. O poema pressupõe um autor de grande destreza erótica e isso, num primeiro momento, não é nenhum tabu. No entanto, a beleza dos versos se perdem quando quebram o construto social de um Brasil recém-república, ainda na tentativa de adequação aos novos traquejos e normas políticas e sociais pregadas naquele momento. Isso ocorre quando a mulher-personagem dos versos passa a ser, também, a mulher-autora. Além de mulher-autora, uma menina-mulher-autora de, apenas, 14 anos⁶ de idade, chamada Gilka Machado. Em VII Noturnos, a mulher passa de personagem, a autora de sensações eróticas, da libido feminina, de uma linguagem e comportamentos impróprios as mulheres, indo de encontro ao que era

6 Nas pesquisas biográficas da autora, há uma divergência na idade de Gilka Machado quando ganha o concurso literário do Jornal *A imprensa*. Alguns autores afirmam que ela possuía apenas 13 anos; outros, 14. Como o objetivo desta pesquisa não é fazer uma análise da infância-juventude da poetisa, basear-nos-emos nos argumentos, quanto a essa afirmação, na obra *Poesia Completa*, organizada por Jamyle Rkain.

instituído socialmente e propondo novas formas de enxergar o corpo - e a alma - feminina.

Nesse sentido, o objetivo deste artigo é analisar a obra *Cristais Partidos*, da escritora brasileira Gilka Machado, publicada em 1915, sob a ótica da crítica literária feminista, desenvolvendo um comparativo entre a vida pessoal da escritora e as personagens descritas em seus versos. Trata-se de uma análise crítica, em que o texto literário, através dos seus múltiplos sentidos, assume a posição central neste estudo. Sendo assim, embasamos os nossos argumentos primeiros acerca da questão da representação do desejo numa expressão que quebra os interditos, sobrepõe-se ao lugar de recato feminino e desenvolve uma lírica guiada pela percepção da mulher como autora e emancipada, dona do seu próprio desejo.

2 SER MULHER: ATROZ E TANTÁLICA TRISTEZA

As publicações em livros e/ou jornais de autoria feminina era algo distante para as mulheres, quiçá obras de cunho erótico, tais quais a de Gilka. Por esse motivo, em sua primeira aparição, Gilka usou pseudônimos e conquistou, assim, os três primeiros lugares do concurso de poesia do jornal *A Imprensa*.

“Estreei nas letras, vencendo um concurso literário num jornal, *A Imprensa*, dirigido por José do Patrocínio Filho. Logo depois, um crítico famoso escrevia que aqueles poemas deveriam ter sido laborados por uma matrona imoral. Quase criança, comunicativa, indiscreta e falaz, saindo de mim mesma, contando meus prazeres e tristezas, expondo os meus defeitos e qualidades, eu pensava apenas em dar novas expressões à poesia. Aquela primeira crítica (por que negar) surpreendeu-me, machucou-me e manchou o meu destino. Em compensação, imunizou-me contra a malícia dos adjetivos. Havia no meu ser uma torrente que era impossível represar: os versos fluíam, as estrofes cascadeavam... e continuei, ritmando minha verdade, então com mais veemência.” (MACHADO, 2017, p.14)

Criada numa família de artistas, Gilka sempre se manteve ligada às

artes e, conseqüentemente, vivia envolvida em ritmos e rimas. Porém, de família pobre, nunca teve possibilidades de ter uma educação formal, o que foi proporcionado pela sua mãe - Thereza Christina Moniz da Costa, a quem dedica a sua primeira obra *Cristais Partidos*. É nesse cenário, numa sociedade estritamente patriarcal, que delimita a maternidade para mulheres, onde Gilka desenvolve uma poética sensual e de um erotismo feminino exacerbado e simbólico de enfrentamento político, alicerçado em versos parnasianos e descritivos.

Ser mulher...

Ser mulher, vir à luz trazendo a alma talhada
para os gozos da vida; a liberdade e o amor;
tentar da glória a etérea e altívola escalada,
na eterna aspiração de um sonho superior...

Ser mulher, desejar outra alma pura e alada
para poder, com ela, o infinito transpor;
sentir a vida triste, insípida, isolada,
buscar um companheiro e encontrar um senhor...

Ser mulher, calcular todo o infinito curto
para a larga expansão do desejado surto,
no ascenso espiritual aos perfeitos ideais...

Ser mulher, e, oh! atroz, tantálica tristeza!
ficar na vida qual uma águia inerte, presa
nos pesados grilhões dos preceitos sociais!

Parte da crítica e de leitores especializados em literatura avaliaram a lírica da autora como obscena e imoral – gozos da vida, a liberdade e o amor, carregada de imagens que se poderia considerar pornográficas. Os preconceitos imbricados em cada crítica contêm as ideologias apregoadas naquela época. Ser mulher, como intitula e desenvolve o soneto acima, é ser “bem-comportada” e isso significa, para aquela época, seguir as convenções institucionalizadas – vir à luz trazendo a alma talhada.

A poetisa escandalizou a sociedade burguesa primeiro pela transgressão ao patriarcado, uma resistência concreta a submissão feminina defendida na época, rompendo com o decoro público – tentar da glória a etérea e altívola escalada/na eterna aspiração de um sonho superior. Desprendida dos talhos sociais, deseja ser alguém superior, seguir o próprio sonho e, assim, os próprios desejos.

De acordo com Perrot (2007), há uma dificuldade para se escrever sobre a história das mulheres, pois existe uma escassez de registros sobre

o seu passado. Não há documentos históricos suficientes para relatar a atuação desse sujeito no cenário social, cultural e político. Perrot relata que “as mulheres ficaram muito tempo fora desse relato, como se, destinadas à obscuridade de uma inenarrável reprodução, estivessem fora do tempo, ou pelo menos, fora do acontecimento”(2007, p. 16) - Ser mulher, calcular todo o infinito curto/para a larga expansão do desejado surto,/no ascenso espiritual aos perfeitos ideais...Uma das justificativas dessa falta de legado histórico sobre as mulheres, segundo Perrot (2007), está associada à própria desvalorização que elas tinham de si mesmas - Ser mulher, e, oh! atroz, tantálica tristeza!, quando julgavam-se sem importância no ambiente social - ficar na vida qual uma águia inerte, presa. Isso resultava no apagamento das memórias e dos vestígios históricos de suas vidas - nos pesados grilhões dos preceitos sociais!.

O segundo motivo pelo qual a poesia de Gilka Machado escandalizou a sociedade é o fato de uma mulher dedicar-se a literatura. Nesse momento, as mulheres literárias pertenciam a famílias elitizadas e possuíam status e “proteção” masculina. Gilka não possuía recursos financeiros, não fazia parte da elite e, mesmo sendo bombardeada por críticas severas, continuou a fazer uma lírica voltada a representação do desejo.

No Brasil de início do século XX, a manifestação do desejo feminino se amoldava, quase incondicionalmente, à supervisão masculina: os livros escritos por mulheres não deveriam ultrapassar o cerco do lirismo cheiroso e bem-comportado. Melancolia, tristeza e languidez eram as qualidades preferencialmente esperadas, devendo a alegria e o viço serem canalizadas para o lar e a família. (ARAÚJO, 2014, p. 115)

É nesse encontro com o desejo feminino que Gilka transforma a lírica e a representação feminina. Os poemas Cio e ser mulher desenvolvidos anteriormente demonstram a vontade de transformação no setor cultural e social. Os versos de Gilka são uma ode ao feminino e aos movimentos feministas que eram travados timidamente na época.

3 DA TANTÁLICA TRISTEZA AO SANGUE QUE INFLAMA: O DEVIR-MULHER

Para Deleuze e Guattari, a necessidade de transformação só acontece a partir de um encontro que desestabilize o emocional do sujeito. A

descoberta da verdade, como coloca os autores, oferece a desobediência social e a busca dos prazeres. Essa verdade só é possível através dos signos involuntários, exterior ao ser, o que proporciona uma violência sobre o pensamento.

A verdade depende de um encontro com alguma coisa que nos força a pensar e a procurar o que é verdadeiro. [...] o signo que é objeto de um encontro e é ele que exerce sobre nós a violência. O acaso do encontro é que garante a necessidade daquilo que é pensado (DELEUZE, 2003, p.14, 15).

Esse movimento de desconstrução só pode ocorrer através dessa violência simbólica, conseguida através de fatos mundanos.

[...] a mundanidade, julgada do ponto de vista das ações, é decepcionante e cruel e, do ponto de vista do pensamento, estúpida. Não se pensa, não se age, mas emitem-se signos. [...] O signo mundano não remete a alguma coisa; ele a “substitui”, pretende valer por seu sentido. Antecipa ação e pensamento, anula pensamento e ação, e se declara suficiente. Daí seu aspecto estereotipado e sua vacuidade. [...] Eles são vazios, mas essa vacuidade lhes confere uma perfeição ritual, como que um formalismo que não se encontrará em outro lugar (DELEUZE, 2003, p. 6)

Essa intrusão de “algo que está fora”, implica numa mudança, isto é, esses signos que surgem das relações sociais desembocam numa transformação, num devir. A lírica de Gilka Machado contempla esse devir devocional as estruturas femininas de uma época, quando, tanto na vida pública quanto na privada, luta pelas questões de emancipação. “O pensamento não é arborescente, e o cérebro não é uma matéria enraizada nem ramificada” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 25), ou seja, o pensamento não é enraizado a uma única ideologia o que pressupõe uma quebra nas raízes, nesse caso, do patriarcado, proporcionando linhas de fuga.

Os versos de Sândalo descrevem a necessidade de sentir-se livre sexualmente, independente, para ceder às vontades outrora consideradas profanas.

Sândalo

Quente, esdrúxulo, ativo, emocional, intenso,

o sândalo espirala, o espaço ganha, berra!
e eu, que sôfrega o sorvo em longos haustos, penso
que há nele a emanação da volúpia da terra.

Odor que o sangue inflama e que um desejo imenso
de prazeres sensuais em nossas almas ferra,
quer perfume o brancor de um redilhado lenço,
quer percorra a cantar as planícies, a serra.

Quando o aspiro a embriaguez em mim se manifesta,
e perco-me do amor na esplêndida floresta,
onde velha serpente aos meus olhos assoma.

Há rumores marciais, agressivos rumores,
de trompas, de clarins, cornetas e tambores,
na forte exalação deste infernal aroma.

Mais uma vez, o feminino é autor e personagem na lírica de Gilkiana. O título - já inicialmente erótico - do soneto remete ao óleo essencial considerado afrodisíaco em diversas culturas. Retirado de uma madeira, o óleo essencial de sândalo possui um aroma agradável e é usado para benzer os recém-nascidos e para embalsamar os mortos. As portas de muitos templos são confeccionadas a partir do pau de sândalo por significar pureza, limpeza e consagração religiosa. Além disso, na Índia e na China, é considerada uma substância afrodisíaca, que exala erotismo e luxúria.

No poema, há uma espécie de quebra de expectativa do enredo quando, inicialmente, a descrição concerne ao sândalo substância - Quente, esdrúxulo, ativo, emocional, intenso/o sândalo espirala, o espaço ganha, berra!. O uso da sinestesia também é recorrente na escrita da autora, pois é na mistura das sensações e sentidos onde ela aprisiona e demonstra o desejo feminino. Nos versos em destaque, o eu lírico deseja sofregamente sentir as sensações do sândalo, não só sentir o aroma, mas também na pele, no corpo - e eu, que sôfrega o sorvo em longos haustos, penso/que há nele a emanação da volúpia da terra.

A dessacralização do desejo acontece quando pelo odor, o sangue inflama, despertando os desejos castrados socialmente - e que um desejo imenso de prazeres sensuais em nossas almas ferra. Apesar de fugaz, o desejo que acomete a personagem é delicado e sublime - quer perfume o brancor de um redilhado lenço, e que a fará seguir por caminhos antes

proibidos - quer percorra a cantar as planícies, a serra. O paradoxo entre planície e serra remete, também, a construção do gozo. O desejo eufórico do eu lírico vai construindo uma escalada em prol do próprio orgasmo, a subida latente do desejo proporciona uma 'queda' no abismo da sexualidade.

Quando o aspiro a embriaguez em mim se manifesta - Apesar de antes buscar os sentimentos e relacionamentos exaltados e idealizados - socialmente - ela percebe que não escuta os desejos do próprio corpo. E quando o faz, embriaga-se e perde-se de amor numa floresta a que ela chama de esplêndida. É nessa floresta que habita a serpente, símbolo do pecado original, representação da luxúria e da fome humana e, nesse momento de contentamento e estupor, ela enxerga a serpente e a serpente também a enxerga.

O discurso de repressão às aspirações da mulher é amparado, desde os primórdios, por uma estrutura social explicitada por leis políticas, que definem qual deva ser o papel dos sujeitos masculino e feminino dentro da sociedade. A literatura não fica à parte dessa organização, embora, em alguns momentos procure fissurá-la, desestabilizá-la. Aliada à proibição de seu discurso, observa-se uma forma de regulação social que afeta socialmente as práticas eróticas, sobretudo aquelas que advenham do sujeito feminino, como figurativizadas no poema Gilka Machado em que a mulher subverte esse sistema de coerção dando vazão aos seus impulsos.

Historicamente, o sujeito do sexo masculino teve mais oportunidades para submeter, demonstrar e sanar seus desejos. Já a mulher, oprimida em todos os aspectos da vida cotidiana e histórica, só a pouco tempo começa a agir como o homem, havendo um compartilhamento de ações e de identificações que antes eram exclusivas ao gênero masculino:

uma personagem: um passado, uma história, uma infância, um caráter, uma forma de vida [...]. Nada daquilo que ele é escapa à sua sexualidade. Ela está presente nele todo: subjacente a todas as suas condutas [...]. É-lhe consubstancial, não tanto como pecado habitual, porém como natureza singular (FOUCAULT, 1980, p. 43).

Os estudos de Foucault (1995) se concentram na constituição do indivíduo moderno, cujo processo constitutivo do mesmo seria os mecanismos de objetivação e subjetivação. O primeiro processo corresponde ao indivíduo como objeto do mundo moderno, cujo corpo é dócil e disciplinado, enquanto que o processo de subjetivação envolveria as práticas culturais que fazem do homem um sujeito, ou seja, quando um indivíduo

reconhece uma identidade como sua. Segundo Fonseca (2003, p.26) “os dois processos concorrem conjuntamente na constituição do indivíduo, sendo que os primeiros o constituem enquanto objeto dócil e útil e os segundos enquanto um sujeito”.

É possível pensarmos a representação do eu-lírico do texto a partir do que observa Foucault. No texto literário em questão, a docilidade deixada para trás pelo eu lírico traz paz ao seu interior, pois ele começa a expressar a real intenção do corpo e seus mais profundos anseios - na forte exalação deste infernal aroma.

Esse tom erótico-emancipativo na obra da “matrona imoral” transforma-a numa literatura menor. A palavra “menor”, nesse caso, não desqualifica a obra, mas sim uma literatura política. Isto é, uma literatura de forte coeficiente de desterritorialização, como a promovida por Gilka.

“Uma literatura menor não é a de uma língua menor, mas antes a que uma minoria faz em uma língua maior. Mas a primeira característica, de toda maneira, é que, nela, a língua é afetada de um forte coeficiente de desterritorialização. Kafka define nesse sentido o impasse que barra aos judeus de Praga o acesso à escrita, e faz de sua literatura algo de impossível: impossibilidade de não escrever, impossibilidade de escrever em alemão, impossibilidade de escrever de outro modo” (DELEUZE, p. 35, grifo meu)

Apesar disso, os textos de Gilka Machado vêm suprir uma necessidade nos estudos literários do nosso país, além de permitir, diante do obscurantismo que assola o início do século, que entremos em contato com uma vertente da literatura que envolve não só o místico, mas também o instinto humano.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O desvelo a emancipação já estava talhado nos versos e na vida pública de Gilka Machado. Por meio do partido, buscava, por assim dizer, apoio político para continuar - e proporcionar o direito a outras mulheres - de continuar a sua literatura. Para a época, tudo aquilo que tangenciasse uma zona proibida ou interdita era tido como revolucionário. Assim, Gilka o foi.

REFERÊNCIAS

- ARAÚJO, Gilberto. A Literatura de autoria feminina - “Gilka Machado: corpo, verso e prosa”. Conferência proferida na ABL, em 10 de junho de 2014.
- AUAD, Daniela. Feminismo: que história é essa?. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.
- BASSANEZI, Carla. Mulheres dos anos dourados. In: História das mulheres no Brasil. Organização Mary Del Priore; Carla Bassanezi (coord. de textos). 9. ed. São Paulo: Contexto, 2007.
- CHAUI, Marilena. Participando do debate sobre mulheres e violência. In: Perspectivas Antropológicas da Mulher, n.4, 1985.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia 2. Vol. 4. São Paulo: Editora 34, 2011
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. O Anti-Édipo. São Paulo: Editora 34, 2011
- EAGLETON, Terry. Marxismo e Crítica Literária. Coleção Crítica e Sociedade. Porto: Edições Afrontamento, 1978.
- FONSECA, Márcio Alves da. Michel Foucault e a constituição do sujeito. São Paulo: EDU, 2003.
- FOUCAULT, Michel. Microfísica do poder. Rio de Janeiro: Graal, 1999.
- FOUCAULT, Michel. História da sexualidade I: a vontade de saber. Rio de Janeiro: Graal, 1998.
- FOUCAULT, Michel. História da Sexualidade: o cuidado de si. Tradução de Maria Theresa da Costa Albuquerque; revisão técnica José Augusto Guillhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1985
- FOUCAULT, Michel. Ética, sexualidade, política. Tradução: Elisa Monteiro. 1984, p. 264-287.
- FOUCAULT, Michel. O sujeito e o poder. IN: RABINOW, Paul; DREYFUS, Hubert. Michel Foucault. Uma trajetória filosófica: para além do estruturalismo e da hermenêutica. Rio de Janeiro: Forense universitária, 1995
- GHILARD, Maria Inês Lucena. Representações do Feminino. Campinas: Átomo, 2003.

MACHADO, Gilka. Poesia Completa. São Paulo: V de Moura Mendonça - Livros, 2017.

MENDES, Maria Alzenir Alves Rabelo. Formação discursiva e verdade em Contos proibidos de Marquês de Sade.

PERROT, Michelle. Minha História das Mulheres. Tradução Ângela M. S. Côrrea. São Paulo: Contexto, 2007.



A REPRESENTAÇÃO IDENTITÁRIA DA PERSONAGEM SCHEREZADE NO ROMANCE *VOZES DO DESERTO* DE NÉLIDA PIÑON

Maria do Socorro Souza Silva*

*Universidade do Estado do Rio Grande do Norte
corrinha.172016@gmail.com

Roniê Rodrigues da Silva**

**Universidade do Estado do Rio Grande do Norte
rodrigopinon2014@gmail.com

1 INTRODUÇÃO

O romance *Vozes do deserto* é uma espécie de (re)encenação da famosa história árabe, *O livro das Mil e uma noites*, as quais povoam o imaginário do oriente e do ocidente, desde seus primeiros registros no século XV. Oriunda da saga oriental, Scherezade emerge para a narrativa de Piñon, em que aparece como uma protagonista insubordinada, que resolve desafiar o poder institucional representado pelo Califa de Bagdá, a fim de suspender um decreto de morte que pesa sobre as donzelas do reino. Partindo disso, pretendemos discutir como se configura a representação identitária da protagonista do romance numa associação com noções teóricas oriundas da filosofia, sobretudo as ideias de rizoma, poder e potência.

A ideia de rizoma, seguindo os princípios da filosofia deleuze-guattariana, é pensada a partir de uma relação com a botânica e designa uma formação na qual não se pode identificar um ponto central, seu início ou fim, possuindo, ao contrário, muitas disjunções: “o rizoma nele mesmo tem formas muito diversas, desde sua extensão superficial ramificada em todos os sentidos até suas concreções em bulbos e tubérculos”. (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 22). Desse modo, entendemos que o rizoma se

caracteriza principalmente pela multiplicidade de suas extensões, por uma estrutura labiríntica na qual não se pode determinar um centro, uma única saída, mas diversas possibilidades de agenciamentos. Procurando designar mais claramente a ideia de rizoma, os filósofos franceses supracitados estabelecem alguns princípios através dos quais procuram caracterizá-lo. O primeiro e o segundo princípios são o de conexão e heterogeneidade, por meio do qual afirmam que “qualquer ponto do rizoma pode ser conectado a qualquer outro e deve sê-lo. É muito diferente da árvore e da raiz que fixam um ponto, uma ordem”. (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 15). Nesse sentido, os agenciamentos dentro de uma estrutura rizomática se dão em qualquer ponto, por meio de várias conexões, tornando-o uma constituição múltipla.

Pensando a ideia de rizoma a partir dos princípios da conexão e heterogeneidade, objetivamos propor, nesse trabalho, uma associação com a constituição da identidade da personagem Scherezade do romance *Vozes do deserto*, da escritora contemporânea Nélide Piñon.

2 SCHEREZADE: UMA SUBJETIVAÇÃO RIZOMÁTICA

Com o intuito de apresentar uma relação de proximidade entre alguns dos princípios do rizoma e a subjetivação da personagem Scherezade, iniciamos por uma análise de sua conduta na fase da infância, quando ela já aparece representada transgredindo os estereótipos por meio dos quais a mulher árabe é normalmente retratada. Posteriormente, observaremos como determinados aspectos de insubordinação se prologam na fase adulta e como influenciam na sua função de contadora de histórias. Desde a idade infante, a protagonista do romance nelidiano apresenta um comportamento diferenciado das demais crianças. Essa diferença teria sido notada pela própria mãe, a qual no leito de morte solicita que o marido leve em consideração, no tratamento dado pelo pai a cada uma das filhas, a natureza misteriosa que compõe a personalidade de Scherezade:

E prosseguindo com as solicitações finais, a moribunda pediu que o marido levasse em consideração a habilidade e o temperamento de cada filha. Dinazarda, por exemplo, sua primogênita, sucederia ao pai em suas funções de Vizir, caso houvesse nascido homem. Ao falar de Scherezade, a voz, que quase se apagara, revigorou-se, advertindo-o quanto ao brilho da mirada de Scherezade, que, desde o nascimento, ensejava

mistérios. Não erraria em profetizar que a memória desta filha retinha o saber do mundo, merecendo que lhe franqueassem as portas da erudição. E de que outro modo o marido cumpriria os desígnios de Alah? (PINON, 2004, p. 109)

A passagem literária supracitada mostra como, ainda jovem, Schezade já apresentava características singulares as quais foram, sutilmente, notadas pela mãe. Consoante aparece relatado em sua fala, a menina ‘enseja mistérios’, ou seja, haviam naquela criança aspectos ainda ocultos que precisavam ser descortinados ao longo da sua existência. Por isso a mãe, sabendo que não viveria o suficiente para acompanhar o desenrolar das virtudes das filhas, sobretudo a mais nova, encarrega o pai das meninas de propiciar a elas uma vida na qual possam ter acesso ao saber erudito, até então completamente negado à figura feminina no contexto do mundo árabe. Esse saber será fundamental, no desenrolar da trama, para que a personagem possa compor as suas histórias. Entretanto, é preciso notar que estas não aparecerão como resultado apenas da educação que Scherezade receberá dos grandes mestres de sua época, mas sobretudo de uma associação com um conhecimento popular que ela adquire em contato com o povo.

A constituição identitária da personagem nos lembra a discussão de Norbert Elias (1994) em “A sociedade dos indivíduos”, quando o estudioso destaca que numa sociedade cada indivíduo é singular, as particularidades de cada ser são resultantes de uma cadeia de relações estabelecidas com os outros. Nessa teia de relações, cada sujeito é interdependente do outro, e disso não podemos fugir, pois é justamente esse emaranhado que torna possível a efetivação de sociedades distintas. Na narrativa em estudo, a contadora de histórias estabelece relações com culturas diferentes, uma de ordem mais subalterna, andarilha, popular, que aparece representada pelo povo e pelos nômades do deserto; outra mais preponderante, fixada e elitista figurativizada pelas instituições. O contato com esses diferentes universos acaba tornando-a um ser excêntrico. Para Elias (1994), o convívio social, a rede de relações, são cruciais para a nossa constituição enquanto seres humanos desenvolvidos, ele destaca que: “Somente com base nesse diálogo instintivo contínuo com outras pessoas é que os impulsos elementares e informes da criança pequena tomam uma direção mais definida, assumem uma estrutura mais clara”. (ELIAS, 1994, p. 26)

Vendo por essa ótica, quanto mais vastas forem as relações que mantemos com o meio em que vivemos, maiores são as possibilidades de desenvolvermos o ‘autocontrole psíquico’, e assim, nos aproximarmos de uma condição humana plural e, por conseguinte, diferirmos de um caráter animalesco. Durante este processo, iniciado ainda na idade infante, nós

humanos precisamos de uma matriz a ser seguida e, ao nos espelharmos nos modelos socialmente dispostos, estaremos construindo a nossa própria singularidade, ou seja, uma identidade individual que parte inicialmente da coletividade.

O que o teórico observa serve para uma compreensão acerca da constituição da identificação da personagem Scherezade principalmente por ela estar interligada com diversas cadeias sociais: a família, aqueles sujeitos mais respeitados que circulam pela corte do califado, os mestres com quem aprende o conhecimento erudito, indivíduos que transitam pela geografia do deserto e o mercado de Bagdá, mas sobretudo com aqueles que advêm do mundo da imaginação conhecido inicialmente através da ama Fátima. O fato de ela vincular-se a mundos diferentes tornou-a mais propensa à transgressão, ilustrada, dentre outras passagens, quando, por diversas vezes posterga os limites espaciais instituídos para o sujeito mulher, como exemplificado na cena em que vai secretamente ao mercado de Bagdá, conforme assinala o texto literário:

Scherezade já não podia mais esperar. Chegara a hora de romper as amarras, de visitar o mercado. Também Fátima já não tinha como prorrogar esta decisão. Assim, antes de se dirigirem ao centro de Bagdá, ela cuidou de impedir que o Vizir descobrisse o grave delito. Para apagar em Scherezade as marcas da procedência nobre, a fez passar por um rapaz imberbe, de compleição delicada. Operando nela tal transfiguração que Scherezade, confrontada com um disfarce a realçar-lhe a ambigüidade, já não sabia, ao final, quem era, a que nome atender. Um dilema que, se a perturbava, fazia a ama rir. Orgulhosa de um trabalho que opunha ao corpo original da adolescente e disfarçava-lhe o sexo, Fátima mostrou-lhe com exemplos concretos as vantagens de ser menina e menino ao mesmo tempo. Dessa forma, respondendo ao duplo estado com uma sabedoria que iria lhe faltar no futuro, caso ficasse unicamente ancorada no corpo feminino. (PINON, 2004, p.153).

O trecho assinalado é bem pertinente pois, ao ilustrar a primeira ida de Scherezade ao mercado, revela-nos que, desde muito jovem, a menina transgrediu algumas regras estabelecidas pela figura do pai e pela própria ordem social. No caso dessa passagem, ela precisa ocultar dele a ida ao mercado pois, pela ótica sócio-política do local, uma princesa não poderia visitar a Medina, principalmente desacompanhada de um homem. Mesmo assim, a jovem não hesita e sai à procura de uma fortuna inexistente no

palácio do Vizir, a qual se constitui pela sabedoria do povo mais humilde de Bagdá. A partir dessas transgressões, Scherezade vai despreendendo-se de uma ordem social preestabelecida que determina que os filhos devem obediência incondicional aos pais, devendo nunca questionar as regras que são designadas para o bem-estar da família. Sem pensar muito nas consequências, a jovem segue sua vocação para a aventura e dá sequência as visitas ao mercado, mesmo sem o consentimento do homem. Também podemos interpretar esses passeios/fugas como um intercâmbio sociocultural em que a personagem amplia as relações, até então restritas as vivências com os familiares, a ama e os mestres responsáveis pela sua instrução.

E é nesse processo que a protagonista vai estabelecendo conexões com o exterior, saindo de um ambiente e de uma vivência restritos para conhecer o ilimitado mundo do fora, desterritorializando-se do espaço da casa, possibilitando novas experiências. Corroborando com essa ideia, e associando a vivência da personagem ao um mosaico rizomático, recorremos a Deleuze e Guattari quando enfatizam que: “[...]. Todo rizoma compreende linhas de segmentaridade segundo as quais ele é estratificado, territorializado, organizado, significado, atribuído, etc.; mas também compreende também linhas de desterritorialização pelas quais ele foge sem parar. [...]” (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 25). Na perspectiva das linhas de segmentaridade, o personagem do Vizir, enquanto sujeito responsável pela família e um representante do poder instituído, preza pela obediência às regras. Numa ótica deleuze-guattariana, ele também é um representante da estratificação, de um sistema que busca cercar a liberdade do sujeito. Contrariando a expectativa paterna, Scherezade, com a astúcia de criança, adquire meios para fugir, burlar as linhas de segmentaridade que a aprisionam, criando linhas de fuga que possibilitam a ela escapar de uma resignação imposta pela instituição familiar, e por isso é vista nessa acepção como uma menina/mulher com traços de uma subjetivação rizomática.

Scherezade vai dia após dia estabelecendo associações entre o conhecimento erudito, que lhe chega pela educação que recebe dos mestres, e os saberes oriundos do povo que circula no mercado. Assim, sua identificação constrói-se como um mosaico em que há fragmentos de diferentes origens. Ela pode ser compreendida como uma personagem de identidade heterogênea, mantendo uma relação de proximidade com o primeiro princípio do rizoma, de conexão e heterogeneidade. Desde cedo a personagem vai agregando à sua identidade diferentes aspectos, conforme estamos assinalando, os quais lhe servirão mais adiante quando vir a tornar-se a grande contadora de histórias.

Na passagem supracitada do romance, chama a atenção ainda a façanha da jovem disfarçar-se de menino para ir ao mercado e não ser reco-

nhecida, “Dessa forma, respondendo ao duplo estado com uma sabedoria que iria lhe faltar no futuro, caso ficasse unicamente ancorada no corpo feminino”. (PINON, 2004, p.153). Ou seja, as peripécias da jovem eram meios pelos quais ela ia acumulando experiências distintas, formulando uma subjetivação heterogênea. Se porventura ela decidisse permanecer fixada apenas na identificação feminina, certamente as práticas vivenciadas no corpo masculino fariam falta na fase adulta, sobretudo na sua condição de contadora de histórias, as quais são oriundas de fontes diversas, ratificando um nomadismo do pensamento que pode ser apontado como igualmente rizomático e que seria próprio da personagem.

Dessa maneira, conforme estamos assinalando a partir de uma análise das ações de Scherezade, a protagonista do romance nelidiano vai se constituindo como uma personagem insubordinada. Essa natureza vai atingir o ápice quando ela fica sabendo do decreto instaurado pelo Califa e resolve se contrapor a ele, desafiando o pai para salvar da morte as donzelas do reino. Para pôr em prática o plano que objetiva dar fim às ocorrências de mortes, Scherezade se potencializa como uma mulher subversiva que tem como arma de guerra as narrativas que fabula. Desde então, a protagonista trava com o Califa um embate iniciado após as núpcias, quando o soberano permite que sua recente esposa lhe conte uma de suas histórias. É por meio delas que Scherezade pretende vencê-lo. A partir daí as vivências de Scherezade, marcadas por uma conduta subversiva, passam a constituir a sua função de contadora de histórias, prática durante a qual assume diferentes papéis, adotando a identificação de alguns dos seus personagens. De tal modo, conta as histórias, permitindo transformar o próprio corpo num território de intensidades contínuas, responsáveis por fazê-la assumir uma diversidade de identificações durante o ato da fabulação, conforme se percebe numa passagem do texto literário:

Scherezade assume alternadamente papéis femininos e masculinos. Sente-se à vontade em descrever o falo e a vulva. As genitálias dos seres não a incomodam. Seu corpo absorve em igual intensidade as proporções de cada qual. Lateja, pulsa, incha, cresce, endurece, segundo a anatomia que representa nos seus relatos. Quando se cansa de ser homem, esquecida do que é ser mulher na corte de Bagdá, sente desprezo por uma humanidade imersa na sujeira e nas falsas ilusões. (PINON, 2004, p.307)

Em seus relatos, Scherezade incorpora traços de diferentes personagens, oscilando, como se demonstra na citação, entre o biotipo masculino e o feminino. Dessa maneira, ela se metamorfoseia segundo as necessida-

des da narrativa e da sua própria existência ficcional, pois como está posto, desde os contos das Mil e uma noites, a contadora sobrevive a partir das façanhas por ela criadas, torna-se um ser diferente a cada momento, por isso povoa as suas histórias com personagens fabulosos, e ainda encarna seus caracteres, para assim tornar-se parte constituinte de uma performance que visa lhe poupar a vida. Este aspecto de transmutação da protagonista pode ser associado ao que discutem os filósofos franceses, quando discorrem sobre a capacidade dos rizomas se metamorfosear, mudar de natureza constantemente:

[...] o rizoma é feito somente de linhas: linhas de segmentaridade, de estratificação, como dimensões, mas também linha de fuga ou de desterritorialização como dimensão máxima segundo a qual, em seguindo-a, a multiplicidade se metamorfoseia, mudando de natureza. [...] (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 43).

Consoante ao que discutem os estudiosos, a protagonista de *Vozes do deserto* transmuta-se a todo instante. Sobretudo, ela potencializa um nomadismo identitário que ocorre como consequência de sua performance narrativa, exercendo a função de contadora de histórias, quando incorpora traços característicos dos seres fictícios que fazem parte das tramas que ela inventa, com a finalidade de salvar a própria vida e a das donzelas de Bagdá. Examinando a condição do gênero feminino dentro de um contexto social que caracteriza a comunidade árabe em pleno século X, é possível perceber que Scherezade não se conforma a um modelo arquetípico de mulher, transcendendo os preceitos ditados pelas instituições de sua época, constituindo-se, portanto, por uma singularização rizomática, um indivíduo que resiste à força opressora representada pelo Califa e o decreto de morte que pesa sobre as donzelas do reino.

É importante que o leitor, analisando a performance da personagem a partir de sua função de contadora de histórias, possa entender melhor a sua constituição identitária. Isso porque existe entre a protagonista e as histórias que ela inventa uma relação simbiótica, em que uma sobrevive a partir das outras. Para escapar da morte e executar seu plano de enfrentamento ao Califa, Scherezade recorre ao mundo de uma imaginação rizomática, criando relatos intermináveis, os quais suspende apenas por alguns instantes do dia com a finalidade de atrair a expectativa dos seus ouvintes, tornando-os reféns de sua fabulação. Afim de ilustrar a íntima relação entre Scherezade e suas histórias, o texto literário revela-nos:

Quando se pergunta por que narra, hesita na resposta e não lhe importa. Sabe apenas, até o momento, que narra com o intuito de afugentar a sombra das futuras vítimas do vingativo Califa projetada na plataforma, onde o cadafalso destaca-se, imponente. (PIÑON, 2004, p. 233)

Partindo dessa constatação, vemos que a contadora mantém uma íntima relação com os enredos, é possível notar que ela narra pela necessidade de efetivar seu plano heroico, mas também por uma espécie de fator natural, como se contar histórias fosse algo inerente a ela, e não lhe interessasse saber o porquê de enveredar-se diariamente pelos caminhos da fabulação. Ainda sobre a importância do ato de narrar no romance, Dinazarda, irmã de Scherezade, também reconhece o poder das narrativas que a irmã inventa perante a força opressora do Califa: “[...] Mais que tudo, conta com o caráter encantatório das histórias da irmã para dobrar o coração insensível do Califa e subverter as suas noções punitivas”. (PIÑON, 2004, p. 213). Considerando a performance de contadora de histórias, e a partir das ações da personagem ao longo da narrativa, é possível associar a sua identificação às características do rizoma no que tange ao 3º princípio proposto por Deleuze e Guattari, denominado de princípio da multiplicidade, o qual propõe que:

[...] é somente quando o múltiplo é efetivamente tratado como substantivo, multiplicidade, que ele não tem mais nenhuma relação com o uno como sujeito ou como objeto, como realidade natural ou espiritual, como imagem e mundo. As multiplicidades são rizomáticas e denunciam as pseudomultiplicidades arborescentes. [...] Uma multiplicidade não tem nem sujeito nem objeto, mas somente determinações, grandezas, dimensões que não podem crescer sem que mude de natureza. (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p.16).

O princípio da multiplicidade é um dos que mais se aproxima da identificação da Scherezade, como estamos demonstrando. A mulher subversiva que conhecemos é a consequência do acúmulo de experiências guardadas desde a infância. Associando o pensamento dos estudiosos ao comportamento e à subjetivação da personagem, podemos compreender que a sua conduta ao longo do romance está permeada por uma multiplicidade, que emerge como resultado de sua formação quando na infância seu pai disponibiliza “[...] mestres em medicina, filosofia, história, arte e religião que despertaram a atenção de Scherezade para aspectos sagrados e profanos [...]”. (PIÑON, 2004, p.07). A esse conhecimento recebido

dos mestres, ela agrega aqueles de origem popular, adquiridos na sua convivência com Fátima, sua primeira professora na arte da sabedoria vinda do povo humilde que circulava no mercado, nas praças e nos arredores de Bagdá. Esses dois saberes são problematizados pela filosofia de Deleuze e Guattari a partir das noções de uma ciência régia, que seria aquela institucionalizada e que chegaria à personagem pela educação recebida dos mestres; e por uma ciência nômade, que seria proveniente do contato que ela estabelece com o povo. Com isso Scherezade pode ser entendida como uma personagem múltipla, pois ela não é una, mas sim várias, nela coexistem seres diversos, saberes distintos, condutas diferenciadas.

O caráter múltiplo relacionado à identificação da jovem pode também ser visto quando transita entre o status de princesa, obtido pelo fato de ser filha do Vizir, ao papel de jovem aventureira que perambula pelo mercado de Bagdá e até de heroína que se sacrifica pela vida das jovens do reino condenadas à morte. Scherezade é por si mesma múltipla, a multiplicidade nela está presente desde a origem e descendência, conforme mostra o romance:

A partir desta sucessão de visitas ao mercado, Scherezade descobria que, a despeito de sua nobreza, ela emergira do povo agrupado nos labirintos de Bagdá. Tinha em mente tal genealogia a fim de não perder de vista as histórias que começava a agrupar. Não registrava, definitivamente, distância entre a sua grei e a gente andarilha e anônima que lhe ia povoando o espírito. Todos a compraziam, exibindo em sua carnalidade igual dose de delírio. (PIÑON, 2004, p. 250)

A multiplicidade se manifesta na personagem como resultado da quebra de hierarquias ‘entre a sua grei e a gente andarilha e anônima que ia lhe povoando o espírito’. É também algo que constitui a essência e o conteúdo das histórias contadas por ela, nas quais se vale tanto dos aspectos oriundos da grei dos abássidas orientais, fazendo reviver personagens marcantes na história dos sultões; como reavivando personagens advindos das fábulas populares, como Simbad, Zoneida e outros. Os enredos são repletos de seres distintos, todos são matéria indispensável para que Scherezade possa constituir seus enredos e encantar seus ouvintes.

Segundo Deleuze e Guattari (2011), “As multiplicidades se definem pelo fora: pela linha abstrata, linha de fuga ou de desterritorialização segundo a qual elas mudam de natureza ao se conectarem às outras”. (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 25). Semelhante a isso, Scherezade apresenta uma arte múltipla ao criar enredos através dos quais ela consegue sair, mesmo que seja apenas por meio do pensamento, do ambiente

em que vive enclausurada, ou seja, através dos agenciamentos entre uma história e outra, entre os diversos cenários recriados, ela consegue desterritorializar o seu pensamento, bem como o dos seus ouvintes Dinazarda, Jasmine e o próprio Califa que sonham em viver as aventuras enredadas em suas fábulas. No caso específico do Califa, o leitor atento observará como, entretido pelo universo da imaginação, ele vai se desterritorializando das suas funções de chefe de Estado. Dessa maneira, podemos dizer que a multiplicidade em Scherezade é traduzida primeiramente pela sua experiência de vida, pelas ações que protagoniza durante a narrativa e, por conseguinte, pelo caráter das histórias por ela criadas, sempre intermináveis. Seus enredos são assim, semelhantes à sua identidade, inconclusa e em constante processo de mudança. Na sua função de contadora de histórias, Scherezade transforma-se em campo de imanência do desejo, representando a potência da arte, da narrativa e da própria vida.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Por meio das discussões aqui propostas percebemos que a subjetivação da Scherezade pode ser pensada numa associação com o primeiro princípio do rizoma, o de conexão e heterogeneidade, isso porque, ao longo da narrativa, ela rompe com o sistema dominante, investindo em agenciamentos com possibilidades de conexões diversas, a partir das quais torna-se um sujeito desdobrável, não fixado, mas fluído. Ao apresentar, desde a fase da infância, uma conduta transgressora aqueles estereótipos por meio dos quais a mulher árabe é normalmente retratada, a protagonista do romance vai se constituindo como uma personagem insubordinada. Tal natureza vai atingir o ápice quando ela fica sabendo do decreto instaurado pelo Califa e resolve se contrapor a ele, desafiando o pai para salvar da morte as donzelas do reino.

Também foi possível associar a performance da contadora de histórias e suas ações ao 3º princípio do rizoma proposto por Deleuze e Guattari, denominado de princípio da multiplicidade. O aspecto múltiplo aparece representado na própria constituição da personagem, bem como no conteúdo das histórias contadas, que também é múltiplo, vasto. Os muitos saberes que permeiam sua identidade, oriundos de duas vias, uma ciência sistematizada e outra popular, tornam Scherezade uma personagem plural, pois ela não é uma, mas sim várias, nela coexistem seres diversos, saberes distintos, condutas diferenciadas. Todos esses aspectos foram demonstrados através da performance errante da personagem ao longo

texto. Então, constatamos que a multiplicidade em Scherezade é traduzida primeiramente pela sua experiência de vida, pelas ações que protagoniza durante a narrativa e, por conseguinte, pelo caráter das histórias por ela criadas, sempre intermináveis.

REFERÊNCIAS

DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia. Vol.1. Tradução Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. São Paulo: Ed. 34, 2011.

ELIAS, Norbert. A sociedade dos indivíduos. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994.

PIÑON, Nélica. Vozes do Deserto. Rio de Janeiro: Record, 2004.



OLHARES SOBRE O PODER FEMININO EM *EU, TITUBA, FEITICEIRA... NEGRA DE SALÉM, DE MARYSE CONDÊ: QUEM É A BRUXA AQUI?*

Maria Eliane Souza da Silva*

*Universidade do Estado do Rio Grande do Norte

mariaeliane28@hotmail.com

Jeane Virginia Costa do Nascimento**

**Universidade do Estado do Rio Grande do Norte

jeanenascimento@alu.uern.br

1 INTRODUÇÃO

As tradições judaico-cristãs destacaram concepções dualistas como virtude e pecado, céu e inferno, Deus e Diabo. Muitos ensinamentos embasados no medo e no sentimento de culpa foram difundidos ao longo do tempo (NASCIMENTO, 2018, p. 64). A Idade Média foi um período histórico teocêntrico, ou seja, que Deus estava no centro das decisões e que todos os fatos que contrariavam à vontade divina eram considerados diabólicos. Todos àqueles que “tentavam” interferir nas deliberações dos Céus deviam ser exemplarmente punidos.

O período Inquisicional, vivenciado na Europa, o *Malleus Maleficarum* (O martelo das feiticeiras) de Kramer e Spenger (2004) trouxe uma espécie de tratado da misoginia dividido em três partes: a primeira se pronunciavam os juízes, a segunda era um manual de como identificar os tipos maléficos e a terceira consistiam na execução das punições. A misoginia podia ser reconhecida pois segundo estudos de English e Enreireich (1973) cerca de oitenta e cinco por cento dos executados eram mulheres. French (1985) complementa que cerca de cem mil mulheres foram queimadas vivas na Europa. Ambas as referências são citadas no prefácio do *Malleus Maleficarum*. Em adição a isso, era comum a associação dessas mulheres com práticas demoníacas que envolviam, inclusive, relações se-

xuais com o Diabo.

Ao comentar sobre essas mulheres “bruxas”, Federici (2019, p. 65) expõe:

Devido a sua relação singular com o processo de reprodução, as mulheres, em muitas sociedades pré-capitalistas, foram reconhecidas por uma compreensão particular dos segredos da natureza, que as capacitava, supostamente, a proporcionar vida e morte e a descobrir as propriedades ocultas das coisas. Praticar magia (na condição de curandeiras, médicas tradicionais, herboristas, parteiras, criadoras de poções de amor) também foi, para muitas mulheres, uma fonte de emprego e, indubitavelmente, uma fonte de poder, embora as expusesse à vingança quando os remédios falhavam (FEDERICI, 2019, p. 65).

Assim, a bruxa foi a mulher que tinha conhecimentos sobre a natureza, capazes de realizar curas de âmbito físico ou espiritual. A cada ritual ou conjuração, esse poder era reiterado de forma que essas mulheres eram bastante respeitadas em seus espaços de atuação, muitas vezes, assumindo papel de líderes. Conforme Federici apresenta, essa condição de agir era possível graças a sua ligação com a natureza e a ancestralidade, além de contar com a condição de detentora dos saberes, havia a condição social que não permitia que a população mais desassistida pelos reinos, feudos ou comunidades ter acesso a meios mais sofisticados de tratamentos de saúde, lançavam mão desses conhecimentos como estratégia de sobrevivência.

Com o desenvolvimento do capitalismo e as expansões coloniais, sobretudo àquelas pautadas pela vertente do Cristianismo, a função dessas mulheres foi perseguida, massacrada e sua ligação com a natureza foi resignificada e resumida à conceber, parir e educar crianças conforme Ortner (1979). Ainda, segundo a referida autora, o corpo da mulher foi visto como sinal de mau presságio, sendo a menstruação vista como “ameaça” em situações específicas. Tais preceitos baseados, muitas vezes, na Bíblia relegavam as mulheres à uma condição menor e muitas vezes de estorvo social propiciando assim a ascensão das sociedades patriarcais. Ademais, confirma Federici (2019) que, para o Capitalismo, o corpo devia se voltar aos meios de produção e não serem vistos com a percepção medieval de ser um espaço mágico. Ou seja, ao voltar-se para a reprodução, corpos seriam gerados para exercerem funções na cadeia produtiva e, por conseguinte, aumentarem os lucros dos donos dos processos produtivos.

Dessa forma, de líderes respeitáveis que possuíam trânsito livre nas

comunidades, as mulheres foram relegadas ao espaço privado e invisibilizado de seus lares. As mulheres “bruxas” foram exterminadas pois, muitas delas, já possuíam idade e saberes avançados, o que não lhes permitiam nem reproduzir e não era mais interessantes para o estilo de vida da Era Moderna sustentá-las por meio da caridade das comunidades em que viviam.

Para mais, com a sistematização do conhecimento científico, a chamada sabedoria popular, tradições preservadas por essas mulheres foram tratadas como uma experiência a parte e como um conhecimento menor, reiterado pelo incontrolável avanço do capitalismo cujo interesse nunca foi em preservar tradições.

Sobre o contexto acima, é possível considerar *Eu, Tituba, feiticeira... negra de Salém* uma narrativa representativa da fase fêmea das identidades mulheres neles encaixadas. Conforme esclarece Showalter (1985) citada por Zolin (2019, p. 329), a protagonista e suas coadjuvantes revelam seu autoconhecimento, além de serem marcadas por “trajetórias permeadas por crises existenciais desencadeadas pela não-adequação aos valores apregoados pela ideologia dominante” (ZOLIN, 2019, p. 334). Em específico, essas obras partem da interseccionalidade entre o ser mulher-negra-praticante da cosmogonia ancestral, reveladas em situações de perigo condicionadas à sua liberdade de escolha em amar, conjurar, se satisfazer materialmente, afetivamente e espiritualmente.

Isto posto, definiu-se como questão problematizadora: o que fez com que *Tituba* fosse classificada como bruxa? Desse modo, delimitou-se como objetivo desenvolver reflexões acerca do ser bruxa, considerando aspectos religiosos e cosmogônicos, na narrativa *Eu, Tituba, feiticeira... negra de Salém*. Para isso, serão apresentadas alguns recortes teóricos que manifestem percepções religiosas e cosmogônicas sobre o conteúdo e certos do romance, a serem expostos a seguir.

2 EU, TITUBA, FEITICEIRA... NEGRA DE SALÉM: QUEM É A BRUXA AQUI?

As reflexões a serem aqui desenvolvidas partem da hipótese que os conhecimentos das mulheres africanas e afrodescendentes foram delimitados pelos moldes e conveniências dos colonizadores. Por essa razão, as experiências cosmogônicas eram demonizadas pois, eram comparadas aos dogmas cristãos. A sacerdotisa africana ou afrodescendente, que preserva-

va suas crenças, era vista como a “bruxa” ou “feiticeira” para a percepção cristã. E, assim, essas mulheres, além de viverem sob o jugo da escravidão, do gênero, da raça e da origem eram marginalizadas em suas identidades ancestrais.

Apesar de não ser reconhecido como um movimento formal, a resistência das mulheres negras manifestadas por meio das práticas ancestrais teve grande relevância para o surgimento dos **Black Movements** no final do século XIX e século XX. Em consequência, esses movimentos também influenciaram a chamada literatura negra. Segundo Fonseca (2011, p. 247), essa forma de pensar buscava a “celebração de concepções e valores próprios de diferentes culturas africanas”, o que nos faz refletir acerca de como essas culturas conseguiram se preservar ao longo de mais de três séculos de perseguição e silenciamento. Ao meditar sobre tal condição, é preciso lembrar dessas mulheres que, mesmo em situação de violenta opressão, não deixaram de preservar suas identidades, culturas e podem ser as precursoras desses movimentos, mesmo não havendo o reconhecimento de tal fato.

Na obra de Condé, após a morte dos pais, Tituba é acolhida, ainda na infância, por Man Yaya, que vivia em isolamento do restante dos habitantes da região após a morte do marido e dos filhos. Man Yaya, era a detentora de conhecimentos ancestrais e naturais. O primeiro contato entre elas ocorre do seguinte modo:

Na realidade, ela mal tinha os pés na nossa terra; vivia constantemente em companhia deles, tendo cultivado ao extremo o dom de se comunicar com os invisíveis. Não era ashanti, como minha mãe e Yao, mas uma nagô da costa, a quem tinham dado o nome crioulo de Man Yaya, o nome de Yetunde. Tinham medo dela. Mas vinham de longe vê-la, devido ao seu poder. Ela começou a me dar um banho, em que boiavam raízes fétidas, deixando a água fluir ao longo dos meus membros. Em seguida me fez beber uma poção feita por ela, e amarrou em volta do meu pescoço um colar de pedrinhas vermelhas. (CONDÉ, 1997, p. 18)

Federici (2019) relembra que, para essas mulheres marginalizadas, as práticas mágicas, seja na condição de curandeiras, parteiras ou herboristas, além de servir como forma de emprego, era uma forma de obter poder. Por isso, Man Yaya, mesmo despertando temor nas pessoas, era procurada e respeitada porque seus conhecimentos, muitas vezes, eram a única forma de resolução de problemas nos espaços coloniais, sobretudo para aqueles que viviam à margem da sociedade. Tal fato pode ser confir-

mado em “Tinham medo dela. Mas vinham de longe vê-la, devido ao seu poder”. Ao receber Tituba, a feiticeira utilizou seus saberes para fortalecer a protagonista através de banhos, poção e um amuleto. Percebe-se, com o avançar da obra, que tais rituais já eram o início da preparação de Tituba como herdeira de suas experiências:

Man Yaya me ensinou as plantas. As que dão sono. As que curam feridas e úlceras. As que espantam ladrão. As que acalmam epiléticos e os mergulham num repouso feliz [...] Man Yaya me ensinou a escutar o vento, quando ele se levanta e mede forças por cima das cabanas que se prepara para esmagar. [...] Man Yaya deu uma última mão numa parte de seus ensinamentos sobre as plantas. Sob sua direção, me aventurei em cruzamentos ousados, casando passiflora com ameixa brava, erva venenosa com azedinha e azaleia das azaleias com persulfurosa. Eu fabricava drogas, poções, cujo poder reforçava, graças a encantamentos. [...] Um dia, um vento forte virou o galinheiro, onde eu criava as aves, e fui obrigada a sair atrás das minhas galinhas e do meu belo galo de pescoço escarlate, afastando-me além dos limites que me tinha fixado [...] Quando me viram, todos pularam rapidamente para o mato e ajoelharam, enquanto meia dúzia de pares de olhos respeitosos e aterrorizados erguia-se em minha direção (CONDÉ, 1997, p. 18-21).

Verifica-se no fragmento que Man Yaya repassou seus conhecimentos a Tituba, inclusive como se relacionar com os ancestrais promovendo, desse modo, a continuidade desse contato mesmo depois da morte do corpo físico de sua mentora. Cavagnoli (2016) apresenta em sua tese a ideia de que, embora Tituba tenha seus “saberes subalternizados” e “inferiorizados na sociedade colonial” (p. 23), há um processo descolonizador “fundado nas histórias e nas experiências de vida das pessoas colonizadas” (p. 24), marcado pela não negação em aprender os ensinamentos de seus ancestrais e demonstrando até certo orgulho de ser instrumento para a preservação dessas vivências.

Porém, assim como Man Yaya, ela desperta não somente o medo, mas também o respeito de quem sabe de seus conhecimentos, o que mostra o seu “poder”, conforme Federici afirmou anteriormente, e apresenta da no fragmento a seguir:

O doutor Griggs e eu mantínhamos excelentes relações. Ele sabia que eu tinha feito maravilhas cuidando

dos langores da senhora Parris e que graças a mim ela era capaz de cantar os salmos domingo na igreja. Sabia também que eu tinha curado a tosse e a bronquite das meninas. Uma vez, chegou a vir me pedir um emplastro para um feio machucado no tornozelo do filho. Até então não me parecia que ele visse malícia em meus talentos. No entanto, naquela manhã, quando empurrou a porta de Samuel Parris, evitou olhar para mim, e compreendi que estava se preparando para tomar partido dos meus acusadores (CONDÉ, 1997, p. 108).

Ao abandonar seu espaço de experiência para acompanhar o John Índio, Tituba foi trabalhar na casa de Susana Endicott e, na sequência, após a morte dessa, foi servir à família Parris, chegando à aldeia de Salém. Neste espaço, após uma série de fenômenos considerados sobrenaturais que atingiram principalmente as crianças da região, é acusada de bruxaria e passa pelo interrogatório dos seus julgadores:

- Tituba, com que espírito mau você mantém amizade?
- Nenhum.
- Por que você atormenta essas crianças?
- Não as atormento.
- Quem as atormenta, então?
- O Demônio, pelo que sei.
- Você alguma vez viu o Demônio?
- O Demônio veio falar comigo e me ordenou que o servisse.
- Quem você viu?
- Quatro mulheres às vezes atormentam as crianças.
- Quem são elas?
- Sarah Good e Sarah Osborne são as que conheço. As outras, não conheço. Sarah Good e Sarah Osborne queriam que eu atormentasse as crianças, mas me recusei. Havia também um homem de Boston, alto, muito alto.
- [...]
- E você obedeceu?
- Não. Quatro mulheres e um homem atormentaram as crianças e se deitaram sobre mim e me disseram que se eu não atormentasse as crianças eles me fariam mal. (CONDÉ, 1997, p. 138-139)

Ao sair do seu espaço e não ouvir o conselho de suas ancestrais, Tituba expôs sua experiência aos olhares puritanos do século XVII. Se-

gundo Breslaw (1996, p. 91), “folk healers and prognosticators operating outside the realm of theology seldom came to the attention of the legal system”⁷. Dessa maneira, o deslocamento da protagonista para um espaço de domínio puritano a transformou em uma “bruxa”, mesmo não havendo a comprovação de que ela tivesse relação direta com os fenômenos da comunidade em questão. Porém, Breslaw complementa que “it was not necessary that Tituba and John have personal reputations as cunning folk, only that they fit the stereotype of effective witches”⁸ (p. 97), confirmando que a acusação de bruxaria era meramente racial, simplesmente porque eles tinham fenótipos considerados bruxos. No excerto, constata-se que Tituba não nega sua participação, porém acusa pessoas que despertaram o ódio contra ela na aldeia de Salém como, Sarah Good e Sarah Osborne, além Samuel Parris, “um homem de Boston, alto”, cuja fisionomia é descrita por Tituba como a do verdadeiro Satanás, em outros trechos do romance.

Entende-se que, embora houvesse um misto de medo e de respeito em relação a “arte” desenvolvida por Tituba, a protagonista não deixou de realizar suas práticas e manter sua ancestralidade. Mesmo sob acusação de agentes puritanos, ela teve a sagacidade de dizer que foi mais uma vítima de ações demoníacas e, ainda, incluiu pessoas que se desagradavam da sua presença. Assim, ela conseguiu se livrar das punições capitais dadas aos praticantes de bruxaria.

CONCLUSÃO

O presente artigo foi iniciado com a reflexão acerca do “ser bruxa” na literatura, bem como a possível apropriação de nomes pejorativos pelos grupos que recebem esses nomes sob o olhar de fora e a possível ressignificação desses termos por esses movimentos com uso valorativo diferenciado. Na análise literária aqui realizada, discussões sobre palavras como bruxa e feiticeira, propiciaram caminhos para uma possibilidade de desmistificação em relação a essas mulheres. O perigo relacionava-se ao poder exercidos por elas nos espaços em que estiveram inseridas.

As estratégias de preservação ancestral são verificadas na obra *Eu, Tituba, feiticeira... negra de Salém*. Na narrativa, essa preservação identitária também é repassada entre as identidades Man Yaya e Tituba, que
7 A atuação dos curandeiros e prognosticadores ocorriam fora dos domínios da teologia raramente chamava a atenção do sistema legal (tradução da autora).
8 Não era necessário que Tituba e John tivessem reputações como pessoas habilidosas, apenas que eles preenchiam o estereótipo de bruxos efetivos (tradução da autora).

praticamente conviviam como mãe e filha, até que a primeira se torna ancestral. A protagonista reconhece seus poderes que provocam medo e respeito nos territórios em que ela está inserida.

Entretanto, quando ela migra para a aldeia de Salém é acusada de bruxaria pelos puritanos. Mesmo sob a ameaça, inclusive de perder a própria vida, ela não nega seus poderes, mas atribui suas ações ao demônio e consegue ser absolvida. A reflexão aqui a ser feita refere-se a essas lutas muitas vezes não são mencionadas, mas que podem ser vistas como as precursoras dos Black Movements nos séculos XIX e XX, naturalmente mais ressignificados pois, além da população traficada para ser escravizada nos Estados Unidos tenha sido menor quando comparamos com o Brasil, por exemplo, os processos de opressão e silenciamento foram também bastante violentos.

A figura da bruxa habita há muito tempo a vida real e o imaginário dos povos em várias partes do mundo. Entretanto, o sentido demoníaco da palavra ganhou força ou enfraqueceu-se de acordo com o período histórico em que as práticas eram desenvolvidas e, principalmente, era definido de acordo com a conveniência de quem se considerava dono do “verdadeiro e único” saber, os colonizadores cristãos. Torna-se necessária a realização de mais pesquisas que dê mais visibilidade a essas identidades e sua importância.

REFERÊNCIAS

BRESLAW, Elaine G. *Tituba, reluctant witch of Salem: Devilish Indians and Puritan Fantasies*. New York: NYUP, 1996.

CAVAGNOLI, Ana Carolina Andrade Pessanha. *Quando os mortos começam a falar: por um feminismo negro descolonial na literatura afro-caribenha*. 2016. 197p. Tese (Doutorado em Literatura). Florianópolis, SC: Universidade Federal de Santa Catarina. 2016.

CONDÉ, Maryse. *Eu, Tituba, feiticeira... negra de Salém*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

FEDERICI, Sílvia. *Mulheres e caça às bruxas: da Idade Média aos dias atuais*. São Paulo: Boitempo, 2019.

FONSECA, Maria de Nazareth Soares. *Literatura negra: os sentidos e as ramificações*. In: *Literatura e afrodescendência no Brasil: antologia crítica*. Eduardo de Assis Duarte (Organizador). Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

KRAMER, Heinrich; SPRENGER, James. O martelo das feiticeiras. 17ed. Rio de Janeiro: Rosa dos Ventos, 2004.

NASCIMENTO, Jeane Virginia Costa do. Identidades e religiosidades na literatura afrodescendente: Um defeito de cor, de Ana Maria Gonçalves e The bondwoman's narrative, de Hannah Crafts. 2018. 122p. Dissertação (Mestrado em Letras). Teresina, PI: Universidade Estadual do Piauí. 2018.

ORTNER, Sherry B. Está a mulher para o homem assim como a natureza para a cultura?⁹ In: ROSALDO, Michelle Zimbalist; LAMPHERE, Louise. A mulher, a cultura e a sociedade. Trad. Cila Ankier e Rachel Gorestein. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

ZOLIN, Lúcia Osana. Crítica feminista. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (org.). Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas. 4^a ed. ampliada e revisada. Maringá: Eduem, 2019.



A VIOLÊNCIA DA ERVILHA: NOTAS FEMINISTAS SOBRE UM CONTO DE FADAS

Cássio Eduardo Rodrigues Serafim*

*Universidade de Coimbra

cassioserafim@ces.uc.pt

1.

Era uma vez um príncipe desejoso de casar e constituir família. A vontade era tamanha que ele peregrinou à procura de “uma noiva perfeita”⁹, “uma verdadeira princesa”. No seu giro, encontrou muitas moças, mas nenhuma que lhe agradasse ou que satisfizesse as suas expectativas. Sob os seus olhos, defeitos todas tinham. Desestimulado, regressou à “sua casa”. Após algum tempo, quando já não se sabia de ele andar por aí atrás de noiva, foi surpreendido numa noite intranquila. Havia uma tempestade, nenhuma visita era esperada, mas ouviram-se batidas. O rei deslocou-se até à entrada principal, onde encontrou alguém: “uma princesa parada diante do portão”, sob a fúria da tempestade que inquietava a noite. E, então, o que se passará com essa moça? Poderá o príncipe realizar o seu desejo de casar-se? Será aquela moça a noiva perfeita? Será uma verdadeira princesa? Como se saberá? A quem incumbirá descobrir e comprovar essa condição existencial de uma mulher que, mesmo maltratada pelas intempéries, alcançou o fado do príncipe?

Esta história com que enceto a minha apresentação integra o livro *A princesa e a ervilha*, um conto de fadas escrito e ilustrado por Rachel Isadora, publicado originalmente em 2007 pela Putnam’s Sons. No Brasil, foi traduzido por Thaisa Burani e publicado pela Editora Farol em 2011. Ao adquirir o livro, fi-lo na condição de leitor, de tio de Breno, Heloísa e Bernardo e de educador, circunstâncias que amiúde se justapõem. Até bem pouco tempo, — de facto, após a proposição desta comunicação neste evento —, ignorava o facto de o texto ser uma tradução da língua inglesa

⁹ Quando estou a narrar a história e grafo expressões entre aspas, não estou a indicar as páginas porque essas consistem em expressões presentes no conto analisado nesta comunicação, *A princesa e a ervilha*, de Rachel Isadora. São termos recorrentes e, por isto, decidi não indicar uma página específica do livro.

e advir dos Estados Unidos da América. Interpretei o nome da autora, Rachel Isadora, e o conto em si como oriundos de um país de língua portuguesa.

Adianto-me a dizer isto para justificar e para desculpar-me por trazê-lo a este evento sobre literaturas de língua portuguesa. E, ante a possível acusação de infração de um critério para cá estar, — visto que a literatura de língua portuguesa não tem ocupado o centro dos meus interesses de investigação¹⁰ e que a princesa e a ervilha têm qualquer sotaque estrangeiro —, quero dizer algo mais em minha defesa e em defesa de outros tios, tias e docentes. Na azáfama de diversificar o acervo bibliográfico, de proporcionar aos sobrinhos, à sobrinha, aos alunos e às alunas práticas de leitura variadas e de preparar-se para lecionar a língua materna em circunstâncias em nada simples, adquiri esse livro infantojuvenil encantado, à primeira vista, pelo título e pelas ilustrações na capa e no recheio, conquanto me tenha passado despercebido o olhar desolado da menina na capa. As ilustrações aludiam a algum contexto sociocultural de África, o título suscitava-me leituras imaginativas... talvez tanto quanto os feijões mágicos do João, pois estive mesmo a suspeitar que a ervilha tivesse qualquer coisa de fantástica. Como educador, à época da aquisição deste e outros títulos infantojuvenis, fora convidado por um colega para conversar sobre “literatura infantil e diversidade (identitária)” com um grupo de professoras e professores da educação infantil. À altura, vi-me desafiado a encontrar títulos que servissem ao objetivo de apresentar a essas educadoras e educadores possíveis práticas didático-pedagógicas de leitura na educação infantojuvenil.

Ainda hoje, pode-se enfrentar certa dificuldade para encontrar em bibliotecas públicas e livrarias obras literárias para o público infantojuvenil favoráveis a uma abordagem criativa e lúdica de questões identitárias, discriminação negativa, discriminação positiva da diferença, desafios sociais. Quando não nos falta o dinheiro, falta o título, digo, o livro. Ora inexistem ora estão indisponíveis. É ilustrativo o facto de que, durante anos, foi difícil encontrar Carolina Maria de Jesus nas nossas prateleiras escolares. Em um mundo globalizado, em que se exige mais e mais o reconhecimento da multiplicidade e diversidade de projetos identitários, a representatividade de segmentos populacionais e ações com vistas à justiça social, não bastam parâmetros curriculares nacionais, com atenção especial aos temas transversais, nem a obrigação legal de implementação do ensino da história e da cultura afro-brasileiras¹¹. Considerando que a literatura é um impres-

10 Desde 2013, tenho-me dedicado à investigação sobre o exercício do feminismo pela escritora ganense Ama Ata Aidoo, através da sua produção literária e ensaística.

11 A Lei n.º 10.639/2003, de 9 de janeiro, determina o ensino da história e da cultura afro-brasileiras e africanas nas escolas brasileiras (BRASIL, 2003). Há mais de uma década e meia, a referida lei foi sancionada, mas muito ainda tem de ser feito para a sua

cindível recurso para transitarmos nesta conjuntura, um instrumento de existência e resistência, precisamos ainda de que o mercado editorial não limite o nosso gosto literário, pois isto o faz ao esquivar dos catálogos das editoras autores e autoras invisibilizados pelo cânone.

Em vista disto, quando um livro me pode gerar o prazer da leitura ou ainda pode servir como objeto didático-pedagógico, alegro-me em obtê-lo e, sobretudo, lê-lo, mesmo que me possa vir a desiludir com algum aspecto do texto ou de outra ordem. Foi o caso do conto *A princesa e a ervilha*, que me tem instigado a lançar estas notas feministas. Em convergência com as contribuições da crítica literária feminista que se debruça sobre os modos de representação das mulheres em obras literárias, objetivo participar no debate sobre a representação literária das mulheres e, especificamente, exercitar uma análise sobre a representação das personagens femininas no conto de Rachel Isadora em estudo.

2.

Elaboro estas notas assumindo algumas noções e alguns conceitos que perpassam a minha escrita e que tentarei explicitar ao longo do texto. Em primeiro lugar, compreendo feminismo como “a epistemologia crítica que rejeita a hierarquização sexual, seja ela explícita ou meramente implícita, e denuncia o reconhecimento desigual e a desigual distribuição por razão do sexo (ou de qualquer outra diferença)” (BEBIANO; RAMALHO, 2018, p. 71, grifo das autoras). É uma abordagem centrada nas mulheres sem, contudo, excluir os homens. Importa ainda dizer que esta compreensão evidencia o seu carácter interseccional, quando alude às diferenças como condicionalidades existenciais de cada ser humano ou de segmentos populacionais.

O conto de fadas escrito e ilustrado por Rachel Isadora é ambientado em África, sem local específico, mas com referência a três famílias etnolinguísticas e três países, a saber, amárico, da Etiópia, somali, da Somália, e suaíli, língua que é falada em alguns países da África oriental, mas que, ao fim do livro, a escritora faz alusão ao Quênia. O corpo do livro compreende trinta páginas, das quais cerca de vinte são ocupadas com aquilo que lhes apresentei no início, sem sinais de presença da princesa e da ervilha. Até à vigésima primeira página, três mulheres cumprimentaram o príncipe com um simples “Olá!”, cada uma se expressou em sua língua materna, mas, em seguida, todas foram descartadas por esse homem.

efetiva implementação na prática escolar, o que requer material didático-pedagógico, instalações escolares e formação docente apropriados (cf. COELHO; BRITO, 2020; COELHO; DIAS, 2020; GOMES, 2019).

O feminismo impugna a distribuição desigual de oportunidades com base em diferenças — tendo o sexo e o gênero no centro das atenções, mas sempre em articulação com outros marcadores identitários — e as suas consequências. Uma destas é a restrição de oportunidades de expressão através da supressão da fala, da escrita, do gesto ou outra forma de linguagem. Um indivíduo ou um segmento populacional podem ser vitimados por tentativas de silenciamento e invisibilização praticadas em benefício de sujeitos privilegiados e estruturas sociais, hierarquias de poder, projetos identitários e conjunturas hegemônicas que estes defendem.

No conto *A princesa e a ervilha*, há um discurso androcêntrico a atravessar toda a narrativa e a cercear as possibilidades de expressão e subjetivação das personagens femininas. Aproveito para dizer que entendo discurso como um evento social completo que alberga ideologias e alcança pessoas, textos, estruturas e instituições. Em outros termos, discurso é entendido como uma prática social e está atrelado a ideologias e hegemonia (FAIRCLOUGH, 1992/2001). Ao contrário de autores que defendem a ideologia como algo fixo e atrelado a uma classe social, alinho-me com a ideia de terrenos de lutas ideológicas de Stuart Hall (1983/2003), que me permite pensar que indivíduos e grupos podem participar em práticas discursivas no sentido de defender ou atacar ideologias e de disputar posições de poder.

Sei que o momento não é propício para desenvolver mais a respeito destas noções, mas importa-me assinalar esta noção de discurso para sustentar o modo como apreendo o conto de fadas. Arrisco uma generalização do conto de fadas como gênero literário infantil e interpreto-o como um produto cultural da infância e uma ferramenta de entretenimento e ensino, na esteira do que Henry Giroux (2004) diz sobre os filmes da Disney, que “parecem ao menos inspirar a autoridade e a legitimidade culturais para ensinar papéis, valores e ideais específicos” (p. 89). Giroux aplica a expressão máquina de entretenimento e ensino para referir-se à Disney. A meu ver, o processo de fabricação da infância é complexo e sempre tributário de conjunturas sociais, políticas e econômicas e abrange produção, circulação, exportação, importação, comércio e consumo de epistemologias e objetos da cultura material. Assim como a Disney, embora em uma dimensão distinta, o conto de fadas converte-se em uma ferramenta de entretenimento e ensino em defesa e promoção de um modelo de sociedade sustentado em uma rija estratificação social sempre em detrimento de segmentos populacionais marginalizados e subalternizados pelas elites econômicas e políticas.

No conto de Rachel Isadora, essa característica da narrativa revela-se através de práticas de exclusão e, ao mesmo tempo, de adoração. Usei peregrinar e giro no início, propositadamente, a imaginar um príncipe, um

homem, a peregrinar e a pôr todos a girar, assim como ele próprio, em torno de si, em torno do espectro do falo. Não serão contos de fadas uma representação da peregrinação falocêntrica? Vou dizer de outro modo: além de serem instrumento de entretenimento, os contos de fadas são uma peregrinação em torno do falo ou para a satisfação deste. O príncipe esteve pelo mundo e queria um objeto genuíno, “uma verdadeira princesa”, capaz de adequar-se ao seu projeto institucional, a saber, o casamento e, por conseguinte, a formação de uma família própria e, ao mesmo tempo, a continuação da genealogia. Logo, é uma peregrinação do patriarcado.

Essa peregrinação falocêntrica sucede através de práticas de exclusão. Discursivamente, o conto de fadas exerce uma exclusão interseccional. Em *A princesa e a ervilha*, essas práticas ocorrem em decorrência de ou sustentado por práticas de cerceamento da expressão e subjetivação das personagens; são dependentes. É na vigésima página que encontro a primeira interação mais robusta envolvendo uma personagem feminina, a rainha: “Ah! Nós logo descobriremos se ela é uma verdadeira princesa!” A mãe do príncipe entrou em cena e trouxe consigo a ervilha, com o fito de averiguar a identidade da jovem mulher que estava parada em frente ao portão da casa e, — saber-se-á —, que pelo príncipe será tomada como esposa.

Antes dessa passagem do conto de Rachel Isadora, perguntava-me onde estavam a princesa e a ervilha, mas, afinal, apareceram ambas, pois, em mais da metade do texto, estiveram invisíveis. Podemos dizer que essa é a condição existencial de todas as personagens femininas ao longo do enredo, inclusivamente a rainha. Então, para que servem as mulheres nesse conto cujo título exhibe uma mulher em posição de prestígio? Quando a rainha encontrou a princesa, foi para construir uma relação de sororidade? Poderia pensar no par de personagens femininas que, em muitas obras literárias de autoria de mulheres escritoras africanas, constroem uma relação de amizade, de amor, de cuidado, de apoio, de resistência ou de existência possíveis. Mas isso não aconteceu entre a princesa e a rainha.

A rainha foi sorrateiramente ao quarto onde dormiria a princesa e lá implantou o recurso concretizador da violência: a ervilha. De novo, uma mulher — mas uma personagem em uma posição de privilégio, pois, afinal, trata-se da rainha — atua como atalaia do patriarcado, ilustrando que posições de poder ocupadas por representantes de grupos subalternos não asseguram mudança discursiva e social em benefício dos subalternos. Devemos sempre estar atentos ao facto de que diferenças de gênero não desencadeiam necessariamente mudanças nas relações sociais do gênero nem distribuição de oportunidades igualitária entre homens e mulheres (DE LAURETIS, 1987/1994). De modo geral, a rainha e a princesa atuaram para servir à empresa patriarcal, submetendo-se às investidas de

silenciamento das singularidades das mulheres por parte dos agentes do patriarcado, o príncipe, o rei e também a rainha. A esse e a outros contos subjaz uma ideologia de gênero em benefício do sujeito masculino. O príncipe e os seus pais têm o poder de afirmar ou negar a autenticidade da identidade da princesa e de todas as mulheres que surgem no enredo.

O facto de a escritora e ilustradora Rachel Isadora não criar uma cena com expressão verbal do príncipe não contradiz a afirmação que faz alhures acerca do discurso androcêntrico que perpassa a narrativa. Também não impede o conto de operar como uma ferramenta de ensino de práticas patriarcais e heteronormativas, representando mesmo a violência heteronormativa. A inexistência de discurso direto do príncipe ao longo da história não o posiciona como uma personagem coadjuvante ou como representante de grupos subalternos, nem de longe indica que a sua liberdade de expressão foi prejudicada; ao contrário, a sua presença faz-se sentir constantemente.

Por sua vez, na vigésima quarta página do livro, Rachel Isadora assinala o único momento de expressão verbal da princesa. Pela manhã, quando indagada sobre como pernoitara, esta reagiu: “— Oh, muito mal! — respondeu ela. — Eu não consegui pregar os olhos durante toda a noite. Só os céus devem saber o que havia debaixo destes colchões. Eu só sei que me deitei sobre alguma coisa tão dura, tão dura, que meu corpo ficou cheio de marcas roxas”. A princesa falou e confessou a violência sofrida dentro da casa do príncipe, ou seja, no espaço doméstico. Ela não se queixou ao rei e à rainha de violência física ou psicológica, mas, sim, das “marcas roxas”. Contudo, a confissão que, em outras circunstâncias, poderia configurar a denúncia não evitou que a vítima fosse parar nos braços do suposto algoz e da sua família.

A narrativa é sustentada pela ideia de um sistema binário universal de diferença entre os sexos. Homem e mulher são entendidos como categorias universais. Na esteira da crítica de Teresa de Lauretis (1987/1994) ao conceito de diferença sexual, observo que perpassa o conto de Rachel Isadora uma determinada ideologia de gênero que impede a percepção e a articulação das “diferenças entre as mulheres” e “nas mulheres”, uma vez que se concebe a mulher como “diferença pura e simples e, portanto, igualmente universalizada” (p. 207). O que se pode interpretar também da narrativa lida para esta ocasião é que as diferenças são anuladas, visto que, na perspectiva ideológica que subjaz ao conto, “todas as mulheres seriam ou diferentes personificações de alguma essência arquetípica da mulher, ou personificações mais ou menos sofisticadas de uma feminilidade metafísico-discursiva” (p. 207). É interessante observar que, apesar de contextualizado em África, revelando a interação entre o príncipe e três comunidades etnolinguísticas distintas, nunca é posta em causa a noção da

mulher como um sujeito universal, aliás, como a diferença universal do sujeito universal, que é o homem.

Isto se faz possível porque “o sistema de sexo-gênero, enfim, é tanto uma construção sociocultural quanto um aparato semiótico, um sistema de representação que atribui significado (identidade, valor, prestígio, posição de parentesco, status dentro da hierarquia social etc.) a indivíduos dentro de uma sociedade” (DE LAURETIS, 1987/1994, p. 212). Neste sistema universal de sexo-gênero, a mulher é recompensada se atender aos critérios de satisfação do projeto patriarcal. Adequada a um ideal de feminilidade, a princesa foi galardoada com um homem, o príncipe, que tomou como esposa aquela moça tão sensível, a ponto de ser marcada, violentada, por uma simples ervilha. Quantos e quantas de nós e dos nossos alunos e alunas correspondem ao padrão de beleza ou de comportamento das personagens, em particular das protagonistas, dessas narrativas? Quem de nós poderia enquadrar-se naquilo que o príncipe entendia como “uma verdadeira princesa”?

3.

A literatura pode criar realidades que não são as realidades dos seus leitores e leitoras, a fim de estes viajarem no mundo da fantasia, vivenciem acontecimentos ocasionalmente estranhos ao seu dia-a-dia e, por conseguinte, assimilarem algum repertório cultural para lidar com situações que, porventura, venham enfrentar no futuro. É parte da empresa do entretenimento, principalmente quando se trata de literatura para crianças, sem excluir públicos de outras faixas etárias. Em geral, pressupõe-se que a inocência é uma qualidade inerente aos produtos culturais produzidos para o público infantil. Isto abrange livros, filmes, desenhos animados etc. Raramente, pais e educadores questionam-se a respeito das ideias e dos valores que os filmes infantis, os contos de fadas e outros produtos da cultura infantil podem sedimentar nas crianças (GIROUX, 2004).

A literatura também deve servir ao público-leitor para este perceber-se a si mesmo e observar criticamente as realidades em que se insere, bem como para compreender ou vislumbrar mudanças discursivas e sociais. Mas, como haver transformação e justiça social, sem se cultivar a conscientização sobre práticas discursivas que nos afetam quotidianamente e podem até obstar a nossa mobilidade socioespacial? Por vezes, confrangem-nos, impingindo-nos certos destinos ou a não escolha de destino.

O conto de fadas tem sido tomado acriticamente como gênero literário apropriado para crianças, promotor de imaginação e fantasia. A meu

ver, nós, professores, devemos refletir sobre a educação e a realidade que queremos para nós e para os nossos sobrinhos, sobrinhas, alunos e alunas. Uma educação sem príncipes e princesas, mas, se não puder ser sem membros das realezas, que seja para gente de verdade. Logo, como parte desta reflexão, cabe-nos ponderar a literatura infantil e perguntarmo-nos: como lemos e como devem ser lidos os contos de fadas e outros gêneros literários infantis em casa e em sala de aula? Que papéis, valores e ideais podem ser ensinados através dessas ferramentas de entretenimento e ensino?

Uma educação anticolonial faz-se possível através da literatura. Mas, questiono-me: numa perspectiva anticolonial, anti-imperialista e feminista, como revisar a história dos subalternos com o conto de fadas? Como “descolonizar” com essa ferramenta de entretenimento e ensino? Como praticar uma educação crítica e contrária aos projetos hegemônicos que nos confrangem? Se a revisão histórica, na visão de Gayatri Spivak (1989/1994), demanda a persistência da crítica sem glamour, a anulação de oposições binárias e práticas discursivas que sustentam hierarquias e estruturas de poder, como fazer isso com o conto de fadas, que não apenas privilegia, como também forja e protege o glamour de um projeto de poder com classe social, sexo, gênero, raça e outros marcadores identitários determinados?

O conto de fadas é um instrumento discursivo de violência patriarcal e heteronormativa enleado a discursos essencialistas e excludentes. Indago-me: que valores, papéis e ideais a história A princesa e a ervilha pode ensinar aos meus sobrinhos, à minha sobrinha, aos meus alunos, às minhas alunas e a outras crianças? Afinal, a princesa falou, e o príncipe e a sua família deleitaram-se. Contento e satisfeito, ele tomou a moça violentada como esposa. Enfim, podemos inferir que o facto de adequar-se a um modelo hegemônico de feminilidade recompensou a princesa com o casamento com o príncipe. Será que todas e todos aspiram a tal recompensa? Antes disto, quem conseguirá atender aos critérios desse modelo hegemônico de feminilidade? Quem passará incólume pela ervilha do patriarcado?

4.

No conto de fadas A princesa e a ervilha, de Rachel Isadora, a violência foi cometida não pela ervilha, mas através desta. É irônico que, na condição de alimento, este pequeno grão esverdeado nutra e ofereça benefícios ao sistema imunológico humano, até capacitando a pele para uma

cicatrização rápida. Entretanto, na condição de instrumento do patriarcado, como sucedeu na história partilhada, a ervilha converteu-se em arma de violência contra uma mulher, deixando o seu corpo por sarar. Havia algo tão duro sob “vinte colchões” e “vinte acolchoados de plumas”: a ervilha, uma metáfora. As “marcas roxas”, uma das chagas que mulheres vitimadas pela violência doméstica e de gênero carregam no corpo e na alma.

REFERÊNCIAS

BEBIANO, Adriana; RAMALHO, Maria Irene. A Revista Crítica de Ciências Sociais e o Feminismo. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, número especial, nov./2018, p. 71-114. Disponível em <https://journals.opedition.org/rccs/7709>.

BRASIL. Presidência da República. Lei n.º 10.639, de 9 de janeiro de 2003. Altera a Lei n.º 9.394, de 20 de dezembro de 1996, que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, para incluir no currículo oficial da rede de ensino a obrigatoriedade da temática “história e cultura afro-brasileira” e dá outras providências. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/2003/110.639.htm.

COELHO, Wilma de Nazaré Baía; BRITO, Nicelma Josenila Costa de. Dez anos da Lei n. 10.639/2003 e a formação de professores e relações raciais em artigos (2003/2013): um tema em discussão. *Revista Práxis Educacional*, Vitória da Conquista/BA, v. 16, n. 39, p. 19-42, abr./jun. 2020. DOI: <https://doi.org/10.22481/praxisedu.v16i39.6358>.

COELHO, Wilma de Nazaré Baía; DIAS, Sinara Bernardo. Relações raciais na escola: entre legislações e coordenações pedagógicas. *Revista da ABPN*, v. 12, n. 32, março-maio 2020, p. 46-67.

DE LAURETIS, Teresa. A tecnologia do gênero. Tradução de Suzana Funck. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (Org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 206-242. [originalmente publicado em 1987]

FAIRCLOUGH, Norman. *Discurso e mudança social*. Tradução e revisão técnica de Izabel Magalhães (coord.). Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2001. [Originalmente publicado em 1992]

GIROUX, Henry A. Os filmes da Disney são bons para seus filhos?. In: STEINBERG, Shirley R.; KINCHELOE, Joe L. (Org.). *Cultura infantil: a construção cooperativa da infância*. 2.ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004. Capítulo 2.

GOMES, Nilma Lino. Raça e educação infantil: à procura de justiça social. Revista e-Curriculum, São Paulo, v. 17, n. 3, p. 1015-1044, jul./set. 2019. DOI: <http://dx.doi.org/10.23925/1809-3876.2019v17i3p1015-1044>.

HALL, Stuart. O problema da ideologia: marxismo sem garantias. Tradução de Adelaide La Guardia Resende. In: _____. Da diáspora: identidades e mediações culturais. Organização de Liv Sovik. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003. p. 265-293 [Texto originalmente publicado em 1983]

ISADORA, Rachel. A princesa e a ervilha. Tradução de Thaisa Burani. São Paulo: Farol Literário, 2011. [Originalmente publicado em 2007]

SPIVAK, Gayatri. Quem reivindica alteridade?. Tradução de Patrícia Silveira de Farias. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (Org.). Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 187-205. [originalmente publicado em 1989]



O QUE ACONTECE A UMA PESSOA QUANDO ESTA NÃO ATENDE AO CHAMADO DA NOITE?: REFLEXÕES SOBRE A AUTORIA FEMININA NO CONTO “ONDE ESTIVESTES DE NOITE”, DE CLARICE LISPECTOR

Leandro Lopes Soares*

*Universidade do Estado do Rio Grande do Norte
leandrolls231@gmail.com

Maria Eliane Souza da Silva**

**Universidade do Estado do Rio Grande do Norte
mariaeliane28@hotmail.com

1 INTRODUÇÃO: O CREPÚSCULO

Preservai-nos, Senhor;
das coisas terríficas que
andam à noite.
(Rei Davi - João do Rio)

No ano em que se comemorou o centenário de Clarice Lispector, insígnia maior da literatura de autoria feminina brasileira, as discussões relacionadas a obra desta autora, além das muitas que já se encontram disponíveis em livros, revistas e outros meios de divulgação de pesquisas acadêmicas, tornaram-se necessárias para problematizar algumas questões que cercam o âmbito literário formado pela escrita feminina. Em 2020, um século se passou desde que Clarice nasceu, já retirante de seu país com sua família em direção ao Brasil, pátria da qual fez sua e onde deixou um legado em forma de obra literária cuja projeção ultrapassa o território nacional. Outro século se inicia e o porvir guarda uma nova remessa de

leituras de sua obra, que não se esgota diante da grande quantidade de abordagens já existentes.

Pensar na obra de Clarice Lispector, obra essa escrita por uma mulher que hoje é reconhecida internacionalmente, mas que quando viva enfrentou ácidas críticas sobre sua maneira de escrever, remete a outras mulheres escritoras que, juntas com ela, formam um grupo que por muito tempo ficou a margem, exclusas do direito a escrita. De mãos dadas com ela temos uma Maria Firmina dos Reis, uma Carolina Maria de Jesus, uma Hilda Hilst, uma Conceição Evaristo e tantas outras, brasileiras e estrangeiras, que preencheram o espaço de escrita literária com obras que apresentam suas visões de si mesmas e do mundo a sua volta.

Enaltecer a escrita literária de autoria feminina é não apenas necessário, mas imperioso, visto que a mulher conquista cada vez mais espaço nas diversas esferas que compõem a sociedade e como pesquisadores e críticos da literatura é dever nosso atentar para o que todas as escritoras têm a nos dizer. Pesquisar é também divulgar o trabalho de quem é pesquisado e, nesse sentido, dar visibilidade as autoras que ainda lutam por espaço nesse meio que ainda apresenta resquícios de um pensamento misógino, machista e sexista, tendente a inferiorizar a mulher e tudo que ela faz. Este escrito se volta para a contística de Clarice Lispector, já consagrada pela crítica e pelo cânone, no entanto insistimos na necessidade de olhares para as obras das autoras que ainda não têm tanta visibilidade, obras que têm muito a revelar sobre a sociedade como um todo.

Expressas essas primeiras palavras, o presente texto se direciona para um conto de um volume publicado em 1974 cujo título é Onde estivestes de noite. Homonimamente intitulado o conto explora ainda mais um lado da escrita lispectoriana pouco visto em publicações anteriores desse mesmo gênero, pois a narrativa é envolta por uma atmosfera de mistério, de magia, sobrenatural. Construída em torno de um ritual orgiaco comandado por um ser andrógino, os personagens dessa narrativa, bem como todo o enredo, possibilitam reflexões sobre a questão da autoria feminina na literatura, principalmente por se tratar de uma história com seres tão heterogêneos e em situações diversas. É nessa perspectiva que essa escrita se constrói, enfocando alguns pontos pertinentes a uma relação estreita com o avanço da literatura de autoria feminina.

2 ANDANÇAS PELA NOITE ONDE ESTIVEMOS: SONHO, PRIMEIRA NOITE, OUTRA NOITE, INSPIRAÇÃO E AUTORIA FEMININA

- Onde estivestes de noite
que de manhã regressais
com o ultra-mundo nas veias
entre flores e abissais?

- Estivemos no mais longe
que a letra pode alcançar:
lendo o livro de Clarice,
mistério e chave no ar.
(Carlos Drummond de Andrade)

O volume de contos intitulado *Onde estivestes de noite* teve sua primeira publicação em 1974, mesmo ano em que foi lançado outro livro, também de contos, que é considerado por muitos como a obra mais polêmica de Clarice Lispector, *A via crucis do corpo*. *Onde estivestes de noite* é constituído por dezessete contos, textos que de certo modo revelam um outro lado da escrita lispectoriana pelo fato de alguns deles tocarem em pontos não tão presentes em sua obra, mas que revelam a habilidade de explorar cada vez mais o espaço reservado a escrita pelo viés literário. Dentre esses textos destaca-se um que recebe o mesmo título do volume e ao qual damos atenção nessa escrita, elegendo-o como corpus de análise.

Uma narrativa como a do conto “Onde estivestes de noite”, pela diversidade de personagens e pelo tom mágico/sobrenatural em que o enredo é desenvolvido, exemplifica o alcance que a literatura de autoria feminina teve graças a liberdade conquistada a duras lutas por mulheres que ousaram adentrar nesse cenário do qual inicialmente eram excluídas. Excluídas porque a história em séculos anteriores lhes reservou um papel de subalternidade frente aos homens, limitando sua participação aos espaços internos nas relações sociais. Por conta disso, “As mulheres deixam poucos vestígios diretos, escritos ou materiais. Seu acesso à escrita foi tardio” (PERROT, 2007, p. 17).

Em síntese, a história do conto em discussão é centrada em um grupo de personagens diversificados que se encontram no plano onírico, a transitarem no espaço da noite para realizarem um ritual orgiaco sob o comando de uma criatura andrógina denominada, na maioria das vezes, de Ele-ela ou Ela-ele. Trata-se de um sonho coletivo em que os envolvidos encontram-se, na verdade, em suas casas, dormindo, cada um em lugar distinto, separados territorialmente. No sonho eles executam uma subida ao alto de uma montanha onde “Ele-ela já estava presente no alto da montanha, e ela estava personalizada no ele e o ele estava personalizado no ela” (LISPECTOR, 1999, p. 43). Nas palavras da biógrafa de Clarice Lispector, nesse texto:

Os recursos somam-se, no sentido de promover uma mistura de ingredientes de conto, crônica, reportagem, notícia, mediante confusão intensa de forças proibidas, agora carregadas de terror, ferocidade, ódio, asco, que acompanham o movimento dessa estranha cerimônia noturna, regada a gargalhadas, saliva, urina, cuspe e leite preto saindo dos bicos dos seios (GOTLIB, 2011, p. 531).

Por se tratar de um sonho, o encontro entre os personagens é possível, pois esse fenômeno humano, responsável por árduas discussões no campo da psicanálise, ao ser analisado remonta-se aos primórdios das narrativas bíblicas, quando a capacidade de interpretar os sonhos era um dom bastante apreciado pelas pessoas daquela cultura¹². Dentre os estudiosos que se dedicaram a análise dos sonhos destacam-se Freud e Jung, cujas pesquisas revelam a complexidade de entendimento desse fenômeno humano tão presente no cotidiano das pessoas. Isso porque “Ao se dispor a escutar o material da sessão como se ouvisse um sonho, o analista amplia sua disponibilidade em compartilhar a experiência onírica, abrindo mão da exclusividade interpretativa” (PROCHET, 2013, p. 13).

Sendo assim, como analistas de sonhos, propomo-nos a interpretar o sonho dos personagens do conto lispectoriano. De início, é importante ter ciência de que os trabalhos contemporâneos relativos a análise dos sonhos convergem no sentido de que eles consideram a presença necessária de um lugar de encontro onde as ações e as relações dos personagens são desencadeadas. É nesse lugar de acontecimento do sonho onde as imagens são projetadas pela verbalização dos acontecimentos oníricos, que o entendimento dos fatos passa a ser algo possível. Nesse sentido:

O sonho deixa de ser uma mensagem de algo em separado, passa a representar um encontro. O sonhar é uma ação humana que cria este lugar onde o encontro pode acontecer. É uma experiência de inclusão que tem seu valor na experiência em si, nos significados que esta experiência permite alcançar e também naquilo que lhe escapa, pois a ausência da experiência é outra experiência (PROCHET, 2013, p. 18).

12 Como exemplo, temos o episódio em que José do Egito interpreta os sonhos do faraó com as sete vacas gordas e as sete vacas magras, renunciando o que o faraó devia fazer para passar os sete anos de fome que aguardavam a ele e seu povo. Após acertar na interpretação dos sonhos, José do Egito passou de preso a homem de confiança do faraó, assumindo um lugar privilegiado entre povo do Egito. Esse episódio encontra-se em Gênesis.

Como representação de um encontro as experiências dos envolvidos constituem o material do qual os significados serão emersos. Desse modo, a peregrinação dos personagens do conto “Onde estivestes de noite” rumo ao alto da montanha onde se encontra o ser andrógino digno de suas idolatrias, permitem a absorção de diferentes significados a depender do direcionamento dado ao foco analítico. Ressaltamos que nossa atenção se volta para uma personagem específica dentre os tantos que participam do sonho orgíaco e coletivo (o judeu, o anão corcunda, o milionário, entre outros): a jornalista.

Estando ali para fazer “uma reportagem magnífica da vida crua” (LISPECTOR, 2009, p. 49), essa mulher ambiciona o sucesso da fama ao escrever sobre a vida tal qual ela é. É a partir dela que o sonho será verbalizado, textualizado, fruto de uma inspiração advinda de suas andanças por onde ela esteve de noite. “Vou ganhar fama internacional como a autora de O exorcista que não li para não me influenciar. Estou vendo direto a vida crua, eu a estou vivendo” (LISPECTOR, 1999, p. 49), afirma ela.

O pensamento de Maurice Blanchot (1987) pode contribuir para nossa análise, pois este teórico entende a noite como uma metáfora para o ato de criação da própria obra literária. Segundo seu pensamento há duas noites diferentes, mas ambas constituem uma única, interligadas pelo ato/processo de criação textual. Na primeira delas, é quando surge a inspiração do escritor, é quando ocorre a mescla das ideias surgidas durante o dia, uma espécie de seleção das que mais se adequam a proposta de escrita a ser desenvolvida na segunda noite, a “outra noite”. Esta, por sua vez, é quando a imersão no vazio e no silêncio propiciam as condições adequadas para a materialização da inspiração no ato de escrita. Como ele próprio afirma:

Mas quando tudo desapareceu na noite, “tudo desapareceu” aparece. É a outra noite. A noite é o aparecimento de “tudo desapareceu”. É que se presente quando os sonhos substituem o sono, quando os mortos passam ao fundo da noite, quando o fundo da noite aparece naqueles que desaparecem. As aparições, os fantasmas e os sonhos são uma alusão a essa noite vazia. É a noite de Young, onde a obscuridade não parece suficientemente obscura, a morte jamais bastante morte. O que aparece na noite é a noite que aparece, e a estranheza não provém somente de algo invisível que se faria ver ao abrigo e a pedido das trevas: o invisível é então o que não se pode deixar de ver, o incessante que se faz ver (BLANCHOT, 1987, p. 163).

As palavras de Blanchot fazem-se presente já no início do conto lispectoriano quando o narrador atenta para a excepcionalidade da noite: “A noite era uma possibilidade excepcional. Em plena noite fechada de um verão escaldante um galo soltou seu grito fora de hora e uma só vez para alertar o início da subida pela montanha. A multidão embaixo aguardava em silêncio” (LISPECTOR, 1999, p. 43). Assim como a noite é desenca-deadora da inspiração na qual a obra é produzida e depois de finalizada é entregue ao público que espera para lê-la, na noite da narrativa de Clarice Lispector a multidão espera para o grande acontecimento pelo qual Ele-ela os conduz. Outra passagem do conto corrobora com essa ideia:

Ele-ela contou-lhes dentro de seus cérebros - e todos ouviram-na dentro de si - o que acontecia a uma pessoa quando esta não atendia ao chamado da noite: acontecia que na cegueira da luz do dia a pessoa vivia na carne aberta e nos olhos ofuscados pelo pecado da luz - a pessoa vivia sem anestesia o terror de se estar vivo (LISPECTOR, 1999, p. 48).

Nesse sentido, ao viver a crueza da vida, a jornalista vai amarrando os pontos para construir sua linha textual, movida pela inspiração, que não necessariamente precisa atender às expectativas do público, visto que a própria obra dita o caminho e o desfecho de seus personagens. Para isso, ela deve adentrar o exterior, o lado do fora, adentrar na primeira noite e dela partir para a outra noite onde tudo é possível. “Mas a outra noite não acolhe, não se abre. Nela, está-se sempre do lado de fora. A noite é inacessível, porque ter acesso a ela é ter acesso ao exterior, é ficar fora dela e perder para sempre a possibilidade de sair dela” (BLANCHOT, 1987, p. 164).

A criação literária, nessa perspectiva, torna-se um campo aberto a possibilidades, mesmo que essas possibilidades pareçam absurdas. No conto lispectoriano um grupo de seres, criaturas estranhas, peregrinam ao encontro da androginia, cada um com sua subjetividade e estranheza. São homens, mulheres, crianças, animais, gnomos, duendes existindo em um espaço fictício, mas que nele próprio todos são reais, todos existem e desconsiderar suas existências no plano no qual estão inseridos, no da criação literária, é permanecer no dia, estar do lado de dentro.

É salutar o fato de que em tempos passados narrativas como essa não poderiam ser escritas por mulheres, pois existiam gêneros considerados específicos para elas. Entre eles está a correspondência, pois escrever cartas fazia parte do cotidiano de grande parte das mulheres, que escreviam para outras pessoas que conheciam, mas estavam longe. Além deste, a autobiografia e o diário íntimo também se constituíram como tipos de

escrita de autoria feminina. Isso porque:

trata-se de uma escrita privada, e mesmo íntima, ligada a família, praticada à noite, no silêncio do quarto, para responder às cartas recebidas, manter um diário e, mais excepcionalmente, contar sua vida. Correspondência, diário íntimo, autobiografia não são gêneros especificamente femininos, mas se tornam mais adequados às mulheres justamente por seu caráter privado. De maneira desigual (PERROT, 2007, p. 28).

Ou seja, são gêneros que dificilmente alcançam o grande público, formas de escrita que não costumavam ser publicadas e que ainda hoje não são com frequência. Outro fator que se faz necessário comentar é a crença, por parte dos homens, de que as mulheres não tinham capacidade intelectual para a produção, apenas para as atividades domésticas. “Havia um grupo enorme de opiniões masculinas que atestavam que nada deveria ser esperado das mulheres do ponto de vista intelectual” (WOOLF, 2014, p. 79-80).

Diante disso, escritoras como Clarice Lispector e sua obra tão vasta rompem com essa errônea forma de pensar e avaliar as capacidades femininas. Graças a elas, a inspiração delas e a materialização dessa inspiração em forma de obras, muitas outras sentem-se motivadas a publicar suas produções e hoje em dia encontram quem tem interesse em publicá-las.

A jornalista do conto lispectoriano, no dia seguinte a noite onde esteve a sonhar com as criaturas presentes no misterioso encontro ritualístico rumo ao alto da montanha, acordou com a ideia de escrever uma obra que expressasse em palavras o que ela tinha presenciado em um sonho. Mais uma vez percebemos o diálogo com o pensamento de Blanchot ao associarmos o ato de criação literária as metáforas da noite e do dia, bem como da própria inspiração. Ele declara: “Aquele que pressente a aproximação da outra noite, pressente que se aproxima do âmago da noite, dessa noite essencial que ele busca” (BLANCHOT, 1987, p. 169).

A jornalista de manhã bem cedo telefona para sua amiga:

- Claudia, me desculpe telefonar num domingo a esta hora! Mas acordei com uma inspiração fabulosa: vou escrever um livro sobre Magia Negra! Não, não li o tal do Exorcista, porque me disseram que é má literatura e não quero que pensem que estou indo na onda dele. Você já pensou bem? o ser humano sempre tentou se comunicar com o sobrenatural desde o antigo

Egito com o segredo das Pirâmides, passando pela Grécia com seus deuses, passando por Shakespeare no Hamlet. Pois eu também vou entrar nessa. E, por Deus, vou ganhar essa parada (LISPECTOR, 1999, p. 53-54).

No entanto, a jornalista precisa ter cuidado ao transpor a subjetividade do sonho para a subjetividade do discurso, pois “O texto do sonho não é a totalidade do sonho” (PROCHET, 2013, p. 16) e “O excesso de verbalização pode engessar e empobrecer a experiência do sonho” (PROCHET, 2013, p. 16). O mesmo serve para o analista que busca interpretar o sonho, pois pode haver um engessamento e um empobrecimento

se o analista responder com um excesso de palavras para aquilo que o paciente vive em outra instância. O desafio técnico se expressa em realizar uma comunicação que permita um espaço compartilhado de trocas, sem intrusão e sem um saber elitizado do analista, que pressupõe que seu saber sabe mais sobre o paciente do que ele mesmo sabe de si (PROCHET, 2013, p. 16).

Além disso, a inspiração da jornalista para escrever um livro de magia negra transgride as expectativas da autoria feminina no processo de criação literária criadas pelo grupo que duvidava (ou ainda duvida) de sua capacidade criativa. Do mesmo modo, Clarice Lispector, como mulher e escritora, confirma, juntamente com muitas outras, suas capacidades de atuarem no campo intelectual e produzir obras além das estabelecidas como gêneros femininos.

O conto termina com um epílogo, uma fala do narrador afirmando ser verdade tudo que ele narrou. “Tudo que escrevi é verdade e existe. Existe uma mente universal que me guiou. Onde estivestes de noite? Ninguém sabe. Não tentes responder – pelo amor de Deus. Não quero saber a resposta. Adeus. A-Deus” (LISPECTOR, 1999, p. 56). E é verdade mesmo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS: O AMANHECER

Não costumo acreditar muito nos sonhos...
porque de todos se acorda.

Esta escrita buscou discutir alguns aspectos relacionados a literatura de autoria feminina presentes no conto “Onde estivestes de noite”, de Clarice Lispector. Com a maior parte de suas ações ocorridas no plano onírico, a inspiração advinda do adentramento nas noites, como idealiza Blanchot, fez nascer a ideia para a escrita de um livro por uma das personagens da narrativa, a jornalista. Para tanto, posicionar-se do lado de fora é uma condição necessária tanto para ela quanto para os leitores lispectorianos, como foi apontado no decorrer deste artigo.

Por se tratar de um sonho coletivo, ao acordarem, os personagens voltam as suas rotinas com a sensação de que estiveram em algum lugar durante a noite. A jornalista, personagem central de nossa análise, acorda inspirada a verbalizar em forma de texto a experiência que teve enquanto dormia. “O Ele-ela contou-lhes o que acontecia quando não se iniciava na profetização da noite” (LISPECTOR, 1999, p. 50) e a jornalista compreendeu bem o recado dado.

Por fim, Onde estivestes de noite, tanto o volume como o conto, exemplificam o alcance da literatura de autoria feminina. Alcance esse que é digno de todo o reconhecimento.

REFERÊNCIAS

- BLANCHOT, Maurice. O espaço literário. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- GOTLIB, Nadia Battella. Clarice: uma vida que se conta. São Paulo: Edusp, 2011.
- LISPECTOR, Clarice. Onde estivestes de noite. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- PERROT, Michelle. Minha história das mulheres. São Paulo: Contexto, 2007.
- PROCHET, Neyza. De que são feitos os sonhos? Cad. Psicanál.-CRPJ, Rio de Janeiro, v. 35, n. 28, p. 11-25, jan./jun. 2013.
- WOOLF, Virginia. Um teto todo seu. São Paulo: Tordesilhas, 2014.



MULHERES MATUTAS E CALUNGUEIRAS EM CORDÉIS DE AUTORIA FEMININA

Fabiana Francisca da Silva *

*Universidade do Estado do Rio Grande do Norte
fabianaccora@hotmail.com

Carlos Versiani dos Anjos **

**Universidade do Estado do Rio Grande do Norte
carlos.versiani@gmail.com

1 INTRODUÇÃO

Ainda que seja ativa a participação da mulher no universo da tradição oral popular, no que se refere aos espaços de produção e circulação da literatura de cordel observa-se uma certa ausência do sujeito feminino. O cordel, ainda hoje, é uma modalidade de literatura vista pela sociedade como de domínio masculino, visão esta que embute muitos outros fatores relacionados historicamente ao patriarcalismo. Mas uma nova realidade vem se mostrando na última década na região do sertão do Seridó, particularmente em Caicó, onde dezenas de mulheres estão produzindo e fazendo circular os seus cordéis, um fenômeno que se iniciou com a criação em 2009 da oficina de cordel “Um conto. Um canto.” É uma oficina de caráter permanente, criada a partir de um projeto da Associação União do Sobrado, e as mulheres de Caicó são maioria entre os participantes. Neste trabalho, analisamos fragmentos de cordéis de duas das cordelistas que se sobressaíram na Oficina: Dodora Medeiros, com o cordel “Sou matuta do pé rachado das quebradas do Sertão”; Lourdinha Medeiros, com o cordel “Poetizando Dadi, nossa mestra Calungueira”.

Pretendemos, então, analisar como se constitui nos folhetos o discurso identitário das mulheres cordelistas do Sertão do Seridó, que se definem como “poetisas arretadas cangaceiras”. Preferem o termo poetisas, por acharem a palavra poeta excessivamente masculinizada. Nos cordéis

narram memórias por elas vivenciadas nos sertões, protagonistas da sua própria escritura poética e da cultura popular sertaneja. Assim, na interface entre Cultura, Memória e Literatura, discutindo a identidade e escrita feminina, buscamos compreender os discursos literários e seus efeitos de sentido, situando-os quanto às condições sócio-históricas de sua produção e à realidade cultural dos sertões, da qual emergem como protagonistas as personagens matutas e calungueiras descritas nos cordéis. Este ensaio vem na esteira do tema desenvolvido em nosso trabalho de doutorado, que estuda os discursos literários das mulheres cordelistas do sertão do Seridó, com apoio teórico nas categorias de ethos e interdiscurso de Dominique Maingueneau.

2 DODORA MEDEIROS, “MATUTA DO PÉ RACHADO DAS QUEBRADAS DO SERTÃO”

Apresentamos inicialmente Dodora Medeiros, filha do Maestro Bill Medeiros e da doceira Dalvaci Medeiros, casada com o poeta Djalma Mota. Desde criança teve contato com a literatura de cordel; seu pai a embalava recitando alguns clássicos e a sua avó paterna contava em prosa as histórias extraídas dos cordéis. Em 2009, quando assumiu o cargo de Agente de Cultura, na Casa de Cultura Popular do município de Caicó, e a coordenação do Projeto Sobrando Arte do Sobrado, convidou o poeta Djalma Mota para ministrar a Oficina de Cordel “Um canto. Um conto”. Porém, não imaginava que a oficina teria tanto sucesso e que se transformaria num projeto de formação permanente, atingindo dezenas de outras pessoas e reproduzindo no interior da alma de tanta gente o dom da poesia.

Entre os vários folhetos de Dodora Medeiros, escolhemos para este ensaio o cordel “Sou matuta do pé rachado das quebradas do Sertão”, em que a poetisa exalta o sertão, descrevendo os elementos que constituem a história cultural e a identidade das pessoas da região, como as festas tradicionais, a religiosidade, os cantadores de viola e a própria arte das cordelistas. É o seu lugar de fala, de mulher cordelista engajada em ações de defesa do cordel e das tradições culturais da região, especialmente da sua terra, o município de Caicó:

Peço agora a “sabença”
Ao Deus Pai e Criador

Para falar do amor
Com toda minha Valença
Solicito a licença
Pois me transborda a emoção
Para fazer a menção
Desse meu lugar sagrado
Sou matuta do pé rachado
Das quebradas do sertão

Sou poeta violeiro
Sou o velho Chico Mota
Da partitura sou nota
Também sou cancionista
Sou o cordel o ano inteiro
Verdadeira inspiração
E o povo desse torrão
Eu deixo alfabetizado
Sou matuta do pé rachado
Das quebradas do sertão

Nos primeiros versos, constatamos a presença do discurso religioso, quando a enunciadora pede permissão para recitar o seu cordel “Ao Deus Pai Criador” e quando se refere ao sertão como um “Lugar sagrado”, revelando esse lugar de fala marcado por forte religiosidade. Não poderíamos deixar de associar o pedido de permissão às forças divinas, que a credencia como representante do universo sagrado da tradição, a algo que lemos no texto *A tradição Viva*, de Hambatê Bã, quando o autor transcreve a oração/poema que proferem os tradicionalistas da África subsaariana, antes de iniciarem sua fala, pedindo às forças espirituais ancestrais que guiem suas palavras. Percebam, a seguir, a identificação dos versos iniciais da oração/poema dos tradicionalistas com os dizeres desta primeira estrofe do cordel, denotando a interdiscursividade com uma formação discursiva que também confere caráter sagrado à tradição oral:

Oh, Jiji, grande carneiro que por primeiro soprou
Na trombeta do Komo,
Vindo sobre o Níger!
.....
Em concordância com vossos dizeres
Vou contar aos meus ouvintes

Como as coisas aconteceram,
Desde vós, no passado, até nós, no presente,
Para que as palavras sejam preciosamente guardadas
E fielmente transmitidas
Aos homens de amanhã. (BÂ, 2010, 180)

O mote escolhido pela poeta, “Sou matuta do pé rachado/ Das quebradas do sertão”, evoca, por sua vez, os discursos do imaginário social e popular construídos sobre as pessoas que vivem no sertão. Embora as expressões “matuta” e “pé rachado” tenham sido durante muito tempo associadas, numa estratégia de dominação, ao discurso pejorativo construído sobre o sertanejo, como um ser humano bruto, atrasado, subdesenvolvido, compreendemos que a enunciadora estabelece na materialidade do texto outros sentidos, que se contrapõem a esse discurso pejorativo. Tais sentidos podem ser percebidos pela repetição dos versos, em lugar de destaque, marcadores de toda a narrativa, denotando o orgulho da identidade de ser “matuta do pé rachado”.

Na estrofe seguinte, temos a descrição do lugar de nascimento da poeta, na zona rural do município de Caicó. Observamos que as expressões utilizadas para definir esse lugar (“pé de serra”, “brenhas”) recuperam, em interdiscursividade, os discursos históricos sobre as pequenas propriedades de terra, em que agricultores familiares, nos interiores do sertão, podiam viver e produzir o suficiente para sua subsistência. Essas terras, também chamadas de roça, eram localizadas em lugares que tinha pouco valor econômico e, por isso, não despertavam o interesse dos grandes latifundiários, constituindo-se em espaços de existência e resistência do povo sertanejo. Para Moreira (2018),

A roça aparece nos registros folclóricos, na música e na literatura sobre o sertão como o elemento articulador das relações produtivas e culturais da grande massa de trabalhadores sertanejos que, durante séculos, dinamizaram esse pequeno espaço de agricultura de subsistência para alimentar suas mesas, seus afetos e seus sonhos na aridez social, cultural e política da região. (MOREIRA, 2018, p. 50)

Na terceira estrofe, presenciamos a descrição da riqueza cultural do sertão, da roça, como lugar de criatividade, de música e de literatura, num discurso que remete à produção literária da poesia popular e à oralidade da região, ao declamar o legado que o poeta e violeiro Chico Mota, já falecido, deixou para a cantoria e a literatura de cordel do sertão do Seridó, cuja memória foi preservada pelo seu filho, Djalma Mota, que herdou do pai a vocação para a poesia popular. Percebemos também a relação

interdiscursiva com toda uma conjuntura histórico-social, que diz da função educadora que sempre foi característica dos cordéis: “É o povo desse torrão/Eu deixo alfabetizado”.

3 LOURDINHA MEDEIROS E O EXEMPLO DA LUTA DE DADI, CALUNGUEIRA DO SERTÃO DO SERIDÓ

A outra cordelista escolhida foi Lourdinha Medeiros, nascida no município de Caicó, em 1969. A autora tem uma trajetória de vida totalmente imersa nas manifestações culturais da região do Seridó, atuando em diversos espaços de formação, produção e circulação desse universo cultural, relacionados, principalmente, ao cordel, ao artesanato, ao teatro. Lourdinha Medeiros iniciou sua carreira teatral em 1990, e desde então integrou vários grupos, como o teatro de mamulengos, no município de Caicó e região. Como poeta popular de cordel, sua produção inicia em 2010, a partir da participação na oficina “Cordel, Um Conto. Um Canto”. Observamos nas obras da autora a presença explícita de temas voltados para o sertão, abordando diversos aspectos da cultura da região, conforme verificamos nos seguintes folhetos: “No meu sertão é assim”, “A infância no sertão”, “A culinária sertaneja” e “O meu sertão potiguar”.

Atualmente, Lourdinha, além do exercício da docência na educação básica, ministra oficinas de teatro e de confecção de mamulengos e trabalha com seu esposo, Túlio Fernandes, na confecção de brinquedos populares de madeira e bonecas “Abayomi”, expondo seus trabalhos na feira livre de artesanato do município. Da poetisa, selecionamos para análise o cordel “Poetizando Dadi, nossa mestra Calungueira”,

O cordel é uma homenagem feita por Lourdinha a Maria Ieda Silva Medeiros, conhecida como Dadi, calungueira e fazedora de bonecos, do município de Carnaúba dos Dantas. Dadi foi reconhecida como a primeira mulher do Rio Grande do Norte a atuar no teatro de bonecos, conhecido também como João Redondo, uma manifestação da cultura popular tradicionalmente tida como masculina. Dadi faleceu recentemente, no dia 26 de janeiro de 2021, aos 82 anos. Sua trajetória influenciou outras mulheres da região para serem também brincantes, dentre elas, a própria Lourdinha, que além de poetisa, também é calungueira e ministra oficinas de teatro de bonecos em Caicó.

Neste cordel, Lourdinha narra de forma poética a história de Dadi, revelando suas memórias através de recordações permeadas de sabedoria,

em que se fazem presentes sua coragem e transgressões, em meio a conflitos advindos da cultura patriarcal dominante, própria de uma época que as mulheres eram desde cedo preparadas para o casamento e a maternidade, devendo restringir suas funções às atividades que atendessem às necessidades do ambiente doméstico:

Seu nome Maria Ieda
Uma grande calungueira
Conhecida por Dadi
Essa mestra verdadeira
Brincante de tradição
Representa o sertão
Com sua brincadeira

No Rio Grande do Norte
Tem tradição nordestina
O teatro de João Redondo
E a presença feminina
Por aqui não existia
Mas Dadi com ousadia
transgride essa rotina

Dadi procura encenar
Fatos de sua memória
Recriando o passado
Refazendo a memória
De sua infância lembrando
E assim perpetuando
A sua bela história

Nestas primeiras estrofes, Lourdinha apresenta a mestra calungueira Dadi, chamando atenção para a importância do seu pioneirismo no teatro de bonecos e o que ele representa para a cultura popular da região do Seridó e do Estado do Rio Grande do Norte, que até então não registrava participação feminina nessa arte de brincar com bonecos, tida como um fazer masculino. Em seguida, a poeta conta como, através da encenação com os bonecos, Dadi reconstrói suas memórias, e ressignifica sua história a partir dessa arte. A cordelista deixa transparecer assim, no seu poema,

a energia e o espírito que anima toda a tradição das antigas contadoras de histórias, da forma como as descreve Clarisse Pinkola Estés (1992):

Contar ou ouvir histórias deriva sua energia de uma altíssima coluna de seres humanos interligados através do tempo e do espaço, sofisticadamente trajados com farrapos, mantos ou com a nudez da sua época, e repletos a ponto de transbordarem de vida ainda sendo vivida. Se existe uma única fonte das histórias e um espírito das histórias, ela está nessa longa corrente de seres humanos. (ESTÉS, 1992, p. 35)

As lembranças vão reconstruindo a história de Dadi, que também se identifica com a histórias de muitas outras mulheres do seu tempo, que viviam neste mesmo contexto de exclusão e opressão social. Assim, são narradas as lembranças de momentos dolorosos que marcaram a vida de Dadi, especificamente, aqueles que tratam do casamento ainda na adolescência, da maternidade, das perdas e tristezas decorrentes de situações violência, pobreza e falta de autonomia.

Foi aos dezessete anos
Seu primeiro casamento
Teve dezessete filhos
Um tempo de sofrimento
De perda e desilusão
De tristeza e solidão
Um verdadeiro tormento

O marido adoeceu
E Dadi pra sustentar
Sua família querida
Saiu para trabalhar
Sem ter medo do pesado
Cuidava do seu roçado
Para prover seu lar

Lavava roupa de ganho
Da vaca o leite tirava
Fazia carvão na serra
E também poço cavava

Ela vendia verdura
Sem perder sua ternura
A família sustentava

Os versos apresentam a luta de Dadi, identificando-a com a luta das mulheres camponesas, que em função da sobrevivência precisam trabalhar em atividades que exigem muito esforço físico, além do acúmulo de afazeres necessários para atender às necessidades básicas da família, sobretudo quando da ausência do esposo, que tinha o papel social, à época, de ser o provedor da casa. São destacadas virtudes que denotam força e coragem, identitárias das mulheres sertanejas, conhecidas como aquelas que são muito dispostas para o trabalho e que, embora enfrentando situações adversas, não perdem sua ternura, na resistência à dura realidade que lhes é imposta.

Os versos seguintes ressaltam exatamente a forma de resistência e sobrevivência de Dadi, como uma mulher forte, na aridez de uma sociedade ainda muito machista e patriarcal. Assim, a arte e a poesia surgem na vida de Dadi como um espaço de resignificação para o enfrentamento das suas dificuldades, recriando assim o sonho antigo de torna-se Calungueira.

Como válvula de escape
Recorre à poesia
Esvaziando as lembranças
Em ato de rebeldia
Se fazia necessário
Soltar o imaginário
Quando o momento pedia

A escrita é destacada como um ato de rebeldia, já que o impedimento do livre acesso das mulheres ao mundo das Letras e a sua destinação exclusiva ao exercício das atividades domésticas, ao cuidado com os filhos e esposo, se firmavam como uma estrutura repressora, contra a qual as mulheres deviam se rebelar e se libertarem. Dadi usaria, então, de todas as formas para fugir dessa realidade de opressão, criando um espaço em que o imaginário pudesse fluir e outras formas de existir pudessem fazer parte da sua vida.

Não desistiu da luta

Essa mulher brasileira
Que além de agricultora
Fez parto e foi enfermeira
Entre outras profissões
Em várias situações
Até virar calungueira

Nessa travessia, na busca de suprir as necessidades materiais que se faziam emergentes naquele período, Dadi se reinventou várias vezes, desenvolvendo habilidades diversas, aprendendo novos ofícios, como o de parteira e enfermeira, tornando-se, por fim, mestre Calungueira, assumindo um papel que transgredia o que estava posto na sociedade, alterando também a ordem estabelecida no próprio teatro de bonecos, ao se inserir, como mulher, neste espaço. A partir disso, sua vida adquire novos significados e seu nome ficará gravado para sempre na história da cultura popular, da luta pela emancipação das mulheres da Região do Seridó e do estado do Rio Grande do Norte. E o Cordel de Lourdinha Medeiros contribui, com grande maestria e força poética, para essa preservação da memória e da luta de Dadi.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Finalizando esse breve ensaio, queremos dizer que tanto Lourdinha como Dodora, assim como as dezenas de cordelistas de Caicó que se formaram na oficina “Um canto. Um conto”, nos fazem compreender, através dos seus folhetos, como se constituem as identidades femininas no Seridó, a partir dos lugares que elas próprias ocupam e em que suas práticas discursivas acontecem. Ethos discursivo, para Dominique Maingueneau (2006), no campo literário, é tanto aquilo que o poeta sustenta e revela no seu texto, como aquilo que os leitores dele constroem, legitimando e justificando os posicionamentos do enunciador. É o que tentamos brevemente esboçar, nessa múltipla relação entre as cordelistas, o que escrevem e o espaço/tempo compartilhado pelas mulheres protagonistas dos seus cordéis, que também compõem o universo do seu público leitor.

REFERÊNCIAS

BÂ, Hampaté. A Tradição Viva. In: KI-ZERBO (org.). História Geral da África, vol. I, 2 ed. Brasília: UNESCO, 2010, pp. 167-212.

ESTÉS, Clarissa Pinkola. Mulheres que correm com os lobos. Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 1994.

MAINGUENEAU, Dominique. Discurso literário. São Paulo: Contexto, 2006.

MEDEIROS, Dodora. Sou matuta do pé rachado das quebradas do sertão. Caicó: União do Sobrado, 2013

MEDEIROS, Lourdinha de. Poetizando Dadi: nossa mestra calungueira. Caicó, Ed. autora, 2018.

MOREIRA, Gislene. Sertões contemporâneos: rupturas e continuidades no semiárido. Salvador: Edufba, 2018.



DESEJO INDECIFRÁVEL: NUANÇAS ERÓTICAS EM OLGA SAVARY

Marcela Rodrigues Trindade *

* Universidade Estadual de Goiás
marcelarodrigues.562@gmail.com

1 INTRODUÇÃO

A literatura contemporânea apresenta uma vasta pluralidade de perfis que é responsável por solidificar o processo da pesquisa e desvelar as formações da arte, da interculturalidade e da particularidade da formação humana. Nesse ínterim, o estudo se baseia numa pequena abordagem sobre as perspectivas literárias poéticas de uma grande escritora brasileira contemporânea, que merece ser reconhecida pelo vasto universo múltiplo entre o ser poeta. Para tanto, o cerne da pesquisa está nas características da escritora paraense Olga Savary e as nuances eróticas de um desejo indecifrável que é desvelado no labor da essência poética em que a metáfora da natureza transcende as linhas líricas.

Olga Savary desenvolve no âmago da literalidade uma magnitude de expressar a intimidade com a vida, com as palavras, sobretudo com o desejo. O itinerário do prazer é contemplar a essência da vida, numa conotação simbólica entre o gozo com a natureza, o erotismo feminino entre os corpos e a finitude das palavras que são ressoadas pela junção do ato libertador. Dessa maneira, é vista como uma poeta que apresenta uma cosmologia mística entre o real, a subjetividade e o paradoxo do indizível e do dizível prazer que a vida oportuniza.

A escritora paraense nascida no dia 21 de maio de 1933, em Belém, filha única, de pai russo com ascendência francesa, alemã, sueca (o qual tinha muito orgulho e admiração) e a mãe paraense de Monte Alegre (teve uma convivência um pouco conturba com a figura materna), sempre criou laços familiares com zelo, sobretudo, no valorizar a cultura da bisavó que era indígena e por ser prima de Carlos Drummond de Andrade. Na

juventude mudou para o Rio de Janeiro, foi poeta, tradutora, jornalista ilustradora, contista, haicaísta, cronista, curadora, crítica e artística.

Nessa perspectiva, deixa um legado impecável, em que foi construindo pontes de um lirismo ora marcado pela sensibilidade das palavras, ora pelo estilo selvagem de revelar a força do erotismo feminino. Tem o registro de dezenove livros publicados e trinta e nove dos principais prêmios nacionais da literatura. Tradutora de mais de quarenta obras de mestres hispano-americanos, constituiu várias amizades sólidas em que enaltecia o sentido da literatura brasileira. Correspondente de revistas culturais no Brasil e no exterior, organizou várias antologias de poesia, entre as quais a maior e mais completa já editada no Brasil, para a Secretaria Municipal de Cultura - Fundação Rio Arte / Rio de Janeiro. Representou o Brasil no Poetry International (1985), congresso mundial realizado em Roterdã. Sua obra está presente em diversas antologias brasileiras e internacionais.

Organizou antologias poéticas, curadorias de texto, livros de arte e dentre tantas definições e classificações, é reconhecida pela autora das obras: “Espelho Provisório” (1970), “Sumidouro” (1977), “Alta Onda” (1977), “Magma” (1982), “Hai-Kais” (1986), “Linha D’Água” (1987), “Berço Esplêndido” (1987), “Retratos” (1989), “Rudá” (1994), “Éden Hades” (1994), “Morte em Moema” (1996), “Anima Animalis” (1998). Livro de contos: “O olhar do abismo” (1997). Antologias: “Repertório Selvagem” (1998), “Natureza viva” (1982), a “Carne Viva I” (1984), Antologia da Nova Poesia Brasileira (1992) e “Poesia do Grão-Pará” (2001).

A autora dos anos 70 sempre esteve a frente do seu tempo, quebrando tabus e paradigmas do cenário vivenciado, sobretudo no que diz respeito, a figura da mulher pois é considerada a pioneira do erotismo feminino.

Olga Savary, de certa forma, abarca esses poemas com está espécie de autorretrato: mulher contida dentro dos exteriores convencionais limites de sua feminilidade. Mas, na essência, uma alta onda, ser de paixão, tigre que salta, o escuro, tumulto silencioso, explosão misteriosa de amor e vida, ânsia de libertação de todas as amarras. (TOLEDO, 1999, p.30)

Nessa representatividade de eventos, publicações, conquistas e instância social, Olga Savary deixa o seu legado no dia 15 de maio, em Teresópolis, Rio de Janeiro, aos 86 anos, vítima das consequências da Covid-19. Dentre das múltiplas vivências transcorridas pela sua existência enquanto poeta é metaforicamente simbolizada por um pássaro que buscou e viveu uma liberdade conquistada pela sua personalidade de forma sincera, po-

lêmica, satirizada pela força invencível que transcendia do interior para o discurso social.

O trajeto criativo que Olga Savary revela é visto como um espelho de singularidade e registro original, pois ao mesmo tempo que é sensível ao sentir o toque da natureza é feroz instigada pela curiosidade de ser conduzida pelo instinto do prazer e do próprio desejo. Nesse viés o mito de Eros é o precursor pela satisfação plena por uma formação de autoconhecimento feminino. Como pondera Georges Bataille (1987): “o erotismo é um dos aspectos da vida interior do homem” (BATAILLE, 1987, p. 20) Assim, a temática erótica feminina não está desvinculada da subjetividade da poeta, uma vez que a própria experiência é testemunhada pela vivacidade de um lirismo intenso e sincero.

Portanto, o lema da representação savaryana está na compreensão do percurso da linguagem, da representação da mulher e no ato libertário de ser aquilo que é correspondido pela existência da naturalidade, em que o corpo corresponde as nuances de um desejo fomentado pelo erotismo feminino. Sendo assim, todo o desenvolvimento da pesquisa é direcionado para o escopo fundamentado na idiosincrasia erótica, real, mística, elementar para a formação integralizada da literatura.

2 A CHAMA ERÓTICA DESNUDADA PELA PALAVRA

Na composição literária Olga Savary se destaca pela conciliação de um lirismo sutil em que é o labor da sua existência é significativa para o marco literário. A ritualidade entre a fonte da vida, a natureza do corpo, da água e do próprio orgasmo eclode como uma perspectiva do poder pela palavra. Sendo assim, o erotismo é vinculado a instância de um desejo, sobretudo por parte indecifrável de acontecimentos que são correspondidos pela reciprocidade corpórea, natural e humana.

Na obra “A dupla chama: Amor e Erotismo”, Octavio Paz retrata que o fogo que entrelaça a originalidade poética é sustentando por uma tríade de conexão entre: o sexo, o erotismo e o amor. Dessa maneira, na poesia o encontro erótico é reconhecido pela composição imagética devastado pela experiência humana.

Sob essa análise, a união poética e erótica corresponde o itinerário percorrido por Olga Savary, visto que “poesia e erotismo nascem dos sentidos, mas não terminam neles. Ao saltarem inventar configurações imaginárias - poemas e cerimônias”. (PAZ, 1994, p.14) Logo, é no próprio rito

poético do erotismo que ocorre a valorização do universo e a natureza do desejo.

Na mesma vertente, George Bataille, em sua obra “O erotismo” apresenta que a manifestação desse desejo avassalador é uma continuidade mista, uma vez que: “o erotismo dos corpos, o erotismo dos corações e, finalmente o erotismo sagrado, nelas o que está em questão é substituir o isolamento do ser, a sua descontinuidade, por um sentimento de continuidade profunda. (BATAILLE, 1987, p. 13). É essa continuidade da vida, entre a mística e o sagrado que é revelado a transformação da literatura contemporânea.

Na antítese das palavras a poeta, tem o cuidado escavar o âmago entre a sutileza e ao mesmo tempo a intensidade de sempre querer ser a liberdade em que Eros propõe, sem transgressões, sem paradigmas. Como discorre Friedrich (1978): “a lírica é uma “defesa contra a vida habitual””, sua fantasia goza da liberdade “de misturar todas as imagens” (FRIEDRICH, 1978, p.28). Para tanto, sair do contexto e recriar a vida, por meio da poesia era uma forma de resistência de uma figura feminina pautada pelos desejos humanos, a ânsia pela transformação e ao mesmo tempo a tênue condição humana.

Na obra “A voz das águas”, Marleine Toledo descreve o desvelar do ínfimo da poeta com a interligação lírica: “há uma paixão que comanda tudo, que induz a cópulas, do homem com a mulher, da mulher com a paisagem, da paisagem com o mar, do mar com a mulher... E daí surge a vida, por meio do fazer poético”. (TOLEDO, 1999, p. 48) Sendo assim, mais do que uma sensibilidade de prazer erótico, Olga Savary representa elementos da simbologia da natureza como cerne que contempla sua existência.

Pela linguagem atinge os mais variados temas na representação da poesia registra a constante mutabilidade expressada pela fenomenologia das coisas através das experiências com o mundo real. A natureza é a esperança que traduz pela palavra o “eu-cosmo” que é mergulhado pela simbologia dos elementos naturais – o fogo, o ar, a água e a terra - tal metalinguagem sintetiza a emoção substantivada pela subjetividade e a vida.

Dessarte, a particularidade savaryana está em:

dizer e não dizer, valorizar o silêncio envolver o leitor pelas meias palavras. Nunca desvendar totalmente o que tem de ser misterioso e secreto: o erotismo. Clarear o texto mais do que a este ponto resvalaria no pornográfico. E Savary, pela mediação poética sabe estabelecer perfeitamente essas nuances e limites entre

Dessa forma, a musicalidade dos versos que tem o núcleo desnudado pela chama do erotismo feminino será contemplada e por formas líquidas e vibrantes na obra “Magma”, que desmistifica o dizível e o sugerível das sensações corporais.

3 INIGUALÁVEL MAREAR DOS CORPOS

A obra “Magma” é o primeiro livro do ano de 1982 escrito todo sobre a temática erótica. Nesse sentido, Olga elege a água como símbolo da poesia erótica, em que adjetiva as nuances do erotismo, seja pela revelação da grandeza da natureza, através do mar, seja pela figuração do prazer revelado pela água do orgasmo. Com efeito, a metáfora utilizada nos poemas é uma configuração da arte erótica como identidade vulnerável e ao mesmo enigmática que somente a experiência é capaz de descrever toda a significação entre o objeto e o desejável.

Magma é o próprio erotismo textualizado. É o complicado jogo amoroso que se desnuda diante do leitor, e travestido em palavras, revela-se em seu sentido mais autêntico. Pela janela da poesia, à luz da visão feminina da poeta, pode-se presenciar o desenvolvimento do exercício erótico, livre do preconceito repressor e cúmplice no processo de libertação do corpo. A expressão do ser é posta em prática obedecendo a forças que levam da centralidade do mais íntimo a amplitude do mais universal. (TOLEDO, 2009, p.66)

A estrutura da obra é versificada em 43 poemas, tais como: “Simidouro”, “Ser”, “Sensorial”, “Ycatú”, “O Segredo”, “Vida I”, “Vida II”, “Signo”, “Terminal”, “Carne Viva”, “É permitido jogar comida aos animais”, “Guerra Santa”, “Rota”, “Pele”, “Mar I”, “Mar II”, “Lavra”, “Dionisíaca”, “Personagem”, “Venha a nós o vosso reino”, “Nome”, “Ária”, “Nome”, “Pele de terra, minha morada”, “Saturnal”, “Frutos”, “Coração subterrâneo”, “Claro enigma”, “Acomodação do desejo I”, “Acomodação do desejo II”, “Acomodação do desejo III”, “Averso”, “Nome,” “Vida”, “Delta”, “Em uso”, “Cânion”, “Consumo”, “Uroboros”, “Simidouro I”, “Simidouro II”, “Simidouro III”.

Em cada título dos poemas, a representação do amor é algo vin-

culado por aquilo que precisa ser original, real. Na mensagem sublimar transcreve que “o AMOR seja o que for”, como se oportunizasse, seja por inteiro, seja real, mas faça valer como se fosse eterno. Ademais, é complementada pela epígrafe de Manuel Bandeira: “porque os corpos se entendem, mas as almas não”. Logo, o convite a reinterpretação do entendimento humano se baseia pelo desejo correspondido entre dois corpos que se contemplan e conseqüentemente são conduzidos pelo prazer.

Todo o livro parece ter sido construído como o movimento das águas do mar, quebrando na areia da praia. O turbilhão das ondas, borbulhando pleno de energia, movimento e barulho intensos, até o encontro com a terra. No embate, o clímax, após o qual tudo é lasso e se desfaz em um instante. O desejo é então traduzido em prazer. Mas a satisfação plena não se esgota no prazer físico. O mito de Eros é aquilo revelado pela inquietação que norteia o eros feminino. (TOLEDO, 2009, p.71)

Nesse turbilhão metafórico da simbologia da água, a satisfação plena é ligada com os aspectos da natureza e de pelo amadurecimento de uma linguagem feminina que tem intimidade e experimenta a sensação de ser da natureza não de forma fragmenta, mas como instância completa em que associa os corpos pela finitude da força entre Eros.

Por isso, nos poemas intitutados “Mar I” e “Mar II” a analogia da poeta está em associações imagéticas e pictóricas em que o mar é o homem que fecunda a mulher.

MAR I

para ti queria estar
sempre vestida de branco
como convém a deuses
tendo na boca o esperma
de tua brava espuma.
Violenta ou lentamente o mar
no seu vai-e-vem pulsante
ordena vagas me lamberem coxas,
seu arremesso me cravando
uma adaga roxa.
(SAVARY, p. 176, 1988)

No poema “Mar I” o ato é visualizado pelos corpos que encontram forças pelo “vai e vem” do pulsar da água e no ato erótico, ocorre uma vastidão que é conclamado pela sutileza do sentido denotativo das palavras

- esperma e espuma - que conseqüentemente remete há uma rima toante das palavras: “pulsante”, “cravando”, “roxa”.

Assim, o movimento além de ser imagético é transfigurado como representação do erotismo. Como salienta Bataille (1987) “o ser, com frequência, parece dado ao homem fora dos movimentos da paixão. E eu direi mesmo que nunca devemos imaginá-lo fora desses movimentos” (BATAILLE, 1987, p. 10). Logo, a natureza humana interliga às representações que a relação concretiza por meio dos movimentos da intimidade.

Além disso, é importante destacar a forma como o eu-lírico se apresenta ao seu amado “vestida de branco” representando a pureza que conseqüentemente será quebrada pelo ato entre os corpos. Nessa simbologia ocorre o enaltecimento da pluralidade do desejo, as palavras nem sempre são precisas, mas apenas a experiência. Nessa vertente, Paz pondera que:

O ato em que culmina a experiência erótica, o orgasmo, é indizível. É uma sensação que passa da extrema tensão ao mais completo abandono e da concentração fixa ao esquecimento de si próprio, reunião dos opostos, durante um segundo: a afirmação do eu e sua dissolução, a subida e a queda, o além e o aqui, o tempo e não-tempo. A experiência mística é igualmente indizível: instantânea fusão dos opostos, a tensão e a distensão, a afirmação e a negação, o estar fora de si e o reunir-se a si próprio no seio de uma natureza reconciliada. (PAZ, 1994, p. 100)

No poema “Mar II” a representatividade do eu-lírico é transformada pela expressão do sentimento de um amor que é algo feroz e o próprio ato erótico é a ideia de uma disputa.

MAR II

Amo-te, amor-meu-inimigo,
de mim não tendo piedade alguma.
Amo-te, amor-sol-a-pino,
feroz, sem nenhuma sombra.
Estás inteiro em mim
e vou sozinha.
Ao ver-te, amor, minha sorte ficou
como se diz: marcada.
Mar é o nome do meu macho,
Meu cavalo e cavaleiro
que arremete, força, chicoteia
a fêmea que ele chama de rainha,
areia.

Mar é um macho como não há nenhum.
Mar é um macho como não há igual
- e eu toda água.
(SAVARY, p. 177, 1988)

O ressoar lírico é uma antítese hiperbólica, “amor-meu-inimigo”, em que o eu-lírico ama e o ato de ser amado pode ser configurado por alguém que é o próprio inimigo, pois não se sabe até que ponto o desejo será abastecido pelo prazer. Infere-se, que o jogo ambíguo faz parte da dissolução das formas constituídas que Bataille (1987) menciona: “a dissolução dessas formas de vida social, regular, que fundam a ordem descontínua das individualidades definidas que nós somos” (BATAILLE, 1987, p.14). Nesse viés, a ritualidade pela satisfação e domínio do outro é o que impele a continuidade entre os corpos.

Ademais, o amor é o sol que não deixa sombra que irradia o eu-lírico por inteiro e que permanece nele, mesmo estando sozinho, as memórias e o ato como um todo permanece em si. Registra de certa forma a figura do cavalo para pantear a brutalidade e a ferocidade desse amor em que revela Eros e Tântatos desmistificados pela singularidade irrepitível do amor.

Toda essa explosão é a intimidade dos corpos com a própria simbologia com o mar que é correspondido pela figura do homem como um “macho” e a mulher como “fêmea”. O eu-lírico quando sintetiza “e eu toda água” decifra que o mistério está em si e que toda a liquidez seja da pureza ou do ato em si será sempre revistado pelo próprio desejo de ser do outro e para o outro uma potencialidade do amor erótico.

Assim, o erotismo é fecundado pela sensualidade dos corpos entre o homem e a mulher que são mareados pela cosmologia natural e ao mesmo tempo indecifrável, pelo desejo de ser do outro, as nuances da descontinuidade das ondas do mar.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Portanto, reconhecer Olga Savary enquanto escritora contemporânea é reaprender valorizar as transformações da vida, por meio de um erotismo sutil que é vinculado a sensibilidade da figura feminina que descreve uma sensação de liberdade, de amor pela vida, pela natureza, pela pátria, pelo desejo, pela linguagem lírica. Dessa forma, as palavras amigavelmente transcendem aquilo que é vivenciado como forma de retribuição do que os elementos naturais correspondem pela formação do próprio sentido

existencial.

As composições poéticas são confirmações de que o mergulho entre os corpos é ressignificado e cultivado pela experiência e a imaginação, no qual Eros e Tánatos de maneira íntima complementa o senso poético e erótico. Para tanto, a recriação savaryana é uma escolha vocabular mística, erótica e ao mesmo tempo sagrada que é vencida pelo êxtase do prazer que está vinculada ao amor, a viagem, ao sonho, a more, ao tempo e a própria linguagem.

Dessa maneira, a força do erotismo feminino savaryano é uma chama que ainda permanece nas desnudar de várias obras em que as nuances indecifráveis, são reinterpretadas pelo poder das palavras e que metaforicamente impele a finitude intocável de corpos que mareiam pelas ondas do mar e do prazer.

REFERÊNCIAS

ARRIGUCCI Júnior, Davi. Humildade, paixão e morte: a poesia de Manuela Bandeira. São Paulo: Companhia das Letras, 1943.

BATAILLE, Georges. O erotismo. Tradução de Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.

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

PAZ, Octavio. A dupla chama: amor e erotismo. Tradução de Wladir Dupont. 2. Ed. São Paulo: Siciliano, 1994.

SAVARY, Olga. Espelho provisório. Rio de Janeiro: Olympio, 1970.

SAVARY, Olga. Linha d'Água. São Paulo: Massao Ohno/ Hipocampo, 1987.

SAVARY, Olga. Repertório selvagem: obra reunida – 12 livros de poesia (1947 – 1998). Rio de Janeiro. Biblioteca Nacional/Multimais/Universidade de Mogi das Cruzes, 1998.

TOLEDO, Marleine Paula Marcondes e Ferreira de. Olga Savary: erotismo e paixão. Colaboradores Heliane Aparecida Monti Mathias e Márcio José Pereira de Carmago. Cotia, SP: Atleê Editorial, 2009.



O EROTISMO NA POESIA DE FLORBELA ESPANCA

Inecila Maria de Souza Ferreira *

*Universidade do Estado do Rio Grande do Norte
inecilaferreira@gmail.com

1 INTRODUÇÃO

Para entendermos o percurso deste trabalho, faz-se necessário compreendermos o espaço ocupado por Florbela Espanca (1894-1930), no cenário da literatura moderna. Segundo Moisés (1995), a escritora portuguesa destacou-se no interregno entre o movimento à roda de Orpheu e a literatura suscitada pela Revista Presença. É nesse espaço poético português da primeira metade do século XX que surge Florbela Espanca, considerada a figura feminina mais relevante da poesia portuguesa, embora seja marginalizada nesse período.

No século XX, falar de erotismo significava invadir o espaço do proibido para exprimir a linguagem do desejo. De acordo com Santos (2009, p. 62) “surgimento de uma literatura de autoria feminina nasce como um contradiscurso a toda construção hegemônica que vinha se estabelecendo ao longo da história”. Levando em consideração o contexto em que estava inserida, pode se inferir que Florbela Espanca transgrediu os preceitos sociais e artísticos da época, adotando uma postura considerada imprópria para mulheres ao adentrar no campo literário e abordar o discurso erótico em suas poesias.

Nesse contexto, destaca-se *Sóror Saudade* (1923), a segunda coletânea de sonetos originalmente publicado em vida pela escritora. Os poemas de *Sóror Saudade* revelam um tom intimista da escritora no seu fazer poético. Toda a obra é repleta de imagens e elementos que remetem ao estado de nostalgia e voluptuosidade.

Nessa perspectiva, o temário do erotismo em *Sóror Saudade* será estudada numa abordagem voltada para o Eros atormentado movido pelo desejo de completude. Primeiramente, serão expostas algumas considera-

ções acerca da conceituação do erotismo, procurando apresentar o ponto de vista de alguns autores, entre eles Georges Bataille (2014) e Castello Branco (1991), sobre o tema em questão. Por fim, centrando o foco do artigo, a análise da temática erótica em *Sóror Saudade*. Espera-se que, esse estudo possa contribuir para uma melhor compreensão da literatura de tom intimista, de Florbela Espanca.

2 ALGUMAS CONSIDERAÇÕES ACERCA DO EROTISMO

Foram vários os autores que buscaram aprofundar-se na temática do erotismo e estabelecer reflexões teóricas acerca desse tema. Antes de tudo, erotismo seria, segundo Bataille (2014), a aceitação da vida até na morte. Para o filósofo, o homem é o único animal que fez desta relação de procriação uma atividade erótica.

Do ponto de vista etimológico, o termo “erotismo” tem origem no étimo latino *erotikós*, e este se deriva do grego, cujo significado refere-se ao amor sensual, carnal. Nesses termos, a palavra grega provém do nome Eros, o deus “grego do amor”, que, para os antigos romanos, era simbolizado pelo cupido que unia os corações e, atualmente expressa o amor, a paixão e o desejo.

Na definição do Novo Dicionário Aurélio, a palavra erotismo significa paixão amorosa e amor lúbrico. Quanto ao termo erótico é visto como tudo aquilo referente ao amor ou movido pelo amor. Com base nessas definições, o erotismo é acentuado como o amor sensual, a paixão e o desejo intenso.

A respeito do erotismo, convém destacar que o filósofo grego Platão, em *O Banquete* (1991, p.57-59), pondera, através do discurso de Aristófanes (um dos convidados do Banquete), que, antes do surgimento de Eros, a humanidade era composta de três sexos: o masculino, feminino, e o andrógino. Os seres andróginos foram condenados pela maldição de Zeus, que os dividiu em duas partes. A partir disso, os novos seres buscaram resgatar suas partes correspondentes, daí surgiu Eros (fruto da união de Penia e Poros) como um semideus que oscila movido pela busca da recomposição antiga. Por essa razão, a palavra erotismo representa a busca pela unidade, pela completude.

Com relação a isso, Bataille (2014) destaca que o erotismo é considerado como um dos aspectos da vida interior do homem, porque o próprio ser busca incessantemente no exterior um objeto de desejo, porém,

esse objeto corresponde à interioridade do desejo.

Como bem acentua Bataille (2014, p.53): “o erotismo é na consciência do homem aquilo que põe o ser em questão”. Nesse sentido, o erotismo manifesta-se através do desejo, na busca da união, numa vontade de sentir-se próximo ao amado, rendendo-se aos desejos do corpo. Procurando definir tal conceito, Castello Branco (1991, p. 65) afirma que o princípio para se definir o erotismo, “seria caminhar em direção oposta ao desejo, ao impulso erótico, que percorre a trajetória do silêncio, da fugacidade e do caos”.

É importante salientar que, conforme Castello Branco (1991), o erotismo é um fenômeno erótico que possui um caráter inaturável, que não se pode definir em linhas precisas, devido aos domínios de Eros, que são nebulosos e movediços. A autora, refletindo sobre isso, busca na mitologia grega o significado de Eros como o deus do amor que “aproxima, mescla, une, multiplica e varia as espécies vivas” (CASTELLO BRANCO, 1991, p. 67). Esta concepção de movimento e de união não remete à ideia de uma união sexual ou amorosa que se efetua entre dois seres, mas sim, estende a ideia de conexão que trilha para esfera da vida, que resultaria em sensações fugazes, intensas, e de completude.

Quanto aos tipos de erotismo, Bataille (2014) identifica três formas existentes em todos os homens: o erotismo dos corpos, o erotismo dos corações e o erotismo sagrado. Segundo o filósofo, o erotismo dos corpos correspondente à materialidade dos mesmos, seria o estado de violação dos parceiros, movidos pelos impulsos/desejos dos corpos. Enquanto o erotismo dos corações, diferentemente da materialidade dos corpos, reflete na maioria das vezes, o aspecto estabilizado de afeição recíproca dos amantes. E o erotismo dos corações significa a fusão dos seres movidos pelos sentimentos. O erotismo sagrado, por sua vez, distingue-se da separação entre o erotismo dos corpos (físico) e dos corações (os sentimentos), estando relacionado ao divino. Esta forma de erotismo não situa na esfera do real imediato, mas sim ligado ao sagrado, que se assemelha com o pleno amor por Deus, logo, esta forma de erotismo reside exatamente numa busca similar ao amor divino.

Bataille (2014) também aponta outra forma: o erotismo ligado à transgressão do humano, que estaria ligado ao ápice do humano: “A experiência interior do homem dada no instante em que, quebrando a crisálida, ele tem a consciência de dilacerar a si mesmo, não a resistência oposta de fora” (BATAILLE, 2014, p.62). Retomando a ideia inicial de Bataille, de que o erotismo é transgressão, podemos avaliar que assim também é o discurso empregado por Florbela Espanca na composição de sua obra. Ela apresenta uma transgressão às normas literárias do século XX, que

se centravam em outras temáticas que estavam em voga. Ao compor os seus versos, a poeta faz uso do discurso erótico que, conforme Bataille põe o ser em questão, movido pela constante busca da completude. A exemplo disso, temos o fragmento do soneto “III” (ESPANCA, 1982, p.165), transcrito abaixo:

No frémito do meu corpo a procurar-te,
Febre das minhas mãos na tua pele
Que cheira a âmbar, a baunilha e a mel,
Doido anseio dos meus braços a abraçar-te,

Olhos buscando os teus por toda a parte
Sede de beijos, amargor de fel,
Estonteante fome, áspera e cruel,
Que nada existe que mitigue e a farte.

[...]

O fragmento do soneto acima reflete a eterna busca pelo ser desejado, em que o eu lírico revela uma inquietude existencial, mas também sensual ao expressar os seus desejos íntimos. Tais desejos realizam-se de modo aguçados nos versos e lançam o eu lírico na busca pelo o outro e na ânsia de/para satisfazer os seus desejos eróticos. Como se denota no primeiro verso: “No frémito do meu corpo a procurar-te”, expressa o desejo intenso da persona lírica que vibra na procura pelo amado para vivenciar os momentos de paixão. A expressão: “Febre das minhas mãos na tua pele”, que indica a vontade de estar com o outro, revelando o desejo de um contato físico: “Doido anseio dos meus braços a abraçar-te”. No segundo quarteto, podemos verificar o emprego da sinestesia, em que os sentidos continuam acentuados, o que conota novamente a imagem da persona lírica na constante busca pelo ser amado. O verso “Que nada existe que a mitigue e a farte!” afirma que somente o encontro com o ser amado pode proporcionar a satisfação que o eu lírico tanto almeja.

Logo, podemos aferir que o erotismo que surge na poética florbeliana exprime uma inquietação existencial da persona lírica na busca pelo “outro”, na ânsia de sentir-se amado e completo. Essa afirmativa dialoga com o pensamento de Bataille (2014, p. 53), quando ressalta que o erotismo busca incessantemente fora um objeto de desejo, embora ele seja um dos aspectos da vida interior. Desse modo, o erotismo que brota nos versos da poeta, remete a essa incansável busca pelo outro, revelando um estado de insatisfação e desassossego por parte do eu lírico.

Dentre as temáticas que permeiam a obra *Sóror Saudade*, de Florbela Espanca, o erotismo é o elemento que também surge nessa obra. Os poemas de *Sóror Saudade* exprimem uma recordação saudosista da escritora no seu fazer poético. Logo, toda a obra é repleta de imagens e elementos que remetem ao estado de nostalgia e de voluptuosidade, os quais possibilitam vislumbrarmos a presença do erotismo na obra em questão.

Sóror Saudade é a segunda coletânea de sonetos, publicado em vida por Florbela Espanca. Recorrendo ao título, verificamos que o nome da obra originou-se de um poema escrito por Américo Durão, “[...] poeta que estampara, em *O século*, um soneto a ela dedicado, onde a denominava *Sóror Saudade*”, (DAL FARRA, 1996, p. XXXVI); cuja denominação, a escritora adotou para o título que confere à coletânea.

Portanto, temos uma voz lírica que ao se debruçar no presente, versa exposição de uma saudade que reflete o sofrimento ocasionado pela perda ou ausência do amor, enquanto a imagem do erotismo apresenta-se por vezes, como algo idealizado. As imagens eróticas que permeiam os sonetos evocam o amor de modo sensual, descrevendo os seus impulsos e devaneios eróticos.

Assim, verificamos que o erotismo em *Sóror Saudade* consiste no desejo de completude manifestado por um “eu” que busca incessantemente pelo ser amado. Além disso, alguns poemas da obra suscita uma interpretação da persona lírica representado pelo tormento que essa busca ocasiona.

Para visualizarmos como essa temática se apresenta esteticamente nesta obra, tomaremos como base a teoria Mitocrítica, de Durand (1989). A partir dos estudos deste autor, pretendemos demonstrar de forma mítica e simbólica a linguagem erótica presente nos sonetos.

4 A MITOCRÍTICA DE DURAND E O EROS NA POESIA FLORBELIANA

Os fundamentos da antropologia do imaginário de Durand (1989) consistem numa invenção arquetipológica da imaginação, na qual propõe um pluralismo figurativo que dissemina uma série de significados que levam ao entendimento do texto. Para o antropólogo, o ser humano é dotado de faculdade simbolizadora no espaço sócio cultural.

E, para que possamos decifrar os símbolos e as imagens que se configuram no inconsciente, como as projeções inconscientes em interação com as solicitações do meio, o filósofo sistematizou uma classificação estrutural das imagens e formulou uma teoria que leva em consideração uma configuração de imagens simbólicas, a partir de símbolos universais, denominados arquétipos. Segundo Durand (1989, p.153), os arquétipos não são formas abstratas e estáticas, mas dinamismos figurativos.

Desse modo, as estruturas antropológicas do imaginário consistem numa metodologia denominada mitologia/manifestação discursiva do imaginário, que proporciona duas formas de análises: mitocrítica e a mitanálise. Esses dois métodos de análise situam-se no estruturalismo figurativo que provê a dinâmica dos significados dos símbolos. A mitocrítica privilegia a análise crítica do discurso com o intuito de compreender o mito empregado nos textos culturais. A mitanálise, por sua vez, abrange a sua análise ao contexto social como um todo, a fim de apreender os mitos de uma determinada sociedade.

Convém ressaltar que a metodologia adotada para análise é a mitocrítica, que trata dos estudos míticos e simbólicos da criação literária. A análise visa pontuar os elementos míticos e simbólicos que atuam no poema selecionado para a análise.

Para o filósofo Durand (1989), o mito é visto como um sistema dinâmico, no qual o símbolo se define em palavras e os arquétipos determinam as ideias, que compõem um “arranajamento” de símbolos e arquétipos que se dispõem no discurso através do mitemas.

Ao formular o conceito de mitema, Durand (1989) define como a menor unidade semântica que se distingue no discurso pela redundância. No que se refere à diferença entre tema e mitema, explicita que o tema configura-se de modo geral e menos significativo, e este só resulta em mitema quando se apresenta repetitivo. De acordo com Durand (1989), um mitema pode ser um objeto, um cenário mítico, um emblema, uma situação dramática. Ainda sobre a constituição do mito, o francês explicita que um mito diretivo se revela através da redundância e, este aponta para múltiplos sentidos. De tal modo, podemos constatar que o mito de Eros é recorrente na poesia florbeliana. A respeito disso, Silva (2010, p.61) comenta que: “Essa imagem de Eros é uma recorrência na poesia de Florbela Espanca, a qual apresenta um eu lírico caracterizado pela fragmentação do ser em sua permanente busca pelo o outro e, por isso, movido pelo desejo”.

Essa afirmativa ressalta que o mito de Eros é subjacente na poesia de Florbela, consequentemente em *Sóror Saudade*, que se configura sob múltiplas formas. Nessa perspectiva, o poema selecionado registra a ima-

gem de Eros, no qual o eu lírico manifesta uma constante busca pelo outro, como também a ânsia de concretizar os seus desejos. Observemos o soneto “Prince Charmant” (ESPANCA, 1982, p.109), integrante da obra *Sóror Saudade*:

No lânguido esmaecer das amorosas
Tardes que morrem voluptuosamente
Procurei-O no meio de toda a gente.
Procurei-O em horas silenciosas

Das noites da minh'alma tenebrosas!
Boca sangrando beijos, flor que sente...
Olhos postos num sonho, humildemente...
Mãos cheias de violetas e de rosas...

E nunca O encontrei! ... Prince Charmant
Como audaz cavaleiro em velhas lendas
Virá, talvez, nas névoas da manhã!

Ah! Toda a nossa vida anda a quimera
Tecendo em frágeis dedos frágeis rendas...
Nunca se encontra Aquele que se espera! ...

No soneto transcrito acima, temos a imagem do eu lírico na constante busca pelo outro. Verificamos no insólito da imagem que o eu lírico transcende o seu estado de insatisfação erótica expressa num tom melancólico. O primeiro quarteto, principalmente, nos primeiros versos “No lânguido esmaecer das amorosas/ tardes que morrem voluptuosamente” figuram imagens que apontam o eu lírico na procura pelo ser amado, nas tardes prazerosas, e entre todos os outros, como se denota através do sintagma “procurei” que se repete nos dois últimos versos. Tais imagens incitam ao devaneio, quando o lírico rememora os momentos vividos em horas silenciosas. Esse termo “silenciosas” sugere as horas calmas e propícias para a entrega física amorosa.

No segundo quarteto, o eu lírico expressa um clima melancólico que resulta dessa busca: “ó noites da minh'alma tenebrosas”, cuja expressão remete a ideia de sofrimento e, a metáfora no terceiro verso: “Boca sangrando beijos, flor que sente...”, declara que o eu lírico sofre e chora com a espera, que a sua boca sangrava beijos na dor sentida.

A imagem poética composta pela palavra “sangrando” traz um tom dramático, que reforça esse sofrimento. A expressão “olhos postos num sonho” também aponta para a fantasia e idealização do desejo de encontrar o amor. Para ilustrar o estado de insatisfação, a poeta utilizou o tato -“Mãos cheias de violetas e de rosas...”, o termo “violetas”, representa o

luto, a morte e a solidão que simbolizam a dor e o sofrimento que a persegue constantemente, fruto de seus amores idealizados e impossíveis.

Nos dois últimos tercetos o cenário se modifica quando o eu lírico se apresenta em dois extremos: o da realidade e o da ilusão. No primeiro terceto, a persona lírica reporta ao presente/realidade declarando de forma pessimista que nunca encontrou seu príncipe charmoso, seu cavaleiro valente e audacioso. Logo, verificamos que a poeta faz alusão aos heróis das lendas antigas para descrever o seu amor inalcançável e mítico. Em seguida, profere num tom de incerteza a possível vinda do amado, que talvez chegue por volta do amanhecer, na brisa da manhã: “Virá, talvez, nas névoas da manhã!” e o adverbio “talvez” instaura a dúvida quanto à concretização desse acontecimento.

No último terceto, temos o eu lírico desenganado e angustiado, expressando que toda a sua vida está centrada apenas nas ilusões, “Ah, toda a nossa vida anda a quimera”, em fantasiar o ser amado- “tecendo em frágeis dedos frágeis rendas...”, tal passagem sucedidos por reticências podemos aferir que, assim como se tecem com frágeis dedos, as rendas, tecem a ilusão do eu lírico na busca pelo amor idealizado. Portanto, o eu lírico revela que nunca encontrará o príncipe que se deseja, ou seja, o amor idealizado: “Nunca se encontra Aquele que se espera! ...”. E o sintagma “Aquele” que se encontra grafado com inicial maiúscula alude ao ser desejado que não se trata de um homem qualquer, mas sim de um alguém que se apresenta de modo “idealizado” segundo a voz poética, no nível da possibilidade e não como uma certeza, pois o “eu” devaneia sobre a vinda do amado.

Esse último verso dialoga com o ponto de vista expresso anteriormente pelo francês Bataille (2014) acerca do erotismo, quando aponta que o erotismo busca incessantemente um objeto de desejo, embora ele seja um dos aspectos da nossa vida interior. Através da leitura interpretativa do soneto, podemos constatar que a obra de Florbela traz a representação do discurso erótico relacionado ao desejo de alcançar a felicidade e de encontrar o amado.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante do que foi exposto, pode se avaliar que a temática do erotismo é constituinte em Sórora Saudade, fato que pode ser evidenciado pela linguagem erótica e as imagens poéticas utilizadas nas descrições dos sonetos que compõem a obra. Para tanto, a teoria Mitocrítica de Durand

(1989), foi de fundamental importância, uma vez que possibilitou visualizarmos os elementos míticos e simbólicos presentes no soneto selecionado para a análise.

Com base na teoria de Bataille (2014), constatamos que o temário do erotismo é retratado em *Sóror Saudade*, tendo em vista o contexto represor que predominava na época, retratando a expressão dos impulsos eróticos feminino tão sobnegado às mulheres. Tais aspectos são apresentados através da linguagem erótica e sensorial que se apresenta por meio de simbologias, fato evidenciado com base na teoria de Durand (1989).

Por meio da análise do soneto, foi possível observar que o mito de Eros é subjacente na poesia de Florbela Espanca. Consequentemente em *Sóror Saudade*, o erotismo se manifesta através do desejo que o Eu lírico exprime em buscar pelo “outro”, na ânsia de sentir-se completo, e esse desejo de completude ocasiona a anulação do ser.

Outro ponto a ser destacado refere-se à imagem de Eros atormentando, representado pela persona lírica ao revelar a inquietação que apresenta em seu interior, expondo os seus devaneios e sofrimentos diante da idealização da presença do outro e a conseqüente reprodução do sujeito poético perdido devido a incessante busca pelo ser amado, um amor impossível, justamente por ser idealizado.

REFERÊNCIAS

BATAILLE, Georges. O erotismo. Tradução de Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

CASTELLO BRANCO, Lucia. O que é erotismo. In. MILAN, Betty et al. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1991, p.65-103.

DURAND, Gilbert. Método arquetipológico: da mitocrítica à mitanálise. Anais do Congresso de Literatura; 11º Congresso Mundial Vasco. Castalia- Madrid, 1989, p.145-169.

ESPANCA, Florbela. Sonetos: um estudo crítico de José Régio. -São Paulo:

Difel, 1982, p.11-207.

MOISÉS, Massaud. A literatura portuguesa através dos textos. São Paulo: Cultrix, 1995.

PLATÃO. Banquete. In. Diálogos (tradução de José Cavalcante de Souza, Jorge Paleikat e João Cruz Costa). 5. ed. São Paulo. Nova cultural, 1991.

SANTOS, Daniele Cristina Benicio dos. O contraponto do erotismo na literatura de autoria feminina de Luci Collin e Patrícia Melo. Porto Alegre, cad II, n^o 39, 2009, p. 59-60. (Artigo) Disponível em: seer.ufrgs.br/cadernosdoil/article/viewFile/25113/pdf. Acesso em: 08/04/17.

SILVA, Lígia Mychelle de Melo. O retrato de Eros em Florbela Espanca: um estudo sobre a escrita erótica em Charneca em Flor. UFRN: Natal, 2010. (Dissertação em mestrado). Disponível em: http://repositorio.ufrn.br:8080/jspui/bitstream/123456789/16177/1/LigiaMMS_DISSERT.pdf. Acesso em: 13/05/2015.



LITERATURA DE AUTORIA FEMININA E REPRESENTAÇÕES IDENTITÁRIAS DA MULHER IDOSA NA LITERATURA

Maria Lidiana Costa*

*Universidade do Estado do Rio Grande do Norte
lidianacosta_@hotmail.com

Maria do Socorro Souza Silva**

**Universidade do Estado do Rio Grande do Norte
corrinha.172016@gmail.com

1 INTRODUÇÃO

Sabemos que a mulher tem uma representação significativa na sociedade, porém, durante toda a existência teve a sua condição social discriminada, hostilizada e inferiorizada no mercado de trabalho, na família, nas artes. Elas tiveram inúmeras divergências em se tratando de conquistar seu espaço na sociedade, mas, com todas as incoerências encontradas no percurso histórico, sociológico e psicológico, a mulher, na maioria dos casos, não tem se deixado reduzir aos preceitos impostos pela sociedade patriarcalista e preconceituosa.

No campo das artes, aos poucos as mulheres foram conquistando seu espaço, e ainda hoje seu percurso é palco de lutas, mesmo assim, elas se destacam, por exemplo, na literatura, assumindo posições diversas, como contistas, cronistas, romancistas, jornalistas, enfim, verdadeiras escritoras que foram aos poucos ilustrando a representação da mulher na literatura brasileira.

Em se tratando da mulher idosa, essa também precisa ser representada na sociedade também na arte e literatura. Pois muitas vezes acontece o contrário, a mulher é vista com invisibilidade, principalmente nas profissões que são ocupadas na maioria das vezes por homens. O sujeito feminino é considerado minoria dentro de uma sociedade patriarcalista, por

muitas vezes silenciadas e lesionada física e psicologicamente no contexto na qual está inserida.

Diante disso, este trabalho objetiva discutir como se configura o processo de envelhecimento da mulher no conto “O grande Passeio” do livro Felicidade Clandestina, de Clarice Lispector. Além da exposição de alguns trechos do conto, para subsidiar nossas reflexões nos respaldamos aos estudos críticos de Simone Beauvoir (1990) sobre a velhice, seguidamente de Ângela Maria (1995) com o texto Maturidade psicológica.

2 A IDENTIDADE DA MULHER IDOSA NO CONTO “O GRANDE PASSEIO” DE CLARICE LISPECTOR

O conto “O grande passeio” que tem como protagonista Margarida, também chamada de Mocinha, uma senhora resignada, isolada e muito calma. Ela perde sua família e após o acontecimento fica aos cuidados de uma senhora que não faz parte do seio familiar. Posteriormente, Margarida passa a viver com seus parentes em Botafogo.

A narrativa nos mostra que os familiares de Margarida não tinham complacência com a idosa, e optaram por passar a responsabilidade para outros membros da família, então a depositaram em casas de familiares diferentes, há cada final de semana.

No conto “O grande passeio”, podemos perceber que a personagem Margarida (Mocinha) tem lapsos de memória, consequência do processo de envelhecimento, isso diminui, mais ainda, as poucas lembranças de seus filhos e marido. Outro acontecimento constante é o pouco zelo que os familiares têm com a senhora, o desleixo e a hipocrisia são acentuados em cada momento vivido por ela.

Inicia-se uma trajetória desconhecida pela própria personagem, pois Margarida vai fazer uma viagem, na qual não sabe para onde vai, e nem o porquê, simplesmente comunicam para ela que, em breve, fará uma viagem. Diante dessa afirmação ela distende a memória e inicia o processo regressivo de suas vivências junto com sua família.

Nesse conto é representado o retrato do abandono da mulher idosa, da irresponsabilidade das ações de seus parentes diante de uma senhora vulnerável, que está sob o controle de sua família. Notamos durante a narrativa as exposições e marcas do sofrimento físico e psicológico da senhora durante o processo de envelhecimento, salientando, ainda mais,

as mazelas impostas pelos seus familiares. Além disso, analiticamente a personagem Margarida é a representação de uma típica e solitária mulher idosa do século XXI, que, geralmente, é tratada de forma rudimentar e considerada improdutiva na sociedade. No trecho a seguir, a narrativa nos revela representações e descasos físicos com a personagem Margarida.

No tecido endurecido encontravam-se pequenas crostas de pão coladas pela baba que lhe ressurgia agora em lembrança de berço. Lá estava uma nódoa amarelada, de um ovo que comera há duas semanas. E as marcas dos lugares onde dormia (LISPECTOR, 1998, p. 29)

Em virtude das descrições apresentadas na narrativa, percebemos os maus tratos que Margarida sofria, nesta passagem é enfatizado o maus tratos físicos. O trecho revela o tratamento dado às suas vestimentas, que estavam sujas, com enormes nódoas amareladas, e com resquícios de comida colada na roupa, ou seja, comumente à falta de higiene pessoal, na qual a senhora não tinha entendimento do que estava acontecendo com ela.

As vivência familiares que a personagem Margarida vivencia, nos faz refletir sobre as inúmeras consequências que a mulher velha sofre na sociedade, desde o abandono, o preconceito e a discriminação, que vem desde os tempos mais remotos.

Segundo Bata (1995), cada sujeito vive a velhice de forma distinta: “Afiml, o caminho do amadurecimento psicológico, porém não se desenrola de maneira fácil e simples para todos e, com mais frequência do que se pode acreditar, acontece haver um desnível entre maturidade física e maturidade psíquica”. Ou seja, concebem a velhice de maneira extrovertida, maleável, aceitam a velhice, outros não aceitam a situação e tendem a se rotular por meio de seus próprios preconceitos e dos estigmas que a sociedade os impõe.

No conto clariceano, a personagem Margarida é vítima constante de maus tratos, torturas físicas e psicológicas que são causadas pelos seus próprios familiares, porém, a mesma não tem real entendimento do que está acontecendo.

Margarida é o reflexo de muitos idosos que os próprios familiares tratam com desprezo e falta de zelo. Essa personagem faz uma alusão da mulher na sociedade atual, que, muitas vezes, é vista como um objeto descartável. Durante sua vida, mesmo jovem, é vítima de preconceitos e discriminação, quando chega à velhice há uma mudança na roupagem, criando estigmas perante a mulher, que antes lutava, resistentemente, pe-

los seus direitos e sua posição na sociedade, agora torna-se alvo de críticas ainda maiores em torno de si, pois, culturalmente, ao ser jovem é vista como destemida, por isso é subjugada pela sociedade e ao envelhecer torna-se um fardo para a família e a para sociedade.

Beauvoir (1990) nos traz reflexões sobre o processo de envelhecimento, apresenta exemplos de cultura de outras sociedades ou comunidades, fazendo alusões à cultura moderna e a forma como o idoso é visto, tratado de maneira preconceituosa. Cita o mito de Buda, pois quando o príncipe de Sidarta escapuliu do palácio encontrou a figura de um velho enrugado, encanecido, curvado, apoiado numa bengala e trêmulo, logo disse: “Que tristeza, exclamou o príncipe, que seres fracos e ignorantes” (BEAUVOIR, 1990, p. 7).

Percebemos o orgulho nítido de um jovem que acredita que não passará por situação semelhante, o intuito do príncipe é fugir. Assim, o enredo desse mito nos mostra que a ficção e a realidade não se distanciam, sendo a literatura de autoria feminina uma das possibilidades de fala da mulher, sobretudo a idosa, em uma sociedade que não sabe se relacionar com o ato de envelhecer. Beauvoir faz menção ao distanciamento que a pessoa jovem comete ao processo de envelhecimento. Tal aspecto aparece representado no conto “O grande passeio”, em que a personagem Margarida é vista como um ornamento descartável e a qualquer momento pode ser jogada fora.

Em que algumas passagens do conto Margarida e também o espaço onde residia são aspectos que contribuem para sustentar o que discutimos aqui. Assim, vemos que a estadia de Margarida na casa, além de ser de passagem, era tida como mero desprezo, pois seu quarto ficava nos fundos da casa, mesmo a moradia tendo bastante espaço a senhora dormia em seus aposentos, como se fosse o quarto dos despejos, desconfortável e inseguro para uma senhora de terceira idade. A representação da personagem é feita de forma bastante grotesca, o seu corpo e suas vestimentas eram descritos de forma repulsiva. Vejamos um trecho expondo esse pensamento:

Dormia agora, não se sabia mais porque motivo, no quarto dos fundos de uma casa grande, numa rua larga cheia de árvores, em Botafogo. A família achava graça em Mocinha, mas esquecia-se dela a maior parte do tempo. É que também se tratava de uma velha misteriosa. Levantava-se de madrugada, arrumava sua cama de anão e disparava lépida como se a casa estivesse pegando fogo. Ninguém sabia por onde andava fazendo. Respondeu com um sorriso gentil: - Passeando. (LISPECTOR, 1998, p. 30)

A representação identitária da personagem Margarida, ao longo do conto, por parte dos familiares, faz alusão a um objeto velho na estante, esquecida na maior parte do tempo por seus familiares. Num trecho que, ao responder uma pergunta feita por um membro de sua família sobre o que senhora andava fazendo, a mesma respondeu “passeando”, o que nos faz refletir que a partir do momento em que responde dessa forma, sugere a velhice como se fosse um passeio, no qual, possivelmente, vamos estar, e em alguns momentos afastados do mundo, uma condição em que Mocinha vive constantemente.

Quanto a linguagem exposta na estrutura do conto, o escritor Benedito Nunes (1973) nos confere que “assim em certos contos, a tensão conflitiva se declara subitamente e estabelece uma ruptura do personagem com o mundo”. É o que podemos notar em algumas passagens do conto “O grande passeio”, quando a personagem Mocinha tem inúmeras tensões conflitivas psicológicas, seus pensamentos são muitas vezes contraditórios e fugidios,

Sobre o processo de envelhecimento, Norbert Elias (2001), no livro *A solidão dos moribundos*, destaca que o medo da morte é imensurável, pois as pessoas mais velhas, denominados de moribundos, são figuras que temem os mais diversos e terríveis medos. Ou seja, percebemos isso em Margarida que se deparou, várias vezes, com o tormento da morte. Ela chegou até a vivenciar a morte, findar a sua viagem, seu passeio, como podemos ver no trecho: “Então como estava cansada, a velha encostou-se a cabeça no tronco da árvore e morreu”. (Lispector, 1998, p. 40)

As descrições realizadas no decorrer desta pesquisa são fundamentais para compreendermos um pouco sobre a temática aqui exposta. Pois sabemos que a sociedade atual ainda existem resquícios de um sistema patriarcal e capitalista, conduzindo o pensamento de um espaço controlado pelos donos da produção capitalista jovem, cujo processo de envelhecimento do ser mulher corrobora em não participar do seu local, revelando uma sociedade que escolhe e qualifica o seu corpo e as pessoas que as rodeiam e privam sua vontade, podemos nos deter neste trecho:

Sua vida corria assim sem atropelos, quando a família da casa de Botafogo um dia surpreendeu-se de tê-la em casa há tanto tempo, e achou que assim também era demais. De algum modo tinha razão. Todos lá eram muito ocupados, de vez enquanto surgiam casamentos, festas, noivados e visitas. E quando passavam atarefados pela velha, ficavam surpreendidos como se fossem interrompidos, abordados com uma pancadi-

nha no ombro “Olha” sobre tudo uma das moças da casa sentia um mal-estar irritado, a velha enervava-a sem motivo.(LISPECTOR, 1998, p. 30)

A figura de Margarida é a típica representação de uma idosa em meio a correria da sociedade industrial e ativa, pois geralmente as pessoas não têm disponibilidade para atender um idoso de acordo com suas necessidades. A maioria das vezes são deixadas de lado, principalmente nos momentos festivos e comemorativos. No entanto, segundo Beauvoir (2001, p. 20) no seu livro *Segundo o Sexo*, em que diz: “todo período da vida feminina é calmo e monótono: mas as passagens de um estágio para outro são de uma perigosa brutalidade”.

O processo de envelhecimento é muitas vezes tratado de forma excludente, muitas mulheres quando idosas sofrem perseguições na sociedade opressiva e manipuladora, desde sua forma física como também a pressão psicológica, então, historicamente, a mulher idosa executa um papel emblemático de pseudoproblema social para ser digna de uma pseud. solução por aqueles que cuidam profissionalmente ou pessoalmente de uma pessoa idosa, entre tantos fatores que acentuam mais ainda a mulher na sociedade contemporânea, por isso, entre tantas discussões sobre o processo de envelhecimento seria interessante mostrarmos como muitas mulheres resistiram e continuam suas lutas por meio da literatura, não poderíamos deixar de mencionar como a mulher está sendo representada dentro e fora do texto literário, principalmente a mulher velha.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste estudo, buscamos refletir sobre o processo de envelhecimento a partir do conto “O grande passeio” do livro *Felicidade Clandestina* de Clarice Lispector. No referido conto, notamos que a personagem Margarida é, de certa forma, uma representante alusiva da mulher idosa, aquela que sofre maus tratos, e que simbolicamente, representa o público feminino, como são vistas e tratadas na sociedade. Notamos que as descrições realizadas pela autora nos mostram como a família e a sociedade determinam conceitos, e regras para o idoso, sendo abertamente tratados como objetos descartáveis. A literatura contemporânea nos apresenta textos literários e reflexivos em torno da temática envelhecimento, principalmente em se tratando dos inúmeros personagens fictícios que são alusivos para o processo de envelhecimento.

O estudo do conto nos permitiu perceber que a mulher, sobretudo a idosa, é estigmatizada perante a sociedade, enquanto é produtiva, pode dar subsídios para o outro, enquanto pode trabalhar, se sustentar, e até sustentar seu esposo e filhos, ela é concebida como importante, a partir do momento que envelhece e sua produtividade cai, ela se torna um peso, tais aspectos são evidenciados ao longo do conto e nesta análise também.

REFERÊNCIAS

BATA, S.L. MARIA, Angela. Maturidade psicológica. Ed. Pensamento. São Paulo.1995.

BEAUVOIR, Simone de. A velhice. Tradução de Maria Helena Franco Monteiro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990. (La vieillesse foi publicada na França em 1970).

ELIAS, Norbet. A solidão dos moribundos-seguido de envelhecer e morrer. Ed. Zahar. Rio de Janeiro,2001.

LISPECTOR, Clarice. Felicidade Clandestina. Ed. Rocco. Rio de Janeiro.1998.

NUNES, Benedito. Leitura de Clarice Lispector. Ed.Qiron. São paulo.1973.



ESPAÇO E LITERATURA FANTÁSTICA EM MURILO RUBIÃO: ANÁLISE DOS CONTOS “O PIROTÉCNICO ZACARIAS” E “BÁRBARA”

Maria Aparecida de Sá Martins Menezes*

*Universidade do Estado do Rio Grande do Norte

cidasa66@hotmail.com

1 INTRODUÇÃO

A literatura fantástica nos traz uma mistura de um mundo imaginário com o mundo real, que nos faz encantar, pois o fantástico apresenta personagens que extrapolam os limites da realidade e nos remete a fatos estranhos e inexplicáveis em uma narrativa curta. Autores estrangeiros como: Franz Kafka, Jorge Luís Borges, Edgar Allan Poe, Gabriel García Márquez, estão associados a esse tipo de literatura. No Brasil, o fantástico se destaca com os autores: Machado de Assis, Mário de Andrade, Érico Veríssimo e Murilo Rubião.

Desde a antiguidade, o homem convive com fenômenos muitas vezes inexplicáveis segundo as leis naturais, como: mitos ou fatos estranhos, onde tais acontecimentos intrigam. Histórias, contos, relatos e lendas mexem com o imaginário do homem, fazendo com que busque explicações para aquilo que não consegue entender.

Muitas histórias se tornaram imortais, sendo contadas pelos mais experientes para as novas gerações, como por exemplos as lendas folclóricas: bumba meu boi, mula sem cabeça, Iara, Curupira, entre outras. Existem vários contos e romances que trabalham a questão do inexplicável e as lendas estão inseridas em inúmeras obras. Dentro da teoria literária moderna, surgiu uma vertente de análise e reflexão acerca do tema chamado Literatura Fantástica.

O gênero fantástico se relaciona a tudo que é gerado pelo imagi-

nário, ou seja, ao que não pertence à realidade convencional, abrigando normalmente três campos: a ficção científica, a fantasia e o horror.

O objetivo deste trabalho é analisar os contos “O pirótico Zacarias” e “Bárbara”, de Murilo Rubião. Murilo Rubião dedicou-se exclusivamente ao conto, deixando 33 histórias publicadas, onde muitas delas foram traduzidas na Europa e Estados Unidos. Afirmou algumas vezes que sua obra não foi devidamente compreendida pela [crítica literária](#), visto que o tipo de escrita que produzia abordava temáticas que faziam parte do universo literário, de modo geral. Comentava que para realizar a leitura adequada de seus contos era necessário mais do que ler, demandando disposição de aceitação, e não somente uma compreensão objetiva.

Um dos maiores teóricos desta corrente literária, Tzvetan Todorov (2004), afirma em seu clássico *Introdução à Literatura Fantástica*, que no âmago de um real orientado por orientações legais, todos os acontecimentos não justificáveis por elas incorrem na hesitação entre a realidade e a imaginação.

Paes (1985) afirma que os primórdios da literatura fantástica ocorreram no século XVIII, na França. Considerado a época das luzes, o século XVIII foi marcado pelo racionalismo, motivo pelo qual os filósofos questionaram superstições, ideais irracionais, até mesmo os dogmas indiscutíveis da fé. A própria religião, em meio à onda racionalista, passou a examinar minuciosamente os milagres alegados pela população.

O fantástico originou de romances que instigavam o medo, o susto, o terror, com o passar do tempo foi se transformando até chegar ao século XX como uma narrativa mais sutil. Observando que os autores atuais incluem esses seus contos temas mais modernos e muitas vezes inquietantes, como: avanços tecnológicos, as angústias existenciais, a opressão, a burocracia, a desigualdade social. Conforme a literatura fantástica ganhou espaço, a inclusão de seres mitológicos, heróis e divindades também se fizeram presente.

Para Tzvetan Todorov (2004), um dos requisitos para que o texto seja considerado fantástico é a atitude do leitor de não assumir interpretações alegóricas ou poéticas para com o texto.

2 O FANTÁSTICO E O SEU ESPAÇO NA LITERATURA BRASILEIRA

Nos séculos XIX e XX, a literatura fantástica ganhou uma nova roupagem e começou a se dividir em subgêneros, abrangendo públicos cada vez maiores. Um grande marco da evolução do fantástico no século XX são as produções de Franz Kafka, dotadas de sua capacidade de problematizar o cotidiano. Neste mesmo século surge o movimento literário denominado de realismo fantástico, realismo mágico ou realismo maravilhoso, tendo como principal característica é a união entre o universo mágico e a realidade.

No Brasil um autor que se destaca nesse gênero literário, foi Murilo Rubião. Nascido no dia primeiro de julho de 1916, em Carmo de Minas, Minas Gerais, Murilo Eugênio Rubião é o primeiro contista do gênero fantástico na literatura brasileira. Segundo Goulart (1995), o sobrenatural está presente também na elaboração das obras de Murilo Rubião, considerada pelo crítico grande e pequena ao mesmo tempo. Isso porque, considerando apenas os livros, sua obra consta de oito livros, com 89 contos.

Hoje, o escritor mineiro é considerado de fundamental importância para a literatura nacional e os críticos consideram suas obras de grande qualidade, principalmente pela forma como trabalha a linguagem.

Conforme a literatura cresceu e se desenvolveu pelo mundo, a inclusão de seres mitológicos, heróis e divindades também se fez presente. Originalmente, o foco era o sagrado, movido por religiões diversas, mas com o tempo o gênero fantástico se modificou e se transformou em lendas, tradições, folclore e contos de fadas. Ele se fez presente em alguns movimentos artísticos e momentos da História, como o Classicismo com suas características épicas e líricas. Em obras medievais também é possível perceber elementos que se tornariam uma referência do estilo, como o arquétipo do herói, seres mágicos da floresta, objetos encantados e maldições, além de conexões recorrentes com elementos da natureza. Tudo o que foge ao comum e realista, que apela para o improvável e se associa a acontecimentos extraordinários pode fazer parte deste gênero.

Para a literatura fantástica o importante é que o leitor possa passar pelo fascínio da fantasia misturada com a realidade, em meio a acontecimentos estranhos ou absurdos, mas que nos traz um pouco de reflexão sobre até que ponto o impossível pode ser narrado como possível, mostrando fases diversas do mundo imaginário.

O discurso narrativo do fantástico não separa o real do imaginário, visto que a harmonia entre os fatos não está no centro das preocupações deste discurso. O conto maravilhoso relata acontecimentos impossíveis de se realizar dentro de uma perspectiva empírica da realidade, sem aos menos referir-se ao absurdo que todo este relato possa parecer ao leitor.

Grandes obras da literatura fantástica viraram filmes que encantaram e encantam multidões, o fascínio pelo sobrenatural, ou a mistura de realidade com imaginário, fictício traz uma espécie de busca para desvendar o mistério que muitas vezes não tem um desfecho, ficando um vácuo que também nos transporta para a reflexão e cada um cria seu final.

Diante disso, a literatura fantástica vai ganhando cada vez mais espaço entre o real e o insólito. Pois, segundo CARNEIRO e SILVA (2011), o fantástico pode ser entendido como uma vertente literária que dialoga realidade e o sobrenatural, e a relação entre ambos estabelece a ambiguidade, pois a discussão entre o que seja racional e não racional provoca uma instabilidade, uma hesitação, ainda mais em se tratando de contos onde o espaço favorece a irrupção do fantástico.

O fantástico se configura na expressão literária abrangente e complexa. Desse modo, as narrativas maravilhosas têm como consequência direta o afastamento do nosso cotidiano. Já se classificarmos uma narrativa como fantasia, estamos admitindo eventos mágicos atrelados à nossa realidade (RODRIGUES, 2003).

3 ANÁLISE DOS CONTOS DE RUBIÃO

3.1 “Bárbara” - *“O homem que se extraviar do caminho da doutrina, terá por morada a assembleia dos gigante.” - Provérbios, XXI*

No conto, o narrador que é marido da personagem principal, relata a ambição da esposa ao fazer pedidos absurdos, observando que o autor Rubião, transporta o leitor, para um mundo onírico, construído por imagens e espaços que se apresentam entre o real e o fantástico.

A hesitação no conto “Bárbara” surge como da natureza dos próprios acontecimentos e dos espaços ficcionais que os objetos ocupam, no caso: um oceano, um baobá, um navio e uma minúscula estrela (ORIONE, 2012).

O narrador-personagem dar início ao conto, apresentando a informação de que Bárbara, a protagonista, “gostava somente de pedir. Pedia e engordava” (RUBIÃO, 1979). Os pedidos de Bárbara estão ligados à carência das relações humanas. Bárbara projeta todo o seu vazio nesses

pedidos. Por isso, eles são tão absurdos na dimensão espacial. O primeiro estranhamento que podemos analisar é o narrador dizendo que “o crescimento do seu corpo se avolumava à medida que se ampliava sua ambição” (RUBIÃO, 1979, p. 33) e que seu corpo definhava “enquanto lhe crescia assustadoramente o ventre” (RUBIÃO, 1979, p. 34).

Bárbara faz o seu primeiro pedido: um oceano. Seu marido, traz-lhe somente “uma pequena garrafa contendo água do oceano” (RUBIÃO, 1979, p. 35) e ela fica satisfeita. O espaço ficcional desse pedido nos causa estranhamento diante da imensidão do oceano, sendo algo inacessível de se ter para si. O segundo pedido foi um “baobá”, que se encontra no terreno alheio ao lado de sua casa, sendo o baobá “demasiado frondoso, medindo cerca de dez metros de altura” (RUBIÃO, 1979, p.36). O espaço que essa árvore ocupa é de uma extensão vertical enorme.

O terceiro pedido de Bárbara é um navio, onde a espacialidade desse objeto se assemelha ao do “oceano”, porque ambos possuem uma extensão horizontal e remetem à água. Bárbara continuava a engordar ainda mais na proporção dos seus desejos. O quarto pedido, também inacessível foi “uma minúscula estrela”, astro com luz própria. Mas o narrador-marido, fica feliz porque o pedido de Bárbara foi o de conseguir “apenas” uma “minúscula estrela”, quase invisível a olho nu, já que ele supôs que ela fosse pedir a lua. E ele nos relata: “Fui buscá-la” (RUBIÃO, 1979, p. 39).

A espacialidade da estrela volta a dimensão vertical como o baobá. Nesse sentido, as espacialidades, embora todas estranhas pela dimensão que ocupam, seguiram um ciclo vertical /horizontal, sugerindo o desejo da protagonista de tudo abarcar, para todos os lados, de todas as formas.

3.2 “Zacarias” - E se levantará pela tarde sobre ti uma luz como a do meio-dia; e quando te julgares consumido, nascerás como a estrela-d’alva. (Jó, xi, 17)

O conto inicia com o narrador- protagonista questionando sobre a sua morte, ou seja, do “pirotécnico Zacarias”, busca explicar: “uns acham que estou vivo - o morto tinha apenas alguma semelhança comigo. Outros mais supersticiosos, acreditam que quem andam chamando Zacarias não passa de “alma penada”. O narrador tece reflexões sobre sua situação de “morto-vivo” e como os antigos amigos, pessoas conhecidas, fogem dele quando o encontra nas ruas, algumas até se assustam, assim, ele não tem oportunidade de explicar o ocorrido.

No entanto, ele segue explicando que “em verdade morri (RUBIÃO p. 26). Por outro lado, também não estou morto, pois faço tudo que antes fazia e, devo dizer, com mais agrado do que anteriormente. Zacarias narra os fatos que o colocaram naquela situação, quando em uma noite, voltando de uma festa, fora atropelado: A princípio foi azul, depois verde, amarelo e negro. Um negro espesso, cheio de listras vermelhas, de um vermelho compacto, semelhantes a densas fitas de sangue. Sangue pastoso com pigmentos amarelado, de um amarelo esverdeado, tênue, quase sem cor (RUBIÃO p. 26).

Em seguida o narrador revive momentos de sua infância, lembranças de uma professora invadem sua memória. É quando o grupo de jovens, moças e rapazes, discutem sobre o que fariam com o cadáver. Inicialmente eles discutiam em voz baixa e com medo. Após alguns minutos, passam a falar alto e tratar o fato como algo corriqueiro. Mas a indignação do defunto-narrador aumenta com os planos que os jovens têm, para desfazer-se de seu corpo.

A primeira ideia, a de levá-lo a um necrotério logo foi rejeitada, pois sujaria o carro. Depois um jovem propôs que deixassem as moças e levassem o corpo até um cemitério, o que foi visto como bobagem pelos demais companheiros e por último decidiram lançar o corpo de um precipício, o que não interessava, nada-nada, o defunto, mas aquele seria um dos poucos desfechos que não me interessavam. Ficar jogado em um buraco, no meio de pedras e ervas, tornava-se para mim a ideia insuportável.

É nesse momento que o defunto decide dar sua opinião. “Alto lá! Também quero ser ouvido. (RUBIÃO p. 29). Ao ouvir tais sentenças, o jovem que tinha opinado em levá-lo para um cemitério desmaiou. Assim, “para tornar a situação mais confusa, sentiam a impossibilidade de dar rumo a um defunto que não perdera nenhum dos predicados geralmente atribuídos aos vivos. Foi quando um deles sugeriu que Zacarias vestisse as roupas do jovem que havia desmaiado e seguissem com a farra. Foi o que aconteceu, a noite inteira beberam, cantaram e até uma dama foi designada a ser acompanhante do defunto.

Na manhã seguinte, perguntaram onde Zacarias queria ficar, ele disse que em um cemitério, afinal é este o local, o espaço mais adequado para um defunto ficar, mas a turma respondeu que seria impossível, pois naquela hora, nenhum estaria aberto. Zacarias tenta restabelecer contato com os amigos daquela fatal noite, só eles eram testemunha de sua morte, mas não os encontra. Agora, morto-vivo, Zacarias tenta provar que mesmo morto consegue amar e sentir as coisas, ainda mais do que quando estava vivo.

Como hipótese de uma possível interpretação do conto, podemos

crer que o protagonista morto em um atropelamento, mas que continua com todos os predicados de um vivo, simboliza uma transformação pela qual todos passamos um dia. “A única pessoa que poderia dar informações certas sobre o assunto sou eu, porém estou impedido de fazê-lo porque meus companheiros fogem de mim, tão logo me avistam pela frente. Quando apanhados de surpresa, ficam estarelecidos e não conseguem articular palavras. Em verdade morri (RUBIÃO p. 26).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nos contos: Bárbara e o Pirotécnico Zacarias, observamos que o cotidiano se mistura com o insólito, pois os desejos de Bárbara a nosso ver apresentam-se impossíveis de serem realizados, enquanto que em Zacarias, a narrativa de um morto causa no leitor espanto ao mesmo tempo curiosidade para saber o desfecho.

A literatura fantástica transita entre dois universos: o real e irreal, ao interceptar a realidade e sobrenatural. Assim, o espaço convencional e rotineiro está carregado no espaço do insólito, no qual motivam a reflexão e questionamento da realidade.

O fantástico como gênero literário surge no século XVIII, período este que o pensamento religioso é substituído pelo pensamento científico e pela autoafirmação do homem. Talvez por isso nos contos de Rubião predomina epígrafes retiradas de trechos do Antigo Testamento. As epígrafes dialogam de modo efetivo com os contos.

A literatura cresceu e se desenvolveu pelo mundo, a inclusão de seres mitológicos, heróis e divindades também se fez presente. Originalmente, o foco era o sagrado, movido por religiões diversas, mas com o tempo o gênero fantástico se modificou e se transformou em lendas, tradições, folclore e contos de fadas.

REFERÊNCIAS

CARNEIRO, Fabianna Simão Bellizzi, SILVA, Alexander Meireles da. O Espaço do Fantástico nos contos: “Os Cavalinhos de Platiplanto” e “Fronteira”, de José J. Veiga. p. 37- 48. In: CAMARGO, Flavio Pereira, CARDOSO, João Batista. Percursos da narrativa brasileira contemporâ-

- nea: coletânea de ensaios- volume II. Goiânia: Ed. Da Puc Goiás, 2011.
- GOULART, Audemaro Taranto. O Conto Fantástico de Murilo Rubião. Belo Horizonte, MG: Lê, 1995.
- ORIONE, Eduíno José. A reavistação do amor cortês no conto “Bárbara”. Revista FronteiraZ, São Paulo, n. 9, dezembro de 2012.
- PAES, José Paulo. As dimensões do fantástico. Gregos e Baianos. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- RODRIGUES, Selma Calasans. O Fantástico. São Paulo: Ática, 2003.
- RUBIÃO, Murilo. O Pirotécnico Zacarias. 8ed. São Paulo: Ática, 1981.
- RUBIÃO, Murilo. Obras Completas. São Paulo: Companhia das Letras, 2010
- TODOROV, Tzvetan. Introdução à Literatura Fantástica. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.



O ESPAÇO INSÓLITO EM “O ENCONTRO”, CONTO DE LYGIA FAGUNDES TELLES

Vilmária Chaves Nogueira *

*Universidade Estadual do Rio Grande do Norte
vilmariachaves@gmail.com

Antonia Marly Moura da Silva **

**Universidade Estadual do Rio Grande do Norte
marlymoura@uern.br

O interesse de escritores e poetas pela figuração de espaços imaginários e não homogêneos é bem anterior aos estudos modernos da física quântica. Conforme palavras de Gomel (2014), a literatura tem representado campos insólitos desde a época das epopeias gregas até o período em que surgiram as primeiras histórias fabulosas, concebidas como contos de fada. Obviamente, houve momentos na história da arte literária que prestigiaram uma mimese realista, afastando-se de abordagens de espaços sobrenaturais.

Em sentido amplo, no que se refere ao modo de delinear a topografia dos lugares, o discurso romanesco realista valoriza a objetividade, e, assim, o retrato fiel de espaços, bem como uma ambientação verossímil. Todavia, com o reconhecimento da literatura fantástica, que se deu na Europa durante o Romantismo no século XVIII, observa-se um retorno do interesse por parte dos escritores em retratar realidades insólitas, sustentadas pelo princípio da transgressão e constituídas de imagens absurdas, difusas e estranhas.

Sob a ótica de diversos estudiosos do fantástico, dentre eles Vax (1965), Caillois (1966), Rodero (2006) e Roas (2014), a marca principal desse modo ficcional é a presença do elemento sobrenatural dentro de uma ambientação aparentemente realista, aspecto que, segundo os teóricos mencionados, culminam para uma ruptura da ordem e das leis conhe-

cidas. Tal perspectiva nos remete a visão de Irène Bessièrre (2009, p. 3) sobre o assunto:

O relato fantástico utiliza marcos sócio-culturais e formas de compreensão que definem os domínios do natural e do sobrenatural, do banal e do estranho, não para concluir com alguma certeza metafísica, mas para organizar o confronto entre os elementos de uma civilização relativos aos fenômenos que escapam à economia do real e do surreal, cuja concepção varia conforme a época.

Todorov (1968), por sua vez, defende a hesitação ou a dúvida dos seres ficcionais em relação ao evento sobrenatural e a subversão da lógica racional como aspectos peculiares da literatura fantástica. O fantástico constitui-se, pois, como a arte da incerteza, uma vez que a transgressão da realidade, expressivamente reconhecida como um de seus traços determinantes, ampara a ambiguidade e a ambivalência do discurso ficcional.

De um modo geral, a transgressão da concepção aristotélica de realidade e a representação de fenômenos impossíveis ou sobrenaturais são apontados como procedimentos centrais para identificar a natureza do fantástico. Castex (apud MAGALHÃES JUNIOR, 1972, p. 660) destaca que o fantástico se caracteriza “por uma intrusão brutal do mistério dentro dos quadros da vida real, e esta geralmente ligada aos estados mórbidos da consciência, que nos fenômenos de pesadelo ou delírio, projeta diante dela própria as imagens de seus terrores e de suas angústias”. Cortázar (2008) situa a quebra da “normalidade” como a marca primeira do modo fantástico. Calvino (2011) assinala a confluência de realidades na expressão do real, quando se deparam duas “realidades distintas”: a possível e a impossível, o que resulta em um efeito de oscilação de níveis de realidades inconciliáveis.

Nesse sentido, recursos estilísticos e técnicas ficcionais engenhosas contribuem decisivamente para a configuração do insólito e colocam em evidência principalmente a indissociável relação entre realidade e irrealdade. Sobre isso, Ceserani (2006) identifica procedimentos formais e retóricos consagrados pelo fantástico não somente para realçar o sobrenatural, mas principalmente para expressar aspectos da vida ainda não explorados, dentre tais procedimentos vale destacar a passagem de limite e de fronteira que são significativos para a compreensão da representação do espaço ficcional, referido pelo autor como “passagem”:

passagem da dimensão do cotidiano, do familiar e do costumeiro para o do inexplicável e do perturbador,

passagem de limite, por exemplo, da dimensão da realidade para a do sonho, do pesadelo, ou da loucura. O personagem protagonista se encontra repentinamente como se estivesse dentro de duas dimensões diversas, com códigos diversos à sua disposição para orientar-se e compreender (CESERANI, 2006, p. 73).

Em tal perspectiva parece lícito lembrar Bakhtin (1988) ao conceber tempo e espaço como instâncias que se fundem, concepção que o escritor levanta na leitura que faz do cronotopo em Rabelais. Sob a ótica bakhtiniana (1988, p. 211), “os índices do tempo transparecem no espaço, e o espaço reveste-se de sentido e é medido com o tempo. Esse cruzamento de séries e a fusão de sinais caracterizam o cronotopo artístico”

No que se refere aos espaços na ficção de Lygia Fagundes Telles podemos dizer que os espaços imaginários, ideais e utópicos ocupam lugar central. Nesse sentido, entendemos que a visão foucaultiana apresentada em seus “Outros espaços” indicia significativas reflexões sobre a toponímia lygiana. Vale dizer que Foucault (2001) apresenta o espaço utópico como irreal, existente somente no plano ideal e, por isso, fruto de um desejo. Outra característica oportuna é a noção de espaço real ou heterotópico, de natureza perturbadora.

É, pois, seguindo tal linha de pensamento que observamos o lugar central ocupado pelo espaço na literatura produzida a partir da segunda metade do século XX. Nas narrativas fantásticas, por exemplo, o espaço é um elemento de destaque para a construção de mundos ilógicos. Nas palavras de Gama-Khalil (2010, p. 216), há inúmeros exemplos em que o espaço “desempenha relevo capital para os efeitos de sentido gerados pela obra literária”. Assim, baseando-nos no pensamento dessa estudiosa e na recorrência significativa de espaços insólitos na ficção fantástica, buscamos neste texto realizar uma leitura do conto “O encontro”, da escritora paulistana Lygia Fagundes Telles, tendo como base o fato de que a toponímia potencializa a atmosfera insólita na construção da história narrada e da ação da personagem.-

Convém dizer que, nos termos em que se coloca a construção do drama da protagonista do conto “O encontro”, em nossas hipóteses a toponímia ora esconde ora desvela o jogo de tensão do insólito.

“O encontro” é a segunda narrativa das quatorze composições do livro *Histórias do Desencontro* (1958). Nesse conto, o espaço ocupado pela personagem funciona como um lugar de resgate de lembranças e do imaginário. Narrado em terceira pessoa, o relato apresenta uma figura feminina como protagonista. A história ocorre em um bosque, onde uma moça que passeia em meio a uma floresta, tem a sensação de antes já ter

andado naquele lugar. É numa atmosfera aparentemente onírica que o insólito se aloja: a moça se depara com uma mulher e, de repente, percebe que a figura encontrada no bosque é ela própria, inserida, no entanto, em outra dimensão temporal. Então, na condição de quem conhece o passado, a protagonista tenta, inutilmente, salvar a mulher – supostamente a si própria – de cair em um abismo montanhoso. E esse é o desfecho da narrativa.

O título do conto é bem emblemático, podemos dizer que antecipa a relação entre espaço e história narrada. Na narrativa, o sítio é um elemento que permite o encontro da personagem com uma realidade paralela. Assim, convém destacar que na trama, o espaço, em consonância com as ideias antropológicas de Augé (2005), está para além do lugar físico, representando todo um arcabouço imaginário. Da mesma forma, coaduna com a visão de Bachelard (1998), que também desenvolveu uma importante reflexão sobre a relação entre espaço e linguagem poética. Em sua *Poética do espaço*, o estudioso afirma que “o espaço percebido pela imaginação não pode ser o espaço indiferente entregue à mensuração e à reflexão do geômetra. É um espaço vivido. E vivido não em sua positividade, mas com todas as particularidades da imaginação” (BACHELARD, 1998, p. 19). Nas concepções bachelardianas, o espaço é um dado significativo na construção dos dramas dos seres ficcionais, pois sugere que a transposição entre o espaço físico e imaginado é capaz de revelar o mundo interior dos seres que nele se inserem. O espaço constitui-se, portanto, não apenas como um cenário da ação, uma vez que sua função na construção da história narrada é fundamental para a compreensão do drama dos seres ficcionais. Sob tal enfoque, endossamos o pensamento de Osman Lins sobre o teor representativo de tal categoria no discurso romanescos:

O fato de o espaço, em certos casos, provocar uma ação – desatando, portanto, forças ignoradas ou meio ignoradas – relaciona-o com o imprevisto ou surpresa; enquanto isso, os casos em que o espaço propicia, permite, favorece a ação, ligam-se quase sempre ao adiamento: algo já esperado adensa-se na narrativa, à espera que certos fatores, dentre os quais o cenário, tornem afinal possível o que se anuncia (LINS, 1976, p. 101).

Em “O encontro”, o espaço acentua a noção de entrelugar¹³, assim

13 O conceito de entre-lugar torna-se particularmente fecundo para reconfigurar os limites difusos entre centro e periferia, cópia e simulacro, autoria e processos de textualização, literatura e uma multiplicidade de vertentes culturais que circulam na contemporaneidade e ultrapassam fronteiras, fazendo do mundo uma formação de *entre-lugares* (HANCIAU, 2005, p. 130, *grifos nossos*).

denominada por Silviano Santiago (2000), ou o estatuto da indecibilidade que situa a toponímia do conto, expresso como um lugar híbrido, ao mesmo tempo em que combina passado e presente. Esse aspecto do relato nos faz lembrar da visão de Lins (1976) que defende a característica de indissociabilidade do tempo em relação ao espaço. Sobre o modo de configuração do sítio, vale ainda destacar seu aspecto simbólico uma vez que a noção de incerteza é desencadeada pela aparente duplicidade da personagem.

Segundo Chevalier e Gheerbrant (2009, p. 391), “o espaço, inseparável do tempo, é não somente o lugar dos possíveis – e, nesse sentido, simboliza o caos das origens –, mas também o das realizações – nesse caso, simboliza o cosmo, o mundo organizado”. No conto é bem perceptível a interligação entre espaço e tempo. A mescla de dimensões passado/presente em um só lugar é sugerida logo nas primeiras linhas através da voz da personagem, conforme fragmento que segue: “Onde, meu Deus?! – eu perguntava a mim mesma. – Onde vi esta mesma paisagem, numa tarde assim igual...” (TELLES, 1958, p. 15).

Nesse sentido, podemos dizer, a partir do composto narrado, que o lugar pelo qual a personagem trafega é um meio de revelar sua verdadeira história. Com isso, a narrativa, como é bem comum nas ficções fantásticas contemporâneas, procura quebrar com os conceitos dimensionais conhecidos ou a noção de um retrato como um traço figurativo tão prestigiado na tradição literária. Ao fazer a justaposição de tempos em um espaço específico, o conto acentua a ambiguidade envolta a ideia diacrônica da existência. Assim, ao leitor é apresentada uma imagem difusa do local que percorre múltiplas dimensões, revelando fatos particulares do mundo da personagem.

A memória do lugar exerce acentuada importância na visão da protagonista. Ao rodear o bosque, o tempo parece transpor seus próprios limites. A imagem do lugar sugere o resgate do passado, fato que inquieta a figura feminina desse conto: “Esse bosque eu também conhecera numa tarde outonal já distante, com sua folhagem cor de brasa envolta numa névoa dourada. “Já vi tudo isto, já vi... Mas onde? E quando?” (TELLES, 1958, p. 15). Como podemos observar nesta cena, a indagação da mulher sugere um sentimento de quem busca uma significação para o que vê. Esse aspecto do seu comportamento está em conformidade com a ideia de espaço concebida por Brandão (2005). Na visão do pesquisador, o sítio é sempre um meio de modulação da significação e de representação das culturas e das identidades.

Bachelard (1998), por sua vez, destaca uma ideia importante em relação à simbologia dos sítios. Para ele, a leitura das imagens envolve a

dupla atividade da significação, circundando dois domínios do psiquismo humano, o do mundo real e do irreal. Conforme aponta o autor, o espaço sempre possui uma relação com o passado. Na narrativa, percebe-se a inferência a duas realidades através do jogo da visão e do lugar ocupado pela personagem. Também é possível afirmar que a referência ao passado é bem recorrente na narrativa, uma vez que a personagem está frequentemente reiterando que o lugar onde ela se encontra não lhe é estranho; a ação da mulher sugere a busca do autoconhecimento ou o eterno retorno a um caminho marcado por um cenário natural. Nesse trânsito à sua possível origem, a mulher contempla a vegetação, as pedras e os abismos, como se transitasse rumo ao seu lugar e tempo original, em direção à sua história, é o que nos mostra o fragmento que segue:

Agora vou encontrar uma pedra fendida ao meio. E cheguei a sorrir com aquele curioso jogo de reconhecimento: lá estava a grande pedra golpeada, com tufo de erva brotando na raiz da fenda. Se for agora por esta vereda, vou encontrar um regato. Apressei-me. O regato estava seco, mas os pedregulhos limosos indicavam que provavelmente na próxima primavera a água voltaria a correr por ali (TELLES, 1958, p. 17).

No conto, o caminho pelo qual transita a personagem - que envolve a lembrança e o reconhecimento, conforme visto na cena acima, sugere um olhar de fora de uma realidade para dentro de outra. É como se a figura feminina estivesse, aos poucos, adentrando numa dimensão que a permite vislumbrar o que já aconteceu, uma vida vivida, acentuando o imaginário do lugar.

No conto, as ações naquele espaço projetado no passado são significativas para o momento presente, pois envolve o desvelar de um acontecimento importante na existência da personagem que é o momento da sua morte: “E tapei os ouvidos para não ouvir o eco de meu grito misturar-se ao ruído pedregoso de cavalo e cavalaria se despencando no abismo” (TELLES, 1958, p. 24).

O conto apresenta recursos simbólicos diversos como a floresta e o cavalo. Sobre o primeiro elemento é útil destacar seu significado à luz da visão de Chevalier e Gheerbrant (2009). Para os aludidos pesquisadores, esse símbolo da natureza possui duas conotações importantes: a sacralidade e a relação com o inconsciente. Desse modo, no enredo, o sítio sagrado percorrido pela personagem permite o contato com seu mundo imaginário. Então, pode-se dizer que no conto existe um jogo de revelação e esse jogo acontece em meio a uma sensação ambígua, pois a figura feminina parece fisicamente visitar o lugar pela primeira vez, mas, ao mesmo tempo,

se identifica com o espaço, como se já o estivesse visitado: “Era a primeira vez que eu pisava naquele lugar. Nas minhas andanças pelas redondezas, jamais fora além do vale. [...] No entanto, o quadro se identificava, em todas suas minúcias, a uma imagem semelhante que irrompera das profundezas de minha memória” (TELLES, 1958, p. 15). Essa passagem é apenas um exemplo que ilustra essa ambiguidade. Há outros momentos em que se percebe, também com clareza, esse paradoxo:

[...] pensei, apanhando uma folha avermelhada e triturando-a entre os dedos. Veio-me então a certeza absoluta de ter feito várias vezes esse gesto (TELLES, 1958, p. 17),
Agora vou encontrar uma fonte. Sentada ao lado está uma moça (TELLES, 1958, p. 19)
Era como se a conhecesse há muitos anos (TELLES, 1958, p. 19).

Com esse contraponto, o texto em questão sugere que a protagonista encontra-se em meio a dois mundos temporais que se entrecruzam; o espaço da floresta, por sua vez, é o limite da divisão de realidades, o que desencadeia a sobreposição de planos. Assim, instaura-se, a partir dessa mescla de realidades, um conflito para o qual a personagem não encontra uma explicação, conforme declara o narrador:

Não, não estava sonhando. Nem podia ter sonhado, pois num breve sonho não cabia tão minuciosamente uma paisagem igual. Havia ainda uma hipótese: e se eu estivesse sendo sonhada? Perambulava pelo sonho de alguém, mais real ainda do que se estivesse vivendo. E por que não? Daí o fato estranhíssimo de reconhecer todos os segredos do bosque, segredos que eram apenas do conhecimento da pessoa que me captara em seu sonho. “Faço parte de um sonho alheio” - murmurei, sorrindo de mim mesma, enquanto espetava um espinho no dedo. Gracejava superficialmente, mas minha inquietação crescia. “Se for prisioneira de um sonho, agora escapo”. E apertei mais o espinho contra a carne. Uma gota de sangue escorreu pela minha mão. A dor era tão real quanto aquela paisagem (TELLES, 1958, p. 17-18).

Através desta cena é possível perceber a tentativa de explicação por parte da personagem em relação à situação insólita vivenciada no espaço da floresta. Ao procurar dar uma explicação para o evento inusitado do reconhecimento de si em uma outra possível dimensão existencial, ela ex-

pressa seu sentimento de incredulidade ante ao acontecimento ambíguo. Todavia, como é comum nas narrativas fantásticas contemporâneas, não há uma preocupação em esclarecer a raiz do fato insólito, mas apenas apresentá-lo ao leitor. Na cena descrita, é possível averiguar que a explicação com base no sonho é descartada através da ação na qual a personagem se machuca com um espinho. Sob outro ângulo, a personagem indaga se não estaria ela fazendo parte de um sonho. Mas, como o próprio narrador enfatiza, tudo era muito real.

Em outro momento do relato, podemos inferir, a partir do ponto de vista do narrador, a não resolução da ocorrência do sobrenatural envolvendo o tempo e o espaço: “que eu não tentasse esclarecer o mistério, que não pedisse explicações, porque não havia mesmo explicação para aquela tarde absurda, completamente disparatada na sua inocente aparência. Tinha que aceitar o inexplicável [...]” (TELLES, 1958, p. 18). O fragmento citado sugere o mistério e um enigma que instiga o sentimento de medo na personagem, pois a inserção passado/presente nesse espaço da floresta causa uma dúvida, provocada pela ambiguidade da narrativa, sobre o lugar ocupado pela figura feminina. Nesse conto, a escritora coloca a personagem diante de um passado e um tempo único que é o da morte, dando a ela a oportunidade de visualizar os últimos momentos da sua vida. O espaço insólito é o meio pelo qual se produz esse encontro, ou seja, o olhar para si mesma no momento mais crucial da existência. Convém ressaltar que esse entrecruzamento de mundos e de tempos e a confluência de duas vidas constituem “passagem”, tal como coloca Ceserani (2006) ao referir-se aos procedimentos formais e temáticos que potencializam o fantástico, mencionado aqui.

O encontro com a morte também é sugerido através de outro símbolo. Veja-se que o elemento cavalo é enfatizado na narrativa lygiana, o que nos leva a buscar o significado simbólico desse animal, que confirma a ideia de morte. Segundo Durand (2012) o cavalo é o símbolo do tempo e o tempo indica o transcorrer das noites e lembra, portanto, a condição de velhice e a proximidade da morte. Dada essa simbologia, percebemos essa relação desse símbolo hipomórfico com o lugar ocupado pela personagem, um lugar que a leva ao encontro da morte. A justaposição de temporalidades é perceptível na narrativa quando a figura feminina descobre que a imagem da outra mulher no bosque demarca sua própria história e imagem:

Tão simples tudo! O bosque, o encontro, sua figura que me pareceu tão familiar, Gustavo... Estremeci. Gustavo! A cena da saleta esfumaçada voltou-me com uma nitidez atroz. Então, lembrei-me do que tinha

acontecido. E lembrei-me do que ia acontecer [...] Recuei num desfalecimento. Meus cabelos se eriçaram. Era comigo que ela se parecia! Aquele rosto era o meu! (TELLES, 1958, p. 23).

Assim, o espaço na narrativa descrita representa aspectos simbólicos que permitem o encontro da personagem com sua própria personalidade, seus conflitos e seus medos. O espaço insólito aparece nesse conto construindo uma espécie de utopia. No dizer de Foucault (2001), o termo em questão significa realidade às avessas. Para explicar mais a fundo o sentido de utopia, Foucault (2001) utiliza a metáfora do espelho. Para ele, a imagem refletida nesse objeto é um exemplo de utopia, ou seja, de um espaço que inverte o mundo conhecido. Todavia, quando se trata de literatura fantástica, a inversão da realidade tem um significado importante: o de mostrar as coisas como elas são verdadeiramente. No modo fantástico, há metaforicamente uma troca de planos: o mundo às avessas é um meio de desnudar a realidade, ao passo que o espaço físico e natural vai, por consequência, se transformando em ilógico, imaginado, rememorado ou sonhado. Assim, se para Foucault (2001) o espelho é o mundo invertido é porque esse objeto mostra a verdade sem nenhuma ilusão. O avesso dos espelhos, assim já postulava Eco (1989), nada mais é do que o ato de mostrar o esquerdo onde se encontra o esquerdo e o direito, onde está o direito. Em outras palavras, para Eco (1989), o espelho é fiel, pois mostra a verdade. No dizer de Foucault (2001), através do espelho é possível enxergar-se fora da realidade e visualizar-se em outros lugares. Nesse sentido, essa dimensão que Foucault (2001) chama de utopia, permite um movimento especular convexo, ou seja, a partir do momento em que o sujeito se enxerga no mundo invertido, ele se autocontempla. Desse modo, a utopia seria um veículo para o autoconhecimento e para a constituição das identidades e das histórias. Na narrativa, o sítio é o espelho que revela uma realidade. O mundo utópico do conto figura-se como o espaço que se transforma de irreal em real, uma vez que a segunda mulher vista no bosque é parte indissociável da imagem daquela que a contempla, como um reflexo: “- Eu fui você - balbuciei. - Num outro tempo fui você!” (TELLES, 1958, p. 23).

Nesse sentido, o ato contemplativo e o reconhecimento do outro, tal como no mito de Narciso, nos permite antever um encontro entre a não realidade e a realidade concreta. Desse modo, a dimensão espacial funciona como base para que o entrelaçamento ocorra. Portanto, nesse conto de Lygia Fagundes Telles, o espaço é o lugar de encontro dessa personagem consigo mesma, pois através da toponímia do lugar a figura feminina descobre sua história.

REFERÊNCIAS

AUGÉ, Marc. Não-Lugares: Introdução a uma antropologia da supermodernidade. Lisboa: 90 Graus Editora, 2005.

BACHERLAND, Gaston. A poética do espaço. Tradução Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

BAKHTIN, M. Questões de literatura e de estética: a teoria do romance. São Paulo: Hucitec, 1988.

BESSIÈRE, Irène. O relato fantástico: forma mista do caso e da adivinha. Revista Fronteiraz. PUC-SP, vol. 3, n° 3: 1-18, São Paulo, set. 2009. Disponível: <http://revistas.pucsp.br/index.php/fronteiraz/issue/view/875>. Acesso em 22.03.2015.

BRANDÃO, Luis Alberto. Breve história do espaço na Teoria da Literatura. Cerrados. Brasília, UnB, n. 19, p. 115-133, 2005.

CAILLOIS, Roger. De la féerie à la science-fiction. In: CAILLOIS, Roger. Anthologie du fantastique. Paris: Gallimard, 1966. v.1, p.7-24.

CALVINO, Ítalo. Contos fantásticos do século XIX: o fantástico visionário e o fantástico cotidiano. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. Dicionários de símbolos: mitos, costumes, gestos, figuras, formas, figuras, cores, números. Tradução Vera da Costa e Silva, et. al. 24. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

CESERANI, Remo. O fantástico. Tradução de Nilton Cezar Tridapalli. Curitiba: Ed. UFPR, 2006.

CORTÁZAR, Julio. Valise de Cronopio. Tradução David Arrigucci Jr. e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 1974.

DURANT, Gilbert. As estruturas antropológicas do imaginário: introdução a arquetipologia geral. Tradução Hélder Godinho. 4. ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

ECO, Umberto. Sobre os espelhos e outros ensaios. Tradução Beatriz Borges. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

FOUCAULT, Michel. **Ditos e Escritos**. Conferência no Círculo de Estudos Arquitetônicos. 1984, p. 412-422.

GAMA-KHALIL, Marisa Martins. O lugar teórico do espaço ficcional nos estudos literários. Revista da Anpoll, v. 1, n. 28. Santa Catarina: Anpoll, 2010. Disponível em: <https://revistadaanpoll.emnuvens.com.br/revista/>

[article/view/166/179](#). Acesso em: 22 abr. 2021.

GOMEL, Elana. Narrative space and time: representing impossible topologies in Literature. First edition. New York: Taylor & Francis, 2014.

HANCIAU, Nubia. Entre-lugar. In: FIGUEIREDO, Euridice (Org.). Conceitos de literatura e cultura. Juiz de Fora: Ed. UFJF, 2005, p. 125-141.

LINS, Osman. Lima Barreto e o espaço romanesco. São Paulo: Ática, 1976.

MAGALHÃES JÚNIOR, Raimundo. O conto fantástico. In: A arte do conto: sua história, seus gêneros, sua técnica, seus mestres. Rio de Janeiro: Bloch, 1972. p. 63-92.

ROAS, David. A ameaça do fantástico: aproximações teóricas. Tradução Julián Fuks. 1. ed. São Paulo: Unesp, 2014.

RODERO, Jesús. La edad de la incertidumbre: un estudio del cuento fantástico del siglo XX en Latinoamérica. New York: Peter Lang Publishing, 2006.

SANTIAGO, Silviano. O entre-lugar do discurso latino-americano. In: SANTIAGO, Silviano. Uma literatura nos trópicos. Rio de Janeiro: Rocco, 2000, p. 9-26.

TELLES, Lygia Fagundes. O encontro. In: TELLES, Lygia Fagundes Histórias do desencontro. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1958. p. 15-24.

VAX, Louis. Arte y literatura fantásticas. Tradução Juan Merino. Argentina: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1965.



O ESPAÇO FICCIONAL NO CONTO A CIDADE, DE MURILO RUBIÃO

Márcia Socorro Ferreira de Andrade Silva*

*Universidade do Estado do Rio Grande do Norte
aicramarcia@gmail.com

1 INTRODUÇÃO

O presente estudo é resultado de leituras fundamentadas na Literatura Comparada e no insólito a partir de corpus da literatura latino-americana. Vêm sendo alvos de nossas análises contos literários do argentino Julio Cortázar e do brasileiro Murilo Rubião. Esclarecemos que este artigo não apresenta ainda resultados definitivos, uma vez que a pesquisa se encontra em andamento, portanto, podemos caracterizá-la como in progress. Realizamos um recorte de nossas últimas análises para apresentarmos nesta terceira edição do Simpósio Nacional de Literaturas de Língua Portuguesa (III SINALLIP). Selecionamos o conto “A cidade”, do mineiro Murilo Rubião, para investigar os procedimentos de estruturação da categoria espaço para a instauração do insólito, sendo esse nosso objetivo principal. Trata-se, portanto, de dois temas importantes, o espaço ficcional e o insólito, ambos no gênero conto literário, focalizando um autor de língua portuguesa, um brasileiro, representante da literatura contemporânea.

Foram estabelecidos como objetivos específicos: (1) identificar como se instaura o insólito na narrativa “A cidade”; (2) discutir o papel da categoria espaço na instauração do insólito no referido conto; e (3) inferir os desdobramentos metafóricos compreendidos a partir dos espaços delineados na narrativa. Neste artigo, relatamos os resultados de nossos estudos até abril de 2021, tendo em conta tais objetivos.

Este artigo está distribuído em seções e subseções. Antes de ingressarmos na discussão do espaço ficcional no conto insólito “A cidade”, primeiramente, discutimos o insólito na literatura, relacionando-o à obra de Murilo Rubião. Em seguida, discutimos o conceito de literatura con-

temporânea, por considerarmos estreita a relação entre as características literárias atuais e a forma peculiar do insólito hoje. Posteriormente, fornecemos um esboço panorâmico da categoria espaço na Teoria Literária e relacionamos espaço ficcional, insólito e conto contemporâneo, tomando como corpus de análise, o conto “A Cidade” (RUBIÃO, 2010).

2 O INSÓLITO E SEUS AFINS

Para não fugirmos da práxis, citemos inicialmente as categorias do filósofo e linguista búgaro Todorov (1981) para classificar as diferentes manifestações literárias do insólito: o maravilhoso, o estranho e o fantástico. Em cada uma dessas categorias, o insólito se manifesta de modo diferente. No maravilhoso, não causa hesitação alguma já que as leis do mundo narrado são diferentes do mundo real, sendo o insólito aceito naturalmente. No estranho, o insólito causa hesitação ao longo da narrativa, mas no final da tensão é possível explicá-lo, baseando-se em leis físicas e/ou científicas. Já no fantástico, paira a dúvida se o insólito é algo sobrenatural ou passível de explicação por leis naturais, ficando a critério do leitor essa interpretação.

A literatura contística contemporânea da América Latina apresenta uma maneira peculiar de manifestação do insólito que cobra o surgimento de um novo termo para defini-la. O crítico argentino Alazraki (1983) nos fornece um estudo rico sobre o fantástico, usando como corpus para suas análises parte da obra do também argentino Julio Cortázar. Merece destaque o repertório terminológico tratado por Jaime Alazraki, com fins a distinguir os termos fantástico, neofantástico e maravilhoso, fundamentais para a compreensão da literatura contemporânea com a presença do insólito. Em 1985, é publicado na Revista Iberoamericana, um artigo de Jaime Alazraki com o título “Los últimos cuentos de Julio Cortázar”. A análise que o crítico faz é rica, pois toca em temáticas importantes da obra cortaziana, como a presença do insólito, contribuindo assim para a crítica literária em torno desse tema. Mas é em 2001, com a publicação de “¿Qué es lo neofantástico?” que Alazraki expõe mais diretamente sua proposição do termo neofantástico para denominar obras de autores cujas produções diferiam do fantástico do século XIX, mas que a presença do insólito as distanciava do realismo.

O crítico chama de neofantástico aqueles textos que apresentam elemento que escapa às leis da vida natural, ou seja, apresentam o insólito, mas que não se enquadram no fantástico tradicional, como é o caso dos

textos de Murilo Rubião. Nestes termos, adotamos o termo neofantástico para o conto analisado de Murilo Rubião, cuja presença do insólito não é para provocar medo ou terror no leitor, mas para representar o real.

Sobre o insólito, Bèssiere (2012) faz uma colocação extremamente pertinente para a nossa discussão, que converge com as definições de Todorov (1981) acima enunciadas. A autora observa que o insólito nem sempre será estranho. E de fato, nos textos enquadrados pela crítica como pertencentes ao maravilhoso, não há estranhamentos, por mais insólita que a narrativa se apresente. Nessa mesma perspectiva, David Roas (2014) confronta o fantástico e o maravilhoso. Assim, baseando-nos em Todorov (1981), Alazraki (1983, 1985 e 2001), Bessière (2012), e David Roas (2014), compreendemos o fantástico, o maravilhoso e o estranho como diferentes formas de o insólito se manifestar na literatura mundial.

Padura (1989 apud FIGUEIRA, 2000) orienta que a América Latina apresenta singularidades que o fazem sugerir o uso do termo realismo maravilhoso para textos com a presença do insólito nessa parte do globo. Essa concepção de Padura nos levaria a classificar a produção de Rubião como realismo maravilhoso. No entanto, a questão não é tão simples assim. A pluralidade terminológica requer cautela. Segundo Figueira (2000), alguns críticos optam por não distinguir realismo maravilhoso e mágico. É o caso da professora Chiampi (1980) que propõe adotar o termo maravilhoso apenas. E frisa a distinção entre fantástico e realismo maravilhoso. Segundo ela, o que os distingue é que o insólito no realismo maravilhoso “deixa de ser o ‘outro lado’, o desconhecido, para se incorporar ao real (...)”. (p. 59). O mágico, por sua vez, refere-se ao sobrenatural. A esta altura, percebemos a pluralidade de categorias tipológicas: estranho, realismo maravilhoso, realismo mágico, estranho, fantástico e neofantástico. Concebemos o conto rubiano que compõe nosso corpus no neofantástico, isso porque, entendemos essa categoria como menos controversa.

Especificamente, no conto “A cidade”, de Murilo Rubião, o insólito se instaura numa realidade tida como normal: há um homem viajando em um trem a caminho de um destino certo. Entretanto, surgem fatos que causam hesitação no leitor, tais como: o homem era o único passageiro do trem, o transporte para inexplicavelmente numa parada antes do destino pretendido pelo protagonista, o homem avista uma cidade incomum de casinhas vazias e brancas, ele sai do trem e sobe um monte bastante íngreme em direção à cidade, mesmo que esse não fosse seu destino ao iniciar a viagem. Ao chegar à cidade, depara-se com o fato de ninguém fazer perguntas e vem a ser preso por fazê-las. Como se vê, o insólito se manifestará nesta narrativa em espaços comuns ao mundo da vida real, por isso, causará hesitação no leitor, sem; no entanto, apresentar carácter sobrenatural, já que não há monstros, fantasmas, nem seres de quaisquer

outras dimensões além do humano e humanamente vivencial.

2.1 O INSÓLITO EM MURILO RUBIÃO

O termo insólito significa algo que não é sólito, ou seja, não habitual. O prefixo negativo in- marca privação; portanto, ausência. Logo, insólito é a ausência do que é habitual. Murilo Eugênio Rubião (1916-1991) foi um escritor brasileiro contemporâneo, natural de Minas Gerais, tido como o iniciador do insólito na literatura nacional. A capacidade reconhecida do autor em estruturar seus espaços ficcionais em textos com o inabitual, levou-nos a investigar em um de seus contos, *A cidade*, os procedimentos de estruturação da categoria espaço para a instauração do insólito.

Murilo Rubião nos deixou 33 (trinta e três) contos. A crítica sempre menciona que o pouco volume de sua produção deve-se à sua alta qualidade, já que o escritor fazia e refazia seus textos cuidadosamente. Em suas narrativas, o insólito se manifesta quase sempre. O brasileiro tem uma escrita cheia de singularidades. Uma delas é que, normalmente, os títulos de seus relatos dialogam com o insólito que os integra e que costuma ser a base da narrativa. Outra singularidade é a presença de epígrafes bíblicas iniciando todos seus contos. A presença delas não tem nenhum apelo religioso, é tudo recurso literário.

O insólito que aparece em seus contos é relativo a temas cotidianos. Não são elementos vindos do ‘outro mundo’. São questões existenciais, conflitos pessoais, sociais e identitários que se manifestam metaforicamente ou alegoricamente. Para alguns exemplos, citemos que em “Teleco, o coelhinho”, temos o caso de um conflito de identidade; em “Bárbara” e em “O edifício” a presença da hipérbole denuncia problemas nas relações pessoais e sociais, respectivamente. Em “O ex-mágico da Taberna Minhoita”, “O pirotécnico Zacarias” e “A fila”, o tema da morte denuncia problemas cotidianos do ser humano contemporâneo também. Em “A cidade”, corpus de nosso estudo, o insólito representa conflito social, conforme discorreremos na análise mais adiante.

3 CATEGORIA ESPAÇO NA TEORIA DA LITERATURA

Gama-Khalil (2010) nos faz lembrar o pensamento de Foucault em uma de suas conferências sobre linguagem e literatura, na qual o pensador afirma que os estudos de teoria literária deram historicamente mais atenção à categoria tempo, mas que a espacialidade é mais representativa da linguagem que a própria temporalidade. Inclusive, Foucault incentivava que os estudos literários focalizassem mais o espaço das obras, justificando que é nos espaços que se manifestam as relações de poder. (FOUCAULT, 1999).

Na verdade, Foucault não foi o único a conchamar os teóricos literários a incluir o espaço ficcional nas análises literárias, outros estudiosos o fizeram, demonstrando que, apesar de até o início do século XX, a categoria espaço ter sido negligenciada na Teoria da Literatura, deveria a partir de então ser tomada seriamente em consideração. Esse panorama nos revela que os autores de Teoria da Literatura não deram, inicialmente, o merecido valor à categoria espaço nas suas publicações. De fato, quando importantes nomes como Lukács (1936; 1968), Todorov (1976) e Genette (1876) tratam o espaço, fazem-no tomando-o como um “desvio” da narrativa, com função apenas “descritiva”. Nessa perspectiva, a categoria espaço não recebe a importância que lhe é devida para a construção dos sentidos no texto, sendo, inclusive, abordada de maneira negativa, numa concepção dicotômica narração versus descrição. (GAMA-KHALIL, 2010).

Em síntese, os teóricos da Literatura, até o século XIX e primeira metade do século XX, quando analisavam o espaço nas obras, associavam-no à descrição, sob uma perspectiva dicotômica narração versus descrição, o que resultava em uma crença do espaço ficcional como elemento inferior na narrativa. Interessante colocarmos em pauta que o grande equívoco dessa percepção é não perceber que o espaço em alguns textos literários, sobretudo, nos contemporâneos, vai muito além da simples descrição. O espaço não apenas adquire significação geográfica, não é apenas coadjuvante na narrativa, mas carrega significado psicológico e social. Portanto, obviamente, essa forma de análise do espaço ficcional nas obras literárias sob uma condição meramente descritiva é bem ineficiente, desprezando inúmeras possibilidades de interpretação em textos como os contemporâneos.

Não temos o intento neste artigo de fornecer um minucioso quadro do espaço nos estudos de Literatura, o presente tópico nos será apenas pano de fundo para o que realmente objetivamos que é a análise do espaço na construção do insólito no conto “A cidade”, de Murilo Rubião. Entretanto, para aquele leitor que busque informações mais detalhadas sobre o panorama do espaço ficcional na teoria literária, encaminhamo-lo a Gama-Khalil (2010) e Brandão (2005; 2007). Para os leitores mais adian-

tados nas concepções atuais de espaço na literatura, sugiro a leitura de um livro que reúne textos de docentes do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual Paulista (UNESP), que abordam aspectos da simbolização espacial em obras literárias. Esta obra esclarece que “...no lugar daquele sentido restrito de categoria estrutural, o conceito [de espaço] incorpora uma visão ampla e metafórica, dentro da qual o próprio texto faz emergir uma concepção e função da espacialidade por meio de suas estratégias de construção”. (MOTTA; BUSATO, 2010, p. 8).

4 LITERATURA CONTEMPORÂNEA: UM CONCEITO EM CONSTRUÇÃO

Havendo fornecido o rápido esboço delineado acima sobre o espaço nos estudos de Teoria Literária, podemos redirecionar nossa discussão, encaminhando o assunto para o conceito de contemporâneo, já que a análise aqui proposta toma como corpus um conto contemporâneo. Então, faz-se mister discutirmos este conceito de contemporaneidade, antes de adentrarmos à discussão do espaço em contos contemporâneos. Para tanto, direcionamo-nos, primeiramente, a Agamben (2009), mais especificamente, a um de seus ensaios intitulado “O que é contemporâneo?”. Nesse ensaio, Agamben nos faz pensar o contemporâneo como o que está em luta com o seu tempo e não o que o aceita pacificamente. Portanto, adotamos a concepção agambeniana e a aplicamos ao nosso objeto, considerando que o conto contemporâneo não é aquele que reproduz a realidade do momento, mas a contrária, reage contra ela e se vinga do que está reconhecido no presente.

Em Perrone-Moisés (2009; 2016), também podemos encontrar orientações para compreendermos o conceito de literatura contemporânea. A autora envereda por vezes em terreno polêmico na tentativa de advogar a presença da Literatura na sala de aula, já que discute sobre o esvaziamento de textos literários no curriculum da educação básica. Essa segunda discussão aparece imbricada a do conceito de literatura contemporânea em Perrone-Moisés (2016), no qual também elabora a concepção de mutações na literatura, a fim de caracterizar a literatura contemporânea. Então, a partir do conceito de mutações, a autora vai buscando encontrar por quais mudanças a literatura atual passou, o que se repete de obras literárias passadas em obras do presente, a fim de construir uma teoria do que caracteriza, enfim, a literatura contemporânea, distinguindo-a da clássica. A autora conclui que a literatura contemporânea continua sendo

definida pelo que (não) há da literatura clássica nela. Como se pode perceber, a definição de literatura contemporânea não é tarefa fácil, sendo fato mencionado por Schollhammer (2009).

Na introdução de “Ficção brasileira contemporânea”, o renomado teórico e crítico literário Karl Erik Schollhammer expõe o quão complexo é reconhecer o que é contemporâneo. O crítico enche seu leitor de questionamentos, elaborando uma estratégia responsiva por meio das seguintes perguntas:

Que significa ser contemporâneo? E que significa, na condição contemporânea, ser “literatura”? Se procurarmos um conteúdo do termo que ultrapasse a sua compreensão banal, de indicador da ficção que é produzida atualmente ou nos últimos anos, poderíamos apontar para características particulares da atualidade, como, por exemplo, ser substituto do termo “pós-moderno”. Ou poderia esse termo caracterizar uma determinada relação entre o momento histórico e a ficção e, mais amplamente, entre a literatura e a cultura? Neste último sentido, as obras escolhidas na perspectiva contemporânea deveriam ser representativas pelo que compartilham com as tendências literárias atuais e, num sentido mais amplo, pela inserção da literatura na contemporaneidade? (SCHOLLHAMMER, 2009, p. 9).

O autor usa o tom reflexivo durante toda sua exposição acerca do contemporâneo, e esclarece que “a literatura contemporânea não será necessariamente aquela que representa a atualidade” (SCHOLLHAMMER, 2009, p. 10) e fornece uma afirmação bastante elucidativa: “Ser contemporâneo, segundo esse raciocínio, é ser capaz de se orientar no escuro e, a partir daí, ter coragem de reconhecer e de se comprometer com um presente com o qual não é possível coincidir”. Vemos a coincidência com o pensamento de Agamben (2009) de que o contemporâneo é o que está em luta com o seu tempo.

4.1 ESPAÇO FICCIONAL, INSÓLITO E CONTO CONTEMPORÂNEO

Brandão (2005), em artigo intitulado Breve história do espaço na

Teoria da Literatura, orienta-nos que “as formas de representação espacial variam de acordo com a relação que cada época e cultura possui com o espaço”. O autor usa como exemplo para ilustrar sua afirmação o caso dos mapas de Geografia que se apresentam diferentes na idade média, no renascimento e na modernidade, cada um refletindo a visão de mundo de seu tempo. Concordamos com ele em que na literatura contemporânea o espaço não se manifesta da mesma forma como antes.

Carlos Reis e Ana Cristina Lopes (1988) interpretam o espaço como um dos elementos mais importantes da narrativa. “O espaço integra, em primeira instância, os componentes físicos que servem de cenário ao desenrolar da ação e à movimentação das personagens” (REIS; LOPES, 1988, p. 204). No conto contemporâneo, os espaços tornam-se tão importantes que, chegam ao ponto de caso sejam “retirados”, a narrativa esvaneça. Nos textos clássicos, os ambientes costumavam ser delimitados e nítida era a separação entre personagens e ambientes, destacando-se os espaços físicos, caracterizados por descrições objetivas. Na narrativa contemporânea, pode haver, inclusive, uma extensão entre ambiente e personagem, destacando-se os espaços psicológicos.

Em “A cidade”, por exemplo, de Murilo Rubião, o protagonista, a certa altura da narrativa está preso, mas a cela, espaço físico, é apenas uma extensão de uma prisão interior que parece ser apontada nas entrelinhas da narrativa. O personagem já estava preso no seu desejo sensual e sexual, quando é levado àquela cidade insólita. Ele é conduzido por seus próprios impulsos. É a busca por belas mulheres que o leva impulsivamente e inexplicavelmente a descer do trem, subir o monte íngreme, entrar na cidade e nela permanecer, completamente hipnotizado pelas mulheres que o visitavam na cadeia pública da cidadezinha.

5 NOSSO CORPUS: A CIDADE, CONTO DE MURILO RUBIÃO

Como já adiantado, nosso corpus é o conto rubiano “A cidade”. Esta narrativa começa com seu protagonista, Cariba, viajando num trem, mas o transporte para numa cidadezinha antes do destino do passageiro, que aliás, era o único. Como a parada demorava muito, Cariba foi questionar ao funcionário que conferia as passagens a razão de tanta espera. O homem não lhe deu resposta, apenas lhe sinalizou umas dezenas de casas brancas, vazias no alto de um morro. O protagonista lhe perguntou sobre haver mulheres bonitas lá, mas o funcionário apenas respondeu-lhe:

“casas vazias”. Assim, Cariba pegou as malas e subiu o monte íngreme em direção às casinhas. Chegando lá, ainda bateu em algumas portas, mas todas estavam fechadas e vazias. Então, ao olhar para baixo, avistou um vale, onde havia uma cidade grande como a que se destinava quando viajava no trem. Decidiu descer para ela. Ao descer, os moradores o olhavam com desconfiança e, ao se acercar para perguntar onde estava, foi tomado violentamente e levado à delegacia, sob acusação de fazer perguntas, o que era ilegal naquele lugar.

O delegado o interroga e chama algumas testemunhas, todas afirmam não o reconhecer, mas que ele era culpado. Apesar dos testemunhos contraditórios, o personagem acaba sendo preso. Depois de meses nessa situação, Cariba pergunta ao carcereiro se alguém mais teria feito perguntas na cidade, mas recebe a resposta: “Não. Ainda é você a única pessoa que faz perguntas nesta cidade.” (RUBIÃO, 2010, p. 38).

Como se pode verificar há vários elementos insólitos que se manifestam na narrativa e que surgem dentro de uma atmosfera de total normalidade, sem que o estranho seja alvo de questionamentos, a não ser os realizados pelo protagonista. Interessante observar que, no texto, revelam-se situações reais que servem para trazer às cenas insólitas a sensação de que no mundo real o estranho é mais presente do que imaginamos e que o vivemos sem nem ao menos o perceber, assim como os moradores da cidade não o notavam.

Rubião escreveu em período da ditadura brasileira. Sabe-se que nesse período a censura era presente. No conto “A cidade” há um momento em que a personagem Viegas, uma prostituta, diz ao delegado ter avisado ao forasteiro Cariba que a polícia daquela cidade era rigorosa contra quem desrespeitasse à lei. Esse rigor na ficção em questão parece ter tido inspiração na realidade política da época. O insólito é que esse rigor incluía a proibição de fazer perguntas, algo que soa completamente absurdo, mas que, numa análise histórica da realidade da época não parece tão ficcional assim. Isso mostra que as coisas absurdas do conto “A cidade” não são mais absurdas do que as que se passavam na ditadura brasileira, por exemplo.

5.1 A ANÁLISE

Na presente análise, procuramos responder aos seguintes questionamentos: (1) como se instaura o insólito no conto “A cidade?”; (2) qual o

papel das espacialidades nesse processo?⁹ e; (3) quais os desdobramentos metafóricos dos espaços nesse conto?

O insólito em “A cidade” se instala através das espacialidades. O primeiro espaço da narrativa é um trem que contém elementos estranhos tais como um único passageiro durante todo o percurso e uma parada não explicada antes do último destino da linha. Não esqueçamos que também foge à normalidade o comportamento do funcionário do trem que não responde aos questionamentos do protagonista Cariba. Como se vê, o primeiro ambiente narrativo se apresenta permeado do incomum. A parada inexplicável do transporte ocorre diante do próximo espaço insólito, um alto com dezenas de casinhas que, misteriosamente, são brancas, vazias e fechadas. Segundo se apresenta na narrativa, as casinhas no alto eram apenas um ardil para levar Cariba ao terceiro espaço: ao vale, ou melhor, a uma cidade insólita no vale, esta era grande como a cidade a qual ele se destinava inicialmente.

É nessa cidade grande onde se passam os eventos mais insólitos da narrativa. Na cidade do vale não eram aceitas perguntas. Por haver perguntado aos moradores que cidade era aquela, Cariba é levado violentamente ao quarto espaço: a prisão. Esse espaço é bastante representativo, pois marca uma dualidade, uma vez que Cariba se vê preso fisicamente e psicologicamente. Observa-se que fisicamente o personagem está dentro de uma cela por haver cometido um ato que absurdamente é tido como crime: fazer perguntas. Por outro lado, o protagonista sente-se psicologicamente preso à sensualidade de Viegas que o visita diariamente no fim do dia na cadeia. É um emaranhado de situações absurdas que ainda que sejam insólitas acontecem na realidade, sobretudo, em cidades onde não há lei, mas onde alguns criam suas próprias regras e cuidam de cumpri-las. É, por exemplo, o caso de cidadezinhas onde um pequeno grupo manda politicamente, criando sua própria lógica do que pode e do que não pode. Como se vê, o fantástico deste conto é demonstrar quão insólita é a realidade humana.

O fato de não haver nenhuma informação sobre o nome e a localização da cidade permite que o imaginário nos leve a qualquer cidade brasileira, é um recurso para generalizar a situação narrada, verdadeira caricatura de situações reais. Os espaços no conto analisado exercem importante papel na construção do insólito, já que o próprio espaço se constitui no insólito da narrativa. Como é o caso das casinhas no alto, cujos jardins apresentavam a beleza de haverem sido regados no dia anterior, sem; no entanto, haver ninguém na pequena cidade.

A escolha do autor em determinar uma cidade do alto e uma cidade do vale também nos faz refletir sobre a presença de metáforas. Supomos,

portanto, que o espaço no conto “A cidade” adquire significados metafóricos representados pelos domínios ALTO e BAIXO, conforme se enuncia na teoria da metáfora conceitual de Lakoff e Johson (1980). Segundo essa teoria, nossas experiências no mundo organizam nossos conceitos de alto e baixo, quente e frio, por exemplo. Alto seria relativo a situações mais confortáveis e o baixo referente ao ruim, ao perigo. É o que se percebe no próprio léxico popular, em enunciados como “Ele chegou ao fundo do poço” e não “Ele chegou ao alto do poço” para denotar que está em situação ruim. Observamos que Cariba está no vale, numa situação extremamente difícil, num conflito e sem esperança de dele sair. Enfim, toda a narrativa se baseia nas espacialidades e são elas que instauram o insólito na narrativa, sendo os outros elementos, tais como: tempo, enredo e personagens, subordinados ao espaço. Além das representações metafóricas, podemos mencionar a alegoria, no entanto, deixemos para outro momento uma discussão acerca das diferenças entre a metáfora e a alegoria neste conto.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A este ponto do nosso artigo, podemos considerar que no conto “A cidade”, Murilo Rubião dá tamanha importância ao espaço que este adquire mais relevância que os demais elementos da narrativa, ao ponto de sem ele o conto se desvanecer. Com respeito ao nosso questionamento de como se instaura o insólito no conto, consideramos que é por meio da estruturação dos espaços na ficção em questão. Já no que se refere a qual o papel das espacialidades nesse processo, entendemos que, à medida que a narrativa avança, os espaços vão sendo delineados e cada um apresenta o próximo. Todos esses ambientes estão conectados e explicam os comportamentos das personagens. Por exemplo, no trem, o funcionário não responde aos questionamentos de Cariba, apenas lhe sinaliza a pequena cidade no alto de um monte. Esse comportamento mostra uma atitude em consonância com as regras vigentes naquele mundo, mostrando que quem está destoando daquele universo é o protagonista que desconhece as normas que imperam. Assim como no mundo real, no conto aquele que está fora do padrão esperado é punido. Desse modo, o insólito do conto denuncia o insólito sistema controlador na realidade.

Finalmente, sobre quais os desdobramentos metafóricos dos espaços nesse conto, chamam nossa atenção a escolha do autor em não denominar a cidade, mas fornecer um detalhe sobre sua localização: ela fica no

vale. Ora, o vale em oposição ao topo carrega no imaginário humano uma série de conceitos. Na geografia é uma depressão entre montanhas. Na religião cristã, aparece muitas vezes na Bíblia, livro sagrado dos cristãos, como lugar de lutas, batalhas, espaço de sofrimento. Não nos parece uma escolha ocasional esta realizada por Murilo Rubião, até porque, o autor sempre folheava a Bíblia já que era de lá que retirava suas epígrafes, com as quais iniciava sempre seus contos. Consideramos que esta pode ser uma representação metafórica que não pode passar despercebida.

Este estudo, como já foi mencionado, está em andamento, são considerações as quais não consideramos conclusivas. Nossas primeiras impressões nos sugerem o que relatamos até aqui e nos abrem novas perspectivas de leituras tais como o interesse de investigar mais profundamente as representações metafóricas e ampliarmos os estudos para a alegoria presente neste corpus. Este autor possui uma obra rica em possibilidades e nosso encontro inicial com sua obra nos leva ao interesse de nos aprofundarmos nela.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. O que é o contemporâneo e outros ensaios. Tradução de Vinicius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos Editora, 2009.

ALAZRAKI, J. ¿Qué es lo neofantástico? In: ROAS, David. Teorías de lo fantástico. Madrid: Arco Libros, 2001.

ALAZRAKI, J. Los últimos cuentos de Julio Cortázar. Revista Iberoamericana. Vol. LI, Número 130-131, Enero-Junio 1985. Disponível em: <http://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/3990/4158>

ALAZRAKI, J. En busca del unicornio. Los cuentos de Julio Cortázar: elementos para una poética de lo neofantástico. Madrid: Gredos, 1983.

BACHELARD, Gaston. A poética do espaço. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

BESSIÈRE, I. O relato fantástico: forma mista do caso e da adivinha. Revista FronteiraZ, São Paulo, n. 9, dezembro de 2012.

BRANDÃO, Luís Alberto. Espaços literários e suas expansões. In: Aletria: Revista de Estudos de Literatura - Poéticas do espaço. v. 15, n.1, jan.-jun./2007, p. 207-220.

BRANDÃO, Luís Alberto. Breve história do espaço na Teoria da Litera-

tura. In: Cerrados: Revista do Programa de Pós-Graduação em Literatura, n. 19, ano 14, 2005, p. 115-13.

CANDIDO, Antonio. O discurso e a cidade. São Paulo: Duas Cidades, 1993.

CESERANI, R. O fantástico. Tradução: Nilton Cezar Tridapalli. Curitiba: editora UFPR, 2006.

CHIAMP, Irlemar. O realismo maravilhoso. São Paulo: Perspectiva, 1980.

FOUCAULT, Michel. Microfísica do poder. 14.ed. Rio de Janeiro: Graal, 1999.

FOUCAULT, Michel. Outros espaços. In: Ditos & Escritos III- Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001, p. 411-422.

FIGUEIRA, Lauro. Realismo mágico ou realismo maravilhosos? In: Moara: Revista de Pós-graduação em Letras UFPA. Belém, n.14, p. 21-33, jul.-dez., 2000.

GENETTE, Gérard. Fronteiras da narrativa. In: BARTHES, Roland et al. Análise estrutural da narrativa. Petrópolis: Vozes, 1976, p. 255-274

LAKOFF, George. & JOHNSON, Mark. Metaphors we live by. London: The University of Chicago Press, 1980.

LINS, Osman. Lima Barreto e o espaço romanesco. São Paulo: Ática, 1976.

LUKÁCS, Georg. Narrar ou descrever? - uma contribuição para uma discussão sobre o naturalismo e sobre o formalismo. In: LUKÁCS, Georg. Ensaios sobre literatura. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968, p. 47-99.

MOTTA, Sérgio Vicente; BUSATO, Susanna (orgs.). Figurações contemporâneas do espaço na literatura. - São Paulo: Cultura Acadêmica, 2010.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Altas literaturas: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. Espaço. In: Dicionário de narratologia. São Paulo: Ática, 1988, p. 204-208.

RUBIÃO, M. Obra Completa. São Paulo: Companhia das Letras, 2010

TODOROV, Tzvetan. As categorias da narrativa literária. In: BARTHES, Roland et al. Análise estrutural da narrativa. Petrópolis: Vozes, 1976, p. 209-254.

TODOROV, T. Introdução à literatura fantástica. México: Editions du Seuil. 1981.

TODOROV, T. As estruturas narrativas. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2006.



ZOOLOGIZAR A EXISTÊNCIA: DEVIR-ANIMAL E DESTERRITORIALIZAÇÃO NO CONTO “O BÚ-FALO” DE CLARICE LISPECTOR

Felipe Garcia de Medeiros*

*Universidade Estadual do Rio Grande do Norte
fgmfrioforte@gmail.com

Antonia Marly Moura da Silva**

**Universidade Estadual do Rio Grande do Norte
marlymoura@uern.br

1 INTRODUÇÃO

A omnipresença do espaço na Literatura suscita plenas relações de sentido e planos muito mais intrincados no escopo discursivo, se vistos como elementos de constituição de significação do enredo, do delineamento dos personagens, das intrigas etc., para além da mera referência a um lugar físico ou da esfera do imaginário. Na abordagem de uma obra literária é preciso atentar para a função desse território simbólico como um tabuleiro de xadrez e suas relações de poder, incursionado por relações metafóricas que agem no discurso romanesco no sentido de antecipar e sugerir traços da história narrada, muitas vezes definindo o destino dos personagens à medida que se movimentam de acordo com suas propriedades intrínsecas. Frente a isso, é crucial percebê-lo, sobretudo na obra de Clarice Lispector, como um tortuoso tabuleiro de xadrez ficcional onde a narrativa se desenvolve; em outras palavras, apreendê-lo como um lugar que, correlacionado aos dramas dos personagens, funde tensões e conflitos, climas, ambientes e texturas. Desse modo, é interessante notar que tais correlações definem o movimento mimético e o aparato estilístico que o sustenta. Tudo isso nos comprova a importância da espacialidade na ficção narrativa. É, pois, seguindo tal linha de pensamento que alguns estudiosos levantam bons argumentos na defesa das relações entre o espaço

e outras instâncias da narrativa. Moretti (2003, p. 56), por exemplo, assim se posiciona, “Como o estilo está de fato correlacionado com o espaço, também o espaço está correlacionado com o enredo; de Propp a Lotman, o ato de cruzar uma fronteira espacial é, em geral, também um evento decisivo da estrutura narrativa. A relação, aqui, é triangular: tropos, espaço e enredo.”

Como paralelo, em contraposição ao espaço urbano, a respeito das texturas e das fronteiras que um espaço pode conter na sua disposição triangular, consideramos digno de nota o romance *Os Sertões de Euclides da Cunha*, marcadamente definido pelo lugar, o paraíso infernal, para usarmos um oxímoro à maneira do autor. Nesta célebre obra, o destino da república estava em jogo nas mãos dos jagunços e nas palavras de fé do Conselheiro que, acastelados numa região seca, adusta, e hostil, o sertão da Bahia, resistem bravamente às investidas do Estado, à sua tecnologia e tática militar, através de uma brigada que incorporava a luta ao meio. É notável que, para além da História, o esforço de Euclides em pintar o sertão como um lugar maravilhoso, embora o dianho constantemente reaviva as agruras de um clima cáustico, uma ilha de Moreau no Brasil, que comportava os atrasos no meio de todo o progresso emergente, só é satisfeito pela forma híbrida do texto, comportando a riqueza do espaço, pela poesia em abundância, afora a escassez, pela força e dureza expressas nos homens sertanejos, nas penhas e em sua vegetação, transparecendo nesse lugar fantástico e realista todo esplendor e miséria da labuta, motivo pelo qual a luta em *Canudos* foi tão renhida, estafante, pois “O palco do confronto é uma wasteland e seu elemento natural poético o fogo. Primeiro os tiros, depois o incêndio deliberado; seus correlatos imagísticos são a seca, a temperatura escaldante, a seiva cáustica das plantas – tudo aquilo que queima” (GALVÃO, 2009, p. 39).

Graças a *Os Sertões*, a impressão deixada na literatura brasileira por Euclides sobre a extrema relevância do espaço, do lugar, marcaria, mais tarde, a composição de outros autores nacionais, e em diferentes medidas, como em Guimarães Rosa, em Graciliano Ramos e em Rachel de Queiroz. A Clarice Lispector essa influência também não escaparia. Porém, a autora desponta com sua predileção pelos espaços urbanos. Em *A hora da estrela*, por exemplo, a escritora desloca a personagem Macabéa do sertão euclidiano, transportando-a para a cidade; em seu discurso fabular, o espaço urbano, a frieza das relações moldadas pelo concreto e encetadas pela frequente competição capitalista, as neuroses do cotidiano, a protagonista Macabéa, assim como o mito de Anteu, extraía da terra onde pisava toda sua força, que é exaurida pelo concreto depois de ser deslocada. dos pés da protagonista toda sua força, que, vigorosamente, extraía da terra, o mito de Anteu. É o que se verifica também em *A paixão segundo G.H.*

O quarto da empregada, que é, como dizíamos, um palco doméstico e também da domesticação – da docilização de corpos subalternos, dos corpos que devem obediência ao proprietário: a empregada, os animais –, torna-se, então, a instância de um deslocamento, de uma topologia alternativa: a casa se torna um vazio, um deserto desprovido de todo traço próprio [...] (GIORGI, 2016, p. 105)

Os deslocamentos, aliás, marcam a escrita de *Lispector e*, de sobremaneira, têm no espaço seu grande tabuleiro de tensões. Tais deslocamentos emblematizam sentimentos dos seres ficcionais em relação aos lugares que habitam ou por onde transitam, sobretudo a condição de não-pertencimento ou de desterritorializados. Sob tal perspectiva, para esta discussão, defendemos a hipótese de que o conto “O búfalo”, integrante de *Laços de família* (1960) instigará, a partir de nossa leitura, significativas reflexões sobre a descentralização da protagonista. No relato, o último conto da coletânea, a figura feminina, sempre de olhos nos animais ao seu redor, em sua busca alucinante pelo ódio, encontra-se deslocada em um espaço que, apesar de fazer parte de seu ambiente, a cidade, emula outro lugar totalmente distinto, o contraponto à sua racionalidade urbana: o selvagem, o animalesco. Por meio dessa estranha afetação, no confronto com espaços e animais, estratos que também fatiam a protagonista (animal/humana/corpo desejanete), veremos como o processo de desterritorialização ascende na personagem até o devir-animal, potencializando seu desejo erótico e letal através de um passeio pelo zoológico, ao mesmo tempo em que aflora o ser tão zoologizado de suas anatômicas entranhas.

2 A EXISTÊNCIA COMO ZOOLÓGICO

O espaço do zoológico é a estratificação da natureza, um simulacro, a desnaturalização do lugar, a artificialização do meio ambiente onde os animais, retirados do seu habitat, são expostos aos visitantes através de jaulas ou aquários como atração, contemplação ou entretenimento. Porém, nem sempre foi visto assim pelo público, como lembra o autor de *A vida dos animais*:

Você sabia que quando foram abertos os primeiros zoológicos, os tratadores tinham de proteger os animais dos ataques dos espectadores? Os espectadores

sentiam que os animais estavam ali para serem insultados e humilhados, como prisioneiros em uma marcha triunfal. (COETZEE, 2002, p. 70)

É nesse espaço temático, que se estabeleceu na sociedade moderna à medida que a relação entre as espécies se distanciou cada vez mais de um contato direto na Natureza, que a personagem clariceana se movimenta e onde expressa suas percepções sensoriais sobre o ser humano o ódio, o amor, as espécies.

O tempo em “O búfalo” é clariceanamente iniciado pela conjunção “mas”, que abre a narrativa em plena primavera, porém, num calendário de adversidades humanas, indicando esse afastamento da Natureza pretendida e anunciada pelas flores da época. Anteposta ao verbo “ser” conjugado no passado, Era, período ontológico dos contos de fada onde o tempo se absolutiza encerrado na fantasia, o conto desvela os descompassos entre a liberdade dos animais enjaulados e a prisão da mulher livre, que transita entre eles. Ao observá-los, a personagem deflorada de Clarice encerra-se cada vez mais pelo intenso ódio que anseia encontrar no Zoo após ter sido recusada por uma criatura racional de sua espécie, um homem, um macho, “‘Eu te odeio’, disse ela para um homem cujo crime único era o de não amá-la” (LISPECTOR, 2016, p. 249), movimento que a desnaturaliza. Esse tempo de primaveras hostis só é interrompido por alguns instantes quando a personagem se distrai com a montanha-russa em um passeio que a faz girar em volteios em um tempo de incertezas, maquinal, no qual a mulher automatiza seu ressentimento: “Quanto 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” (LISPECTOR, 2016, p. 251). Nota-se como esse tempo intervalar no passeio do Zoo é visto como um feitiço efêmero, “O quebranto da montanha-russa deixara-a suave” (LISPECTOR, 2016, p. 252).

Porém a narradora não descreve basicamente um zoológico estratificado. Como exemplo, ao descrever a capital do país em seu nascedouro, em Teorias do espaço literário, o crítico comenta a forma singular de como Lispector concebe o espaço em sua escritura:

O vigor da imagem de Brasília produzida por Clarice Lispector é sem dúvida tributário do quão inesperados são, no relato sobre uma cidade empiricamente existente, os recursos textuais utilizados na composição da imagem. Clarice não descreve Brasília. [...] A cidade não é tratada como objeto configurado, estável, inerte, passível de ser descrito. O espaço urbano, na verdade, sequer chega a ser um objeto, pois é uma indagação,

ou uma série de perguntas, ou mesmo um ente, uma personificação [...] (BRANDÃO, 2013, p. 152)

Há vigor, indagação, uma verdadeira instabilidade do lugar, e assim o conflito então se aloja no conto “O búfalo” de maneira insólita, quando a desmesurada razão que a protagonista busca encontrar no zoológico é uma personificação de si mesma, em algo que não seja humano, no embate com os animais. Para justificar seu ato de odiar, a recusa amorosa, encetada pela irracionalidade humana sem controle de sua natureza em choque, ela deseja se animalizar, entregar-se ao cheiro quente das jaulas e à carnificina que procurava no Zoo, que tomam lugar no seu ser, que é subjugado pelos animais que se entendem perfeitamente e se amam. Os bichos, à revelia de quaisquer racionalidades conhecidas, expõem as fraturas demasiadas humanas da mulher, sua prisão inerente às paixões da sua espécie, subjugada pelas grades de seu espírito, diferente dos demais animais encerrados no Jardim Zoológico que, embora descolados de seu meio e expostos, se realizam naturalmente, como a protagonista observa, frustrada, ao perceber o amor entre dois leões, duas feras sanguinárias, “mas era primavera e dois leões se tinham amado” (LISPECTOR, 2016, p. 248). Aquele silêncio pacífico que ela tributava ao amor, manifesto através dos corpos, só era possível porque não havia

Nenhuma palavra trocada. Nunca poderia odiar o quati que no silêncio de um corpo indagante a olhava. Perturbada, desviou os olhos da ingenuidade do quati. O quati curioso lhe fazendo uma pergunta como uma criança pergunta. E ela desviando os olhos, escondendo dele a sua missão mortal. (LISPECTOR, 2016, p. 252)

Nas constantes investidas da personagem com os animais não humanos, “no silêncio de um corpo indagante”, a mulher vê-se contrariada porque não busca o outro, desvia os olhos, esconde “dele a sua missão mortal”, supostamente por isso não consegue penetrar no mistério da Natureza, tão cheia de si mesma, em sua humanidade atingida pelo desprezo, esvazia-se à medida que os animais, em sua forma de ser e estar, em suas jaulas, pulando ou copulando, esgarçam sua fraqueza mortal: o ódio, a carnificina pelo macho que a desestruturou em sua inteireza, e que a faz desejar o sangue dos macacos como um retorno simbólico à origem dos seus próprios instintos animais. O espaço do Jardim Zoológico é, portanto, um lugar de desterritorialização do feminino, do humano. A mulher não é nomeada, perde-se nessa descaracterização no processo de devir-animal que enfrenta ao longo do percurso de redescoberta do conto, é a desfiguração do sujeito, que apenas é designado pela perífrase “Mulher

de casaco marrom”, o signo máximo de sua zoologização, o animal que se percebe como criatura humana, disfuncional, a sobreposição de peles, a humana e a do bicho, atinge o duplo.

Ao ver os leões se amando, questiona-se se aquilo é amor ou ódio, como classificar aquilo pertence ao desconhecido, e que só pertence aos animais que não são humanos? Se, como atenta Maciel (2016, p. 13), os “animais, sob o olhar humano, são signos vivos daquilo que sempre escapa a nossa compreensão.”, em sua empreitada no Zoológico, a mulher de casaco marrom vê-se em uma prisão maior que a realidade. Mas era amor em plena primavera. Se essa mulher não é capaz de odiar, tampouco o é de amar. O tempo, atrelado ao espaço, define, assim, o deslocamento total da mulher de casaco marrom.

A fantasia sempiterna dos contos de fadas é desiludida pela irrefutável natureza de um ser presente, numa realidade odiosa, uma criatura que é incapaz de anular as contrariedades de sua existência machucada pelo doloroso tempo do remorso, o ódio absoluto que se manifesta peremptoriamente em Mas. A existência como um Zoológico, ou seja, uma prisão no qual a máquina antropológica encerrou a humanidade, a fantasia de ser humana é desnudada, pois “Homo sapiens não é, portanto, nem uma substância nem uma espécie claramente definida: é, sobretudo, uma máquina ou um artifício para produzir o reconhecimento do humano.” (AGAMBEN, 2017, p. 48). Incapaz de entender a animalidade, a mulher regride em sua humanidade à medida que avança no zoológico e se depara com animais encerrados que ela olha, enquanto por eles vê-se observada.

3 VER ENTRE GRADES E DESEJOS

Desejos e interditos revelam uma poderosa dialética em Bataille (2013) que se realizam por meio das transgressões, por isso o Jardim Zoológico é um lugar de transgressão em “O búfalo”, não só das repressões sexuais da personagem que fora recusada por um homem e buscava o ódio, mas também do rompimento da sua própria humanidade, como um duplo – que se oculta, por um lado, numa classificação como homo sapiens, mas que nunca é capaz de nos abandonar de outro modo, na expressão do nosso corpo e dos nossos desejos, “Se o animal é o estranho que nós, humanos, tentamos agarrar e que quase sempre nos escapa, ele também é o nosso duplo, o que está aqui, com sua presença inquietante e por vezes assustadora.” (MACIEL, 2016, P. 101).

O inquietante é realçado pelas grades, a fronteira onde os animais habitam assim na sua limitada esfera de ação como se livres fossem, sob os olhares dos curiosos, livres da ideia de prisão. Eis outro aspecto marcante nos zoológicos, as grades que encarceram os animais, separando-os dos visitantes, demarcando um limite claro entre as espécies, uma zona segura de interação, o lugar exato e apropriado de cada um nessa selva artificial, a cisão cabal entre seres humanos e animais não humanos, a barreira física; no conto, é vista pelo avesso, “Com os punhos nos bolsos do casaco, olhou em torno de si, rodeada pelas jaulas, enjaulada pelas jaulas fechadas. Continuou a andar.” (LISPECTOR, 2016, p. 248), como se a atração principal do parque fosse a mulher encerrada no casaco, enjaulada, porque os animais do zoológico atacam seus sentimentos cruéis de rejeição através do olhar da mulher, que experimenta as sensações mais intensas ao apreendê-los (carnificina, amor, sexo, repulsa, desejo). Nessa busca,

O animal se torna o vértice de um dentro insondável, uma linha de sombra que emerge não de fora do selvagem, da natureza, do confim do Outro, mas das pulsões, das forças, da materialidade, mesma que compõe isso que chamamos ‘meu corpo’ e que se exhibe, de modos cada vez mais insistentes, sob a luz de uma vida alheia, éxtima, opaca para nossas linguagens e nossos universos de significação. (GIORGI, 2016, p. 100)

Presos entre as grades no Zoo, mas livres, eis o encerramento dessa mulher enjaulada como um animal perigoso, revelado fisicamente livre, mas, psicologicamente velado, presa entre as grades invisíveis, zoologizada pela sociedade como um selvagem a ser domado, domesticado, regulado, posto como mulher. Tratada como animal, querem-na como um ser humano, de casaco marrom, amortizada em seus sentimentos, recusada em sua humanidade, seu lado animal fora sufocado pela mesma sociedade que a rejeitara. A nudez dos macacos é-lhe perturbadora, porque não tinham medo de ser nu e não havia problema em sua nudez; outra oposição entre as espécies, a mulher vestida, como estabelece a sociedade, enquanto os bichos encontram-se livres das amarras de um figurino e da tirania da moda.

No conto, a sondagem interior da personagem desnuda suas percepções sobre aquilo que contempla: a girafa é uma virgem com tranças que não encontrou o ponto de sua doença; o hipopótamo, por sua vez, uma carne viva e roliça “Pois havia tal amor humilde em se manter apenas carne, tal doce martírio em não saber pensar” (LISPECTOR, 2016, p. 249).

Olhar entre as grades significa experimentar a liberdade, o desejo de fuga e, através das grades que a rodeiam, que lhe foram colocadas, na pre-

sença do Animal, ou dos animais que se corporificam nas jaulas, a prisão inerente ao cárcere, percebe-se como mulher e elaborar um plano de fuga para seu ser:

Abramos os olhos para experimentar o que não vemos, o que não mais veremos - ou melhor, para experimentar que o que não vemos com toda a evidência (a evidência visível) não obstante nos olha como uma obra (uma obra visual) de perda. Sem dúvida, uma experiência familiar do que vemos parece na maioria das vezes dar ensejo a um ter: ao ver alguma coisa, temos em geral a impressão de ganhar alguma coisa. Mas a modalidade do visível torna-se inelutável - ou seja, votada a uma questão de ser - quando ver é sentir que algo inelutavelmente nos escapa, isto é: quando ver é perder. Tudo está aí. (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 34)

O ato de ver, em “O búfalo”, se configura como uma instância do ser na presença dos animais enjaulados que se libertam à vista da mulher atacadada ao ódio, ela ganha ao vê-los e perde também, aos poucos, sua aparente essência humana, se desfaz, “O mundo de primavera, o mundo das bestas que na primavera se cristianizam em patas que arranham mas não dói... oh não mais esse mundo!” (LISPECTOR, 2016, p. 253). Aquilo que escapa à mulher ao contemplar os animais - os leões se amando, os macacos nus, a girafa, o quati, o hipopótamo, o búfalo - é justamente esse desprendimento animalesco das convenções, sente-se aprisionada perante aqueles corpos impondo-se por meio do corpo, de sua presença física, sendo assim apreendidos em sua totalidade pela protagonista, “Dir-se-ia que as essências vagas extraem das coisas uma determinação que é mais que a coisidade, é a da corporeidade, e que talvez até implique um espírito de corpo” (DELEUZE-GUATTARI, 2012a, p. 35). Então ela se depara com as grades e quer rompê-las, assim, de olhos fechados, busca sua corporeidade:

De olhos profundamente fechados procurava enterrear a cara entre a dureza das grades, a cara tentava uma passagem impossível entre barras estreitas, assim como antes vira o macaco recém-nascido buscar na cegueira da fome o peito da macaca. Um conforto passageiro veio-lhe do modo como as grades pareceram odiá-la opondo-lhe a resistência de um ferro gelado. (LISPECTOR, 2016, p. 254)

Atravessando as grades, o último lugar onde a protagonista se encon-

tra definitivamente arrasada, deixando-se levar pelo transe da visão “sem isenção”, é o território do Búfalo, que assim é registrado: “Olhando com isenção aquele grande terreno seco rodeado de grades altas, o terreno do búfalo” (LISPECTOR, 2016, p. 254). Prenunciando uma desorganização completa do seu ser, a nudez de carne e osso que o crepúsculo fazia emergir no corpo da mulher de casaco era sua entrega definitiva ao devir-animal, à liberdade incondicional dos animais enjaulados. Ao se deparar com aquele imenso animal, o movimento interno da personagem traça suas linhas de fuga, pois

Devir-animal é, precisamente, fazer o movimento, traçar a linha de fuga em toda a sua positividade, transpor um limiar, atingir um continuum de intensidades que só são válidas por elas próprias, encontrar um mundo de intensidades puras, em que todas as formas se desfazem assim como as significações, significantes e significados, em benefício de uma matéria não formada, de fluxos desterritorializados, de signos a-significantes. (DELEUZE, 2002, p. 34)

Os fluxos desterritorializados descentralizam as espécies no Zoológico, as colocando em uma relação de intensidades puras: é a imanência do corpo, do desejo e dos instintos que afloram na mulher em estágio de devir. O búfalo é, dessa maneira, além de todos os outros animais que a mulher de casaco marrom mirou, um dos platôs responsáveis por essa transição da mulher afetada e contrita para o corpo, em potencial transgressor, para esperança corporificada nessa trama carnal e fibrosa do conto no qual a “Fabulação não consiste em imaginar nem em projetar um eu. Ela se eleva até esses devires ou potências” (DELEUZE, 1997, p. 14).

Na visagem intensiva, o animal não-humano urra, é fálico e, ao sentir aquilo que por fora começa a desorganizar o que parece dentro, é a magia do despojar-se que toma conta dela, o nu: 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, 2016, p. 255)

O teor metafórico, sensorial e imagético desta cena realça as reações da mulher e os sentimentos que decorrem de seu ato contemplativo para o animal. Essa coisa branca, referida pelo narrador, pode ser compreendida como um traço de sua natureza fértil, tão fraca quanto o papel, espaço da escrita e da representação, porém, intensa, aberta e excitável, fecunda; e ela, essa brancura intensa, não seria o mais pleno gozo tomando conta do tesão da mulher de casaco marrom, suspirante, que fora buscar o ódio no

Jardim Zoológico, contudo, encontrara, além do amor dos leões, da nudez dos macacos, a potência esmagadora do búfalo? E o que sentia agora, em êxtase, era essa “tranquila raiva” de um portentoso búfalo, devindo erotismo e morte, assim como os conjuga Bataille (2013) em *O erotismo*, impregnados no desejo da personagem que também devinha nessa branca escritura mortal e orgíaca de “O búfalo”:

O ser convida a si mesmo para a terrível dança cuja síncope é o ritmo dançarino, e que devemos tomar como é, sabendo apenas o horror com que ela está de acordo. Se o coração nos falta, nada há de mais supliciante. E o momento supliciante jamais faltará: como, se ele nos faltasse, superá-lo? Mas o ser aberto – à morte, ao suplício, à alegria – sem reserva, o ser aberto e moribundo, dolorido e feliz, aparece já em sua luz velada: essa luz é divina. E o grito que, a boca retorcida, esse ser – em vão? – quer fazer escutar é um imenso aleluia, perdido no silêncio sem fim. (BATAILLE, 2013, p. 297)

No território do búfalo, a mulher de casaco se intensifica em carne deserdada, é livre e brada: “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.” (LISPECTOR, 2016, p. 256). Nessa aproximação do outro, o duplo silêncio que o corpo humano ocupa: o do ser por meio das palavras, e do animal, que misteriosamente se anuncia; e o grito – do olhar e do urro, se articulara de maneira hipnotizante, como por feitiço: “E os olhos do búfalo, os olhos olharam seus olhos. E uma palidez tão funda foi trocada que a mulher se entorpeceu dormente. De pé, em sono profundo. Olhos pequenos e vermelhos a olhavam. Os olhos do búfalo.” (LISPECTOR, 2016, P. 257).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O espaço em “O búfalo” se conjuga com o desejo e olhar por meio de um jogo incessante de recusa e aceitação da transgressão. O Zoológico é um gatilho para a epifania da personagem, o símbolo inquietante da zoologização do ser humano que se vê arrasado em sua humanidade fragilizada e mutilada pelas inúmeras repressões do inconsciente e da estrutura social patriarcal que encarcera a mulher e suas potencialidades. Por

causa de discursos castradores e reducionistas, o corpo da mulher (e ela própria) se tornaram o diabo na cruz a ser queimado. Graças à psicanálise e à psiquiatria, o gozo era-lhe doentio, a histeria a condenaria à ideia de descontrole e desrazão, “fatos” dos quais a mulher não podia fugir, com se deduz do artigo de Magali em *Psiquiatria e feminilidade*:

As conquistas e sofisticções da psiquiatria na passagem do século XIX para o século XX, longe de questionarem a associação entre mulher e histeria, aprofundaram-na, conferindo-lhe status de verdade científica. Ainda por muito tempo, as palavras impetuosas do psiquiatra francês Ulysse Trélat, discípulo de Esquirol, continuariam a ecoar dentro e fora do mundo acadêmico: “Toda mulher é feita para sentir, e sentir é quase histeria.” (ENGEL, 2018, p. 357)

Ao se desterritorializar em “O búfalo”, a mulher encontra um lugar onde pode sentir plenamente sem que a julguem como louca ou histérica, livre do ódio que o homem lhe conferiu. No conto “O búfalo”, integrante de *Laços de família* (1960), Clarice Lispector nos convida a um passeio aparentemente banal pelo Jardim Zoológico durante a primavera, no entanto, em torno desse evento a transgressão à norma se aloja, como vimos. A ruptura se dá quando a personagem, identificada apenas pelo vestuário, uma mulher de casaco marrom, em busca do ódio, entra em uma zona indiscernível desse espaço urbano, dividida entre o que sente e o que encontra/vê na presença daqueles animais, alheios à sua humanidade encarcerada pelo ódio que ela deseja e, sobretudo, pela crise existencial pela qual a mulher pretende escapar. Os bichos, noutra espaço, numa contiguidade estranha, “por trás das grades”, anunciam sua “liberdade” e o sentimento amoroso em silêncio, através de gestos que desterritorializam a mulher em sua humanidade e lugar.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *O aberto: o homem e o animal*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

BRANDÃO, Luis Alberto. *Teorias do espaço literário*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

- DIDI-HUBERMAN, Georges. O que vemos, o que nos olha. São Paulo: Editora 34, 2010.
- DELEUZE, Gilles. Crítica e Clínica. São Paulo: Ed. 34, 1997.
- DELEUZE, Gilles. Kafka: por uma literatura menor. Lisboa: Assírio & Alvim, 2002.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia, vol. 4. São Paulo: Editora 34, 2012a.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia, vol. 4. São Paulo: Editora 34, 2012b.
- ENGEL, Magali. Psiquiatria e feminilidade. In: PRIORI, Maria Del (org.). História das mulheres no Brasil. 10. ed. São Paulo: Contexto, 2018.
- GALVÃO, Walnice Nogueira. Euclidiana: ensaios sobre Euclides da Cunha. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- GIORGI, Gabriel. Formas comuns: animalidade, literatura, biopolítica. Rio de Janeiro: Rocco, 2016.
- LISPECTOR, Clarice. Todos os contos. Rio de Janeiro: Rocco, 2016.
- MACIEL, Maria Esther. Literatura e animalidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.
- MORETTI, Franco. Atlas do romance europeu 1800-1900. São Paulo: Boitempo Editorial, 2003.



O ESPAÇO DO MONSTRO NO CONTO OS MORTOS-VIPS, DE BRÁULIO TAVARES

Aline Cristina da Silva *

* Universidade Estadual de Maringá
a.linecdslv@gmail.com

1 INTRODUÇÃO

Bráulio Tavares, dotado de diversas contribuições à comunidade leitora por seu trabalho em diferentes áreas, é um dos escritores brasileiros contemporâneos que tem um reconhecimento centralizado na produção técnica e literária de obras que relatam a literatura fantástica. Em 2021, aos 71 anos de idade, o autor coleciona em sua jornada prêmios, trabalhos com a dramaturgia, traduções, poesias, crônicas, contos, ensaios, organizações de antologias e um romance.

O vasto currículo de Bráulio Tavares demonstra anos de empenho a um gênero, que é desdenhado por muitos críticos, o gênero da literatura fantástica. Tavares, em entrevista a França e Niels (2015, p. 186) afirma que:

Muitos excluem, por princípio, a literatura fantástica. O fantástico é tido como um fenômeno próximo ao que chamamos literatura-de-massas, e por isto é evitado por aqueles mais receosos de perder um tempo precioso de leitura. Especializam-se e tornam-se desapaarelhados para julgar essa literatura. O que eles [comentaristas eventuais e acadêmicos] acham ou deixam de achar sobre ela é irrelevante, uma vez que não a conhecem. (FRANÇA, NIELS, 2015, p. 186)

Tavares relata a literatura fantástica como um gênero que foi deixado de lado, pelo fato de ser uma literatura comercial, vê-se pelas produções filmográficas como *The innocents* (1961), de Jack Clayton e a série

de plataforma de streaming *The haunting of Bly Manor* (2020), de Mike Flanagan, que são inspirados diretamente no romance *The turn of the screw* (1898), de Henry James.

No Brasil, poucos autores se dedicaram/dedicam de tal maneira na produção de literatura fantástica, não é uma literatura escassa, mas menos produzida. Assim como o escritor carioca Eduardo Spohr, Tavares dedicou todas as suas produções a esse gênero. O autor une em sua obra *O homem artificial: poemas* (1999), por exemplo, os temas da literatura fantástica às riquezas líricas do cordel brasileiro, como responde a França e Niels (2015, p. 188) que suas obras podem estar situadas “no sertão da Paraíba ou numa metrópole de outro planeta”.

Neste ensaio analisaremos o conto *Os mortos-vivos* (2014), de Bráulio Tavares. O autor, que é um grande nome da literatura fantástica contemporânea brasileira produziu o livro *Sete monstros brasileiros* (2014), que conta com sete contos, que segundo o próprio autor, “utilizam, de uma maneira muito pessoal, monstros e mitos da nossa tradição popular” (TAVARES, 2014, p. 77).

E por que analisar conto na contemporaneidade? O conto é considerado uma narrativa dramática relativamente simples, como Moisés (1970) aponta: “[o] conto... monta-se à volta de uma só ideia ou imagem da vida” (p. 114), além de constituir “uma unidade dramática, uma célula dramática. Portanto, contém um só conflito, um só drama, uma só ação: unidade de ação.” (p. 112). Outrossim, o conto, por ser uma narrativa menor, se comparada a um romance, por exemplo, soa mais atrativo a quem quer ter um acesso mais rápido à literatura.

Moisés (1970, p. 107) discorre que o conto, que é, em seu primórdio, relacionado a pequenas histórias e lendas populares, passa, ao longo dos anos, a agregar novas formas de escrita, que não ilustrem apenas o conto, a historietta popular, mas que apresente formas eruditas de se pensar histórias. Fora do Brasil, os autores-marco do início do conto moderno no século XX que se destacam são Nikolai Gogol, do Império Russo, que escrevia com alma e Edgar Allan Poe (MOISES, 1970, p. 110), com seus contos fantásticos e investigação policial.

Tavares (2014) une o útil ao agradável, abraça as lendas populares do nosso país e acrescenta seu toque de modernidade correlacionando o popular com a literatura de cunho fantástico, que é produto do mundo contemporâneo. Por contemporâneo e contemporaneidade, Agamben (2009, p. 62) entende que “é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para ele perceber não as luzes, mas o escuro”, ou seja, é o trabalho que Tavares (2014) realiza em sua coleção de sete contos em *Sete monstros brasileiros* (2014).

2 OS MORTOS-VIPS: FILHO DE SETE MONSTROS BRASILEIROS

Como dito anteriormente, este ensaio tem como ser de pesquisa o conto *Os mortos-vips*, que é um dos contos que integram a coletânea *Sete monstros brasileiros* (2014), de Bráulio Tavares. O título, autoexplicativo, demonstra o que o livro carrega: obras que foram reinventadas, mas pensadas e inspiradas nas tradições folclóricas e mitos brasileiros. Para Câmara Cascudo (1967, p. 9),

Esse patrimônio [de tradições da humanidade] é milenar e contemporâneo. Cresce com os conhecimentos diários desde que se integrem nos hábitos grupais, domésticos ou nacionais. Esse patrimônio é o FOLCLORE. Folk, povo, nação, família, parentalha. Lore, instrução, conhecimento na acepção da consciência individual do saber. Saber que sabe. Contemporaneidade, atualização imediatista do conhecimento. (CÂMARA CASCUDO, 1967, p. 9).

Como Câmara Cascudo (1967) pontua acima, o folclore é parte integrante da sociedade contemporânea e moderna, pois desde o século passado, com os nossos avós, por exemplo, tradições perpassam gerações e tomam novas formas conforme novos tempos se aproximam. Tavares abre alas ao folclore brasileiro em sua obra *Sete monstros brasileiros* (2014).

O livro conta com sete contos, cada um relata um tipo de monstro contemporâneo. O primeiro conto, *A sétima filha*, retrata, segundo o autor, a tradição familiar de que o primeiro filho/filha deva ser padrinho/madrinha do sétimo filho para que este não se torne lobisomem, enquanto o segundo relata o brabador e o corpo-seco. Ainda há em seus contos aparições de mais lendas como o papa-figo, a porca de soledade, um lagarto que protege ouro, a iara e o capelobo.

O que chama o nosso interesse está localizado na página 44 de *Sete monstros brasileiros* (2014). O conto nos relata a seguinte história: três amigos fogem desesperadamente de zumbis que atacam a cidade. Os zumbis têm características peculiares, eles se caracterizam por rosnarem e por estarem, segundo o narrador, vestidos de black tie, vestidos longos, saltos altos, dinner jacket e blazers, além de suas características comuns de se alimentarem de cérebros humano.



Figura 1: Zumbis ilustrados por Fernando Issamo

Fonte: TAVARES, Bráulio. (2014, p. 48)

O narrador, que narra e foge dos zumbis, carrega consigo armas “[a] metralhadora está com Serginho, eu tenho a pistola e Vavá, dois revólveres.” (TAVARES, 2014, p. 45) com a intenção de matar esses zumbis que aparecem no meio de seu caminho. A intenção, desde o primeiro parágrafo, é passar pelas hordas de zumbis e se evadir do local, mas coisas acontecem que lhes impedem de seguirem seus planos, como o carro batendo e não funcionando mais, mas eles sempre encontram um modo de se manterem vivos.

Percebe-se, desde o início, que os três homens tratam os zumbis como invasores do local em que eles vivem, invasores do espaço físico deles (SOARES, 1989). Durante a narrativa, percebe-se que há um foco para que os personagens estejam sempre armados, pois as armas ajudam a exterminar os monstros que o cercam: “[n]osso problema é a pouca munição. Temos que cruzar o centro da cidade e reabastecer.”, “Vavá garante

que a loja de munição da rua João Suassuna deve estar fechada e intacta. Se chegarmos lá podemos nos abastecer para um ou dois dias e tentar uma fuga definitiva.” (TAVARES, 2014, p. 45), “[r]estam-me dezoito balas. Fuzilarei os primeiros dezoito que subirem.” (p. 46).

Para Nazário (1998), ver a morte do monstro dá ao atuante uma sensação de gozo perfeita. Matar o monstro é satisfatório, segundo o autor, pois este ato viola as regras do convívio em sociedade. Ainda sobre o monstro e suas características estéticas predominantes, o zumbi se encaixa na categoria que Nazário (1998, p. 10) chama de “monstros antropomórficos”, pois ele carrega a forma humana.

Em *Os mortos-vivos* (2014), os monstros, além de serem antropomórficos, apresentam características da alta sociedade, devido ao código de vestimenta que adotam após se transformarem em zumbis. O narrador, que ao final da narrativa sobe no alto do teatro para se proteger dos mortos-vivos, declara que não quer ser como eles, e que vai matar um a um, mas não deixará que os zumbis lhe ataquem:

Fujo, retrocedo para o teatro.

Há uma porta lateral aberta, e minha única opção é subir e subir, tropeçando em cadáveres semissoterrados por um desmoronamento recente. Chego ao topo. Uma pequena escada é o único acesso.

Vão subir de um em um. Estou a dois metros de distância para abatê-los. Parece um pesadelo, não sabia que já eram tantos, nunca imaginei que já tivessem chegado aqui. Restam-me dezoito balas. Fuzilarei os primeiros dezoito que subirem. Olho para minha roupa, suja de sangue e fumaça. Olho as marcas de dentes no meu braço. Quando minha camiseta e meus jeans começarem a se transformar em smoking, quando a gravatinha de laço brotar em meu pescoço, quando meus dentes rirem daquele jeito... eu pulo no abismo e acabou. (TAVARES, 2014, p. 46)

O que percebemos com essa narrativa, é que a fúria para acabar com os monstros e o desejo de nunca ser como eles, são alavancados no mesmo nível em que o narrador e seus dois amigos querem de volta seus espaços na sociedade. Em se tratando de espaço, Soares (1989) os divide em categorias diferentes, o que nos interessa neste ensaio são os espaços físico, psicológico e interior.

Por espaço físico, segundo a autora que mencionamos acima, entendemos todo o espaço que consiste na constituição da realidade, do real geográfico. Tais espaços delimitam as fronteiras do que está sendo

narrado e permite que a história usufrua deles para gerar o tom de verossimilhança à narrativa. Em *Os mortos-vips* (2014), há descrições de espaço simples e claras de espaços físicos como “shopping”, “Açude Velho”, “rua Miguel Couto”, “praça Coronel Antônio Pessoa”, “rua 4 de Outubro”, “rua João Suassuna”, “Parque do Povo”, entre outros.

Alguns desses espaços são os lugares pelos quais os três amigos passam enquanto fogem e matam os mortos-vips. O fato é que eles passam por esses lugares procurando refúgio longe dos zumbis, mas não encontram, uma vez que os monstros antropomórficos já assumiram o espaço deles e reagem em ataque àqueles que invadem onde eles estão.

A reação que os monstros têm, é a mesma que os três amigos têm, eles depositam e/ou projetam no outro as suas animalidades, suas naturezas monstruosas, para poderem exterminá-los. Esse complexo de heróis civilizadores, já descritos por Nazário (1998), demonstram a natureza humana em conflito e pronta para dominar o outro que for diferente, pois o diferente pode ser lido como um monstro, segundo o autor.

Os espaços compartilhados entre os monstros e os humanos desvelam uma luta de iguais, senão pelas características dos monstros, pois ambos procuram formas para exterminar um ao outro e ambos vivem e lutam pelo mesmo espaço. A humanidade se iguala a animalidade dos monstros, pois estes se mostram, através de suas atitudes e comportamentos, voláteis e indefesos quando postos de frente aos monstros.

Nazário (1998, p. 8-9) discute o “complexo olhos-boca-mãos”. Quando o autor propõe esta discussão, compreendemos melhor como o monstro se porta diante da sociedade. Para o escritor, essas três partes do corpo de um monstro revelam como ele trata a sua presa. Segundo Nazário (1998, p. 8),

A monstruosidade começa verdadeiramente a impor-se a partir dos olhos, da boca e das mãos. São estas as partes do corpo que exteriorizam o desejo e, quando pervertidas, na máscara monstruosa, elas exteriorizam, naturalmente, o desejo perverso, desencadeado fisiologicamente e sem controle, separado de qualquer sentimento amoroso e inseparável do instinto de posse e destruição. (NAZÁRIO, 1998, p. 8)

De acordo com o autor, as três partes do corpo se configuram como importantes para o desenvolvimento do monstro, pois: as mãos são aquelas responsáveis pelos ataques ao outro, são sempre que elas que estão à frente, como as múmias de filmes de terror são retratadas como as mãos estendidas para a frente para alcançar a presa com facilidade. A boca do

monstro é predadora, ela devora o outro ser, como os Wendigos, criaturas das lendas folclóricas indígenas norte-americanas, que devoram suas presas.

Outra parte que Nazário (1998, p. 8) relata ser importante são os olhos. Segundo o autor, eles desvelam a interiorização do ser, refletem os desejos mais profundos, a luxúria e o ódio, como no dito popular “os olhos são as janelas para a alma”. A relação que estabelecemos aqui é a de que esse espaço psicológico e interior ao ser, conforme Soares (1989) comenta, o espaço que está encrustado na mente humana, que reflete suas vivências mais íntimas, seus estados de espírito e pensamentos, são revelados através do complexo olhos-boca-mãos que Nazário (1998) comenta.

Os monstros-vips de Tavares (2014) se vestem bem, como vimos anteriormente, e demonstram ao mundo aquilo que anteriormente estava no espaço interior. A exteriorização do espaço interno faz com que os monstros espreitem os seres humanos e busquem, em suas monstruosidades, dominarem os espaços físicos que antes eram posse dos seres humanos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Após os comentários que elaboramos e a discussão que atribuímos ao tema, podemos confirmar o que nos propusemos a escrever. O monstro, dentro de uma narrativa contemporânea, forja e pega o espaço do outro para si. O que o monstro repassa, a partir de sua constituição como personagem, é que ele é dono de si e seu único objetivo é capturar e devorar.

A narrativa contemporânea brasileira de Tavares (2014), por exemplo, ao trazer as lendas e contos populares, resgata os princípios dos quais o conto nasceu. O interessante é que, por uma perspectiva de literatura fantástica, os monstros e o espaço se fundem para criar uma narrativa cheia de peculiaridades.

Percebemos que há, de fato, uma luta por espaços físicos no conto, os monstros antropomórficos dominam o lugar dos seres humanos, que se revoltam e passam a revisar como monstros, matando-os e se satisfazendo dessa quebra de regras sociais para não se juntarem à horda de criaturas. Tavares (2014) une tais temas com delicadeza e revela a riqueza da literatura brasileira em se tratando de estudos da literatura fantástica.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. O que é contemporâneo? e outros ensaios. Tradução de Vinicius Nicastro Honesco. Chapecó: Argos, 2009.

CÂMARA CASCUDO, Luís da. Folclore do Brasil (pesquisas e notas). Rio de Janeiro/São Paulo: Fundo de Cultura, 1967.

FRANÇA, Julio; NIELS, Karla. Entrevista com Bráulio Tavares. In: Revista Abusões, nº 1, v. 1 ano 1, 2015.

MOISÉS, Massaud. A criação literária. 3ª ed. São Paulo: Melhoramentos, 1970.

NAZÁRIO, Luís. Da natureza dos monstros. São Paulo: Arte & Ciência, 1998.

SOARES, Angélica. Gêneros literários. São Paulo: Ática, 1989.

TAVARES, Bráulio. Os mortos-vips. In: _____. Sete monstros brasileiros. Rio de Janeiro: Casa da palavra, 2014.



O ESPAÇO NO HORIZONTE DO (IM)PROVÁVEL: UMA LEITURA DO CONTO “TRESAVENTURA” DE JOÃO GUIMARÃES ROSA

Antonia Marly Moura da Silva*

*Universidade do Estado do Rio Grande do Norte
marlymoura@uern.br

1 INTRODUÇÃO

Ao tratar da invenção do mundo no prefácio à edição portuguesa do Dicionário de lugares imaginários, Manguel e Guadalupi (2013, p. xii) afirmam: “A nossa geografia imaginária é infinitamente mais vasta do que a do mundo material. [...]”. “É segundo as geografias imaginárias que construímos o nosso: o resto é apenas confirmação”. Tal perspectiva ecoa na visão de Bachelard (1957) acerca do espaço, em particular sua concepção sobre a filosofia da imaginação que sustenta a tese sobre a dialética do exterior e do interior, segundo a qual o aquém e o além a repetem surdamente. Conforme é destacado em *A poética do espaço*, na mencionada dialética “tudo se desenha, mesmo o infinito” (BACHELARD, 1993, p. 16). Seguindo essa orientação, o filósofo adverte sobre as intuições de uma geometria implícita na qual encontram-se enraizadas a dialética do aqui e do aí, por onde transitam, necessariamente, as experiências humanas e suas designações de espaços físico e ou psicológico ou, no dizer bachelardiano, “uma filosofia da imaginação” (BACHELARD, 1993). A partir dessa tese bachelardiana, é possível considerar que a consciência de mundo ou as intuições espaciais se encerram no território do imaginário, ou seja, o espaço é algo a ser percebido e interpretado.

Convém dizer que o imaginário, de acordo com Laplantine e Trindade (1997, p. 24),

é a faculdade originária de pôr ou dar-se, sob a forma de apresentação de uma coisa, ou fazer aparecer uma imagem e uma relação que não são dadas

diretamente na percepção. [...] O imaginário faz parte da representação como tradução mental de uma realidade exterior percebida, mas apenas ocupa uma fração do campo da representação, à medida que ultrapassa um processo mental que vai além da representação intelectual ou cognitiva.

No âmbito dos estudos literários, Bachelard (1993) defende a “loucura experimental” do poeta como condição indispensável para podermos entrar no reino da imaginação. Segundo o referido estudioso:

[...]a fenomenologia da imaginação poética permite-nos explorar o ser do homem como o ser de uma superfície, da superfície que separa a região do mesmo e a região do outro. [...]. Pela linguagem poética, ondas de novidade correm sobre a superfície do ser. E a linguagem traz em si a dialética do aberto e do fechado. Pelo sentido, ela se fecha; pela expressão poética, ela se abre. (BACHELARD, 1993, p. 224. grifos do autor)

Desse modo, ao espetáculo estético cumpre o papel de integrar metaforicamente um duplo movimento em torno de domínios binários como o mesmo e o outro, o natural e o humano, homens e bichos, o orgânico e o inorgânico de modo a atribuir valor ao ser como “superfície”, o fundamento na concepção de espacialidade, como concebe Bachelard (1993).

A dialética do aberto e do fechado nos instiga, pois, a considerar outras questões relativas ao ordenamento espacial como as noções que definem o dentro e o fora, por exemplo, o que coaduna com a concepção de Foucault sobre os espaços “de dentro”, referidos na obra de Bachelard (1993). Na definição dos “outros espaços”, salienta Foucault (1984, p. 414):

O espaço no qual vivemos, pelo qual somos atraídos para fora de nós mesmos, no qual decorre precisamente a erosão de nossa vida, de nosso tempo, de nossa história, esse espaço que nos corrói e nos sulca é também em si mesmo um espaço heterogêneo. Dito de outra forma. Não vivemos em uma espécie de vazio, no interior do qual se poderiam situar os indivíduos e as coisas. Não vivemos no interior de um vazio que se encheria de cores, com diferentes reflexos, vivemos no interior de um conjunto de relações que definem

posicionamentos irredutíveis uns aos outros, e absolutamente impossíveis de ser sobrepostos.

Desta maneira, tomado de forma simplista, o espaço pode ser compreendido como o encadeamento entre corpos e o resultado das relações entre indivíduos e objetos. Frente a isso, podemos dizer que a noção de espacialidade passa necessariamente pela dimensão corpórea, humana ou não. Num sentido amplo, Borges Filho (2007), à luz da concepção de Abbagnano (1998), levanta alguns aspectos para referir-se à natureza e à realidade do espaço. Sobre a natureza aponta três perspectivas: a primeira, o espaço como objeto material no mundo, equivalente à concepção de lugar que remonta a Aristóteles e perdura até a Idade Média; a segunda, o espaço compreendido como recipiente e, a partir daí, suas apreensões de vazio e infinitude; por fim, situa as dimensões estabelecidas por Einstein – largura, altura, profundidade e tempo – como traços definidores do espaço. Sobre a realidade, Borges Filho (2007) destaca três ideias norteadoras: i) a realidade física ou teológica que culmina na noção de lugar, a condição de mundo ou resultado da vontade de Deus – o que entendemos como sinônimo de cosmo ou universo; ii) a subjetividade, o espaço como fruto de um ponto de vista, resultado da imaginação criadora e, por fim, iii) a concepção de que o espaço não é real nem é irreal.

No campo específico da literatura, Borges Filho (2007, p. 17) afirma:

Quando falamos de espaço, referimo-nos tanto aos objetos e suas relações como ao recipiente, isto é, à localização desses mesmos objetos. [...] Assim, ao analisarmos um espaço qualquer, por exemplo, casa navio, escola, etc., não podemos esquecer dos objetos que compõem e constituem esse espaço e de suas relações entre si e com as personagens e/ou narrador.

Nessa perspectiva, para além do imaginário e do sentido simbólico, em qualquer abordagem sobre o espaço ficcional é lícito considerar os avanços percorridos pela literatura e, principalmente, os modos recentes de figurações da realidade. Desse modo, consideramos oportunas as “Reflexões sobre o romance moderno” de Anatol Rosenfeld (1969) voltadas para as alterações estéticas que se verificam nas artes e, sobretudo, no romance, no percurso da história literária. Na concepção desse estudioso, no discurso romanesco o espaço concreto foi substituído por percepções subjetivas e traços oníricos decorrentes da consciência dos seres ficcionais, traço que Rosenfeld concebe como “desmontagem do retrato”. Segundo o referido o autor:

A eliminação do espaço, ou da ilusão do espaço, parece corresponder no romance a da sucessão temporal. A cronologia, a continuidade temporal foram abaladas, “os relógios foram destruídos”. [...] Com a “teoria da relatividade cênica”, espaço e tempo fictícios começam a oscilar e pelas paredes rotas do palco penetra o mito, a mística, o irreal, enquanto a psicologia profunda faz estremecer os planos da consciência, impregnando a realidade de elementos oníricos. (ROSENFIELD, 1985, p. 80)

Tal perspectiva nos remete a traços prestigiados na prosa brasileira do modernismo pós-45, marcada pela técnica do fluxo de consciência e da sondagem interior dos personagens, uma tendência que rompe com os padrões realistas, potencializando a linguagem simbólica, num contexto em que a literatura, segundo Fábio Lucas (1972, p. 220), tem se afastado “[...] da representação direta dos dados da realidade primeira e dá preferência à criação de um mundo simbólico e mágico”. Para tanto, convém destacar a classificação foucaultiana de espaço - utopias, heterotopias e atopias - oportunas para o entendimento de toponímias imaginárias. Sob a ótica de Foucault (2001), é na esfera das utopias em que desejos e sonhos se alojam, pois são espaços fundamentalmente irrealis; as heterotopias, por sua vez, denotam o sentido verdadeiro de realidade, enquanto as atopias constituem-se como lugares irrepresentáveis. Sob tal enfoque, o espaço ficcional deve ser compreendido “[...] como sistema interpretativo, modelo de leitura, orientação epistemológica” (BRANDÃO, 2013, p. 25).

De acordo com Reis e Lopes (1988, p. 204): “[...] o espaço constitui uma das mais importantes categorias da narrativa, não só pelas articulações funcionais que estabelece com as categorias restantes, mas também pelas incidências semânticas que o caracterizam”. Nesse sentido, convém dizer que nossas reflexões sobre o estatuto do espaço na ficção rosiana, sobretudo a toponímia identificada pelo advérbio de lugar lá, no conto “Tresaventura”, nos leva de imediato a levantar algumas hipóteses sobre sua dimensão metafísica e tentar apreendê-lo sob duas perspectivas: em primeiro lugar, concebê-lo como um espaço de devir, conforme Deleuze e Guatarri (1997), considerando o encontro entre diferentes ou a zona de vizinhança entre dois mundos e o caráter duplo destas articulações ou o indiscernível; em segundo lugar, acatá-lo como uma aliança entre tempo e espaço ou, em outras palavras, um cronotopo, tal como denomina Bakhtin (1988). Segundo esse estudioso,

[n]o cronotopo artístico-literário ocorre a fusão dos indícios espaciais e temporais num todo compreensivo e concreto. Aqui o tempo condensa-se, comprime-se,

torna-se artisticamente visível; o próprio espaço intensificase, penetra no movimento do tempo, do enredo e da história. Os índices do tempo transparecem no espaço, e o espaço reveste-se de sentido e é medido com o tempo. (BAKTHIN, 1988, p. 211),

Convém dizer que na contística de João Guimarães Rosa, a dialética do aqui e do lá, do dentro e do fora, do aberto e do fechado ocupam lugar central na configuração do espaço mimético. Em seu discurso fabular, engenhosas topografias evocam um horizonte de expectativas sobre a noção de mundo em que é necessária a articulação entre o mito e a fantasia, entre o real e o imaginário. Sob a lente de aumento da lembrança e da irrealidade, do sonho e do devaneio, o imaginário dos lugares rosianos são tomados por uma dimensão filosófica em que reina a problemática da dualidade e do indivíduo à procura de si mesmo. Sob tal perspectiva, o objetivo deste artigo é analisar o conto “Tresaventura”, com foco na topoanálise, à luz do pensamento de Bachelard (1957), Brandão (2013) Borges Filho(2007), dentre outros.

2 “LÁ”: UMA CARTOGRAFIA DA IMAGINAÇÃO?

Em “Tresaventura”, os mitos do eterno retorno e do paraíso perdido, apontados desde a epígrafe de MNEMÔNICUM - “... no não perdido, no além-passado...” - apresentam-se ocultos na temática da dualidade do ser, expressa na plurinomeação da personagem central. Desde o início da narrativa, os nomes próprios inscrevem o tema do desdobramento do eu. A cisão sígnica da figura feminina sustenta a problemática central: a ideia de que em “Tresaventura” tudo é cindido, nada é unitário, nada é fortuito.

O relato acentua o entrecruzamento de dois mundos, designados como cá e lá: o mundo vivido e o outro mundo onde tudo é imaginação, recordação, sonho ou devaneio. Trata-se da história de Maria Euzinha, também chamada de Djá, Iaí ou Djaiá, menininha sonhadora que alimenta o desejo de conhecer um arrozal, recordado e imaginado, porém, nunca visto, pois, do ponto de vista dos adultos, o lugar é distante e perigoso, conforme se verifica na voz do narrador:.

Antes e antes, queria o arrozal, o grande verde com luz, depois amarelo ondeante, o ar que lá. Um arrozal é sempre belo. Sonhava-o lembrado, de trazer admi-

ração, de admirar amor. Lá não a levavam: longe de casa, terra baixa e molhada, do mato onde árvores se assombram — ralhavam-lhe; e perigos, o brejo em breinha — vento e nada, no ir a ver... (ROSA, 1979, p. 174)

O perfil físico de Maria Euzinha nos lembra a personagem de Clarice Lispector que protagoniza o conto “A menor mulher do mundo”, de Laços de família (1960). A protagonista rosiana é destacada por sua pequenez física, um ser menor, de voz menor, incapaz de ocupar 1/1000 do ambiente:

Tendo ali vestígios de pré-idade? A menina, mão na boca, manhosos olhos de tinta clara, as pupilas bem pingadas. Só a tratavam de Djá ou Iaí, menininha, de babar em travesseiro. Sua presença não dominava 1/1000 do ambiente. De ser, se inventava: - “Maria Euzinha...” - voz menor que uma trova, os cabelos cacho, cacho (ROSA, 1979, p.174).

Essa configuração aproxima Maria Euzinha da protagonista Nininha de “A menina de lá”, conto de Primeiras estórias, a personagem, também nomeada Maria, é a estranha fazedora de milagres que se comunica através de uma linguagem singular, criadora de relatos insólitos sobre um mundo supostamente imaginado.

Em “Tresaventura”, desde o título, consideramos a possibilidade de uma leitura plural ou “três aventuras, pois a simbologia numérica contida na palavra que identifica o conto parece sustentar o drama de Maria Euzinha, três vezes nomeada em sonho como Djá, Iaí ou Djaiá. Na narrativa, através do sonho, a figura feminina transita entre mundos, deslocando-se para um espaço referido como “lá”, um suposto paraíso perdido, num tempo e espaço por ela imaginados, diferente do lugar que o adulto tem como referência. A atmosfera de irrealidade que ampara o relato confunde noções de fantasia e de realidade na configuração do arrozal.

No entorno da ação ficcional, verificam-se dois pontos de vistas sobre o lugar: por um lado a perspectiva ordinária do adulto e, por outro lado, a forma extraordinária de conceber esse mundo, um suposto paraíso místico na visão fantasiosa da menininha. As imagens do paraíso figurativizam um tempo mítico ou um passado arquetípico, rememorado e alimentado no imaginário e no sonho. Atente-se para o fato de que o passar do tempo é sugerido na mudança de cor da vegetação, como bem observou Irene Simões (1988) “queria o arrozal, o grande verde com luz, depois amarelo, ondeante, o ar que lá” (ROSA, 1979,p. 174).

No sonho, o arrozal se oferece a Djá longinquamente, como algo

indefinido e vago, o que se pode verificar pelo uso dos sintagmas: “antes e antes”, “lá”, “longe de casa” e “apagava aquilo”. A personagem, como se fizesse uma viagem mítica, busca realizar sua missão, pois, tal como declara o narrador, ela: “[p]recisava de ir, sem limites. Não cedia desse desejo, de quem me dera” (ROSA, 1979, p. 174).

Na narrativa, a experiência onírica permite a fusão entre dois mundos e a composição de um lugar (im)provável: um lugar onde Djá e Iaí entram em simbiose para que Djaiá possa surgir. O caráter sonolento da personagem é referido pelo narrador logo no início da história. A relação dual que sustenta a ação ficcional - “estar acordado” e “estar sonhando” - compõe basicamente as duas experiências vividas por Maria Euzinha. Logo na primeira linha do relato, a personagem é descrita com a “mão na boca”, um signo que denota um gesto de sonolência, como se verifica no trecho que segue: “A menina, mão na boca, manhosos olhos de tinta clara, as pupilas bem pingadas” (ROSA, 1979, p. 174). A partir do ponto de vista do narrador é possível observar imagens opostas de ação e de repouso: por um lado a sonolência da personagem; por outro lado, o barulho da casa e o movimento das pessoas, perturbando a introspecção da menininha: “Ficava no intato mundo das ideiazinhas ainda. Esquivava o movimento em torno, gente e perturbação, o bramido do lar” (ROSA, 1979, p. 174).

Iaí, no sonho de Maria Euzinha, caminha por um “chão de florinhas em frol” (ROSA, 1979, p.176), numa estrada rodeada de montanhas. Porém, a menina desperta por “um chamado de ninguém”, acorda aos tropeços com o grito da mãe: “Djaiai, sustou-se e palpou-se – só a violência do coração bater. A mãe, de lá gritando, brava, ralhava. Volveu. Travestia o garbo tímido, já de perninhas para casa”. (ROSA, 1979, p. 176)

A configuração difusa e confusa do tempo reforça a confluência do real e do irreal, potencializando a esfera do mito que parece alicerçar o discurso fabular. Nesse sentido, é oportuna a declaração de Eliade (1991, p. 54) sobre a relação entre o mito e o tempo: “[...] um mito retira o homem de seu próprio tempo, de seu tempo individual, cronológico, “histórico” - e projeta, pelo menos simbolicamente, no Grande tempo, no instante paradoxal que não pode ser medido, por não ser constituído por uma duração”.

No sonho, após salvar um sapo, Djá abandona a cena. A menina não é mais referida nem como Iaí nem como Djá, mas como Djaiá. O esfacelamento da personagem reitera um estatuto de alienação, pois na identificação com o outro é o não-eu quem comanda a ação. Ao acordar, a personagem recupera sua identidade, o equilíbrio entre o consciente e o inconsciente e, assim, a possibilidade de discernir entre realidade e

imaginação

A dualidade da personagem emblematiza um renascimento, sugerido na imagem da cobra: o ser que se renova com a mudança de pele. Acrescenta-se a isso a simbologia do ovo, potencialmente contida na referência ao ninho de pássaros que se apresenta no sonho da protagonista: “O pássaro que vem, que vem, para se pousar no ninho, parece que abrevia até o tamanho das asas...” (ROSA, 1979, p. 175). O ninho, de acordo com Chevalier e Gheerbrant (1992, p. 688, grifos dos autores),

[...] é considerado como uma representação do Paraíso, morada suprema onde a alma só chegará se, livrando-se dos pesos humanos, conseguir voar até lá. Daí surge a ideia de que a própria alma é um pássaro, e os Upanixades especificam: um pássaro migrador (em sânscrito Hamsa, em alemão Gans), devido à crença na migração da alma de corpo em corpo, até o voo final para esse ninho, onde ela encontrará por fim refúgio contra os perigos da transmigração.

A espera do pássaro, expressa na declaração “que vem, que vem”, emblematiza a imagem do nascimento, também indiciada na ação de Iaí, ser que surge como se rompesse a casca de um ovo: “Soltou-se Iaí, Djá, de rompida”, (ROSA, 1979, p. 175).

Convém destacar, ainda, o sentido de nascer duas vezes, ideia contida no nome Djá, nome que indica certa aproximação com o termo dvja, que significa “nascido duas vezes”. Afirma Eliade (1991, p. 74):

O nome mais freqüente dos iniciados era dvija: ‘nascido duas vezes, twice born’. Ora, os pássaros, as serpentes, etc. também recebiam esse nome; uma vez que nasciam de um ovo. A postura deste último era identificada ao primeiro nascimento, ou seja, o nascimento natural do homem. Sua saída da casca correspondia ao nascimento sobrenatural da iniciação.

Djá, nome de etimologia ignorada, comporta uma associação com o mito da regeneração e com a ideia do aparecimento sobrenatural, aspecto também indiciado na simbologia da serpente – o bicho que se transforma.

A marcação de duas gerações se verifica na construção dos perfis da figura feminina – criança e adulta – apresentada como “a menininha”, no início do relato. Na configuração da protagonista, observa-se que, inicialmente, o nome Maria Euzinha é grafado entre aspas; no final do conto, por sua vez, aparece sem as aspas, possivelmente, uma figura “maiormente

instruída”, como afirma o narrador. No conto, a questão do “eu” apresenta-se potencialmente grafada no nome da personagem Euzinha, com esse epíteto a menininha “se inventava”, como bem afirma o narrador no primeiro parágrafo da narrativa (ROSA, 1979, p. 174). As mudanças temporais são marcadas também pela oposição que embasa o cenário natural: mundo superior, mundo inferior, como se verifica na descrição do arrozal: “terra baixa e molhada, do mato onde as árvores se assombrom” (ROSA, 1979, p. 174); “o arrozal lindo, por cima do mundo” (ROSA, 1979, p. 174).

Na configuração do ambiente verificam-se uma sucessão de contrários: por um lado, a água “é feia, quente, choca, dá febre, com lodo de meio palmo...” (ROSA, 1979, p. 174); por outro lado, é “fria, clara, dada da luz, viva igual à sede da gente...” (ROSA, 1979, p. 175). O caráter plástico das imagens denota outra polaridade, o sombrio seguido do luminoso: “A poça de água cor de doce-de-leite, grossa, suja, mas nela seu rosto limpo límpido se formava”. (ROSA, 1979, p. 176)

O antropônimo Maria Euzinha permite uma dupla leitura: se o epíteto “Euzinha” denota o caráter metafísico do sujeito que se diz “eu”, não exclui a dualidade do ser, identificado por um substantivo composto. O nome Maria, por sua vez, nos leva a relacionar a personagem com a Virgem, o protótipo da Grande Mãe, a bentida entre todas as mulheres, um nome divino, posto por Deus, como afirma Padre Antonio Vieira no Sermão do Santíssimo Nome de Maria - nome de sentido místico. Maria, portanto, é um signo tão singular e ao mesmo tempo tão comum: Mariaeuzinha ou Mariazinha, termo de sentido pejorativo, que denota certa alienação em relação ao mundo ou indica, ainda, através do diminutivo, uma maneira carinhosa de referir-se a menininha.

A sacralidade contida no antropônimo Maria Euzinha, através do teor simbólico atribuído ao primeiro nome, nos leva a acatar a personagem como um ser supremo, responsável pela repetição de um gesto primordial e arquetípico. Tal sacralidade é textualmente reforçada na referência constante ao ato de rezar:

Sabia rezar entusiasmada e recordar o que valia (ROSA, 1979, p. 174);
Rezava aquilo (ROSA, 1979, p. 175);
Renegava. Reza-e-rezava (ROSA, 1979, p. 175);
E ria que rezava (ROSA, 1979, p. 175);
Sapos rezam também - por força hão-de! O sapo rezara (ROSA, 1979, p. 176)

No que diz respeito ao nome Djá, tanto pode derivar de “Djalma”

quanto de “Dejanira”. Entretanto, o desenrolar dos fatos narrados nos leva a correlacioná-lo com o nome “Djankó”, tal como referido por Carreira & Quintino (1966, p. 28), em lista de nomes próprios usados por mandingas: “Djankó - de Djá, aqui ou ali (adv.) + Kô ou Kôh, atrás: aqui nas costas; encargo obrigação pesada, de responsabilidade”. Djá, portanto, por sua própria natureza signíca - aqui ou ali - materializa no nome a responsabilidade de empreender uma viagem mítica.

A terminação do nome de Djaiáí, por sua vez, designa, por um lado, a noção de lugar, “nesse lugar”. Na qualidade de advérbio de lugar, “aí” representa o espaço distante que contrapõe ao “aqui” onde reina a realidade de Maria Euzinha, o espaço da casa. Desse modo, o termo Djaiáí, é quase um anagrama do itinerário e do desejo pulsante da protagonista que teima em querer corrigir sua realidade insatisfatória, reunindo identidades, Djá + Iaí.

A possível fusão de seres indicia a perda da identidade da figura feminina. Convém destacar que a questão da identidade no conto rosiano nos leva a reconhecer uma certa apropriação metafórica do mito de Narciso, pois, na narrativa, Iaí contempla seu reflexo na água suja: “cor de doce de leite, grossa, suja, mas nela seu rosto limpo límpido se formava” (ROSA, 1979, p.176). A imagem refletida permite momentaneamente uma ilusória unidade. A fusão do eu e do outro e a problemática do olhar trazem à tona o reconhecimento do duplo. Em outras palavras, o reflexo no espelho das águas sugere a descoberta da identidade e o reconhecimento do não-eu.

No jogo de nomes, o ser e o não-ser adquirem uma dimensão lúdica. O enigma contido no trocadilho de nomes da personagem, emblematicamente guardados numa caixeta, nos leva a relacionar com os segredos referidos na narrativa: “A abelha é que é filha do mel; os segredos a guardavam” (ROSA, 1979, p. 174, grifos nosso) “Não dava fé; não o coração. Segredava-se, da caixeta de uma sabedoria” (ROSA, 1979, p.174, grifos nosso).

Convém repetir que, do ponto de vista dos adultos, o arrozal somente oferece perigos e desgraças, como na Caixa de Pandora, sugerida aqui na menção a “caixeta de sabedoria”. O sentido ambíguo do sintagma “os segredos a guardavam”, permite outra leitura: os segredos aguardavam, segredos que somente Maria Euzinha tem conhecimento. O drama da personagem condensa, portanto, sabedoria e ignorância, disfarçando o sentido de uma existência incomum naquele lugarejo.

O retorno a realidade ocorre com a mudança do espaço, com o aparecimento da casa que compreende o espaço concreto de Maria Euzinha. Tal retorno põe em foco a perda do paraíso sonhado. A protagonista

acorda de seu sonho, mas não finda a sua duplicidade. Maria Euzinha é o próprio Narciso moderno, um ser consciente de sua dualidade.

REFERÊNCIAS

BACHELARD, Gaston. *A Poética do Espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Tradução Aurora F. Bernardini. et al. São Paulo: Hucitec, 1988.

BORGES FILHO, Oziris. *Espaço e literatura: introdução à topoanálise*. São Paulo, Ribeirão Gráfica e Editora, 2007.

BRANDÃO, Luis Alberto. *Teorias do espaço literário*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

CARREIRA, A. & QUINTINO, F. *Antroponímia da Guiné portuguesa*. 2. Vol. Lisboa: Minerva, 1966.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionários de símbolos: mitos, costumes, gestos, figuras, formas, figuras, cores, números*. Tradução Vera da Costa e Silva, et. al. 6. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1992.

DELEUZE, Gilles, & GUATTARI, Félix. *Mil platôs: Capitalismo e Esquizofrenia*. Vol. 4. Tradução Suely Rolnik. São Paulo, Editora 34, 1997.

EINSTEIN, Albert. *Como vejo o mundo*. Tradução H. P. de Andrade. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

ELIADE, Mircea. *Imagens e símbolos: ensaio sobre o simbolismo mágico-religioso*. Tradução Sonia Cristina Tamer. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

FOUCAULT, Michel. *Outros Espaços*. In. FOUCAULT, Michel. *Ditos e Escritos*. Conferência no Círculo de Estudos Arquitetônicos. 1984, p. 412-422.

MANGUEL e GUADALUPI, Gianni. *Dicionário de lugares imaginários*. Tradução: Carlos V. Marques e Ana F. Bastos. Lisboa: Tinta da China, 2013.

LUCAS, Fábio. *Aspectos da ficção brasileira contemporânea*. *Revista Letras*, Universidade Federal do Paraná, v. 20. p. 214-231, 1972.. Disponível em revistas.ufpr.br/letras/article/view/19735/12978

ROSA, João Guimarães Rosa. *Tutaméia: terceiras estórias*. 5. ed. Rio de

Janeiro: J. Olympio, 1979.

SIMÕES, Irene Gilberto. Guimarães Rosa: as paragens mágicas. São Paulo: Perspectiva, 1988.

REIS, Carlos e LOPES, Ana Cristina M. Dicionário de teoria da narrativa. São Paulo: Ática, 1988.

ROSENFELD, Anatol. Texto/contexto. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1985.



A POÉTICA DO LUGAR EM “EDIFÍCIO ESPLENDOR”, DE CARLOS DRUMMOND ANDRADE

Mércia Suyane Vieira Mendonça*

*Universidade do Estado do Rio Grande do Norte

mercia_suyane19@hotmail.com

Áquila Gomes de Souza**

**Universidade do Estado do Rio Grande do Norte

aquilagoms@gmail.com

1 INTRODUÇÃO

A representação da cidade na poesia tem sido, nas últimas décadas, uma temática estudada nos espaços acadêmicos brasileiros. Esses estudos, por sua vez, ensejam na relação conflituosa entre o indivíduo e o espaço que ele habita: a cidade. As abordagens temáticas são diversas e vão desde a alusão do cotidiano do indivíduo citadino, passando pelo processo de urbanização e se estendendo até problemáticas de cunho social, econômico e ambiental –causadas pela forte interferência do ser humano nesses espaços – conforme podemos perceber, por exemplo, na criação poética de três grandes escritores brasileiros: Carlos Drummond Andrade (1902 – 1987), João Cabral de Melo Neto (1920 – 1999) e Ferreira Gullar(1930 – 2006).

Com a finalidade de contribuir para as discussões que versam acerca da temática da representação da cidade na poesia brasileira faremos um recorte específico na poesia de Drummond, por acreditar que esse escritor problematiza em seu fazer poético os entraves entre o ser humano e a cidade. Entendemos esse espaço como substancial para transformação e modificação do ambiente– antes em estado natural – e também do próprio indivíduo. Nessa perspectiva,este trabalho tem como objetivo desempenhar uma análise do fragmento I do poema “Edifício Esplendor”, extraído da obra José,de Carlos Drummond Andrade.

Trata-se de um estudo que segue os protocolos da pesquisa qualitativa bibliográfica de cunho analítico-crítico. Segundo Paiva (2019) a pesquisa bibliográfica é compreendida como uma revisão a literatura, essa modalidade é parte fundamental em todas as modalidades de pesquisa, pois “tem por objetivo contextualizar uma pesquisa uma pesquisa e mostrar o que já existe sobre o objeto investigado” (PAIVA, 2019, p. 59 – 60). Nesse sentido, para compor nosso aporte teórico tomaremos por base os pressupostos defendidos por Friedrich (1978), Lefebvre (2001), Alves (2020), Nascimento (2015), dentre outros que auxiliam no entendimento da representação da cidade na lírica de Drummond. É importante ressaltar, ainda, que as teorias aqui propostas ampararam tanto a construção do referencial teórico, como também foram usadas para compor a análise do fragmento do poema de Drummond.

Portanto, por meio da análise realizada observamos que as transformações na cidade ocidental - oriundas do processo de urbanização e modernização - modificaram ao longo das décadas, também, os indivíduos que estão inseridos nesse ambiente, pois “os elementos móveis de uma cidade, em especial as pessoas e suas atividades, são tão importantes quanto as partes físicas estacionárias. Não somos meros observadores desse espetáculo, mas parte dele” (LYNCH, 2017, p. 2). É importante destacar, todavia, que através do estudo do referencial teórico correlacionado ao poema “Edifício Esplendor” (Parte I) podemos notar que esses mesmos sujeitos citadinos, ora atuam como agentes modificadores dos espaços, ora são modificados por ele.

2 A CIDADE E A POESIA: REFERENCIAL TEÓRICO

A cidade passou a inspirar o fazer poético de diversos escritores ocidentais. O interesse por essa temática por parte dos poetas tem origem histórica e geográfica e está relacionado à migração do homem europeu do campo para a cidade, movimento amplamente difundido no período da revolução industrial ocorrida na Europa durante os séculos XVIII e XIX. Para Friedrich (1978), o artista moderno desenvolveu “a capacidade de ver no deserto da metrópole não só a decadência do homem, mas também de pressentir uma beleza misteriosa” (FRIEDRICH, 1978, p. 35). Esse advento que surge, inicialmente, na França a partir das produções poéticas do francês Charles Baudelaire (1821 - 1867), em que o escritor nos apresenta a sua cidade - a Paris moderna do século XIX -, traduzindo as transformações culturais, a modernização dos espaços e a vida cotidiana

nas ruas de Paris, dentre outros elementos tipicamente urbanos, são apresentadas pelo poeta: a prostituição, vida boêmia, melancolia e principalmente as partes mais disformes da cidade.

O eu-lírico da poesia de Baudelaire nos mostra os sentimentos mais ambíguos em relação à cidade moderna que vem sendo construída: ora de repúdio, ora de uma misteriosa atração, certamente são apresentados diversos entraves entre a urbe e os sujeitos que vivem nesse local. Hugo Friedrich em seu livro *Estrutura da lírica moderna*(1978), trata acerca do artista inserido no ambiente citadino, como podemos observar na construção poética do francês, por exemplo.

Já no contexto da produção literária brasileira, nota-se que a literatura passou a representar as transformações nos espaços urbanos. Os escritores brasileiros – tanto na prosa como na poesia – descrevem esses espaços como um local de memória, tensões e entraves entre o lugar e o indivíduo. Os cenários de transformações emergem não somente do processo de industrialização e urbanização das cidades, mas também das novas relações sociais e culturais desenvolvidas por causa desses processos.

O espaço da cidade se torna um item a se acentuar na Literatura – tanto na poesia quanto na prosa ocidental – e com o tempo dilatado entre o século passado e o novo milênio, a urbe compõe um lugar de tensões e distensões percebidas pelos poetas do século XX adiante, chegando ao novo milênio (ALVES, 2017, p. 775).

A respeito da relação entre a poesia e cidade Alves (2017, p. 776) afirma que “os ares urbanos fazem parte do seu ideário como se fossem uma representação na qual o eu lírico do poeta se entrelaça a ela, mas não sem expor as tensões existentes no espaço que acaba por cercar o ser humano de maneira tanto individual quanto social”. É válido destacar, no entanto, que a cidade é evidenciada na poesia em terras brasileiras muito antes do grande processo de urbanização. Alves (2017) demonstra que:

Já na lírica brasileira, fica difícil marcar uma obra que tenha lançado um olhar com mais afinco sobre a cidade de maneira conceitual antes do Modernismo. Entretanto, não custa lembrar que um dos pioneiros tenha sido o poeta barroco Gregório de Matos (1633-1669?), talvez o primeiro brasileiro a tratar a cidade como centro das atenções (ALVES, 2017, p. 776).

Na verdade, desde o Romantismo de José de Alencar ou do Rea-

lismo de Machado, ou ainda do Pré-Modernismo de Lima Barreto, a cidade já era tema na prosa, mas na poesia ela só ganha mais atenção após o Modernismo. Deste modo, a representação da cidade na poesia passa a ganhar um lugar de destaque nas produções dos escritores brasileiros através do Modernismo, que se iniciou com a Semana de Arte Moderna de 1922, um movimento amplo e complexo que teve seus primeiros sinais em 1912 e 1917 e atingiu seu marco inicial em 1922, nos dias 15, 17 e 19 de fevereiro (NASCIMENTO, 2015).

É importante ressaltar que o movimento visava à modernização da cultura brasileira, buscava a independência do ideário europeu, inclusive de abandonar estéticas decadentes anteriores como o Romantismo, Realismo e o Parnasianismo. Pôde-se notar, ao longo dos anos posteriores à Semana, os desdobramentos orientados pelas vanguardas europeias através de manifestações artísticas e publicações literárias que traduzem o percurso cultural e as raízes da cultura brasileira (NASCIMENTO, 2015).

No contexto do Modernismo uma das principais obras literárias que trataram da representação da cidade na poesia foi Paulicéia Desvairada, de Mário de Andrade, publicada originalmente em 1922. A obra foi considerada a “bandeira do movimento modernista” (LAFETÁ, 2000) tanto pela sua estrutura – versos irregulares e ausência de rima –, quanto pelo seu conteúdo, em que o poeta evidencia as tensões entre o sujeito o espaço que ele habita: a cidade de São Paulo.

As transformações que a cidade de São Paulo passava favoreceu o movimento. Segundo Nascimento (2015, p. 379), “seu alto grau de transformação econômica implicava outro tanto de alteração no plano social, com o advento da burguesia industrial, do proletariado a ela vinculado e das classes médias em formação”, isto é, nesse quadro cultural, político e social que se formam os intelectuais e artistas responsáveis pela Semana de Arte Moderna, evento que teve grandes desdobramentos e influenciou as gerações de escritores surgidas posteriormente.

Já no contexto contemporâneo a publicação a obra O Cão sem Plumas (1949 -1950), do escritor pernambucano João Cabral de Melo Neto (1920 - 1999), evidencia imersão que o poeta faz nas questões de natureza social, econômica e ecológica, a cidade de Recife, banhada pelo rio que também inspira o poema, o Rio Capibaribe. As diversas críticas promovidas por João Cabral em O Cão sem Plumas remetem especialmente às condições sub humanas a que estão subjugados homens e mulheres que vivem na cidade às margens do Rio Capibaribe e às margens da sociedade, aqueles que não são vistos pelas autoridades, pelas elites e muitas vezes são tratados com descaso. O eu-lírico busca, para tanto, retratar um cenário de lama, miséria, sujeira, fome, para isso ganha destaque as representações

do cão, do rio, da lama e do homem.

Outro importante autor que escreve sobre os entraves entre o indivíduo e a cidade é Carlos Drummond de Andrade. Sobre a relevância do poeta mineiro e sua obra, escreve Francisco Achcar (2000, p. 8), que a obra de Drummond “contêm um dos conjuntos de textos mais prestigiados e importantes de toda nossa tradição literária”. As temáticas tratadas por ele são diversas que vão desde o engajamento político e social, a poesia de memória, a poesia metalinguística, o amor, a melancolia, dentre outras. É válido destacar que o próprio autor em “sua Antologia poética, editada originalmente em 1962, Drummond dividiu por conta própria aquilo que denominou como sendo “características, preocupações e tendências” (ALVES; OLIVEIRA, 2020, p. 3). Sobre Drummond, os estudiosos Alves e Oliveira (2020) descrevem:

o poeta nascido em Itabira (MG) seccionou em nove temas a sua poesia e entre eles estão tópicos bem visíveis em seus versos, como o espaço (a terra natal, como ele mesmo nomeia), o ímpeto sentimental – o amor em seus muitos desdobramentos –, o que ele denominou de “choque social” (uma clara alusão ao temário das desigualdades presentes no cotidiano nacional) e a discussão sobre o gênero lírico. Sobre este último item, Drummond escreveu poemas tornados icônicos na poesia brasileira, a exemplo dos textos “Consideração do poema” e “Procura da poesia” na abertura de sua obra de 1945, *A rosa do povo*, duas claras discussões sobre o fazer do poema moderno que se tornariam ponto de discussão dali por diante pela crítica literária brasileira (ALVES; OLIVEIRA, 2020, p. 3)

A *Antologia Poética* (1962) citada pelos estudiosos, foi publicada por Drummond quando ele completou 60 anos de idade, o próprio poeta distribuiu seus poemas em nove seções, foram elas: 1. o indivíduo; 2. a terra natal; 3. a família; 4. amigos; 5. choque social; 6. o conhecimento amoroso; 7. a própria poesia; 8. exercícios lúdicos; 9. uma visão, ou tentativa de, da existência. O poeta observou que seus poemas cabiam em uma dessas seções e raramente algum dos seus escritos não se encaixavam (ACHCAR, 2000).

De maneira mais específica, sobre a temática da poesia na cidade na obra de Drummond, notamos que há um olhar crítico em relação aos cenários urbanos, “visto que, para acontecer, se fez necessária a modificação do ambiente no qual seus habitantes estão imersos. Isto não só atinge

o plano físico, mas o lado sentimental de quem estivesse envolvido nesta abrupta mudança” (ALVES; OLIVEIRA, 2020, p. 05).

sua poética consistiria em manifestar visões que talvez o habitante da cidade não conseguisse captar por inteiro, fosse uma parte interior, intimista – como assim são poemas como “Infância” e “Família” – e outra exterior, como a paisagem da cidade transposta em imagens que simbolizam importantes passagens notadas pelo eu lírico e os personagens do cotidiano surgido nos versos (ALVES; OLIVEIRA, 2020, p. 05).

Nos versos que foram analisados na seção seguinte notaremos essa perspectiva crítica do autor que adentra em seu fazer poético na memória da cidade e seus habitantes, numa problematização, ainda que discreta, em questões relacionadas ao meio ambiente, além disso, o autor contesta os pontos positivos e expõem os aspectos negativos da modernização na urbe.

3 A PERCEPÇÃO DO INDIVÍDUO NA CIDADE EM “EDÍFÍCIO ESPLENDOR (PARTE I)”, DE CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE

Observamos na poética de Drummond uma forte tendência à rememoração do passado, tratada, de maneira geral, pelo eu-lírico com certa angústia e melancolia. A cidade representada na lírica drummondiana está em constante processo de transformação e os elementos de modificação na urbe interferem diretamente no modo de viver dos indivíduos que estão inseridos nesse ambiente

Drummond buscou – inicialmente – na imagem da cidade a memória a partir da transformação do espaço. Esta visão surge como fio condutor de seus poemas e, corroborando com esta assertiva, Pilati (2009, p. 75) explica que “[...] a meditação, especialmente quando se fala em rememoração do passado, que se daria, em princípio, numa situação de solidão e ensimesmamento, dá-se acompanhada de objetos ou artefatos que caracterizam o atraso”. Esse “atraso” se dá em dupla via: a primeira relativa a um ambiente praticamente fotografado no passado, através de elementos naturais que possam relembrar esse tempo, e uma segunda via relativa ao

espaço citadino em plena mutação (ALVES; OLIVEIRA, 2020, p. 4).

O eu-lírico ensimesmado, que agora vive num ambiente em plena transformação, narra com melancolia e aflição as modificações no espaço. Questiona-se com pesar, por exemplo, as consequências das transformações imediatas oriundas da modernidade na vida dos sujeitos que estão inseridos naquele locais turbulentos. Essas características são sintetizadas com sensibilidade no poema “Edifício Esplendor” (Parte I) (ANDRADE, 2012, p. 47):

Na areia da praia
Oscar risca o projeto.
Salta o edifício
da areia da praia

No cimento, nem traço
da pena dos homens.
As famílias se fecham
em células estanques.

O elevador sem ternura
expele, absorve
num ranger monótono
substância humana.

Entretanto há muito
se acabaram os homens
ficaram apenas
tristes moradores.

Os versos iniciais do poema remetem a criação de um projeto para a construção de um edifício, a menção a Oscar é bem sugestiva, remete a Oscar Niemeyer (1907 – 2012) que foi um dos grandes nomes da arquitetura brasileira, responsável pelos desdobramentos da arquitetura moderna. Ferraz (2002) explica que a presença real e bibliográfica de Niemeyer acrescenta ao poema uma dimensão mítica – a figura do criador – em que se encontram atemporalidade cosmológica e a contemporaneidade.

Antes um projeto de Oscar, de súbito um edifício, que fora criado naquela paisagem e que passara a modificar, não só a paisagem que ocupa, mas a vida daqueles que a integram como veremos mais adiante. O vocábulo “salta” no terceiro verso da primeira estrofe, é bastante revelador, temos a dimensão do imediatismo, da rapidez, com que o prédio – símbolo das transformações do ambiente, da urbanização – surge naquele local que

antes era areia da praia. Assim se desenvolveu o processo de urbanização nas cidades: repentinamente e abruptamente.

“No cimento, nem traço/ da pena dos homens. / As famílias se fecham/ em células estanques.” (ANDRADE, 2012, p. 47). Os versos denunciam que os homens transformaram o ambiente, que antes era natural, sem nenhum pesar, sem pensar sobre as perdas que o processo de urbanização poderia ocasionar naquele ambiente, seja nos ecossistemas da praia, nas condições climáticas e, sobretudo, na vida dos indivíduos. Alves e Oliveira (2020, p. 05) afirma que “o crescimento do cenário urbano é retratado de modo crítico, visto que, para acontecer, se fez necessária a modificação do ambiente no qual seus habitantes estão imersos”. Ao mesmo tempo em que esses indivíduos promovem esse processo de modernização - sem nenhum pensar - são também vítimas dele. Por isso “o eu lírico cita a passividade com que os moradores aceitam essa mudança, todos inertes diante da imparável modificação, causando em efeito, no mínimo, de dúvida sobre as mudanças percebidas pelo poeta” (ALVES; OLIVEIRA, 2020, p. 06).

Outra visão bastante relevante para a discussão desse fragmento é a visão de Octávio Paz (1993), que em seu texto “A outra Voz”, o poeta e ensaísta mexicano faz uma crítica à nova sociedade capitalista, liberal e consumista, que surge a partir do processo de modernização e industrialização nos espaços urbanos, especialmente nos países subdesenvolvidos da Ásia, América Latina e África. Segundo esse autor, as políticas predatórias oriundas do capitalismo “tem contribuído também para a destruição e contaminação universais de lagos, rios, mares, vales, selvas e montanhas. Nenhuma civilização tem sido regida por uma fatalidade tão cega, mecânica e destrutiva” (PAZ, 1993, p. 146). Enxergar no poema uma problemática ambiental é válido, pois podemos notar as transformações concretas e urbanas que o homem fez nas proximidades do mar: na areia da praia.

O eu-lírico de “Edifício Esplendor”(Parte I) traduz a condição de solidão em que vive o indivíduo na cidade. Ao retratar as famílias que agora vivem naquele prédio em “células estanques” ele demonstra o isolamento dos indivíduos seus apartamentos, esse isolamento não é somente social, ou dos elementos naturais, mas sobretudo individual. Isso significa que quando o ser isola-se, ele perde-se de si mesmo, ou toma-se assim cada vez mais solitário.

Nos versos “O elevador sem ternura / expele, absorve/ num ranger monótono/ substância humana.” (ANDRADE, 2012, p. 47), o elevador que sobe e desce pelo prédio, pode ser caracterizado como símbolo de uma monotonia diária, do sufocamento semelhante à do indivíduo que vive naquele local. A expressão “sem ternura” se referindo ao elevador

remete à falta de afetividade, ausência, talvez, de relações humanas, exauridas de afeição desse indivíduo que sobre e desce naquele local. Esses sentimentos humanos pairam na atmosfera desse local, é o que o indivíduo citadino “expele e absolve”, sua solidão, sua incompletude, sua essência humana modificada pelas paredes de concreto.

O eu-lírico, com certo descontentamento e desânimo diz: “Entretanto há muito/ se acabaram os homens/ficaram apenas/ tristes moradores.” (ANDRADE, 2012, p. 47), essa última percepção do eu-lírico sobre as urbanização destaca que esse processo, extraiu, de certa forma a humanidade daqueles que vivem no local, como se as transformações que deram origem aos prédios, tivessem modificado não só o ambiente, mas os seres inseridos naquele local, tirando se deles a humanidade, a alegria, o frio do concreto atinge não só o espaço, mas aqueles homens e mulheres que vivem no prédio, a ponto de sua condição humana ser questionada pelo eu-lírico, que narra a transformação do ser humano em “tristes moradores”.

“É justamente através deste panorama desarmonioso do real entre os homens que Drummond consegue unir em seus versos o passado e o presente, criando uma sensação de nostalgia e a resignação diante do imutável na lírica de seus poemas que remetem à cidade” (ALVES, 2020, p. 08), portanto, o adjetivo “triste” remete, então, a o sentimento do ser humano, inserido naquele meio. Deste modo, o poema “Edifício Esplendor” (Parte I), notamos que a modernização não contribuiu para o desenvolvimento de indivíduos mais felizes, na percepção do eu-lírico, nesse fragmento, ao contrário, tirou deles sua essência puramente humana, abrindo espaço para a tristeza de se viver num lugar moderno, mas ausente em humanidade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste trabalho buscamos realizar uma análise crítica do do poema “Edifício Esplendor” (Parte I), de Carlos Drummond de Andrade, a partir das teorias que versam sobre a representação da cidade na poesia. Através do nosso referencial teórico e do poema analisado, foi possível uma ampla compreensão do papel da cidade em relação ao indivíduo que nela habita. Compreendemos, então, a representação da cidade na poesia brasileira como um recurso que o poeta utiliza para que o leitor possa enxergar variados pontos de vistas que estão diretamente relacionadas ao processo de urbanização e modernização desses espaços, bem como, problemáticas contemporâneas, como por exemplo: questões relacionadas ao meio am-

biente, às questões econômicas e sociais, em que observamos a situação de vulnerabilidade que acomete determinadas parcelas da população.

A análise do poema de Drummond, no entanto, aponta para uma reflexão acerca do sujeito que é produzido pelo advento do acelerado processo de urbanização. Através do poema, enxergamos esse sujeito que tanto modifica a paisagem e é modificada por ela se tornando um produto da modernização, notamos que aos poucos ele perde sua essência como ser humano, tornando-se incapaz que questionar, por exemplo, os aspectos negativos das construções que isolam de todas as formas do ser humano, produzindo seres cada vez mais sozinhos, mais solitários.

REFERÊNCIAS

ACHCAR, Francisco. Folha explica Carlos Drummond de Andrade. São Paulo: Publifolha, 2000.

ALVES, Alexandre; OLIVEIRA, Mateus Fernandes de. Cidade sussurrada: notas sobre a urbe na poesia de Carlos Drummond Andrade. *Revistas Colineares*, Natal, vol 08, n. 02, 2020. p. 01 - 15 (no prelo).

[ALVES, Alexandre](#). João Cabral de Melo Neto no outro lado da margem: o homem, a cidade e o rio em “O cão Sem Plumas”. In: IV CONALI - Congresso Nacional de Literatura, 2018, João Pessoa. *Anais do IV Congresso Nacional de Literatura*. João Pessoa: Mídia Editora, 2018. v. 1. p. 633-64

ANDRADE, Carlos Drummond de. José. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. p.47.

ANDRADE, Carlos Drummond de. Dois lados do atlântico: A cidade em poemas de Ferreira Gullar e Manuel de Freitas. In: IV CONLID - Colóquio Nacional de Linguagem e Discurso, 2017, Mossoró. *Anais do IV CONLID - Colóquio Nacional de Linguagem e Discurso*. Mossoró: Edições UERN, 2017. v. 01. p. 775-787.

FERAZ, Eucanaã. O poeta vê a cidade. Ensaio. In: *Revista Poesia sempre*, nº 16, Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, out. 2002

FRIEDRICH, Hugo. Estrutura da lírica moderna. Tradução de Marise M. Curioni/Dora F. da Silva. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

LAFETÁ, João Luiz. A crítica e o modernismo. São Paulo: Editora 34, 2000.

LYNCH, Kevin. A imagem da cidade. 3. ed. Tradução de Jefferson Luiz

Camargo. São Paulo: WMF / Martins Fontes, 2017.

NASCIMENTO, E. A Semana da Arte Moderna de 1922 e o Modernismo Brasileiro: atualização cultural e “primitivismo” artístico. Gragoatá, Niterói, n. 39, 2. sem. 2015, p. 376-391.

PAZ, Octavio. A outra voz. In: PAZ, Octavio. A outra voz. Tradução de Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1993, p. 133-148.

Sobre os organizadores

CONCÍLIA LOPES DOS SANTOS - Graduada em Letras - Língua Portuguesa e Literaturas - pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte, especialista em Língua Portuguesa e em Literatura Afro-brasileira Mestra e Doutora em Estudos da Linguagem - Literatura Comparada - pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Atualmente é professora Adjunta II de Teoria da Literatura no Departamento de Letras Estrangeiras do Campus Avançado de Pau dos Ferros, da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte. Coordenadora dos projetos de iniciação científica “A situação atual das Literaturas Afro-brasileira e Africana nas licenciaturas no Campus Avançado de Pau dos Ferros” (2020-2021) e “Literatura e Ativismo: relações entre Chimamanda Ngozi Adiche, Conceição Evaristo e Cristiane Sobral” (2020-2021), Coordenadora do Projeto de Extensão ENLACE - Leitura na Biblioteca, Membro do GPORT - Grupo de Pesquisa em Literaturas de Língua Portuguesa e da PODES - Associação dos Estudos Pós-coloniais e Decoloniais no Ensino, na Cultura e nas Literaturas Sul-Sul - da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte.

MARIA ELIANE SOUZA DA SILVA - Doutora em Literatura Comparada pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN). Pós-doutoranda - bolsista do Programa Nacional de Pós-Doutorado da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (PNPD/CAPES), Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (PPGL/UERN).

SEBASTIÃO MARQUES CARDOSO - Graduado em Letras pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, mestre em Teoria Literária e Literatura Comparada pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, doutor em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas e pós-doutor em Literaturas Africanas de Língua Portuguesa pela Universidade de São Paulo. É docente permanente do Departamento de Letras Estrangeiras (DLE - FALA) e dos Programas de Pós-Graduação em Letras (PPGL) e em Ciências da Linguagem (PPCL) da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN).

Presidente e sócio fundador da PODES- Associação de estudos pós-coloniais e decoloniais no ensino, na cultura e nas literaturas sul-sul. Membro da Rede Internacional de Pesquisadores de Literatura Comparada (REDILIC), da Faculdade de Humanidades e Educação, da Universidade de Los Andes, em Mérida-Venezuela. É fundador e líder do Grupo de Pesquisa em Literaturas de Língua Portuguesa- GPORT, certificado pela UERN. Junto ao grupo de pesquisa, à iniciação científica, à graduação e à pós-graduação, coordena os projetos de pesquisa Cultura e representação nas literaturas pós-coloniais de Língua Portuguesa (PPGL) e Cultura, literatura e representação na pós-colonialidade (PPCL). Foi Leitor brasileiro em Guiné-Bissau, pelo MRE/CAPES, no ano de 2009, e o primeiro assessor científico da Universidade Lusófona da Guiné (ULG, antes UAC).

Sobre os autores

Alexandre Bezerra Alves - Professor de Literatura Brasileira na UERN. Doutor em Literatura Comparada pela UFRN. Tradutor para a língua inglesa da obra *Rosa de pedra/The stone rose*, de Zila Mamede (2013). Membro do Grupo de Pesquisa em Linguística e Literatura (GPELL/UERN). Professor Colaborador do Núcleo Câmara Cascudo de Estudos Norte-rio-grandenses (NCCEN/UFRN). Professor Permanente do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem (PPCL/UERN).

Aline Cristina da Silva - Mestrado em andamento em Letras - Estudos Literários/ Literatura e Historicidade pela Universidade Estadual de Maringá (UEM). Graduada em Letras Inglês pela Universidade Estadual do Paraná - UNESPAR (2019).

Alyssa Kayne de Queiroz dos Santos Lima - Mestranda em Letras (PPGL - UERN). Licenciada em Letras Língua Portuguesa e suas respectivas Literaturas pela Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (2019).

Ana Paula Lima Carneiro - Possui graduação em Letras pela Universidade Estadual da Paraíba - UEPB (2013). Graduação em Pedagogia pela Universidade Estadual da Paraíba - UEPB (2019). Especialização em Psicopedagogia Institucional e Clínica pelo Instituto Superior de Educação São Judas Tadeu (2016). Especialização em Literatura e Ensino pelo

Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio Grande do Norte - IFRN (2016). Mestrado em Letras pelo programa de Pós-graduação em Letras - PPGL, da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte - UERN (2018). Aluna do curso Letras Inglês da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte. Doutorado em Letras, em andamento, pelo Programa de Pós-graduação em Letras - PPGL, da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte - UERN.

Ananeri Vieira de Lima - Graduada em Letras pela Universidade Estadual da Paraíba - UEPB (2013). Graduada em Pedagogia pela Universidade Estadual da Paraíba - UEPB (2019). Especialização em Psicopedagogia Institucional e Clínica pelo Instituto Superior de Educação São Judas Tadeu (2016). Especialização em Literatura e Ensino pela Universidade Aberta do Brasil - UAB, em parceria com o Instituto Federal do Rio Grande do Norte - IFRN (2016). É professora da disciplina de Língua Portuguesa no fundamental II, no Colégio Princípio do saber - COPS. É professora da disciplina de Língua Portuguesa e de Língua Inglesa no fundamental II na Escola Municipal Maria Vaz Vieira.

Antonia Marly Moura da Silva - Possui Pós-Doutorado em Letras pela Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Portugal (2017), Doutorado em Letras/Literatura Brasileira pela Universidade de São Paulo (2001), Mestrado em Letras/Estudos Literários pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (1995), Especialização em Literatura Infanto-Juvenil pela Universidade de São Paulo (1993), Especialização em Literatura Brasileira pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte (1992), Licenciatura em Letras pela Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (1988). É Professora aposentada da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte, atuando voluntariamente como docente permanente no Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem/PPCL e como colaboradora no Programa de Pós-Graduação em Letras/PPGL, desta instituição. É Membro do Grupo de Estudos da Literatura e suas Interfaces Críticas (GELINTER) e membro do Grupo de Pesquisa em Linguística e Literatura (GPELL).

Áquila Gomes de Souza - Mestranda no Programa de Pós-graduação em Ciências da Linguagem (PPCL) da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN), graduada em Letras com habilitação em Língua Portuguesa e suas respectivas Literaturas pela UERN. Participa, atualmente, do Grupo de Pesquisa em Literaturas de Língua Portuguesa

(GPORT) da Universidade do Rio Grande do Norte.

Bárbara Rubio - Graduação em Letras - Língua Portuguesa.

Brena Kézzia de Lima Ferreira - Graduada em Letras - Língua Inglesa pela UECE e especialista em Ensino de Língua Inglesa Pela Universidade Cândido Mendes (Ucam).

Carlos Versiani dos Anjos - Doutor em Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais, com bolsa sanduiche da CAPES na Universidade Nova de Lisboa, Mestre em História Social pela Universidade de São Paulo, Bacharel e Licenciado em História pela Universidade Federal de Ouro Preto. Professor universitário, lecionando, desde 1997, em faculdades privadas e universidades públicas, tem vários artigos publicados em revistas científicas. É autor, ator e diretor teatral, tendo montado vários espetáculos de sua autoria. Professor Visitante no Programa de Pós-Graduação em Letras da UERN entre 2019 e 2021, orientando pós-graduandos na área da Literatura e Análise do Discurso. Desenvolve projeto que objetiva a publicação do segundo volume de inéditos da autoria de Cláudio Manuel da Costa, desta vez envolvendo traduções de textos de Alexander Pope, Edward Young e Voltaire. Atualmente, é professor de História no Instituto Federal do Rio Grande do Norte - Campus Parnamirim. Exerce também o ofício de Revisor Textual. Fundador e primeiro presidente da Academia Ouro-Pretana de Letras, de 2009 a 2011.

Cássio Eduardo Rodrigues Serafim - Graduado em Letras (especialidade: Língua Portuguesa e suas respectivas literaturas) pela Universidade Estadual do Rio Grande do Norte (2000) e Mestre em Estudos da Linguagem (Área de concentração: Linguística Aplicada) pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte (2006), atualmente cursa doutorado em Estudos Feministas pela Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

Danielle Galdino Lopes - Mestranda pelo Programa de Pós Graduação em Letras (PPGL) na Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN). Graduada em Letras com habilitação em Língua Portuguesa e suas respectivas literaturas, pela Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN).

Davi Tintino Filho - Graduado em Letras pela Universidade do Estado do Rio Grande do Norte - UERN, em 2002, onde também cursou Especialização em Alfabetização (2006). Mestre (2013) no Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem, na área de Literatura Comparada, da Universidade Federal do Rio Grande do Norte - UFRN. Atualmente, é aluno do curso de pós-graduação - doutorado - do Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem - PPGEL, da UFRN. É membro do GEL - Grupo de Pesquisa em Ensino-Aprendizagem de Línguas, do Instituto Federal do Rio Grande do Norte, e do Grupo Estudos da Modernidade, da UFRN.

Fabiana Francisca da Silva - Doutora em Letras pela Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (2021); Mestra em Estudos da Linguagem pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte (2015); Especialista em Formação Política pelo Centro Nacional de Fé e Política Dom Helder Câmara e CCEAD Puc-Rio (2014); Licenciada em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte (2006); Integrante do Grupo de Estudos em Literaturas de Língua Portuguesa (GPORT/UERN) e do Grupo de Pesquisa Identidade Feminina (CaC/UERN). Atualmente é professora de Língua Portuguesa da Escola Estadual Senador Guerra em Caicó/RN.

Felipe Garcia de Medeiros - Graduado em Letras pela UFRN (Natal) e mestre em literatura comparada pela mesma instituição. Poeta, autor do livro de poemas Frio Forte, Cápsula, Pó-E.t e Morreição Mar. Professor de Português e Literaturas do IFRN. É pesquisador na área de literatura e estudos culturais.

Inecila Maria de Souza Ferreira - Especialista em Estudos Literários pela Universidade do Estado do Rio Grande do Norte-UERN, (2017). Graduada em Letras-Língua Portuguesa e suas respectivas literaturas pela Universidade do Estado do Rio Grande do Norte-UERN, (2016).

Itamara da Silva Nascimento Omena -Graduação em andamento em Letras-Português. Universidade Estadual da Paraíba, UEPB.

Jeane Virginia Costa do Nascimento - Doutorado em andamento na Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN. Mestre em

Letras pela Universidade Estadual do Piauí - UESPI (2018), na área de concentração Literatura, Memória e Relações de Gênero, com ênfase em Literatura Afro-brasileira e Afro-americana. Pós-graduada em Língua Inglesa pela União das Escolas Superiores Campomaiorenses - UNESC (2006) e Licenciada em Letras-Inglês pela Universidade Estadual do Piauí (2004). É professora de inglês pertencente ao quadro efetivo do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Piauí - IFPI.

Jessé Carvalho Nunes - Graduado em Letras Português pela Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN) e Mestre em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Letras (UERN).

Josenildo Fernandes Sobrinho - Graduado em Letras - Língua Espanhola - pela Universidade do Estado do Rio Grande do Norte, especialista em Estudos literários pela mesma instituição e professor no ensino básico.

Júlio César de Araújo Cadó - Graduando em Letras-Língua Portuguesa pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Sob orientação da Prof^ª. Dr^ª. Rosanne Bezerra de Araújo, pesquisa a poética de João Cabral de Melo Neto, tendo desenvolvido investigações sobre a temática do tempo e a zoopoética na obra do autor. É membro do projeto de tutoria remota “O comparativismo como estratégia para o ensino de Literaturas de Língua Portuguesa”, atuando nas áreas de literaturas portuguesa e angolana, orientado pela Prof^ª. Dr^ª. Marta Aparecida Garcia Gonçalves.

Lara Marques de Oliveira - Graduada em Letras - Língua Portuguesa pela Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (2020). Atualmente, mestranda do Programa de Ciências da Linguagem (PPCL) da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN).

Laura Amélia Fernandes Barreto - Graduada em Letras pela Universidade do Estado do Rio Grande do Norte - UERN, com habilitação em Língua Portuguesa e suas respectivas Literaturas. Especialista em Ciências da Educação pela Faculdade de Teologia Integrada - FATIN, Iguarassu/PE. Especialista em Aperfeiçoamento em Processos Pedagógicos em Saúde com Ênfase em Metodologias Ativas pela Faculdade de Enfermagem Nova Esperança de Mossoró (FACENE/RN). Mestra em Ciências

da Educação pela Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias - Lisboa, Portugal, com atuação em Relações de Gênero e Identidade Feminina. Mestre em Letras pela Universidade do Estado do Rio Grande do Norte. Doutoranda em Letras pela Universidade do Estado do Rio Grande do Norte. Professora efetiva da Escola Estadual Diran Ramos do Amaral e professora da Faculdade Nova Esperança de Mossoró.

Leandro Lopes Soares - É mestre em Letras Pelo Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL) da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN). Possui graduação em Letras pela Universidade Regional do Cariri (URCA) Campus Missão Velha - CE.

Lucas José de Mello Lopes - Mestrando em Literatura Comparada no Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem da UFRN (PPGEL-UFRN) e graduando em Direito pela UFRN. Licenciado em Letras - Português/Inglês pela Universidade Potiguar.

Manoel Freire Rodrigues - Graduado em Letras pela Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (1995), com Mestrado em Estudos da Linguagem pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte (2001) e Doutorado em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas (2009). É professor de literatura brasileira, vinculado ao Departamento de Letras Vernáculas da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte, docente permanente do Programa de Pós-graduação em Letras da mesma Universidade. Membro do Grupo de Estudos Críticos da Literatura (UERN), da Base de Pesquisa Formação da Literatura Brasileira (UFRN), e coordenador do Grupo de Trabalho Literatura e Sociedade na Anpoll.

Marcela Rodrigues Trindade - Graduada no Curso de Letras - Português/Inglês da Universidade Estadual de Goiás, da Unidade de São Luís de Montes Belos e em Pedagogia pela Faculdade São Marcos. Especializada no Curso de Pós-Graduação Lato Sensu em Metodologia do Ensino Superior e em Pedagogia Catequética pela PUC-GO. Mestranda do Programa de Pós-Graduação Língua, Literatura e Interculturalidade, pela Universidade Estadual de Goiás.

Márcia Socorro Ferreira de Andrade Silva - Cursando Doutorado em Letras no Programa de Pós-Graduação da UERN (PPGL). Mestre (2007) em Linguística Aplicada pelo Programa de Pós-Graduação da UECE

(Pos-LA). Graduada (2003) em Letras língua portuguesa e espanhola e suas respectivas literaturas pela mesma universidade (UECE). Atualmente é professora de Língua e Literatura Espanhola da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN).

Maria Aparecida de Sá Martins Menezes - Doutoranda em Letras pela Universidade Estadual do Rio Grande do Norte - UERN. Mestra em Tecnologia Ambiental pelo Instituto de Tecnologia de Pernambuco - ITEP; Mestra em Ciências da Educação pela Universidade Francis Xavier - SP; Especialista em Supervisão Educacional pela UNIVERSO; Especialista em PROEJA pelo IF SERTÃO - PE, Graduada em Pedagogia pela Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Caruaru - FAFICA. Pedagoga atuando no IF SERTÃO - PE Campus Floresta - PE. Professora Aposentada do Estado de Pernambuco.

Maria de Lourdes Dionizio - Cursa Doutorado em Literatura no Programa de Pós-Graduação em Letras - PPGL - Universidade do Estado do Rio Grande do Norte - UERN, Campus Avançado de Pau dos Ferros. Possui Graduação em Letras - Vernáculos/1996, Língua Inglesa/1999 - Universidade Federal da Paraíba - UFPB. Mestrado pelo Programa de Pós-Graduação em Letras - Estudos Literários da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho - UNESP/2003. Professora Adjunto III da Universidade Federal de Campina Grande - UFCG.

Maria do Socorro Souza Silva - Atualmente está cursando doutorado em letras pelo no Programa de Pós-graduação em Letras - PPGL/UERN. Possui mestrado acadêmico em letras pelo PPGL/ UERN. É especialista em Literatura e Ensino pelo Instituto Federal do Rio Grande do Norte - IFRN. Atualmente atua como docente no Ensino Superior, na UERN, campus Assu.

Maria Edileuza da Costa - Graduada em Letras pela Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (1986), Especialista em Alfabetização e Pré-escolar(1997) e em Metodologia do Ensino Superior (1998) pela Universidade do Estado do Rio Grande do Norte. Mestra em Letras pela Universidade Federal da Paraíba - UFPB (2001). Doutora em Letras pela Universidade Federal da Paraíba - UFPB (2005). Pós-doutorado na Universidade Estadual do Piauí - UESPI (Bolsista PNPD). Professora aposentada do Departamento de Letras Vernáculos da Universidade do Esta-

do do Rio Grande do Norte - UERN. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literatura Brasileira. Professora permanente (voluntária) do Programa de Pós-graduação em Letras,(PPGL), e do Programa de Pós Graduação em Ciências da Linguagem (PPCL), atuando nos seguintes temas: o feminino na literatura, literatura e ensino, análise literária, personagem feminino e mito. Professora colaboradora do Programa de Pós-graduação em Ensino (PPGE), (2014-2017). Foi Professora permanente e vice coordenadora do Mestrado Profissional em Letras - PROFLETRAS - UERN, da sua criação a dezembro de 2018. Membro do Grupo de Pesquisa em Literatura da Língua Portuguesa GPORT. Foi professora visitante do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem - PPCL - do Departamento de Letras Vernáculas - FALA - Mossoró. Atualmente está como professora visitante da Universidade Federal de Alagoas (UFAL), vinculada a FALE.

Maria Eliane Souza da Silva - Doutora em Literatura Comparada pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN). Pós-doutoranda - bolsista do Programa Nacional de Pós-Doutorado da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (PNPD/CAPES), Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (PPGL/UERN).

Maria José Morais Honório - Possui graduação em Letras - Língua Portuguesa e respectivas literaturas - pela Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (2010); Especialização em Língua Portuguesa pela FALC (2010); em Linguística Aplicada pela UERN (2013); em Gestão Pedagógica da Educação Básica pela UECE (2016) e mestrado em Ensino pela Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (2017). Atualmente é professora - EEFM Virgílio Correia Lima.

Maria Lidiana Costa - Graduada em Letras Língua portuguesa pela Universidade Estadual do Rio Grande do Norte- UERN(2016). Especialista em Linguagem, Educação e Interculturalidade- UERN(2019). Especialista em Literatura e Ensino pelo Instituto Federal do Rio Grande do Norte - IFRN (2020). Mestranda pelo programa de Pós-Graduação em Letras - PPGL.(UERN).

Mércia Suyane Vieira Mendonça - Graduada em Letras com habilitação em Língua Portuguesa e suas respectivas literaturas pela Universida-

de do Estado do Rio Grande do Norte (UERN).

Roniê Rodrigues da Silva - Possui Graduação em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte (2000), Mestrado em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte (2003) e Doutorado em Estudos da Linguagem, área de concentração em Literatura Comparada, pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte (2010). Realizou Pós-Doutorado no Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade da Universidade Estadual da Paraíba, com bolsa do Programa Nacional de Pós-doutoramento (PNPD/Capes). É Professor Adjunto IV da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte, atuando no Departamento de Letras Vernáculas e no Programa de Pós-graduação em Letras. É Docente Permanente do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte, credenciado no Mestrado e Doutorado em Letras, onde desenvolve pesquisas na área da Pós-Graduação.

Rosanne Bezerra de Araújo - Doutora em Letras (área: Literatura Comparada) pela Universidade Federal da Paraíba (2009), com estágio de doutorado no exterior (CAPES), no Departamento de Teologia na Universidade de Nottingham, Reino Unido (2007-2008), e mestrado em Literatura Comparada pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte (2002). Licenciada em língua e literaturas de língua inglesa pela UFRN em 1999. Atualmente, é Professora Associada do Departamento de Línguas e Literaturas Estrangeiras Modernas na UFRN, atuando no Curso de Letras-Inglês e no Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem na mesma universidade. Realizou o seu pós-doutorado (2015) no Departamento de Literatura Comparada do Centro de Literatura Europeia Moderna, da Universidade de Kent, Reino Unido, por meio do Programa Pesquisa Pós-doutoral no Exterior (CAPES). Investigou o teatro tardio de Samuel Beckett, estabelecendo relações com a tradição filosófica herdada pelo escritor.

Vilmária Chaves Nogueira - Doutora em Letras pela Universidade Estadual do Rio Grande do Norte-UERN. Ao invés de doutoranda, informar como Doutora, atuando, principalmente nas áreas de literatura e teorias literárias. Possui Mestrado acadêmico em letras (Estudo do texto e do discurso) e graduação em letras - habilitação em língua inglesa, pela mesma instituição.