

XVI ENCONTRO

INTERDISCIPLINAR

DE ESTUDOS LITERÁRIOS

literatura comparada:

os desafios da

interdisciplinaridade

ANAI S

UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ

PPGLETRAS FORTALEZA

27, 28 E 29 DE NOVEMBRO DE 2019

XVI ENCONTRO  
INTERDISCIPLINAR DE  
ESTUDOS LITERÁRIOS  
UFC | FORTALEZA | 2019

PPGLETRAS

LITERATURA COMPARADA:

OS DESAFIOS DA

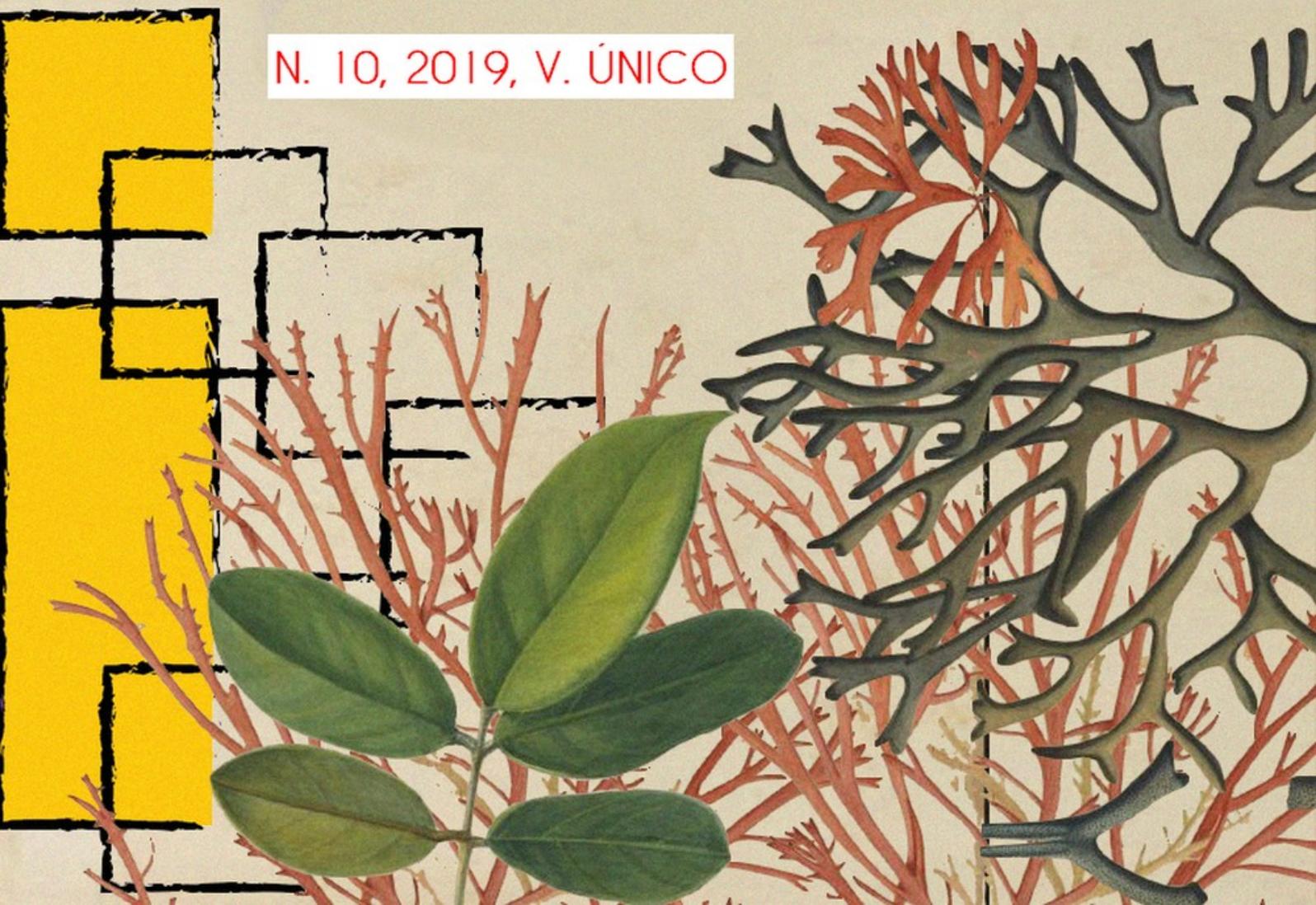
INTERDISCIPLINARIDADE



ANAIS

ISSN 2179-4154

N. 10, 2019, V. ÚNICO



Universidade Federal do Ceará

Programa de Pós-Graduação em Letras



**XVI ENCONTRO  
INTERDISCIPLINAR  
DE ESTUDOS LITERÁRIOS**

**ANAIS**

**ISSN 2179-4154**

**N. 10, V. ÚNICO**

**XVI ENCONTRO**  
**INTERDISCIPLINAR DE ESTUDOS LITERÁRIOS**  
**- LITERATURA COMPARADA: OS DESAFIOS DA**  
**INTERDISCIPLINARIDADE**

Evento de literatura realizado em 2019, na cidade de Fortaleza, sediado na Universidade Federal do Ceará, junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras da UFC.

— Todos os textos são de inteira responsabilidade de seus autores.

## COMISSÃO ORGANIZADORA DO EVENTO

Aline Leitão Moreira  
Amanda Jéssica Ferreira Moura  
Andernisia Ferreira do Nascimento de Messias  
Bárbara Costa Ribeiro  
Camila Gomes Varela  
Clarissa Paiva de Freitas  
Crislay Micaely Crisóstomo Maia  
Edilane Vitorio Cardoso  
Edinaura Linhares Ferreira Lima  
Elayne Castro Correia  
Emília Rafaelly Soares Silva  
Fernângela Diniz da Silva  
Francisca Carolina Lima da Silva  
Francisca Yorranna da Silva  
Ciselle Andrade Pereira  
Glêycie Trigueiro de Freitas Sousa  
Iêda Carvalhêdo Barbosa  
Karine Costa Miranda  
Kedma Janaina Freitas Damasceno  
Keyla Freires da Silva

Kleber Bezerra Rocha  
Janyele Gadelha de Lima  
João Francisco de Lima Dantas  
Josenildo Ferreira Teófilo da Silva  
Licilange Gomes Alves  
Luciana Braga  
Maria Alejandra Almonacid Galvis  
Mellyssa Coêlho de Moura  
Nathalie Sá Cavalcante  
Paulina Alexandra Soares Felipe  
Paulo Henrique Passos de Castro  
Priscila Pesce Lopes de Oliveira  
Rafaela de Abreu Gomes  
Renato Cândido da Silva  
Robson Nogueira Moreira  
Rodrigo Gabriel da Costa  
Ricelly Jáder Bezerra da Silva  
Stefanie Cavalcanti de Lima  
Thalyta Nascimento Nunes  
Vanessa Paulino Venancio Passos

## COMISSÃO CIENTÍFICA / ORGANIZAÇÃO DOS ANAIS

Bárbara Costa Ribeiro  
Elayne Castro Correia  
Fernângela Diniz da Silva  
Francisca Yorranna da Silva  
Keyla Freires da Silva  
João Francisco de Lima Dantas

## COORDENAÇÃO

Prof. Doutor Yuri Brunello  
Francisca Yorranna da Silva  
Bárbara Costa Ribeiro  
Emília Rafaelly Soares Silva  
Fernângela Diniz da Silva

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação**  
**Universidade Federal do Ceará**  
**Biblioteca Universitária**  
**Biblioteca de Ciência Humanas**

---

Encontro Interdisciplinar de Estudos Literários (2019: Fortaleza, CE)  
Anais do XVI Encontro Interdisciplinar de Estudos Literários - Literatura Comparada: os desafios da interdisciplinaridade - 27, 28 e 29 de novembro de 2019. / Organização: Francisca Yorranna da Silva, Bárbara Costa Ribeiro, Emilia Rafaelly Soares Silva, Fernângela Diniz da Silva e Prof. Doutor Yuri Brunello. - Fortaleza: UFC, 2019.  
400 f. il. color.

Tema: Literatura Comparada: os desafios da interdisciplinaridade.  
Evento realizado pela Universidade Federal do Ceará. Programa de Pós-Graduação em Letras.

ISSN: 2179-4154

I. Literatura. 2. Literatura Comparada. 3. Análise literária. 4. Literatura e cultura. 5. Literatura e filosofia. 5. Tradução e interpretação. I. Silva, Francisca Yorranna da (org.) II. Brunello, Yuri. III. Título.

---

## SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO.....	9
CONSTRUÇÃO DA LEITURA CRÍTICA ATRAVÉS DA LITERATURA INFANTIL: UMA EXPERIÊNCIA COM A OBRA <i>MENINOS, EU CONTO</i> .....	10
O DIALOGISMO DAS RELAÇÕES FAMILIARES NA LITERATURA E NAS DEMAIS ARTES.....	20
A ACESSIBILIDADE DA POESIA DE BRÁULIO BESSA: UMA ANÁLISE SOBRE A (RE)PRODUÇÃO DA LITERATURA DE CORDEL.....	31
INQUIETAS OU INDECISAS? AS MULHERES-BICHO DE FERNANDA YOUNG E IVANA ARRUDA LEITE.....	41
<i>HELENA</i> , UM PERFIL DE MULHER.....	48
A MEMÓRIA DO CORPO EM “O GRANDE PASSEIO”, DE CLARICE LISPECTOR.....	55
O DISCURSO DO MEDO E A VIOLÊNCIA DOMÉSTICA PRESENTES EM <i>TE DOY MIS OJOS</i> .....	65
O SAGRADO E O PROFANO EM TERESA DE ÁVILA.....	74
A SOCIEDADE DE “OS TRANSPARENTES”: UMA ANÁLISE BAKHTINIANA.....	84
DOIS LIMITES, DUAS POÉTICAS: JULIO CORTÁZAR E JORGE LUIS BORGES.....	91
ANA FACÓ (1855-1922): PEDAGOGIA E POESIA NO FINAL DO SÉCULO XIX E INÍCIO DO SÉCULO XX EM FORTALEZA.....	98
A IMPOSSIBILIDADE DE REIFICAÇÃO DO MASCULINO NO POEMA “A CHAPÉU”, DE HILDA HILST.....	104
O FALAR DO OUTRO QUE IMPLICA O FALAR DE SI NA LITERATURA CONTEMPORÂNEA: UMA ANÁLISE DE DOIS CAPÍTULOS DO LIVRO <i>ELES ERAM MUITOS CAVALOS</i> , DE LUIZ RUFFATO.....	111
CATHERINE LESCAULT, UMA OBRA-PRIMA NÃO RECEPCIONADA.....	121

O CONCRETO E O MÍSTICO NO POEMA “A FUMAÇA”, DE HORÁCIO DÍDIMO: CONSIDERAÇÕES SEMIÓTICAS.....	130
MACEDO E MACHADO: TRAVESSIAS QUE SE CONVERGEM.....	140
O AMANTE: REFLEXÃO, AUTOBIOGRAFIA E AUTOFICÇÃO.....	149
A REPRESENTAÇÃO DA FAMÍLIA UNIPARENTAL MATERNA INFLUENCIADA POR PARADIGMAS SOCIAIS NA LITERATURA E NO CINEMA.....	156
A SEQUÊNCIA DIDÁTICA UTILIZANDO A POESIA DE MÁRIO QUINTANA COMO FORMA DE LETRAMENTOS EM UMA TURMA DE 6º ANO DA ESCOLA ANTONIO BRAGA E CHAVES, NO MUNICÍPIO DE ITUPIRANGA - PA.....	166
SUPERVIVÊNCIA DO VALENTE ZÉ GARCIA NA LITERATURA DE CORDEL.....	176
“VOCÊ VAI VOLTAR PRA MIM”: A DITADURA BRASILEIRA PELA LITERATURA DE KUCINSKI.....	186
A PROMOÇÃO DO LETRAMENTO LITERÁRIO ATRAVÉS DA OBRA INFANTOJUVENIL INDÍGENA BRASILEIRA <i>TXOPAI E ITÔHÃ</i> .....	195
ENTRE FILOSOFIA, RELIGIÃO E LITERATURA: A QUESTÃO DA TRANSCENDÊNCIA EM <i>A OBSCENA SENHORA D</i> DE HILDA HILST.....	202
A PROBLEMÁTICA DA SECA NA OBRA <i>A FOME</i> DE RODOLFO TEÓFILO: UMA ANÁLISE DOS ASPECTOS POLÍTICOS E IDEOLÓGICOS A PARTIR DE UMA PERSPECTIVA NATURALISTA.....	211
A QUEDA: UMA LEITURA PRAGMÁTICO-LITERÁRIA.....	221
A DÉCIMA DE NICOMEDES SANTA CRUZ: IDENTIDADE E RESISTÊNCIA.....	227
AS IMPLICAÇÕES SOCIAIS DA LITERATURA - A POESIA ENQUANTO VOZ INSUBMISSA.....	235
SEM MALES EM TERRA NENHUMA: A PEREGRINAÇÃO MÍTICA AOYBY MARÃ E YMA EM <i>CIEN AÑOS DE SOLEDAD</i> , DE GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ.....	245
A METAFICÇÃO COMO RECURSO AFETIVO NAS OBRAS INFANTIS DE CLARICE LISPECTOR.....	252
A AÇÃO DRAMÁTICA NOS CONTOS DE LIMA BARRETO E SUA RELAÇÃO COM OS PRINCÍPIOS ÉTICOS E ESTÉTICOS DO AUTOR.....	262
IMAGENS DA VIOLÊNCIA EM RUBEM FONSECA & MIA COUTO.....	272

O MÉTODO SHERLOCKIANO NA INTERPRETAÇÃO DE TEXTOS.....	281
A MENINA DE LÁ E OS DESAFIOS DE CÁ: ANÁLISE DAS ESCOLHAS TRADUTÓRIAS NO CONTO “THE GIRL FROM BEYOND”.....	291
O ETHOS POLÊMICO DE SÍLVIO ROMERO EM <i>ZEVERISSIMAÇÕES INEPTAS DA CRÍTICA</i> .....	299
A ALMA SOMBRIA DAS RUAS: A TRANSGRESSÃO DO ESPAÇO E DA SEXUALIDADE NO CONTO O BEBÊ DE TARLATANA ROSA (1910), DE JOÃO DO RIO.....	309
ESCRAVIDÃO E DESOBEDIÊNCIA NO CONTO “O ÓDIO”, DE OLIVEIRA PAIVA .....	318
LUANDA: PORTO DE EMBARQUE DE ESCRAVOS PARA O BRASIL (NO ROMANCE ANGOLANO DE PEPETELA (1997)).....	325
A NOTA DISSONANTE: ALGUNS ASPECTOS SOBRE O SIMBOLISMO DE CRUZ E SOUSA.....	333
PELES DE IMAGEM E PALAVRA XAMÂNICA: DIMENSÕES DA ORALIDADE E DA ESCRITA EM <i>A QUEDA DO CÉU</i> : PALAVRAS DE UM XAMÃ YANOMAMI.....	341
ANÁLISE À LUZ DO DISCURSO DE LINHA FRANCESA, PROPOSTA POR PÊCHEUX DA MÚSICA “CÁLICE”.....	350
A REBELDIA FEMININA NO ROMANCE <i>D. NARCISA DE VILLAR</i> : UMA CRÍTICA À OPRESSÃO DA MULHER PELA SOCIEDADE PATRIARCAL BRASILEIRA.....	358
O PATRIARCADO E O MATRIARCADO: UM ESTUDO COMPARADO DAS NARRATIVAS LITERÁRIAS DOS MITOS DA CRIAÇÃO.....	371
O SOM DAS PALAVRAS: UMA ANÁLISE FONOESTILÍSTICA DE “ <i>SIRENS</i> ”, DE JAMES JOYCE.....	377
AS TRÊS PROSTITUTAS: REALIDADE E FICÇÃO EM HILDA FURACÃO.....	385
REVISITANDO MACHADO: UMA REFLEXÃO SOBRE O NEGRO EM <i>MEMÓRIAS PÓSTUMAS DE BRÁS CUBAS</i> .....	391

## APRESENTAÇÃO

Os textos aqui reunidos são artigos desenvolvidos a partir de comunicações orais apresentadas no **XVI Encontro Interdisciplinar de Estudos Literários**. O evento acontece anualmente, organizado pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará. Em sua XVI edição, ocorrida em 2019, o encontro abraçou trabalhos que refletissem sobre a literatura em suas múltiplas vizinhanças, com o tema “Literatura comparada: os desafios da interdisciplinaridade”. O resultado das frutíferas discussões realizadas ao longo dos três dias de evento pode ser conferido nas páginas a seguir. Informações gerais sobre a identidade visual do encontro, a sua programação, os professores palestrantes e outros dados referentes ao “Inter” podem ainda ser encontrados no site:

<https://interdisciplinar16.wixsite.com/inter>.

## CONSTRUÇÃO DA LEITURA CRÍTICA ATRAVÉS DA LITERATURA INFANTIL: UMA EXPERIÊNCIA COM A OBRA *MENINOS, EU CONTO*

Francisco Rogiellyson da Silva Andrade  
Universidade Federal do Ceará

Priscila Sandra Ramos de Lima  
Universidade Federal do Ceará

### Resumo

*Meninos, eu conto* é um livro de contos publicado em 1999 pelo escritor brasileiro Antônio Torres. Formada por três contos, a obra é considerada infantojuvenil. O enredo dos contos gira em torno de momentos marcantes da infância de três meninos moradores do sertão baiano. A linguagem simples e singela dos contos contrasta, porém, com o teor engajado que acreditamos que ela possui. Neste trabalho, procuramos, por meio da síntese dos contos e da evidenciação dos momentos de denúncia social deles, analisar como essa coletânea de contos pode servir como propulsora da leitura crítica. Concluímos que *Meninos, eu conto* apresenta momentos de denúncia social, configurando-se como porta de entrada para a literatura, da mesma maneira como propulsora da criticidade leitora.

### Palavras-chave

*Meninos, eu conto*; Leitura crítica; Literatura infantil.

### Introdução

*Meninos, eu conto* é um livro de contos publicado em 1999, pelo escritor brasileiro Antônio Torres. A referida obra é composta por três contos, os quais se passam no povoado de Junco, atual cidade de Sátiro Dias, no sertão da Bahia. Para compor os contos que figuram nesta obra, Torres se utiliza de narradores infantis, que narram momentos importantes da sua infância no povoado, num tempo em que o progresso implantado pelo avanço da globalização ainda não havia se infiltrado nas cidades do interior brasileiro.

A narração dos contos que compõem *Meninos, eu conto* se figura como

demasiadamente complexa por múltiplos fatores. O primeiro deles é que o próprio autor é natural de Junco, povoado em que se passa a narração dos três contos, o que leva à inferência de que não se pode saber até que ponto houve a mistura entre realidade e ficção nos textos, tendo em vista a própria afirmação do autor na epígrafe do livro de que “um dia eles [os meninos protagonistas dos contos] e eu [o próprio Antônio Torres] já fomos as mesmas pessoas. Ou por outra: até hoje me sinto como se fosse um deles.” (TORRES, 2008, p. 10).

Além disso, *Meninos, eu conto* é considerada como uma obra voltada para o público infantojuvenil e, por isso, apresenta uma linguagem simples, leve, até mesmo, singela. No entanto, essa narração singela contrasta com a realidade de vida das crianças protagonistas dos contos. Enquanto as crianças passam inocentemente pela difícil realidade vivida no sertão retratada no livro, o leitor pode nem perceber o caráter engajado da obra, tendo em vista a simplicidade da linguagem usada para se fazer a denúncia social, que é mascarada pelo mundo de sonhos fantasiado pelas crianças protagonistas das narrativas e por um humor que perpassa a narração dos três contos. É com essa justificativa que se pretende, neste trabalho, perceber a denúncia social e, portanto, o caráter engajado que circunda os contos de *Meninos, eu conto*.

Julgamos pertinente ressaltar que, uma vez fazendo parte do acervo do Programa Nacional Biblioteca da Escola – PNBE/2009, *Meninos, eu conto* se encontra presente nas estantes da maioria das bibliotecas das escolas públicas de ensino básico brasileiras, servindo, portanto, de porta de entrada para o contato com a leitura e com a própria literatura para milhões de crianças e adolescentes de todo o Brasil. Dessa forma, perceber a complexidade das narrativas do livro se configura como importante, já que se espera que os livros propostos aos estudantes do ensino básico não sejam de pura fruição, mas tragam a eles também uma reflexão para a qual o contato com a literatura potencialmente pode os levar, a fim de que as experiências literárias de nossos alunos sejam promotoras da leitura crítica.

Para fazer a reflexão a que nos propomos, apresentamos, a seguir, a metodologia que possibilitou nossa pesquisa, posteriormente, fazemos a discussão acerca do engajamento que perpassa os contos de *Meninos, eu conto*, finalizando com nossas considerações finais.

## **1 Metodologia**

Metodologicamente, este trabalho teve natureza bibliográfica, pois tem como objeto de análise uma coletânea de contos, sendo o livro, portanto, uma fonte já existente e

que está recebendo um tratamento cientificamente analítico. Além disso, para análise, baseamo-nos na vertente qualitativa de interpretação, pois pretendemos tecer nossas considerações acerca da oportunidade da leitura dos contos que compõem a obra *Meninos, eu conto* como maneira de incentivar e desenvolver a criticidade leitora dos estudantes.

## **2 As narrativas de *Meninos, eu conto***

Segundo Freire (2003) e Freire e Macedo (1994), a leitura da palavra deve ser precedida pela leitura do mundo. Nessa perspectiva, esses autores advogam pela percepção de que a leitura da palavra não pode representar uma ruptura com as experiências sociais já vivenciadas pelos leitores. Isso significa dizer que a história de vida dos leitores deve ser contemplada no processo de construção leitora, a fim de que se desperte o interesse dos estudantes e, nessa seara, que eles possam refletir criticamente sobre seu estar no mundo.

Para que esse contato crítico com a leitura ocorra, deve haver o que, para Leffa (2012), é compreender. Esse autor, a partir de uma análise filológica das palavras interpretar e compreender, advoga que o ensino da leitura deve se pautar pelo desenvolvimento de ambas essas habilidades. Segundo a análise de Leffa (2012), a interpretação seria o ato de o leitor “colher” do texto aquilo que o autor procura dizer. Assim, o ato de interpretar não prevê a produção de inferências, porque se pauta numa análise textual imanente. Apesar de necessária para a construção do leitor crítico, a preocupação com a interpretação pode formar leitores não autônomos, pois, apegados às informações intrínsecas ao texto, as atividades que subsidiam a interpretação preocupam-se com aspectos textuais ainda superficiais.

Para além disso, apesar de baseada na interpretação, está a compreensão. Segundo a análise de Leffa (2012), o ato de compreender permite que o leitor realize inferências, construa objetivos de leitura, reflita acerca do que lê, critique pensamentos e opiniões e dialogue com sua experiência de vida a partir daquilo que lê, atividades meta- e sócio-cognitivas que são intrínsecas ao ato de ler. Dessa maneira, a compreensão promove que a leitura seja uma das molas propulsoras para que os estudantes possam transformar suas realidades.

Portanto, à luz desse alicerce teórico, podemos inferir que a leitura de *Meninos, eu conto*, obra que é objeto de análise deste trabalho, deve promover nos estudantes não somente uma interpretação superficial, mas, para além disso, uma maneira de os estudantes refletirem acerca de sua realidade, realizando, assim, o que os próprios Parâmetros

Curriculares Nacionais – PCN (BRASIL, 1997) e, mais atualmente, a Base Nacional Comum Curricular – BNCC (BRASIL, 2018) afirmam ser uma leitura crítica.

Como dito anteriormente, *Meninos, eu conto* é composto por três contos, a saber: “Segundo Nego de Roseno”, “Por um pé de feijão” e “O dia de São Nunca”. Os três contos passam por uma sequência crescente de extensão e de complexidade. Além disso, todos os contos são ambientados no povoado de Junco, bem como apresentam como protagonistas meninos que passam por um acontecimento marcante de suas infâncias. É importante ressaltar ainda que as narrativas dos contos se passam durante as décadas de 40 e 60, período em que Antônio Torres morou em Junco.

O primeiro conto do livro, “Segundo Nego de Roseno”, é narrado em terceira pessoa e tem como protagonista um menino que, ao ganhar dinheiro do simpático padre da cidade, em vez de comprar o alimento necessário, resolve comprar uma camisa na casa comercial de Nego de Roseno, homem que conseguiu significativo sucesso econômico no contexto de atraso que marcava o povo de Junco. Ao chegar em casa, porém, o pai do menino resolve lhe castigar pela compra de um objeto considerado inútil e obriga o filho a fazer devolução da camisa comprada. Nego de Roseno, obviamente, não aceita a devolução. Muito tempo depois, no entanto, ao ouvir escondido uma conversa entre os seus pais, o menino protagonista escuta o pai falar que tem orgulho do filho por conta de Nego de Roseno e seus amigos afirmarem que o menino é um homem. A temática principal do conto é o real valor que as brincadeiras de carrinho e da pacata vida sertaneja, por exemplo, têm frente aos avanços tecnológicos e à ascensão econômica.

“Por um pé de feijão” é o segundo conto do livro e, ainda que o drama esteja presente nas três histórias que compõem a coletânea, é neste conto em que se observa uma maior carga dramática presente na narrativa, que não é substituída e/ou mascarada pelo mundo de imaginação infantil nem pelo humor presente nos dois outros contos. Narrado em primeira pessoa, “Por um pé de feijão” conta a história de um menino que, dividindo seu cotidiano entre a escola e a labuta cotidiana da roça, passa por um momento especial da vida: uma farta plantação de feijão, condicionada pela satisfatória ocorrência de chuvas daquele ano, que garantiria o sustento de toda a família. Certo dia, porém, ao voltar da escola, o menino se depara com “uma língua de fogo [que] devorava todo o [...] feijão” (TORRES, 2008, p. 33). Ainda que apresentando todo o sofrimento da família e dos trabalhadores decorrido pela tragédia, o conto termina dando ênfase à determinação das personagens em

permanecer lutando pelo próprio sustento.

“O dia de São Nunca”, o terceiro e último conto do livro, apresenta-se como o mais complexo da tríade de contos apresentada em *Meninos, eu conto*. Além de ser o maior em extensão, é narrado em terceira pessoa por um narrador-observador que prefere contar, por meio de um forte tom humorístico, a opinião de cada personagem do conto acerca do fato narrado; portanto, ao longo da narrativa, vê-se a opinião do menino protagonista, da mãe do menino, do delegado e da população de Junco. “O dia de São Nunca” narra a história de um menino deficiente físico que passa o dia em casa na companhia de suas melhores amigas, as lagartixas que andam pelas paredes, à espera de sua mãe, rezadeira da região e trabalhadora da roça. Um dia, porém, sozinho em casa pela manhã, três forasteiros, uma mulher e dois homens, visitam o menino. Os forasteiros aproveitam-se da inocência da criança, tiram fotos do casebre e dos objetos contidos lá, fazem perguntas, estranham os costumes do menino e da população da região e, inesperadamente, furtam a imagem de Santo Antônio que o menino tinha em seu quarto, indo embora sem que ninguém perceba. O menino, inocentemente, fica feliz com a visita; sua mãe, no entanto, revolta-se com o desrespeito que os forasteiros tiveram com a criança, bem como com o delegado, que não vai atrás dos forasteiros. A população da cidade, porém, faz várias considerações acerca de quem podia ser os forasteiros: ladrões, pessoas da cidade grande, extraterrestres. “O dia de São Nunca” se demonstra interessante por não somente fazer uma denúncia social, mas também por refletir acerca da cultura do povo sertanejo, além de refletir um pouco acerca da importância da simplicidade frente aos avanços da urbanização.

É importante ressaltar que nenhum dos três meninos protagonistas dos contos são nomeados, o que nos leva a fazer duas inferências: uma primeira é que um dos meninos pode ser o próprio Antônio Torres, que narra uma história da sua própria infância, ou, até mesmo, crianças que o autor conheceu quando morava em Junco; uma segunda é a tentativa do autor de universalizar os problemas pelos quais os meninos protagonistas passam nas terras sertanejas do Brasil.

Tendo feito aqui esse apanhado acerca dos contos de *Meninos, eu conto*, a partir de agora, discutiremos acerca dos trechos em que acreditamos haver um engajamento social nos contos constantes no livro, a fim de realizar a discussão à que nos propomos neste trabalho.

“Segundo Nego de Roseno” é o conto mais singelo de *Meninos, eu conto*, mas,

mesmo apresentando uma temática principal voltada para o valor que o sertanejo dá aos acontecimentos, o conto apresenta trechos em que é claramente perceptível um posicionamento engajado.

Podemos perceber já no início do conto uma postura engajada do narrador quando é descrita a situação como o menino protagonista do conto andava na rua: “Agora só lhe restava o caminho da roça. O pior não era a solidão. Era fome. E assim, com as tripas roncando e esfregando os dedos nos olhos para limpar a remela, o menino foi descendo para a venda de Josias Cardoso.” (TORRES, 2008, p. 18).

Percebe-se, nesse trecho, que o narrador procura, sutilmente, dizer que o pequenino menino andava pela rua não somente sozinho, mas também com fome, “com as tripas roncando”, o que nos leva a inferir que a fome era demasiadamente contundente, evidenciando, deste modo, a miséria em que vive o povo sertanejo.

Outro trecho em que se pode entrever certa denúncia social em “Segundo Nego de Roseno” é o seguinte: “Também havia Nego de Roseno e sua fubica parada na porta do armarinho. A fubica era [...] o único orgulho motorizado do Junco – e o prêmio justo para um homem que passara toda uma vida carregando suas mercadorias no lombo de um burro.” (TORRES, 2008, p. 19).

Nesse trecho, o narrador procura evidenciar a falta de desenvolvimento no povoado em que o menino protagonista morava e as dificuldades pelas quais a população tem que passar para conseguir uma vida mais digna, o que nem sempre é conseguido. Neste caso, vê-se que “o único orgulho motorizado de Junco” é uma fubica, que, para a época em que o conto se passa, já era um carro considerado ultrapassado.

“Por um pé de feijão”, segundo conto da coletânea, por tratar de uma temática mais voltada para as agruras sertanejas e por ter um acentuado tom dramático, apresenta, mesmo que poucos, contundentes exemplos de engajamento social ao longo da narrativa. Um primeiro momento é quando, ao descrever o estado de êxtase em que o protagonista se encontra por conta da satisfatória ocorrência de chuva, o protagonista, de tão feliz, diz que “Até me [ele, o menino] esqueci da escola, a coisa que mais gostava. Todos se esqueceram de tudo. Agora dava gosto trabalhar” (TORRES, 2008, p. 31). Entrevê-se, do excerto, que, mesmo gostando da escola, o trabalho é contundente na vida da criança sertaneja, e que, em muitos casos, passa a tomar o espaço que deveria ser dedicado à escola. É o que se pode inferir também do seguinte trecho: “No dia seguinte voltei para a escola. [...] explicava à

professora por que havia faltado tanto tempo. Ela disse que assim eu ia perder o ano e eu lhe disse que foi assim que ganhei o ano. E quando deu meio-dia a professora disse que podíamos ir, saí correndo.” (TORRES, 2008, p. 33).

Nesse trecho, o autor, através da fala da personagem protagonista, procura evidenciar o quão costumeiro é o trabalho infantil no sertão, que, diferentemente daquele que é feito por puro interesse, realiza-se pela real necessidade. O autor ressalta ainda o quão maléfico para a vida estudantil da criança pode ser a excessiva dedicação ao trabalho.

Em *Por um pé de feijão*, a crítica social, diferentemente da concentração nas dificuldades sertanejas, se centra no trabalho infantil, que é comum nessas áreas geográficas. Além disso, percebe-se que o engajamento social é evidenciado por uma linguagem simples, mascarada pelo momento de extrema alegria do protagonista, o que tira a atmosfera tensa do momento de crítica.

*O dia de São Nunca*, último conto da obra, por ter uma maior extensão, apresenta um maior número de momentos engajados. Além disso, percebem-se trechos de crítica cultural, moral e social. Enfocar-nos-emos, no entanto, nos momentos de crítica social, por ser esse o objetivo do presente trabalho.

Um primeiro momento de crítica é quando o narrador fala sobre o posicionamento do delegado da cidade acerca da estranha visita dos forasteiros ao casebre do menino protagonista:

Calado e inquieto, o delegado ouvia a todos. Parecia escutar até os mais maldizentes resmungos, o disse-me-disse cochichado, a desconfiança – essa surrada desconfiança local que tem olho torto e sempre se denuncia: onde estavam ele e os dois soldados? Por que deixaram a rua escancarada, como um curral sem dono, justamente na hora em que todos estavam na roça, trabalhando? Jogavam damas na cadeira, damas ou baralho, qualquer coisa assim – era só para isso que serviam essas autoridades? (TORRES, 2008, p. 49)

Vê-se, nesse trecho, uma crítica que se afasta das convencionais: a crítica à autoridade policial no sertão brasileiro, que, conforme é exposto no trecho, em vez de prestar um serviço competente, passa a maior parte do tempo a jogar, e não a fazer o real trabalho que deve ser feito.

Outro momento de crítica social é o que se evidencia por meio do diálogo que o protagonista tem com os forasteiros:

– Você fica sempre assim... sozinho?  
– É o jeito – ele disse, mas sem amargura. Encantado como estava, nem sequer

prestava muita atenção no que dizia, nem no que lhe era perguntado.  
 – É o jeito?  
 – Sim. Mamãe está trabalhando. Quando der meio-dia, ela vem para me dar comida, depois volta.  
 [...]  
 A moça quis saber onde a mãe dele estava trabalhando. O menino disse:  
 – Na roça. Está plantando feijão. – E acrescentou: – Mas ela é rezadeira. (TORRES, 2008, p. 52-53)

O diálogo evidencia, através da fala inocente do menino protagonista, as dificuldades pelas quais passam a população sertaneja. No caso do menino deficiente do conto em questão, órfão de pai, a mãe é obrigada a deixá-lo durante todo o dia para conseguir satisfazer o sustento da família. Essa crítica é reforçada num momento posterior, quando o narrador descreve a difícil vida de Donana, a mãe do protagonista:

A vida de Donana era aquilo mesmo que o menino disse. Plantar feijão na roça dos outros, quando o inverno chegava, e rezar os outros, sempre que houvesse algum ser vivente necessitando de uma reza. Uma vida miserável, vivida a troco de litros de feijão e de farinha, qualquer coisa para comer. E uma queixa, uma queixa do tamanho do mundo contra Deus, que lhe deu um filho assim, um menino entrevado num catre desde pequeno e condenado a continuar deste jeito até o fim de seus dias. (TORRES, 2008, p. 61)

Um último momento de crítica social em *O dia de São Nunca* é o que, através de humor, procura reclamar o atraso social e o descaso do governo com o povo do sertão: “– Telegrama? Tá sonhando. Só se passa telegrama daqui a 15 léguas, Neste buraco até carta só sai de oito em oito dias. Não me diga que você não sabe disso.” (TORRES, 2008, p. 70).

Pode-se inferir, portanto, que, tendo como objetivo a formação crítica do leitor, a leitura de *Meninos, eu conto* deve se pautar no que Leffa (2012) chama de compreensão. Para tanto, o leitor deve dialogar sua história de vida com os discursos evocados pelo enredo da narrativa, a fim de poder refletir sobre si e sobre o mundo. Por isso, percebe-se que a leitura deve ser uma atividade que dialoga a leitura de mundo do leitor com a leitura que realiza através da linguagem verbal escrita, conforme analisam Freire (2003) e Freire e Macedo (1994). A partir disso, partimos, então, para nossas considerações finais.

### **Considerações finais**

Por meio de nossa discussão, entendemos que *Meninos, eu conto* não pode ser entendido simplesmente como uma reunião de contos infantojuvenis, que possuem uma linguagem fácil para uma melhor compreensão. Ao contrário disso, a obra consegue suscitar

reflexões no leitor acerca da moral, da ética, do desenvolvimento da globalização, da sociedade em que vivemos.

Desse modo, inferimos que os contos que compõem o livro realmente apresentam momentos que denunciam as agruras sociais e econômicas que tanto assolam o povo sertanejo. O que se configura como especial é que, diferentemente das obras que também apresentam engajamento social, os momentos de crítica são muito bem dosados com uma linguagem simples, um humor inteligente e/ou uma inocência infantil, o que desmistifica o entendimento tradicional de que é necessário instaurar uma atmosfera tensa para que se possa fazer uma crítica social eficaz.

Além disso, ao invés de oferecer ao leitor um sentimento de revolta, o tratamento que o livro dá aos problemas sociais suscita no leitor reflexões mais profundas e contundentes acerca do que é tratado ao longo dos contos, de modo a fazer com que ele se sinta responsável pela construção de um mundo melhor e possa satisfatoriamente se relacionar com seus pares.

Ressaltamos que, como dito anteriormente, se *Meninos, eu conto* encontra-se nas bibliotecas da maioria das escolas públicas brasileiras, supomos que a coletânea se mostra como um passaporte eficaz para a entrada no mundo da literatura, oferecendo, até mesmo, caráter interdisciplinar para um tratamento em sala de aula, tendo em vista que sua leitura carrega consigo reflexões históricas, sociais, geográficas, linguísticas, literárias, sociológicas, dentre outras, sendo, portanto, um ótimo objeto de análise textual para a formação de leitores críticos.

## Referências

BRASIL. Ministério da Educação. **Parâmetros Curriculares Nacionais: 3º e 4º ciclos do Ensino Fundamental: Língua Portuguesa**. Brasília/DF: MEC/SEF, 1998.

BRASIL. Ministério da Educação. **Base nacional comum curricular**. Brasília/DF: MEC/SEF, 2018. Disponível em: <<http://basenacionalcomum.mec.gov.br>>. Acesso em 10 de agosto de 2019.

FREIRE, P. **A importância do ato de ler: em três artigos que se completam**. São Paulo: Cortez, 2003.

FREIRE, P.; MACEDO, D. **Alfabetização: leitura do mundo leitura da palavra**. São Paulo: Paz e Terra, 1994.

LEFFA, V. J. Interpretar não é compreender: um estudo preliminar sobre a interpretação de texto. *In*: LEFFA, V. J.; ERNST, A. (Org.). **Linguagens**: metodologia de ensino e pesquisa. Pelotas: Educat, 2012, p. 253-269.

TORRES, A. **Meninos, eu conto**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

## O DIALOGISMO DAS RELAÇÕES FAMILIARES NA LITERATURA E NAS DEMAIS ARTES

Roberto Hellenson Mariano de Araujo<sup>1</sup>  
Universidade Federal do Ceará

Vânia Maria Macedo dos Anjos<sup>2</sup>  
Universidade Estadual do Ceará

Carlos Roberto Nogueira de Vasconcelos<sup>3</sup>  
Universidade Federal do Ceará

### Resumo

No seguinte artigo, propõe-se analisar, por intermédio dos pressupostos teóricos de BOSI, BARTHES, BAKHTIN, FIORIN, entre outros, como se dá o processo de intertextualidade mediante a temática vulnerabilidade no ambiente sócio-familiar. Tal procedimento terá como corpus de análise as seguintes obras: *O Quinze*, Rachel de Queiroz, *Vidas Secas*, Graciliano Ramos, e as pinturas *Retirantes e Criança Morta*, Cândido Portinari. Ademais, é por intermédio do arcabouço teórico dessas obras que confirmaremos que o fenômeno da intertextualidade engendra-se na linguagem verbal e não verbal utilizada pelos autores citados posteriormente.

### Palavras-chave

Intertextualidade; família; vulnerabilidade; linguagem verbal; linguagem não-verbal.

### Introdução

Ao se pensar sobre definição de família, logo recordamos do conceito que se refere à família tradicional, formada por pai, mãe e filhos, porém não vem ao entendimento a concepção de família tradicional associada à noção de vulnerabilidade.

Tem-se por objetivo no presente trabalho analisar as relações familiares em situação de vulnerabilidade com apoio nas obras *O Quinze* de Rachel de Queiroz, *Vidas Secas* de Graciliano Ramos e *Retirantes e Criança Morta* de Cândido Portinari.

Com embasamento nessa vertente, Bosi (1978, p.12) afirma que essas obras se

---

1 Graduando em Letras Português – Espanhol pela Universidade Federal do Ceará – UFC.

2 Graduanda em Letras Português pela Universidade Estadual do Ceará – UECE.

3 Doutor em Literatura Comparada e Mestre em Literatura pela Universidade Federal do Ceará – UFC. É Professor Substituto do Curso de Letras da Universidade Estadual do Ceará – UECE. Foi o orientador do presente artigo.

fundamentam no lúdico e no crítico, como também exploram uma voz cortante e rouca de protesto.

É por intermédio desse discurso protestante, que também serão analisados os discursos de um herói fragilizado por causa das pressões sociais por ele enfrentadas. Além disso, observar-se-á a construção da família em um solo “adubado” por miséria moral e pelo sofrimento.

## **1 O dialogismo entre a linguagem seca de Graciliano Ramos com a linguagem crua de Rachel de Queiroz**

A linguagem é um dos principais meios em que o homem pode firmar-se e/ou firmar mundos, pois como afirma Barthes (2004) ela age a serviço de um poder.

É por intermédio desse poder que Queiroz (1993) e Ramos (1981) firmam um mundo norteado por dores e perdas, isto é, utilizam-se dos atributos da linguagem para falar da miserabilidade em que o homem vive, na verdade, para descrever sua vulnerabilidade.

Segundo Paz (1982), esse descrever da miserabilidade ocorre em *O Quinze* e em *Vidas Secas*, em virtude de a palavra ser o próprio homem. Somos feitos de palavras. Elas são nossa realidade ou, pelo menos, o único testemunho de nossa realidade.

É por esse viés, que Queiroz e Ramos utilizam-se do testemunho da linguagem para retratar a seca, a miséria, a frustração e a opressão dos retirantes nordestinos. Tais prerrogativas confirmam-se pelos dialogismos desenvolvidos nos trechos seguintes:

O curral deserto, o chiqueiro das cabras arruinado e também deserto, a casa do vaqueiro fechada, tudo anunciava abandono. Certamente o gado se finara e os moradores tinham fugido. (RAMOS, 1981, p.12)

[...] não tinham mais que chorar de fome, estrada afora. Não tinha mais alguns anos de miséria à frente da vida, para cair depois no mesmo buraco, a sombra da mesma cruz. (QUEIROZ, 1993, p.61).

É, também, por meio dessa intertextualidade linguística, sobre a ótica da miserabilidade, que se pode ver a encenação da opressão dos seres dominantes sobre os seres dominados. Em *Vidas Secas*, tal fato é representado pela figura do Soldado Amarelo, enquanto em *O Quinze* é representado pelas classes detentoras de alto poder aquisitivo. Essas constatações são percebidas nos seguintes diálogos:

E por mais que forjasse, não se convenciam que o Soldado Amarelo fosse governo.

Governo, coisa distante e perfeita, não podia errar. O Soldado Amarelo estava ali perto, além da grade, era fraco e ruim, jogava na esteira com os matutos e provocava-os depois. (RAMOS, 1981, p.33)

– Aquela velha é uma desgraçada! Tenho fé em Deus que o dinheiro que ela poupa ainda há de lhe servir para comer em cima duma cama... Você não se lembra por que foi que sai das Aroeiras, compadre? Me convidou para abrir uma bodega, que me dava mundos e fundos, garantia de um tudo. Gastei o que tinha e o que não tinha em mercadoria, e o resultado foi aquele... Era obrigado a fornecer a ela pelo custo, tinha de fazer isso, fazer aquilo, e ela não me dava interesse de qualidade nenhuma. Um dia mandei tudo pro diabo, liquidei como pude o que possuía, e me larguei para cá. Inda hoje não me arrependi... Mas você ficou, foi-se fiar nesse negócio de madrinha Maroca, teve o pago. (QUEIROZ, 1993, p.84).

Além disso, Queiroz (1993) e Ramos (1981) tendem a tratar, conforme afirma Bosi (1970, p. 440), de um herói, que é representado em *Vidas Secas* por Fabiano e em *O Quinze* por Chico Bento, que se opõe e resiste agônicamente às pressões da natureza e do meio social.

Dentro dessas prerrogativas, Bosi (1970, p. 441) afirma que os fatos que permeiam a linguagem dessas obras assumem significação menos ingênua e servem para revelar as graves lesões que a vida em sociedade produz no tecido da pessoa humana.

Desse modo, em *Vidas Secas* e em *O Quinze* a linguagem tende a enunciar um mundo fértil de desgraças que são projetadas pelos frutos da opressão social, chamado miséria.

### **1.1 Uma possível intertextualidade sobre a família em situação de vulnerabilidade**

Pelo viés teórico da linguística textual, um texto nunca pode ser avaliado ou compreendido de forma isolada, pois segundo Bakhtin (1929, *apud* KOCH, 2007) o texto está sempre em diálogo com outros textos.

Observando por essa óptica, é possível perceber que as obras de Ramos (1981) e Queiroz (1993) possuem um dialogismo de uma organização sócio familiar que é permeada por crises sociais, como a miséria, que no caso dos romances estão sustentadas ao fenômeno rudimentar da seca.

Além disso, ao se olhar por uma perspectiva psicanalítica, a partir da óptica lacaniana (1985, *apud* PEREIRA, 2004), será percebido outro tipo de dialogismo, ou seja, nas famílias de Fabiano e Chico Bento existem uma estruturação psíquica onde cada indivíduo que pertence esse núcleo assume e/ou ocupa um lugar/ função, por exemplo, Fabiano e Chico

Bento dentro do núcleo familiar ocupam o lugar de pai, assim como os dois filhos de Fabiano, que no romance são denominados como o Menino mais Novo e o Menino mais velho, e os cinco filhos de Chico Bento ocupam/exercem a função de filho.

No núcleo de *Vidas Secas* e no de *O Quinze* é possível perceber também as realidades de pais, que Bosi (1970) denomina como um tipo de herói resistente, que anseia fugir da miséria provocada pela estiagem.

Além do mais, nos romances os autores buscam também retratar as preocupações das incertezas da vida miserável de Sinhá Vitória e Cordulina. Incertezas essas representadas pelo medo dos sonhos utópicos idealizados pelos maridos, assim como pelo pavor de a fome chegar e levar seus filhos. Tal fato, nas obras, é representado pelo choro das mulheres que se sacrificam pelo “bem-estar” e pela estruturação do núcleo familiar.

Sinhá Vitória limpou as lágrimas com as costas das mãos, encarquilhou as pálpebras, meteu o rosário no seio e continuou a soprar com vontade, enchendo muito as bochechas. (RAMOS, 1981, p. 39)

Alta noite, na camarinha fechada que uma lamparina moribunda alumia mal, combinou com a mulher o plano de partida. Ela ouvia chorando, enxugando na varanda encarnada da rede, os olhos cegos de lágrimas. (QUEIROZ, 1993, p. 26)

Em *Vidas Secas*, quanto em *O Quinze* é possível perceber a representação da morte dentro do núcleo familiar, isto é, como os integrantes destas famílias reagem ao enfrentarem esse fenômeno. No romance de Ramos (1981), tal fenômeno é retratado por intermédio do sacrifício da cachorra Baleia, que dentro do núcleo não assume apenas função de animal de estimação, mas sim de um parente da família, já no romance de Queiroz a representação do fenômeno da morte é formulada pelo esvair doloroso da vida de Josias.

Além disso, nas duas obras testemunham-se o dialogismo sobre o ciclo da miserabilidade, isto é, os romancistas têm a preocupação de mostrar como é o caminhar errante das famílias de retirantes e, também, preocupam-se em mostrar como as famílias tratam seus futuros com exacerbada incredulidade. Veja:

Mas quando a fazenda se despovoou, viu que tudo estava perdido, combinou a viagem com a mulher, matou o bezerro morrinheiro que possuíam, salgou a carne, largou-se com a família, sem se despedir do amo. Não poderia nunca liquidar aquela dívida exagerada. Só lhe restava jogar-se ao mundo, como negro fugido. (RAMOS, 1981, p. 116)

Iam para o desconhecido, para um barracão de emigrantes, para uma escravidão de colonos... Iam para o destino, que os chamara de tão longe, das terras secas e fulvas de Quixadá, e os trouxera entre a fome e mortes, e angústias infinitas [...]. (QUEIROZ, 1993, p. 113)

## 1.2 Analogia: das páginas de Rachel às telas de Portinari

A intertextualidade possibilita o diálogo entre textos, podendo ser evidenciado em diferentes linguagens e estéticas. Segundo Fiorin (2003, p.30), “(...) a intertextualidade é o processo de incorporação de um texto ao outro, seja para reproduzir o sentido incorporado, seja para transformá-lo”.

Considerando o exposto, este tópico apresentará as seguintes artes comparadas: a literatura e a pintura. Escrito em 1929 e publicado em 1930, o romance *O quinze*, de Rachel de Queiroz, é dividido em dois planos principais: a relação entre Conceição e Vicente e a história da família dos personagens Chico Bento e Cordulina.

A saga penosa da família de Chico Bento e Cordulina será aqui relacionada às pinturas *Retirantes* (figura 1) e *Criança Morta* (figura 2) de Cândido Portinari.

Em 1944, o pintor brasileiro Cândido Portinari estava disposto a mostrar através do seu trabalho a situação social do trabalhador brasileiro, elaborando uma série de pinturas chamada: *Série Retirantes*, constituída por *Criança Morta*, *Emigrantes*, *Retirantes* e *Enterro na Rede*, com influências expressionistas. No expressionismo, seus adeptos buscavam representar e interpretar as expressões e as ansiedades que caracterizam o homem do início do século XX.

*Retirantes* (figura 1) é um painel a óleo sobre tela (190 x 180 cm) que traz como temática a tragédia humana nos períodos de seca, retratando assim uma família de retirantes em busca de condições melhores de vida.

**Figura 1 – Retirantes**



Fonte: <https://masp.org.br/acervo/obra/retirantes>

Compreende-se que é indiscutível a relação entre as diversas demonstrações da arte. De acordo com Souriau (1983, p.14), “... nada mais evidente do que a existência de um tipo de parentesco entre as artes. Pintores, escultores, músicos, poetas, são levitas do mesmo templo. Servem, senão ao mesmo deus, pelo menos a divindades congêneres”.

A pintura *Retirantes* (figura 1), poderia claramente pertencer ao livro em questão, pois ela caracteriza um grupo que viaja pela caatinga de forma longa, vagarosa, cambaleante e sem forças para terminar a viagem, tal como ocorre em *O Quinze*:

Dia a dia, com as forças que iam minguando, a miséria escalavrava mais a cara sórdida, e mais fortemente os feria com a sua garra desapiadada. Só talvez por um milagre iam aguentando tanta fome, tanta sede, tanto sol.

[...]

Às vezes paravam num povoado, numa vila. Chico Bento, a custo, sujeitando-se às ocupações mais penosas, arranjava um cruzado, uma rapadura, algum litro de farinha. Mas isso de longe em longe. E se não fosse uma raiz de mucunã arrancada aqui e além, ou alguma batata-brava que a seca ensina a comer, teriam ficado todos pelo caminho, nessas estradas de barro ruivo, semeado de pedras, por onde eles trotavam trôpegos, se arrastando e gemendo. (QUEIROZ, 1993, p. 45)

O trecho acima demonstra o quão ele se assemelha à pintura exposta por Portinari. Diante das linguagens textual e imagética, pode-se observar que ambas exercem um papel

associado, ou seja, um papel conjunto na elaboração de sentidos. Para Joly (1996, p. 121), “As imagens engendram as palavras que engendram as imagens em um movimento sem fim”.

A tela também retrata figuras maltrapilhas, pálidas e esqueléticas que se assemelham a pessoas transparecendo dor e empatia. Esta descrição dos personagens é percebida pelo leitor em algumas passagens no texto verbal:

Chico Bento olhou dolorosamente a mulher. O cabelo, em falripas sujas, como que gasto, acabado, caía, por cima do rosto, envesgando os olhos, roçando na boca. A pele, empretecida como uma casca, pregueava nos braços e nos peitos, que o casaco e a camisa rasgada descobriam.

A saia roída se apertava na cintura em dobras sórdidas; e se enrolava nos ossos das pernas, como um pano posto a enxugar se enrola nas estacas da cerca. [...]

No colo da mulher, o Duquinha, também só osso e pele, levava, com um gemido abafado, a mãozinha imunda, de dedos ressequido, aos pobres olhos doentes.

E com a outra tateava o peito da mãe, mas num movimento tão fraco e tão triste que era mais uma tentativa do que um gesto.

[...]

Depois, ficando só com Chico Bento, atentou na miséria esquelética e esfarrapada do retirante. (QUEIROZ, 1993, p. 46-47; 61)

Já na pintura *Criança Morta* (figura 2), Portinari contextualiza a morte de uma criança. A cena representa uma mãe colossal com suas pernas flexionadas e com seu filho morto nos braços, parecendo uma estátua, lembrando também a escultura de *Pietà* (figura 3), do artista renascentista italiano Michelangelo. Ao redor da mãe desolada, pode-se verificar a presença de outras figuras cadavéricas.

**Figura 2 – Criança morta**



Fonte: <https://masp.org.br/acervo/obra/crianca-morta>

**Figura 3 – Pietá**



Fonte: <https://renascimentocrescer.blogspot.com/2016/11/analise-da-obra-p-iet-pieta-representa.html>.

Após a leitura descritiva da figura 2, é notório a equivalência desta com o sofrimento de Cordulina ao perder o menino Josias, personagens de *O Quinze*. Fala-se precisamente do instante em que Cordulina compreende que um dos filhos, Josias, se envenenou quando comeu mandioca crua durante a evasão migratória da seca:

Agora, esgotadas as mezinhas, indos os recursos, sozinha, o marido longe – Chico Bento saíra de manhãzinha a ver se descobria alguém que ensinasse um remédio – de cócoras junto à criança moribunda, a cabeça quase entre os joelhos, um filho agarrado à saia, Cordulina chorava sem consolo.

[...]

A criança era só osso e pele: o relevo do ventre inchado formava quase um aleijão naquela magreza, esticando o couro seco de defunto, empretecido e malcheiroso. (QUEIROZ, 1993, p.39)

Dá-se a impressão que a narrativa do livro serviu de inspiração para a criação de Portinari. É como esclarece Lajolo (1993, pp. 106-107) “Cada leitor tem a história de suas leituras, cada texto, a história das suas. Leitor maduro é aquele que, em contato com o texto novo, faz convergir para o significado deste o significado de todos os textos que leu”. Esta harmonia entre a obra pictórica de Portinari e o texto de Rachel de Queiroz pode ser apresentada como um indício dos diversos aspectos verbais e visuais suscetíveis de serem incorporados pelos artistas para auxiliá-los na produção de uma solução gráfica à palavra

escrita.

Com a morte de Josias e a fuga de Pedrinho, a família de Chico Bento e Cordulina começa a fragmentar-se, surgindo assim uma família com uma perspectiva de futuro incerto. Macedo (1993, p.67) menciona que “(...) a família de cada um está sujeita a todas as pressões do contexto em que se insere, além das pressões internas relativas ao desenvolvimento dos que a constituem. A mudança de cada membro implica mudanças no sistema total”.

Pode-se verificar que tanto Rachel de Queiroz quanto Cândido Portinari, em seu romance e em suas telas, respectivamente, manusearam-se de recursos para retratar famílias sofridas e mostrar reflexões sobre as dificuldades enfrentadas por estas durante a estiagem.

Mediante intertextualidade, constata-se que existe uma colaboração do texto verbal e não-verbal, sendo que as duas artes indicam analogia no que se refere a temática e a formação dos personagens. Observando a relação entre a literatura e a pintura, pode-se perceber a fome, a miséria, as preocupações, as dificuldades, ou seja, todos os infortúnios dos quais as famílias de retirantes tiveram que enfrentar em decorrência da seca.

### **Considerações finais**

O presente trabalho teve por objetivo focar no estudo das representações familiares na literatura e nas demais artes, por exemplo, a pintura. Objetivando principalmente mostrar como deu-se o dialogismo da miserabilidade dentro do núcleo familiar, isto é, como esse fenômeno, da intertextualidade, pode construir o mesmo “mundo” por intermédio do poder da palavra verbal e não verbal.

Nos romances regionalistas de Rachel de Queiroz e Graciliano Ramos, viu-se uma representação ferrenha da vulnerabilidade vivida pelas famílias de retirantes, como também o lutar por uma vida digna. Pode-se dizer que esse tipo de obra tem por objetivo dar voz aos heróis oprimidos, como também mostrar o gozo das altas camadas populares em oprimir e arrancar a moral desses seres.

Já nas telas elaboradas por Portinari, percebe-se a concretização dessa vida vulnerável, pois, como já foi informado neste artigo, o artista visa retratar as tragédias vividas pelas pobres famílias marginalizadas. Desse modo, infere-se que as artes, trabalham em consonância, seja para criticar ou louvar a beleza de algo.

Portanto, a presença do dialogismo da vulnerabilidade no núcleo familiar dentro dessas obras é inerente porque segundo Baktin (1986, apud KOCH, 2007, p. 9):

“O texto só ganha vida em contato com outro texto (com contexto). Somente neste ponto de contato entre textos é que uma luz brilha, iluminando tanto o posterior como anterior, juntando a dado texto um diálogo. Enfatizamos que esse contato dialógico entre textos...por trás desse contato está um contato de personalidades e não de coisas.”

## Referências

BARTHES, Roland. **Aula**. 17ª ed. São Paulo: Cultrix, 1978.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1970.

BOSI, Alfredo. **O conto brasileiro contemporâneo**. São Paulo: Cultrix, 1978.

FIORIN, J.L. (Org.). **Dialogismo, polifonia, intertextualidade: em torno de Bakhtin**. 2.ed. São Paulo: Ed. da USP, 2003

JOLY, Martine. **Introdução à análise da imagem**. Tradução Marina Apeenzeller. Campinas: Papyrus, 1996.

KOCH, Ingedore Grunfeld Villança; BENTES, Anna Christina; CAVALCANTE, Mônica Magalhães. **Intertextualidade: diálogos possíveis**. São Paulo: Cortez, 2007.

LAJOLO, Marisa. Tecendo a leitura. In: \_\_\_\_\_. **Do mundo da leitura para a leitura do mundo**. São Paulo: Ática, 1993. P.104-9.

MACEDO, R.M. **A Família do ponto de vista psicológico: lugar seguro para crescer**. São Paulo: PUC, 1993.

MICHELANGELO. **Pietà**. Disponível em: <<https://renascimentocrescer.blogspot.com/2016/11/analise-da-obra-p-ieta-pieta-representa.html>>. Acesso em: 22 abr. 2019.

PAZ, Octávio. **O Arco e a lira**. Tradução: Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PEREIRA, Rodrigo da Cunha. **Família, direitos humanos, psicanálise e inclusão social**. Florianópolis: Jurisprudência Catarinense, 2003/2004. p. 219-227.

PORTINARI, C. **Retirantes**. Disponível em: <<https://masp.org.br/acervo/obra/retirantes>>. Acesso em: 21 abr. 2019.

PORTINARI, C. **Criança morta**. Disponível em: <<https://masp.org.br/acervo/obra/crianca-morta>>. Acesso em: 21 abr. 2019.

QUEIROZ, Rachel. **O Quinze**. 70. ed. São Paulo: Siciliano, 1993.

RAMOS, Graciliano. **Vidas Secas**; posfácio de Álvaro Lins, ilustração de Aldemir Martins.

48. ed. Rio, São Paulo: Record, 1981.

SOURIAU, E. **A correspondência das artes: elementos da estética comparada.** Tradução Maria Cecília Queiroz de Moraes Pinto e Maria Helena Ribeiro da Cunha. São Paulo: Cultrix, 1983.

## **A ACESSIBILIDADE DA POESIA DE BRÁULIO BESSA: UMA ANÁLISE SOBRE A (RE)PRODUÇÃO DA LITERATURA DE CORDEL**

Lorena Rodrigues Balbino  
 **Universidade Estadual do Ceará – Centro de Humanidades**

Prof. Dra. Mary Nascimento da Silva Leitão  
 **Universidade Estadual do Ceará – Centro de Humanidades**

### **Resumo**

Este trabalho apresenta discussões sobre o modo como a produção literária e performance de Bráulio Bessa se faz importante em um contexto de divulgação do gênero cordel. A partir do suporte teórico de Abreu (2005) e Zumthor (2007), principalmente, realizamos uma análise inicial sobre o acesso dos indivíduos ao referido gênero, além da conjuntura performática de Bráulio Bessa enquanto poeta e cantor. Nesse contexto, por meio de uma pesquisa realizada em contexto virtual, verificamos como ocorre a acessibilidade dos poemas de Bráulio assim como o reconhecimento dela pelo público.

### **Palavras-chave**

Acessibilidade; Literatura de cordel; (Re)produção; Bráulio Bessa.

### **Introdução**

Este trabalho intitula-se “A acessibilidade da poesia de Bráulio Bessa: uma análise da (re)produção da literatura de cordel” e visa investigar, por intermédio de uma pesquisa quali-quantitativa, disponibilizada em redes sociais, em Fortaleza, o processo de disseminação da literatura de cordel por meio dos poemas de Bráulio Bessa. Assim, o objetivo geral desta pesquisa é analisar o processo de reprodução da literatura de cordel, verificando como o acesso aos cordéis de Bráulio Bessa e a produção destes colabora para a valorização e divulgação da literatura popular.

Nesse contexto, apresentamos uma pesquisa quali-quantitativa, realizada em ambiente virtual, que visa investigar sobre a acessibilidade dos poemas do referido autor enquanto contribuinte da difusão da literatura de cordel. Assim, compartilhamos um formulário nas redes sociais contendo dez questões, sendo oito delas objetivas e duas subjetivas, acerca de alguns pontos sobre a acessibilidade dos poemas de Bráulio assim como o conhecimento do público em relação a sua obra.

O papel social e literário gerado pelos poemas de Bráulio Bessa traz à tona uma

necessidade transformadora e o desenvolvimento de um trabalho que se volta para a universalização da poesia, já que os cordéis do referido autor não se dirigem a apenas um tipo de público, atingindo leitores de faixas etárias diferentes.

O autor constrói assim uma identidade para o seu falar poético, este que se torna importante no que diz respeito ao poder transformador da poesia em defesa não só da preservação da cultura nordestina mas de exaltação do ser. Tais elementos alinhados à performance do cordelista, à linguagem simples que é do alcance de todos os públicos, aos temas universais são capazes de unir esses povos não importando a sua classe social ou grau de escolaridade.

Em um país com alto índice de violência e considerado um dos países que mais utilizam as redes sociais, é necessário compartilhar o amor, a empatia e não somente o que é ruim é preciso valorizar o ser humano pelo seu lado mais puro, o que há melhor senão a poesia para fazer isso?

## **1 Considerações acerca de Bráulio Bessa**

Nascido na cidade de Alto Santo, no interior do Ceará, no ano de 1986, Bráulio Bessa tornou-se reconhecido no Brasil, após ser revelado em um programa de televisão matinal, exibido em canal aberto, primeiramente como ativista nordestino e posteriormente com um espaço, em um determinado momento do programa, chamado de *Poesia com rapadura*. Este, tempos depois, foi o mesmo nome dado ao seu primeiro livro cuja publicação ocorreu em 2017. O autor colheu muitos frutos dessa sua íntima relação com a poesia e a tecnologia, aliando-as, chegou a receber cerca de 140 milhões de visualizações em seu canal em uma plataforma na internet.

A importância de se divulgar a literatura de cordel, não importa o meio, se midiático ou não, consiste na busca de não deixá-la sucumbir, de não permitir que o próprio povo nordestino se esqueça de suas raízes e do quanto os folhetos contribuíram para a preservação da nossa história enquanto seres sociais pertencentes a essa região.

## **2 Considerações sobre a performance de Bráulio Bessa**

A primeira aparição de Bráulio Bessa nas redes sociais foi quando ele decidiu gravar um vídeo declamando o poema de Ivanildo Vila Nova, chamado “Nordeste

Independente”. O vídeo teve a duração de oito minutos e o objetivo de Bráulio era responder às pessoas que tinham certo preconceito contra os nordestinos. O vídeo viralizou, com cerca de 500.000 visualizações, fazendo com que o poeta atingisse um número de 180.000 mil seguidores em um curto período de tempo. Bem antes disso, aos 15 anos, Bráulio teve a necessidade de aprender a declamar o que escrevia, e o fez a partir da inspiração surgida do Cordel do Fogo Encantado, quando Lirinha declarou o poema “Ai se sesse”. As palavras de Bráulio em seu livro a respeito desse momento são “eu fiquei hipnotizado” (BESSA, 2018, p. 122). Ele achava que a poesia ganhava vida com a declamação.

De fato, Paulo Zumthor, escritor e pesquisador medievalista, em sua obra *Performance, recepção e leitura* (2007), explora questões marcantes relacionadas à performance no estudo da poesia oral, e relaciona esse tipo de produção oral à escrita, não as contrapondo, pois nas formas de linguagem predomina a voz, e esta é determinada pelo poético que, segundo o autor, está presente nas formas de linguagem:

Tratando-se da presença corporal do leitor de “literatura” interrogo-me sobre o funcionamento, as modalidades e o efeito (em nível individual) das transmissões orais da poesia. Considero com efeito a voz, não somente nela mesma, mas em sua qualidade de emanção do corpo que, sonoramente, o representa de forma plena (ZUMTHOR, 2007, p. 31).

Desta forma o autor vai explicando sua visão sobre os tipos de linguagem como forma de explicar também a poesia. Zumthor coloca a voz como ponto principal norteador das culturas e da história, é um fenômeno global. A performance entra exatamente neste ponto quando Zumthor a considera como a competência (Zumthor, 2007, p. 34).

O corpo, a voz, os gestos, o espaço, todos esses elementos, resumidamente, se relacionam à performance e estão diretamente ligados ao trabalho realizado pelos repentistas no Brasil, inclusive por Bráulio Bessa que se utiliza da oralidade para propagar sua poesia, mas este de maneira indireta, pois ele não vai às feiras e grandes eventos presenciais para declamar seus poemas, ele se utiliza de um meio virtual. Mesmo assim, cumpre sua performance, interliga os corpos transmitindo sentimentos. Daí o aspecto performático do poeta de cordel que, com voz e gestos, faz a coreografia de suas narrativas (MATOS, 2007, p. 151).

A oralidade no cordel, não somente enquanto marcas da fala nos folhetos e poemas, mas o posicionamento do artista frente ao público, os gestos, a entonação, tudo isto vai implicar no sentimento provocado pelo texto que foi produzido por um corpo e dele saiu

para um público, provocando sensações e resgatando lembranças.

Que um texto seja reconhecido por poético (literário) ou não depende do sentimento que nosso corpo tem. Necessidade para produzir efeitos; isto é, para nos dar prazer. Este é, a meu ver, um critério absoluto. Quando não há prazer – ou ele cessa – o texto muda de natureza. (ZUMTHOR, 2007, p. 38).

Os dois poemas aqui analisados, não se configuram apenas como textos versificados, mas como poesia, justamente pelo encantamento que nos causa, pois “Os poetas populares nordestinos escrevem como se estivessem contando uma história em voz alta” (ABREU, 1999, p. 118), isso forma uma imagem, retoma a memória, marca um tempo, uma história, assim compomos cenários a partir da evocação poética.

### 3 Acessibilidade dos cordéis de Bráulio Bessa

Para esta investigação acerca da acessibilidade e do conhecimento do público sobre a obra de Bráulio Bessa, o *corpus* para a análise foi constituído de um formulário com dez questões, que foi compartilhado em redes sociais como Facebook e WhatsApp, em Fortaleza. O formulário ficou disponível no período de 6/10/2019 até 11/10/2019 para que os internautas o respondessem.

Propomos os seguintes questionamentos: 1) Qual o seu grau e escolaridade?; 2) Você conhece o Bráulio Bessa?; 3) Já Leu algum poema dele?; 4) Se caso já tenha lido algum poema dele, escreva o nome.; 5) Possui livro desse autor?; 6) Conheceu algum poema, de Bráulio Bessa, por meio de vídeos?; 7) Se você teve acesso por vídeo, informe a plataforma.; 8) Os poemas de Bráulio Bessa geraram algum encantamento em você?; 9) O que mais te chamou atenção nos poemas de Bráulio Bessa?; 10) Que gênero literário é retratado por Bráulio Bessa?. Com exceção da pergunta de número 3), todas as outras eram objetivas.

A amostra nos revela que a grande maioria dos participantes que responderam ao formulário pertence ao grupo universitário com graduação completa e incompleta, alcançando 84,8% do total pesquisado que foi de 139 pessoas, seguido pelo 9,4% de participantes que têm o diploma de Ensino Médio e 3,3% que não concluíram o último nível da educação básica e, por último, 2,9% representando o público concludente do Ensino Fundamental e 0,7% que não o concluiu.

Com relação às questões 2 e 3, a tabela a seguir ilustra que a maioria dos entrevistados conhece o autor e a metade destes já leu algum de seus poemas. Temos que

considerar aqui, que o fato de não ter lido, não revela desconhecimento do trabalho de Bráulio Bessa.

**Tabela 1 - “Você conhece o Bráulio Bessa? / Já leu algum poema dele?”.**

<b>Perguntas</b>	<b>Sim</b>	<b>Não</b>
2) Você conhece o Bráulio Bessa?	90,6%	9,4%
3) Já leu algum poema dele?	55,5%	44,5%
	Total de 138 respostas	Total de 137 respostas.

Fonte: elaborado pelo autor.

Analisando a quantidade de pessoas que respondeu a estas questões, percebe-se que pelo menos uma pessoa de cada grupo analisado na questão 1, com exceção do grupo que representa as pessoas que responderam e não possuem certificação alguma, já leu algum poema do Bráulio Bessa. Uma observação importante é que todos os participantes que possuem o Ensino Fundamental II completo já leram alguns poemas do autor, essa população corresponde a 6,9% do total de 138 respostas, sendo que foi o grupo que obteve menos participantes se compararmos ao público que tem nível médio incompleto, e obtivemos apenas uma resposta afirmativa, representando 1,37% do total, e ao público com Ensino Médio completo, que é o terceiro maior público participante da amostra, mas se iguala ao público com Fundamental II completo em relação ao conhecimento de poemas do referido autor por meio da leitura. Os 57,96% que responderam sim à questão 2, constituem o grupo das pessoas que possuem graduação completa, enquanto o grupo de pessoas que já ingressaram na Universidade, mas ainda não concluíram seus estudos, representam 34,5% do total.

Na quarta questão, as pessoas que responderam ao formulário, ainda citaram poemas como *Mãe*, *Seja menos preconceito*, *Pai: de desconhecido a eterno*, *Amigo de 4 patas*, *Medo*, *Pais e filhos*, *Educação* e *Gratidão*. Ao observar tais citações, percebemos que os poemas em questão tratam de temas universais e valores. O que parece é que as pessoas estão buscando leituras que denotam esse tipo de temática, o que se considera positivo, porque atualmente vivemos em mundo em que a violência impera e a frequência com que notícias ruins chegam até nós é muito maior. O portal Engeplus, da região Sul, para combater isso, por exemplo, criou um grupo para a divulgação de notícias boas, para mostrar que acontecimentos positivos também acontecem. Temas como o amor, a saudade, a superação, a diversidade, são preponderantes e realmente transformadores, pois reforçam a nossa

necessidade deles para a nossa evolução e convivência em sociedade de maneira harmoniosa.

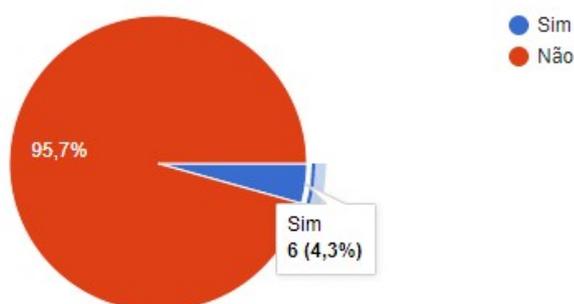
Um dos desejos de Bráulio, segundo ele mesmo relata em seu livro *Poesia que transforma*, é a vontade de transformar a vida das pessoas por meio da poesia, isto é trabalhado em seus poemas e justificado pelos depoimentos que são enviados para as redes sociais do autor, principalmente sobre o cordel *Recomece*, que nesta amostra foi o mais citado, representando 29% de um total de 57 respostas escritas. A seguir, mencionaremos um desses depoimentos para ilustrar aqui a força que carrega este cordel.

“Recomece” chegou em um momento muito difícil na vida da minha família, e foi um acalanto para o meu coração. Fomos enganados pela justiça burocrática desse país em um processo de adoção. Ainda estamos nos recuperando do drama que vivemos. Andréa – Nova Petrópolis, RS (BESSA, 2008, p. 181).

A questão da leitura também é muito significativa, pois há aqui, nesta amostra, mesmo que tenha abrangido uma grande população, uma contradição: os entrevistados tiveram muito mais contato com a obra do autor por meio de vídeos e não pela leitura. Nota-se que os que escreveram o título do poema nesta questão, representam um pouco mais da metade dos entrevistados que dizem conhecer o autor, sendo que quase 8% dos que dizem conhecer, escreveram que não se lembram do poema ou não responderam a esta questão.

A questão 5 visa comparar com as outras respostas quantas pessoas, do total de 138 que responderam, juntando todos os públicos, possuem algum livro de Bráulio Bessa.

**Gráfico 2 - “Você possui algum livro de Bráulio Bessa?”.**

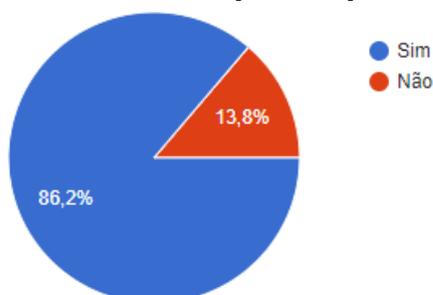


Fonte: elaborado pelo autor.

O gráfico feito a partir da amostra realizada demonstra que do total apenas seis pessoas possuem algum livro de Bráulio Bessa, enquanto 95,7% diz não possuir nenhum livro do referido autor. Se fizermos uma análise mais aprofundada, poderíamos obter resultados como o custo do livro ou acesso, mas o livro *Poesia que transforma* está disponível no formato PDF, na internet, gratuitamente.

As questões 6 e 7 ilustram as respostas referentes ao conhecimento dos poemas pelo público no ambiente virtual e por quais plataformas as pessoas entrevistadas os acessaram.

**Gráfico 3 – Conhecimento dos poemas por meio de vídeos.**



Fonte: elaborado pelo autor.

**Tabela 3 – Plataforma de acesso.**

Plataformas	Respostas positivas:
YouTube	52%
Facebook	20,3%
Instagram	12,2%
Televisão	8,9%

Fonte: elaborado pelo autor.

Como já mencionado anteriormente, Bráulio Bessa focou em compartilhar vídeos de seus cordéis na internet e, além disso, ainda participa de um programa exibido na televisão. Coloca-se em questão que as aparições na televisão eram ao vivo e os vídeos das apresentações de Bráulio eram compartilhados posteriormente pela plataforma da Globo, fato desconhecido pelos entrevistados. É importante ressaltar que essa pesquisa se restringe a uma pequena população, um público de diversas faixas etárias, composto por 138 pessoas, ou seja, só fazemos afirmações levando em consideração esse público em questão e não a totalidade que reconhece Bráulio Bessa e sua obra.

De fato, a pesquisa revela que a maioria das pessoas, 86,2% dos entrevistados, conheceu o autor por meio de vídeos e que a plataforma mais visitada para tal acesso foi o YouTube, com 52% dos votos. Em seguida, vem o Facebook com 20,3%, o Instagram com

12,2% e a *Televisão* com 8,9% dos votos. Tais respostas se mostram muito importantes quando se quer analisar acessibilidade, ainda mais de um “produto” que não é tão comercial quanto a poesia popular. Isto revela que as pessoas estão buscando um pouco de encantamento para as suas vidas quando procuram, mesmo que não leiam, assistir a vídeos de um poeta que retrata temáticas de âmbito global, a partir do resgate da cultura popular.

As questões 8 e 9 fazem uma abordagem sobre o que as pessoas entrevistadas sentiram ao ter contato com o trabalho de Bráulio Bessa, isso é relevante para a difusão da poesia popular e da forma como ela é transmitida ao público, logo implica, também, na acessibilidade desses poemas. Esse é o papel do cordelista, do poeta popular, com seu sotaque, sua mensagem pronta, enquanto (en)cantador vai gerar no leitor, por meio da sua poética, a percepção de estar no mundo, assim como corrobora Zumthor (2007):

(...) pode-se dizer que o discurso poético valoriza e explora um fato central, no qual se fundamenta, sem o qual é inconcebível: em uma semântica que abarca o mundo (é eminentemente o caso da semântica poética), o corpo é o ponto de partida. O corpo dá a medida e as dimensões do mundo. É por isso que o texto poético *significa* o mundo. É pelo corpo que o sentido é aí percebido. O mundo tal como existe fora de mim não é em si mesmo intocável, ele é sempre, de maneira primordial, da ordem do sensível: do visível, do audível, do tangível. O mundo que me significa o texto poético é necessariamente dessa ordem; (...) desperta em mim essa consciência confusa de estar no mundo, anterior a meus afetos, a meus julgamentos, e que é como uma impureza sobrecarregando o pensamento puro...que, em nossa condição humana, se impõe a um corpo (ZUMTHOR, 2007, p. 75-76).

O esforço, o gestual, o cenário, o corpo, tudo isso vai compor o conjunto de uma obra preparada para tocar o outro, para transformar o outro a ponto de fazê-lo se encantar pelo que está sendo ouvido. Relacionando a fala de Zumthor (2007) às próximas questões, a primeira delas refere-se ao encantamento ou não produzido pelos poemas de Bráulio Bessa após o conhecimento deles. De um total de 135 respostas, 85,9% disse que os poemas geraram um encantamento.

A nona questão, colocada de forma objetiva, complementa esta oitava, no sentido de que vai revelar o que mais chama atenção dessas pessoas na obra de Bráulio Bessa. Com a resposta a essa questão, colocamos mais uma vez em pauta a importância da oralidade para a transmissão da poesia popular. 54,8% das pessoas entrevistadas responderam que a forma como Bráulio declama o poema é o elemento que chama sua atenção. Em seguida, o tema trabalhado com 29,4% e, por último e não menos importante, a escrita do poema com 15,9% dos votos. As três respostas são de extrema relevância visto que, antigamente, o poeta cordelista dependia dos três para vender sua obra. Isso vem desde os primeiros cantadores,

quando eles se postavam diante do público, cantando suas narrativas. Como elemento motivador da compra, vinha a temática da história, que era usada pelo cantador para despertar o interesse do público quando declamava e, antes que terminasse, parava a leitura e deixava o povo curioso, para que assim pudesse vender (ABREU, 2005, p. 16). A escrita do poema era importante para o interlocutor e também para o receptor, pois o texto tinha a função, por meio de uma métrica perfeita, de atrair o público com uma boa cantoria feita pelo cantador.

A última questão refere-se ao conhecimento do público analisado em relação ao gênero literário a que pertence os poemas de Bráulio Bessa. Entre as opções Romance, Novela e Cordel, 96,9% responderam “cordel” e 3,1% disseram ser “romance”. Este estudo nos mostra que o autor está conseguindo difundir um pouco das nossas vivências nordestinas, por vezes retratada no linguajar, na força da mulher, no respeito às diferenças, na importância das tradições para a constituição de um povo e, mais ainda, no poder transformador da poesia.

### **Considerações finais**

A Literatura de Cordel foi por muito tempo meio principal de difusão de informações para as diversas camadas da sociedade, segundo aponta Abreu (2005, p. 21), muitas vezes a “notícia podia dar no rádio e nos jornais, mas o povo só acreditava mesmo quando via tudo num folheto”. Logo depois com o advento da televisão, a literatura de cordel é trocada pela grande mídia. Mesmo assim, isso não significou seu fim. Os poetas populares continuaram a escrever seus cordéis, imprimi-los e vendê-los como sempre fizeram.

Bráulio Bessa passou a conhecer bem essa prática, pois a vivenciava ao ver os cantadores fazendo suas pelepas na sua cidade, Alto Santo, interior do estado do Ceará. Ele já havia se encantado pela literatura de cordel por meio de estudos sobre Patativa do Assaré e, posteriormente, conheceu a declamação. O autor então decidiu, após a democratização da internet, compartilhar os seus próprios cordéis assim como faziam os antigos poetas. No entanto, Bráulio tinha um objetivo muito forte: queria que a poesia em seus cordéis transformasse vidas (para isso, se utilizou das redes sociais inicialmente e depois de um pequeno espaço a ele cedido na televisão).

Um dos pontos mais importantes a se observar, pois contribuiu para o sucesso de Bráulio enquanto poeta popular, é exatamente como a performance desse autor ajudou a tocar os indivíduos. Nos vídeos, ele sempre aparecia com um chapéu de cangaceiro, bem representativo da cultura local; no programa de televisão, pediu para que o seu espaço tivesse

um pedestal e um painel cuja imagem fosse a de uma xilogravura, esta que é representativa da literatura de cordel. Todos estes aspectos são decisivos para a construção de uma performance, pois há a inserção da voz, do gesto, do corpo e do cenário.

Para finalizar, acreditamos que a pesquisa desenvolvida traga contribuições para os estudos de literatura em qualquer instituição, conscientizando futuras gerações de que há uma urgência em resistir para que a literatura de cordel seja propagada e continue a ser utilizada como recurso literário, didático e de transformação para a vida das pessoas.

## Referências

ABREU, Márcia. **Antologia de folhetos de cordel: Amor, História e Luta**. São Paulo: Moderna, 2005.

ABREU, Márcia. **Histórias de cordéis e folhetos**. Campinas: Mercado das Letras, 1999.

ACADEMIA BRASILEIRA DE LITERATURA DE CORDEL. **História do cordel**. Rio de Janeiro, [S.d]. Disponível em: <<http://www.ablc.com.br/o-cordel/historia-do-cordel/>>. Acesso em: 4 out. 2019.

BESSA, Bráulio. **Poesia que transforma**. Rio de Janeiro: Sextante, 2008.

GONÇALVES, Marco Antônio. Imagem-palavra: a produção do cordel contemporâneo. **Sociologia&Antropologia**, v. 01, n. 02, p. 219 – 234, 2011. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/sant/v1n2/2238-3875-sant-01-02-0219.pdf>>. Acesso em: 2 out. 2019.

PORTIFÍRIO, Alberto. **Autobiografia**. Fortaleza: Tipoprogresso, 2010.

REIS, Carlos. **O conhecimento da literatura: introdução aos estudos literários**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2013, p. 81-84.

ROMERO, Sílvio. **História da literatura brasileira**. 7. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio; Brasília: INL, 1980.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

## INQUIETAS OU INDECISAS? AS MULHERES-BICHO DE FERNANDA YOUNG E IVANA ARRUDA LEITE<sup>4</sup>

Emis Bastos<sup>5</sup>  
Universidade Federal do Ceará

### Resumo

O presente artigo faz um recorte comparativo a respeito das instabilidades do humor feminino relacionado ao conceito de animalidade presentes no romance *O pau* (2009), da escritora Fernanda Young, em paralelo com o conto “Leopoldo e Leocádia, um casal de leopardos”, do livro *Falo de mulher* (2002), da escritora Ivana Arruda Leite. As autoras discutem em seus livros o cotidiano dos relacionamentos amorosos entre mulheres e homens e as transformações da feminilidade. A ironia das relações afetivas se faz presente como modo de reflexão dos comportamentos sociais e culturais destas mulheres. Lobas ou leopardo-fêmeas? O que querem as mulheres-bicho de Fernanda e Ivana? A discussão desses questionamentos tem como fundamentação estudos de Freud, Derrida e Lacaz-Ruiz.

### Palavras-chave

Literatura; Feminilidade; Animalidade; Fernanda Young; Ivana Arruda Leite.

As obras *O pau* (2009), romance de Fernanda Young, coelhinha da *Playboy* e prêmio Jabuti de Literatura (2019) na categoria crônica, e o conto “Leopoldo e Leocádia, um casal de leopardos”, do livro *Falo de mulher* (2002), da escritora e cozinheira Ivana Arruda Leite, foram escolhidas como *corpus* desta pesquisa por possuírem uma sugestão reflexiva a respeito das mudanças sociais, culturais e políticas com relação ao gênero feminino. Comportamentos que implicam na mudança da postura e da atitude da mulher orientada pelas históricas lutas feministas. Ambos os livros destacam a mulher como protagonista e transgressora em suas atitudes e, desta forma, elas se apropriam do discurso falocêntrico para questionar a masculinidade conservadora e machista.

O romance *O pau* (2009) conta a história de Adriana, uma *designer* de joias culta, bem-sucedida, solteira e sem filhos, prestes a completar quarenta anos, a “idade da loba”. A expressão “loba” reflete o comportamento de uma nova geração do gênero feminino com o advento das primeiras lutas do feminismo. Movimento que interfere diretamente na mudança de costumes, no ingresso da mulher no mercado de trabalho, em sua autonomia e busca de

---

<sup>4</sup> O presente artigo faz parte de um recorte na pesquisa comparada *A fala e o falo: as mulheres de Fernanda Young e Ivana Arruda Leite*, sob a orientação do Prof. Dr. Claudicélio Rodrigues da Silva (UFC).

<sup>5</sup> Emerson BASTOS. SRTE/CE: 1660. emisbastos@hotmail.com

diretos iguais aos homens. Adriana apaixonou-se por um jovem ator de vinte e quatro anos. No decorrer da narrativa ela descobre que o rapaz a trai com uma garota bem mais nova. Adriana então resolve se vingar dele e de todos os homens através da castração simbólica do “pau” de seu namorado. A personagem amarra o namorado na cama e realiza sua vingança através de uma tortura física e psicológica:

- Você está ameaçando cortar o meu pau fora, é isso?
- Simbolicamente. Veja bem, ereções são reflexos. Um pau fica ou não fica duro por reflexo. (...) Lembra do Pavlov? Aquele dos reflexos pavlovianos? Pois é, então. É assim que vou cortar o teu pau fora: manipulando esse teu reflexo. Como Pavlov fez com os cachorros dele. (YOUNG, 2009, p. 13).

O livro *Falo de Mulher* (2002) reúne vinte e oito contos com finais nada felizes. Suas personagens vivem o caos do cotidiano, do casamento, da cozinha e das ruas. São putas que sonham em serem donas de casa, garotas que detestam conversar depois do sexo, donas de casa “putas” com seus maridos, mulheres-bicho: pata, sereia, leopardo-fêmea, escorpião. Marietas e severas. Putas, putas porque “era tanto remédio pra mãe, tanta cachaça pro pai e droga pro namorado, que não teve jeito” (2002, p. 65). Essas mulheres estão submetidas em função dos seus homens, mas jamais submissas. Certa hora elas dão a volta por cima, reclamam, xingam, cospem e vomitam seu amor. Mulheres que querem se vingar de tudo e de todos, vivem traumas associados a amores e a casos extraconjugais retratando sua fragilidade ou força, suas incertezas e insatisfações com o próprio corpo ou com sua imagem refletida.

A relação de animalidade está muito presente na construção das personagens destes livros como um pêndulo comportamental, ora humano, ora animal. Uma relação complexa onde o próprio ser humano por vezes animaliza o seu semelhante. O humano se difere do animal por sua racionalidade e com isso se percebe como superior aos outros animais. Usamos esta racionalidade, certas vezes, para depreciar o outro em seu não conhecimento por determinado assunto, não escolaridade, classe social, etnia, comportamento, dentre outras formas. Deparamo-nos a todo o momento com esta relação comparativa com os animais, seja chamando o outro de burro, vaca, cachorro, cadela, designações consideradas pejorativas, ou chamando de gata, ursinho, tigresa e fera, designações consideradas elogios.

Também fazemos uso da relação de animalidade na ambivalência da palavra direcionada ao gênero masculino e feminino como quando chamamos um homem ou mulher de “galinha”. Na maioria dos casos, para o homem, o significado é ampliado positivamente

como “pegador”, o homem que sai com muitas mulheres e recebe certo prestígio dentre os demais. O contrário acontece quando a mesma relação com o nome “galinha” é direcionada à mulher. Para o senso comum, uma mulher chamada de “galinha” não tem o mesmo prestígio no caso do homem, ela é rotulada pejorativamente como “mulher fácil”, “vagabunda”, “que não se dá ao respeito”. Sobre essas atribuições humanas aos animais, o professor Lacaz-Ruiz nos diz:

A animalização do homem é um fenômeno que pode ser abordado de diferentes maneiras. Desde a consideração do homem que é animalizado por realizar atos não humanos até àqueles que são tratados pela sociedade como animais, passando pela animalização na fórmula de fábulas ou das histórias em quadrinhos. Um outro aspecto que vale a pena considerar é o de abandonar os animais com os critérios humanos; projetar atitudes e sentimentos humanos no animal. (LACAZ-RUIZ, 1998).

No conto “Leopoldo e Leocádia, um casal de leopardos”, podemos observar esta associação comportamental dos gêneros masculino e feminino aos animais personificados na narrativa. A autora desenvolve o conto a partir de um cotidiano referente ao relacionamento amoroso entre homens e mulheres. A ironia das relações afetivas se faz presente como modo de reflexão dos comportamentos sociais. O comportamento e as atitudes femininas ganham foco no conto quando a leopardo-fêmea Leocádia acorda indisposta, de mau humor e se isola da família e dos demais animais da floresta na árvore mais alta, permanecendo assim por dias até sair deste estado, inesperadamente e sem explicação. O dia a dia, o hábito das mulheres de cuidar dos filhos e da casa, a dupla jornada do cotidiano feminino fazem com que Leocádia se comporte desta forma. Isso desperta o medo e a tensão em Leopoldo e a todos que estão à sua volta:

Não quis comer, não foi beber água no rio nem cuidou dos filhotes. Ficou lá, balançando o rabo de um lado pro outro, séria e negra como a noite. Não havia quem não temesse aqueles olhos faiscantes. (...) Tudo na mata ficava suspenso quando Leocádia estava de mau humor. Os pássaros economizavam trinados, a vegetação moderava o tom da florada. Qualquer barulhinho, um mínimo seixo rolando ribanceira abaixo, punha tudo a perder, as unhas se erguiam ao céu num grito esganiçado. (LEITE, 2002, p. 33).

As oscilações de humor também acompanham a personagem de *O pau* (2009). Adriana transita entre a loba quarentona, madura, decidida e a garota assustada, infantil e inconstante. Sente-se insegura e inquieta ao se relacionar com um rapaz tão jovem, “além de não ser nada divertida a sensação de velhice que sente quando está ao lado dele. Justamente por isso, nunca gostou de homens mais novos; quando você sai com alguém 14 anos mais

jovem, é lógico que se sente uma anciã. Uma velha sem-vergonha.” (YOUNG, 2009, p. 36).

Certa noite, enquanto o namorado de Adriana dorme no quarto, ela tenta trabalhar na sala e é surpreendida com uma notificação de mensagem no celular dele. Curiosa por saber quem mandaria uma mensagem àquela hora da madrugada, olha o celular do namorado e vê a mensagem de um contato salvo como “sem nome”. Na mensagem a pessoa pergunta se o namorado de Adriana pode retornar com uma ligação. Adriana, se passando pelo namorado, pergunta se é urgente e a pessoa diz “só queria conversar. Está com a velhota?” (2009, p. 100). Adriana, atônita e furiosa, tenta manter a calma e acaba por responder “é, estou com a velhota.” (2009, p. 100).

A loba Adriana sente no faro o seu território ameaçado. Esperta e experiente, fareja as pistas até encontrar a amante dele, uma garota que “diz ter 21 anos, ser atriz e modelo, e adora ‘fazer academia’” (2009, p. 128). Irritada, acha que ele a usou para se autopromover, já que ela é uma *designer* de joias famosa e reconhecida, algo que “faz parte do ‘pacote Adriana’. Camarotes vip tem scotch de graça. Você bebe, sua, a camiseta gruda no corpo, você revela sua barriga tanquinho ao lado de uma designer 14 anos mais velha. Nenhum ator de 24 anos reclamaria, reclamaria?” (2009, p. 34). Tomada pela raiva decide se vingar.

“Até há pouco tempo, a antropologia considerava o ser humano na simples condição de animal. E não temos dúvida de que o homem é também um animal. Sua morfofisiologia manifesta este fato de maneira inequívoca.” (LACAZ-RUIZ, 1998). A respeito deste comportamento do feminino relacionado com o animal leopardo e a loba, podemos destacar a sua força, bravura e o poder de territorialidade que o bicho sugere. Essas características intimidam a conduta do masculino nas duas concepções, a do animal, agindo pelo instinto de sobrevivência e autoproteção e a da mulher em resposta agressiva à insatisfação com seu parceiro. Tal aspecto pode ser verificado no jogo de perguntas e respostas que Adriana armou para se vingar do namorado “– É uma brasa, mora? – Hã? – Uma gíria do meu tempo. Sou uma velhota, você sabe.” (YOUNG, 2009, p. 151), na situação ela faz uso do bordão eternizado pelo cantor Roberto Carlos, no período da Jovem Guarda, queimando o namorado com o cigarro cada vez que ele erra as respostas, no caso, todas as vezes, pois ele está amarrado e amordaçado na cama.

Com medo, tenso e preocupado, o leopardo Leopoldo tenta uma aproximação com a esposa, porém, sem sucesso: – É só uma dor de cabeça, ela respondeu quando ele insistiu na

pergunta. Logo passa. Mas não passava. O marido sugeriu-lhe um banho de cachoeira, um passeio no matagal, uma aspirina. – Já, já passa, ela repetia não querendo nem uma coisa nem outra. Me deixe em paz. (LEITE, 2002, p. 34). Neste trecho, encontramos outra característica comumente relacionada à indisposição feminina, a dor de cabeça. A frase “estou com dor de cabeça” ficou consolidada no senso comum como uma “desculpa” que as mulheres dão para não terem que aceitar certos desejos dos homens, como, no mais usual, na hora do sexo. Atitude que não se enquadra nos instintos dos animais selvagens. Outro elemento que chama a atenção e complementa o efeito causa-solução é a sugestão que Leopoldo dá à mulher de tomar uma aspirina, comprimido utilizado para tratar dores de cabeça em humanos. Como a causa exata do desconforto de Leocádia não é exatamente uma dor de cabeça real, ela ignora a sugestão do marido e pede privacidade.

A postura apática, cansada e irritada de Leocádia e Adriana aponta também para outra problemática, a depressão: “Com jeitinho, Leopoldo conseguiu levar a mulher a um especialista em doenças não diagnosticáveis. – Depressão, disse o doutor. Ao ouvir o nome da doença, Leopoldo levou um susto. Era o pior que podia acontecer a animais de grande porte.” (LEITE, 2002, p. 35). A depressão não é exclusividade dos humanos, é um problema real que atinge animais de pequeno e grande porte e também pode ser tratada com medicamentos alopáticos, como antidepressivos e ansiolíticos, além de atividade física e relaxante. Mesmo assim, “os leões, tigres e jaguatiricas ficaram preocupados. Se os reis da bicharada dessem para ficar tristes pelos cantos, (...) tudo estaria perdido.” (2002, p. 36).

A depressão feminina tem como causas o excesso de responsabilidades atribuídas à mulher, as alterações hormonais, o estresse da rotina de trabalho, casa e família, dentre outros que colaboram para o surgimento de seus sintomas. Instabilidades que fazem parte da rotina de Adriana, que chorou no voo à Paris porque a aeromoça disse só tinham cerveja em temperatura ambiente, mas “logo que ela colocou os pés em Paris, mudou completamente. Ficou estranhamente excitada. Feliz-feliz-feliz.” (YOUNG, 2009, p. 56).

Essa é Adriana. Uma mulher que tem como honra ter sido a primeira analisada a ser diagnosticada como *boderline*, no Brasil. O que tem de genial no trabalho, tem de burra na escolha dos homens. O que tem de equilibrada no estilo das roupas, tem de insensata no que tange aos sentimentos. Nunca em toda a vida foi capaz de amar civilizadamente. (YOUNG, 2009, p. 56)

Muitas dúvidas são lançadas quando se fala das incertezas emotivas do universo feminino. Dentre elas os célebres questionamentos feitos por Freud após décadas de pesquisas

e análises sobre a sexualidade feminina: “Afinal, o que quer a mulher?” (FREUD, 2019, p. 11) e “não se nasce mulher, torna-se mulher” (2019, p. 31), frase apropriada por Simone de Beauvoir e, de acordo com a psicanalista Maria Rita Kehl em seu posfácio à edição das obras incompletas de Freud, “erroneamente atribuída a ela” (2019, p. 362). Sendo inegável a contribuição de ambos para a discussão sobre o feminino:

Ora, o que define de maneira singular a situação da mulher é que, sendo, como todo ser humano, uma liberdade autônoma, descobre-se e escolhe-se num mundo em que os homens lhe impõem a condição do Outro. Pretende-se torná-la objeto, voltá-la à imanência, porquanto sua transcendência será perpetuamente transcendida por outra consciência essencial e soberana. (BEAUVOIR, 1970, p.23).

Os hormônios estrogênio e a progesterona são alguns que têm grande influência no humor da mulher. Eles sofrem alterações durante o período menstrual, o pós-parto e a menopausa. Além disso, grande parte dos métodos contraceptivos são à base destes hormônios e podem influenciar no desenvolvimento da depressão. A depressão também pode atingir animais de grande porte como os leopardos e lobos. A relação hormonal e a retirada do animal de seu meio natural podem torná-los fracos e presas fáceis para outros predadores e o próprio humano. Leocádia, que se recusava a tomar remédios, saiu daquela situação de forma inesperada e sozinha. Imprevisível e soberana para o espanto do marido:

Um dia acordou como sempre. Rugindo, berrando, disposta a tudo. Atravessou o rio a nado e depois atravessou de novo e de novo, cruzando-o dez vezes de uma margem a outra. Não havia cansaço que a abatesse. Exausta, deitou-se na margem e rolou sobre si mesmo às gargalhadas. Depois saiu em desabalada corrida com um manto de folhas verdes grudado às costas. Era a mesma Leocádia de sempre. (LEITE, 2002, p. 36).

Jacques Derrida, em seu livro *O animal que logo sou* (2002), faz uma crítica à análise de alguns estudiosos que tratam do tema da animalidade por não levarem em consideração o fato do olhar do animal para eles, e menos ainda dirigirem-se a eles. O autor defende que não existe animal no singular genérico, separado do homem por alguma divisão. O que existe e difere é a linguagem nominal da palavra, são singularidades que não podem ser reunidas em uma figura única da animalidade. Derrida se utiliza da palavra *animmot* para definir uma pluralidade dos seres vivos. “Em contraste com o animal, o homem é um eterno insatisfeito; anseia pelo poder, amor ou destruição; arrisca sua vida por ideais religiosos, políticos ou humanistas. São justamente estes ideais que caracterizam a vida humana.” (LACAZ-RUIZ, 1998).

As mulheres animalizadas podem representar um comportamento que inquieta,

transgride e desestabiliza o meio em que está inserida, aparentemente dominado pelos machos “reis da natureza”, protetores, fortes, porém, submissos aos cuidados do feminino, pois, “se as fêmeas caíssem de cama, eles também não seriam os mesmos” (LEITE, 2002, p. 36). A figura da mulher decidida, independente e imprevisível confronta, desestabiliza e desloca a imagem e a postura do homem contemporâneo no patriarcado. “O medo assombra-lhes todas as noites desde então.” (LEITE, 2002, p. 36). Afinal, nestas duas situações, os homens é que nunca mais tiveram sossego.

### Referências

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo**. 1. Fatos e Mitos. Trad. Sérgio Milliet. 4 ed. Difusão Europeia do Livro, Paris: Gallimard, 1970.

DERRIDA, Jacques. **O animal que logo sou** (A Seguir). Trad. Fábio Landa. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

FREUD, Sigmund. **Amor, sexualidade, feminilidade**. Trad. Maria Rita Salzano Moraes. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

LACAZ-RUIZ, R.; CORREA, V. F.; TAVARES, F. A.; SCOTON, R. A. **A animalização do homem: uma visão ontológica do ser individual e do ser social**. Videtur (USP), São Paulo, v.4, n.4, 5kb, 09/1998. Disponível em: <<http://www.hottopos.com/videtur4/animalo.html>>. Acesso em: 18 fevereiro 2020.

LEITE, Ivana A. **Falo de mulher**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

YOUNG, Fernanda. **O pau**. Rio de Janeiro: Rocco, 2009.

## **HELENA, UM PERFIL DE MULHER**

Marcelle Pereira Santos Bento  
Universidade Federal do Ceará

Orlando Luiz de Araújo  
Universidade Federal do Ceará

### **Resumo**

Helena é um modelo de mulher que foi disseminado através das obras que são berço da cultura ocidental *Iliada* e *Odisseia* de Homero. Usamos esta personagem em nossa análise para demonstrar um perfil de mulher que pode representar o pensamento grego sobre o gênero feminino. O objetivo deste trabalho é investigar a personagem Helena e ver o que os mitos falam com relação à sua origem e à sua ida para Troia. Para traçar seu perfil, além das obras de Homero, tomamos como base o discurso do filósofo Górgias intitulado *Elogio de Helena* e a tragédia *Helena* de Eurípedes. Portanto, abordaremos a recepção do mito tanto pela literatura como pela filosofia, pois Helena tornou-se modelo para todas as mulheres.

### **Palavras-chave**

Helena; Mito; Recepção; Gênero Feminino.

### **Helena: um perfil de mulher**

O objetivo deste trabalho é investigar a personagem Helena e ver o que os mitos falam com relação à sua origem e à sua ida para Troia. Tomamos como base as obras *Iliada* e *Odisseia* de Homero, *Elogio de Helena* de Górgias e *Helena* de Eurípedes.

Helena foi uma personagem muito importante citada em várias obras do grego clássico. Segundo o mito, ela foi a recompensa dada a Páris por Afrodite após escolhê-la como a deusa mais bela, deixando de lado Hera e Atena. O rapto de Helena é um dos causadores de uma guerra famosíssima: a Guerra de Troia. Essa guerra foi narrada por Homero na *Iliada* e nela encontramos, além das disputas constantes no nono ano da guerra, algumas ações em que Helena aparece.

O tragediógrafo grego Ésquilo escreve sobre a fuga de Helena para Troia no canto coral da tragédia *Agamêmnon*. Nos versos abaixo, o coro de anciãos relata o motivo da guerra de Troia. O príncipe troiano Páris descumpriu o dever da hospitalidade, tão respeitado pelos gregos, e “roubou” a esposa de Menelau, causando assim a guerra.

Assim também Páris;  
 No palácio dos Atridas,  
 Aviltou mesa hóspeda  
 Com rapto de mulher presa.  
 Ela deixou aos da cidade  
 tumulto de escudos e de lanças  
 e armamentos navais  
 em vez de dote levou ruína a Ílion,  
 atravessou veloz as portas  
 por ousar o não ousado.  
 (ÉSQUILO, 2013 v. 398-408).

Através dos versos acima, infere-se que Helena deixou sua pátria sem nenhum remorso. Ela não se preocupou com a dor do marido. A atitude de Helena passa a ser a razão que motivou a guerra e queda de Troia. Além disso, na epopeia *Odisseia*, o personagem Agamêmnon, no canto XI, ao falar com Odisseu no mundo dos mortos, profere as seguintes palavras sobre Helena: “Por causa de Helena bastantes morreram.” (HOMERO, 2015, XI, v. 438) À rainha, filha de Zeus, Agamêmnon atribui todas as mortes da guerra de Troia.

No canto II da *Iliada*, estando na sacada observando a guerra, Helena apresenta ao atual sogro os heróis que estão lutando, inclusive seus antigos parentes. Nesta passagem, Helena demonstra certo pesar por ter deixado o lar. Parece que ela demonstra resquícios de arrependimento por sua estada em Troia como podemos observar nos versos a seguir:

Sinto por ti, caro sogro, respeito e vergonha a um só tempo.  
 Bem melhor fora se a Morte terrível me houvesse levado,  
 antes de haver consentido em seguir o teu filho, deixando  
 o lar e o esposo, minha única filha e as gentis companheiras.  
 Mas não devia assim ser; essa a causa de todo esse meu choro. (...)  
 Esse é Agamémnone, rei poderoso, de atreu descendente ,(...)  
 Foi meu cunhado, se o foi algum dia, com minha cegueira.  
 (HOM., *Il.*, II, v. 172-176; 178; 180).

Mas será que Helena realmente foi a causadora da Guerra de Troia? O filósofo grego Górgias em seu texto *Elogio de Helena* usa de alguns recursos para defender a bela dama e eximir dela toda a culpa da destruição de Troia. O filósofo dá quatro razões para o rapto de Helena que são: o amor, a persuasão, o rapto pela força e a influência divina.

Górgias utiliza argumentos como “ou por determinação da Sorte e por deliberação dos deuses e por decreto da Necessidade fez o que fez, ou foi raptada à força; ou persuadida pelos discursos, ou surpreendida pelo amor” (GÓRGIAS, 2009, fr 6). Esses argumentos servem para justificar essas razões e provocar uma discussão em favor da defesa de Helena.

Dentre os motivos da ida da rainha Espartana para Troia, é provável que ela tenha se encantado com a beleza de Páris e isso a motivou a deixar seu lar. Na *Iliada*, temos uma

descrição de Páris no Canto II como “o formoso Alexandre, que um deus imortal parecia” (HOMERO, 2015, II, v. 30). A beleza de Páris era tão grande que podia encantar qualquer mortal. Certamente, Páris sabia usar o seu poder de sedução para conquistar aquelas que o atraíam. Mais à frente, no Canto II, Heitor insulta o divo Alexandre dizendo: “Páris funesto, de belas feições, sedutor de mulheres!” (HOMERO, 2015, II, v. 39). Neste instante, podemos inferir que o jovem “de formas divinas” costumava seduzir mulheres. Provavelmente, assim também o foi com Helena. Sendo assim, a bela mulher não teria culpa de ter sido extraída de seu lar.

Em uma das versões do mito de Helena, ela é apresentada como uma mulher fatal, causadora de vários infortúnios, como a destruição de Troia. Já no *Elogio de Helena*, Górgias descreveu-a como uma mulher diferente, que é vítima do destino, qualquer força que fosse exercida sob a vida de Helena não poderia ser evitada. Então, por esse viés, Helena se torna uma mulher comum e indefesa.

Convém lembrar que havia uma concepção do que era apropriado para a postura de uma mulher em uma ideologia patriarcal. Geralmente, o lugar da mulher ateniense era no privado e o privado era o local do silêncio. Para os gregos, só se encontrava a paz na cidade quando a mulher estava confinada no lar. A glória de uma mulher ateniense era não ter glória, apenas lhe cabia acolher o que o destino lhe reservava. Sua glória estava atrelada à sua invisibilidade e quanto mais se falava de uma mulher mais transgressora ela ficava. Sendo assim, Helena recebeu uma fama que fazia dela uma mulher forte, decidida, porém mal falada.

Por um lado, na maioria dos argumentos dados por Górgias, podemos perceber a fragilidade que uma mulher grega teria. Em nenhum momento, Helena foi apontada como senhora de suas decisões. Ela sucumbiu a fatores externos que a rodeavam levando-a a um caminho de destruição.

Por outro lado, Untersteiner (2008) afirma que “Elena si mostro decisa e segura” (UTERSTEINER, 2008, p. 177) após ter sido levada por Páris. Sua decisão e segurança podem ser características de uma mulher que sabe o que quer, que corre atrás de suas metas. Supondo que Helena agiu por vontade própria, faz com que ela se torne uma mulher com uma característica particular: não se deixou dominar pela *doxa*.

Em resumo, em algumas versões, descreve-se Helena como uma mulher fatal, causadora de vários infortúnios, como a destruição de Troia. Ela era considerada uma mulher adúltera e volúvel, um modelo de mulher a não ser seguido. Em outras versões, Helena é vista

como vítima devido a sua beleza e ao destino que estava traçado para ela.

Estesícoro, *Στησίχορος*, é o nome dado a um poeta grego lírico do período arcaico. Este poeta também vai fazer alusão à personagem Helena. Em outra versão do mito de Helena, uma palinódia foi escrita por Estesícoro como forma de se desculpar com Helena, já que ele tinha espalhado sua má fama e ficou cego. Então, afirmou Estesícoro que os deuses enviaram um “eidolon”, uma espécie de fantasma, para Troia ao invés da rainha de Esparta. A verdadeira Helena passou toda a guerra de Troia no Egito, aguardando o resgate de seu esposo Menelau.

Na obra *Helen of Troy: from Homer to Hollywood*, a professora de Língua Inglesa e Literatura da Universidade de Oxford Laurie Maguire (2009) cita, de forma breve, a palinódia de Estesícoro que conta uma versão do mito de Helena. Já essa versão do mito informa o porquê de ela ter causado a ruína de Troia e de seu lar. Estesícoro relata que Afrodite fica furiosa com o suposto pai de Helena, Tíndaro, porque ele se esqueceu de prestar sacrifícios para a deusa. Então, como forma de conter sua ira, a deusa Cípris libera uma maldição familiar que fará com que as filhas de Tíndaro, Helena e Clitemnestra sejam a ruína de seus maridos.

Eurípedes, conhecedor do mito de Helena, relatado por Estesícoro, escreve uma tragédia com o mesmo nome da heroína explicando que ela não foi para Troia e sim um espírito criado pela deusa Hera como forma de vingança por perder a disputa de beleza entre as deusas Afrodite e Atena. Helena foi levada para o Egito onde esperou pelo seu resgate até a chegada de Menelau.

A tragédia *Helena* de Eurípedes inicia-se com a protagonista relatando o mito da escolha da deusa mais bela. A deusa Discórdia, por não ter sido convidada para o casamento da deusa Tétis e do rei Peleu, jogou um pomo de ouro na festa destinado à deusa mais bela.

Hera, Afrodite e Atena participaram desta disputa e escolheram o jovem Páris para decidir quem seria a portadora de maior beleza. Cada deusa ofereceu uma prenda para o rapaz. Este preferiu Afrodite que lhe prometera a mulher mais bela do mundo. Contudo, Helena, a mulher mais bela, já estava casada em outro território. Então Páris resolveu sequestrá-la.

Segundo esta versão do mito, Hera com ódio de Afrodite e Páris decide se vingar. Logo, Hera ordena a Hermes que leve a rainha de Esparta para o Egito. Em seguida, a deusa de olhos bovinos cria um “eidolon”, uma espécie de fantasma, que acaba indo para Troia onde permaneceu por dez anos. Helena conta essa história nas palavras a seguir:

Quanto a mim, a minha terra pátria não é desconhecida,



fazem mais inocente e justa. Dessa forma, na versão de Eurípedes a tragédia *Helena* se opõe à versão de Homero em suas epopeias.

Por outro lado, para Homero, Helena é uma mulher fatal que causou a guerra de Troia, esta sendo a versão mais conhecida de Helena. O mito descreve façanhas da heroína e das pessoas com quem a rainha convive. Sua voz passa a ser relevante para perpetuação do mito até os dias atuais. A voz de Helena ecoa assim como o seu lamento ou como um canto de glória, ainda que deixe a dúvida com relação a verdadeira idoneidade de Helena.

## Referências

ARISTÓFANES. **Duas Comédias: Lisístrata e as Tesmoforiantes**. Tradução, apresentação e notas de Adriane da Silva Duarte. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BULFINCH, Thomas. **O Livro de Ouro da Mitologia** (a idade da fábula): histórias de deuses e heróis. Tradução de David Jardim Júnior. 26. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.

CASSIN, Barbara. Ver Helena em Toda Mulher. Tradução de Fernando Santoro. **FOLHA DE S. PAULO**. São Paulo: Copyright Empresa Folha da Manhã S/A. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs1707200506.htm>>. Acesso em 30 de junho de 2019.

ÉSQUILO. **Oresteia**: Agamêmnon, Coéforas, Eumênides. Tradução de Mário da Gama Cury. 7. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

ÉSQUILO. **Agamemnon**. Estudo e tradução: Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras FAPESP, 2013.

EURÍPEDES. **Helena**. Tradução de José Ribeiro Ferreira. Coimbra: FESTEIA Tema Clássico, 2005.

GÓRGIAS. **Elogio de Helena**. Tradução de Daniela Paulinelli. Belo Horizonte: Anágnosis. Disponível em: <<http://anagnosisufmg.blogspot.com/2009/11/elogio-de-helena-gorgias.html>>. Acesso em 23 de junho de 2019.

GUTHRIE, W. K. C. **Os Sofistas**. Tradução de João Rezende Costa. São Paulo: Paulus, 1995.

HARVEY, Sir Paul. **Dicionário Oxford de literatura clássica Grega e Latina**. Tradução Mario da Gama Cury. RJ: Jorge Zahar Ed., 1998.

HOMERO. **Iliada**. Tradução e prefácio de Carlos Alberto Nunes. 25. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

HOMERO. **Odisseia**/ Homero: tradução e prefácio Carlos Alberto Nunes. 25. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

LESKY, Albin. **A Tragédia Grega**. Tradução J. Guinsburg, Geraldo Gerson de Sousa e Alberto Guiz. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1996.

LONG, A. A. **Primórdios da Filosofia Grega**. A. A. Long (org.); tradução Paulo Ferreira. São Paulo: Ideias & Letras, 2008.

MAGUIRE, Laurie E. **Helen of Troy: from Homer to Hollywood**. UK: Wiley-Blackwell, 2009.

PLATÃO. **Fedro ou da Beleza**. Tradução e notas de Pinharanda Gomes. 6. ed. Lisboa: Guimarães Editores, 2000.

PIETRO, Maria Helena Ureña. **Dicionário de Literatura Grega**. Lisboa; São Paulo: Editorial Verbo, 2001.

REALE, Giovanni. **História da Filosofia: Filosofia Pagã Antiga**, v.1/ Giovanni Reale; Dario Antiseri; tradução Ivo Stomiolo – São Paulo: Paulus, 2003.

SOFISTAS. **Testemunhos e Fragmentos**. Revisão: Levi Condinho. Tradução e notas de Ana Alexandre Alves de Sousa e Maria José Vaz Pinto. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2005.

UNTERSTEINER, Mario. **I Sofisti**. Presentazione di Fernanda Decleva Caizzi. Milano: Bruno Mondadori, 2008.

ZEITLIN, Froma. **Travesties of Genre and Genre in Aristophanes' "Thesmophoriazousae"**. *Critical Inquiry*. v. 8, n. 2, 1981. p. 301-327.

## A MEMÓRIA DO CORPO EM “O GRANDE PASSEIO”, DE CLARICE LISPECTOR

Luciana Braga<sup>6</sup>  
Universidade Federal do Ceará

Claudicélio Rodrigues da Silva<sup>7</sup>  
Universidade Federal do Ceará.

### Resumo

Este trabalho é um recorte da dissertação que traz no centro de sua discussão uma análise do erotismo em sete contos presentes em *Felicidade Clandestina* (1998) e *Laços de Família* (2009), de Clarice Lispector. Pretende-se, neste artigo, analisar a trajetória de Margarida, protagonista do conto “O Grande passeio”, que, apesar da idade, da debilidade corporal e mental, ainda possui alguns momentos de vivacidade da memória que percorre seu passado, lembranças e desejos. É importante ressaltar que esse corpo envelhecido ainda é um corpo que deseja. Para tanto, utilizar-se-á os estudos de Freud (2018) sobre a pulsão, Bataille (2017) sobre o erotismo e a morte, e o estudo dos corpos na literatura feito por Elódia Xavier (2007), entre outros estudiosos.

### Palavras-chave

Corpo; Memória; Erotismo; Desejo; Feminino.

O conto “O Grande Passeio”, de Clarice Lispector presente em *Felicidade Clandestina*, lançado em 1971 tem como protagonista uma senhora abandonada pelos parentes que vive da caridade de outra família que, muitas vezes, esquecia-se da existência da velhinha. Ela é apresentada pelo narrador já nas primeiras linhas do conto:

Era uma velha sequinha que, doce e obstinada, não parecia compreender que estava só no mundo. Os olhos lacrimejavam sempre, as mãos repousavam sobre o vestido preto e opaco, velho documento de sua vida. No tecido já endurecido encontravam-se pequenas crostas de pão coladas pela baba que lhe ressurgia agora em lembrança do berço. (LISPECTOR, 1998, p. 29).

O trecho acima já denuncia o abandono do tempo, a dor dos anos, o luto das vestes e o retorno da infância traçando uma linha tênue entre a vida e a morte, pois essa mulher está à deriva, ela é pulsão de vida e morte. Ela é o apego inexplicável no existir, já evidenciado no modo como ela gostava de ser chamada: “Mocinha”. Esse apelido é seu elo

6 Graduada em Letras pela Universidade Federal do Ceará, especialista em Ensino de Língua Portuguesa pela Universidade Estadual do Ceará, professora da rede pública de ensino do Ceará e mestranda em Literatura Comparada pela Universidade do Ceará.

7 Graduado em Letras pela UEMA, mestre em Literatura Brasileira e teorias da Literatura pela UFF, Doutor em Ciência da Literatura pela UFRJ.

com a juventude, pois seu nome mesmo era “Margarida”, nome de flor e como tal tem a vida efêmera que ela rejeita.

Mocinha atualmente é pequena e escura, pois o tempo diminuiu seu tamanho e escureceu sua pele. Ela aprendera aos poucos a sobreviver com as poucas esmolas que lhe davam. Vivia de favor em um quarto dos fundos na casa de uma família em Botafogo, que ria muito dela, mas geralmente a esquecia e a achava muito misteriosa, pois ela “levantava-se de madrugada, arrumava sua cama de anão e disparava lépida como se a casa estivesse pegando fogo.” (LISPECTOR, 1998, p.30). Quando interrogada para onde ia nessas ocasiões, Mocinha dizia que ia passear.

Esses passeios de Mocinha representam seus momentos de fuga da realidade, seu encontro com o passado, seu instante de gozo e prazer ao entrar em contato com as memórias de sua juventude. Ela era natural do Maranhão, mas viera para o Rio afim de ser internada em um asilo, porém a senhora que a trouxe por caridade não a internou e entregou algum dinheiro para ela se arrumar no Rio. O dinheiro acaba e Mocinha inicia uma vida de caridade. Todavia, essas dificuldades não diminuem a pulsão de vida que pulsa em seu corpo não só durante os passeios furtivos da madrugada, mas também em seu sorriso cortante.

O sorriso de Mocinha é um contraste em seu corpo idoso e sofrido, uma das moças da casa achara que ele era uma espécie de “riceto inofensivo”. Mas, ela estava enganada, o sorriso da idosa é uma afronta à juventude, é como o cuspe no chão da senhora de “Feliz aniversário”, ambas trazem essa ideia de *infamiliar* por surpreenderem em suas atitudes e expressões como se houvesse algo de familiar, de íntimo em seus atos e a consciência dessa estranha relação angustia de algum modo e deixa um ar de mistério. Esses corpos, aparentemente adormecidos, quebram o marasmo do tempo e a fraqueza dos ossos e se afirmam perigosamente na vida entre os jovens.

Incomodados com a velha cheia de juventude, da família decide levá-la embora para Petrópolis, pois a julgavam como um fardo antigo. Ela não rejeita a ideia, pelo contrário, “desenferruja seu coração” e se enche de um fôlego novo. Ela se excitava com a mudança e tinha lembranças dos seus filhos já mortos e de seu esposo em manga de camisa. Essa lembrança do esposo dessa forma a confundia e ela ficava buscando o paletó em suas lembranças, mas não encontrava. Nem mesmo no enterro dos filhos, ela se lembrava dele de paletó. Maria Lucia Homem dissertando sobre a Psicanálise e a Literatura diz que “há um impulso no ser que ele próprio não domina e que, no entanto, habita seu cerne e o faz oscilar

no pêndulo entre as forças agregadoras e desagregadoras, vida e morte em comunhão.” (HOMEM, 2012, p.70). Essa imagem construída na mente da personagem foge do seu controle, é esse impulso de que a pesquisadora fala. Sua mente despira o homem em sua cabeça sem que ela tivesse consciência de como isso foi feito. Vida e morte se comunicam no seu inconsciente, até que de repente ela se dá conta de que a cama é dura. “É que se sensibilizara toda. Partes do corpo de que não tinha consciência há longo tempo reclamavam agora a sua atenção. De súbito – mas que fome furiosa!” (LISPECTOR, 1998, p. 32). Trata-se de um estímulo pulsional, pois esse processo se dá em Mocinha não de uma hora para a outra, mas de forma gradativa, como uma força constante tal qual Freud definiu em *A pulsão e seus destinos* (2017). E essa fome furiosa é mais uma consequência dessa força que vem do interior dessa mulher e se manifesta em todo o seu corpo. Depois de matar sua fome com um pedaço de pão com manteiga ressecada, metáfora do seu próprio corpo, ela tem outra visão do marido se despedindo para ir ao trabalho, mas não lembra suas vestes. O fato é que ela se deita se coçando toda ardente. Dessa forma, percebe-se que, apesar do avanço da idade, da debilidade do corpo e da mente, Mocinha ainda possui alguns momentos de vivacidade da memória que percorre seu passado, lembranças e desejos. O erotismo que desperta em seu corpo é principalmente o erotismo do coração, e é difícil experimentar essa forma de erotismo sem sentir o sofrimento que ela carrega. Nessa forma de erotismo, a continuidade é conseguida através do ser amado que é a transparência do mundo para o amante.

É fundamental evidenciar que Clarice ao relatar a vida penosa dessa senhora deixa em evidência que esse corpo, invisível e imóvel para uns, ainda é um corpo que deseja, que queima em altas labaredas a chama vermelha do erotismo no dizer de Paz (1994). A madrugada se passou inteira nesse jogo de mostrar e esconder típico da sedução, em que ora ela via o marido e ora não conseguia mais ver. Até que acordou descabelada ao ouvir os chamados da moça da casa que viera acordá-la para se arrumar para sua viagem a Petrópolis. Aliás, “Viagem a Petrópolis” é o outro título que Clarice dera a esse conto em *A Legião Estrangeira*, publicada em 1964. Ao comparar ambos os títulos, percebe-se que o título presente em *Felicidade Clandestina* carrega em si a metáfora da morte, está envolto pela pulsão de morte que percorre o corpo da protagonista e, portanto, assume uma dimensão significativa maior.

No caminho, “qualquer coisa em seu rosto amorteceu um pouco a alegria da moça da casa e deu-lhe um ar obstinado.” (LISPECTOR, 1998, p.33). Parece que Mocinha sentia de

algum modo o que estava prestes a acontecer, pois as pulsões de vida e morte são inteiramente interligadas. De repente, Mocinha volta a sorrir e junto com o sorriso que é sua marca de gozo vem suas lembranças dos antigos amigos e do seu marido, agora de paletó. Realidade e fantasia se misturam e ela não compreende direito o que seus familiares faziam dentro daquele carro. Trata-se apenas de um devaneio seu ou fantasia, pois segundo Freud, “podemos partir da tese de que a pessoa feliz nunca fantasia, somente a insatisfeita. As forças motivadoras das fantasias são os desejos insatisfeitos e toda fantasia é a realização de um desejo, uma correção da realidade insatisfatória. (FREUD, 1996, p.137). Dessa forma, a fantasia ou devaneio da protagonista é, na verdade, um desejo de alterar sua realidade e transformá-la em algo mais satisfatório para ela diminuindo a sua solidão.

Quando enfim chegam ao destino, Mocinha é deixada como uma mercadoria indesejada. Não há nenhuma cortesia ou respeito. Basta ensinar o endereço e dizer o recado, o irmão de Petrópolis iria entender e dar ajuda a velha senhora e se não desse, agora ela não era mais responsabilidade deles. Para eles, muito já havia sido feito. Mocinha, por outro lado, não protesta, apenas aceita e segue o rumo indicado. Antes parando para sentir o vento entre suas pernas que a deixa entontecida, afinal a personagem não se nega aos pequenos prazeres da vida.

Arnaldo, o dono da casa que iria dar abrigo à Mocinha, não está presente e sua esposa desconfiada pede que a senhora entre e espere. A espera ocorre em meio a uma mesquinha refeição de mingau de aveia, torrada e manteiga na companhia de várias moscas. Mocinha queria mesmo era café quente para esquentar seu corpo, mas isso não lhe foi dado. Mais uma vez é seu sorriso quem gera desconfiança nas pessoas, pois a esposa de Arnaldo achara que a velha tinha um ar sabido, pois “sequer escondia o sorriso” (LISPECTOR, 1998, p.35). O sorriso da personagem não lhe dá apenas um ar jovial e aumenta o seu mistério, mas é a sua verdadeira transgressão. Um riso num rosto trágico é como o gozo de um corpo débil. Ela quebra as expectativas ao seu respeito e é isso que provoca nela essa sensação *infamiliar*.

A gringa diz que precisa tomar café e a ideia do café pretinho, quentinho faz arder os lábios secos de Mocinha e acelera seu coração. “Café, café, olhava ela sorrindo e lacrimejando” (LISPECTOR, 1998, p.35). Olga de Sá (2000) diz que a geração de novos significados é uma característica clariceana que, inclusive, valeu-lhe o epíteto de barroca. Em outras palavras, Clarice não questiona apenas a existência humana e a Literatura, ela questiona a própria linguagem. Essa repetição em Clarice provoca então uma nova visão da

palavra, intensifica o sentido, potencializa a experiência da personagem. Assim, nós sabemos que o café nesse trecho não é uma simples bebida, é o objeto de desejo da Mocinha naquele instante, pois o café é o meio pelo qual ela tornaria sua satisfação possível, diferente do mingau que lhe é oferecido que é uma referência direta a sua idade avançada. Assim, Mocinha também transgredir ao preferir o café que simbolizaria a vitalidade ao invés do mingau que denuncia a debilidade do seu corpo.

Adiante, Arnaldo chega e dispensa Mocinha. Dá dinheiro para o trem e diz para ela voltar para o Rio, mas a idosa não parece entender a gravidade dos fatos ou ela está vivendo em um mundo paralelo em que o mais importante é sorrir seu “sorriso encabulado”, seu “sorriso malicioso de velha” e continua sorrindo “como se pregasse uma peça a alguém”. Sorrir era sua arma para as injustiças do mundo também, era seu gozo, sua grande transgressão.

Mocinha pega o dinheiro e quando já está na rua, pensa de novo em seus filhos já mortos e no marido e decide passear um pouco, que é seu jeito simples de aproveitar a vida. Foi então que:

Um homem passou. Então uma coisa muito curiosa, e sem nenhum interesse, foi iluminada: quando ela era ainda uma mulher, os homens. Não conseguia ter uma imagem precisa das figuras dos homens, mas viu a si própria com blusas claras e cabelos compridos. A sede voltou-lhe, queimando a garganta. O sol ardia, faiscava em cada seixo branco. A estrada de Petrópolis é muito bonita. (LISPECTOR, 1998, p. 37).

O homem representa o outro nesse conto. Sabe-se já o quanto o contato do eu com o outro é significativo na obra clariceana. Nesse trecho, o outro é representado por um homem e sua simples passagem ilumina uma coisa ironicamente assinalada como “sem nenhum interesse”, isto porque Margarida ou Mocinha possui um corpo envelhecido, conforme Elódia Xavier (2007), mas também é erotizado como pode-se notar na sua fome durante a madrugada, no seu desejo por passeios inusitados, seu desejo por café e agora ao ver esse homem.

Sabe-se que “a sociedade industrial em que vivemos marginaliza o idoso em geral, as mulheres sofrem mais os efeitos dessa marginalização, uma vez que a cultura dominante impõe-lhe padrões de beleza e juventude.” (XAVIER, 2007, p.85). Sobre isso é importante pontuar que essa mesma idosa marginalizada é, muitas vezes, erotizada na juventude. Então, é como se todo esse potencial erótico tivesse que obrigatoriamente ser destruído, mas Clarice mostra que ele continua pulsando dentro do corpo feminino. Essa relação do eu com o outro

no conto em questão serve para o leitor ter conhecimento desse lado da personagem, uma idosa que vive de esmolas, é esquecida pelos outros, mas, mesmo assim, deseja. É de suma relevância a ideia de que vendo o outro ela não o enxerga de fato, mas seu olhar se volta para si e ela enxerga a si mesma com blusas claras e cabelos compridos. O que dá a ideia de que sua memória se volta novamente para o passado, mas ao invés de ver seus familiares e marido, ela se enxerga na juventude, quando seu corpo estava vivendo toda a potência do seu desejo e era desejado por outros corpos também. A sede volta, semelhante a sede do personagem do conto “O primeiro beijo”, sede aqui também é metáfora para desejo. A sede nela queima sua garganta.

O paralelo com o conto “O primeiro beijo” continua, pois Mocinha também encontra um chafariz, porém aqui ele não possui a forma de um corpo feminino, sua “pedra é negra e molhada”, negra como o corpo da protagonista que no início do conto é descrito como um corpo pequeno e escuro que já havia sido alto e claro. Sendo assim, o chafariz aqui não é o outro, é um reflexo da própria protagonista e está molhado por causa da água, assim como Mocinha está molhada por causa do desejo que a visão do homem provocara. No chafariz, Mocinha vê uma negra reunindo as mãos em conchas cheias de água para beber, tal qual Lóri enchera de água do mar. Se a água é pulsão de vida, é presença forte de Eros, beber a água é ficar cheia da potência desse deus. Esse deus é forte e violento. Deve ser por isso que a água dá pesadas voltas no estômago de Mocinha. Ela não estava preparada para sorver tanto desejo em um gole só. Essa água acorda pequenos reflexos no corpo da personagem como se fossem luzes.

Mocinha ganha então luzes dentro do seu corpo, assim como Bertha Young no conto “Êxtase”, de Katherine Mansfield que sente um êxtase absoluto, “como se tivesse engolido um pedaço luminoso daquele sol da tarde e que ardesse em seu peito, irradiando uma chuvinha de centelhas em cada partícula, até cada uma das pontas dos dedos...” (MANSFIELD, 2016, p. 11). Conforme Monica Maia, a tradutora dos 15 contos escolhidos de Katherine Mansfield, “os contos de Mansfield marcaram a escrita de Clarice Lispector desde a juventude.” (MAIA, 2016, p.10). Para reforçar o paralelo e as palavras de Monica, somente as palavras da própria autora seriam capazes de dizer tanto. Para tanto, basta ler o último parágrafo da crônica “O primeiro livro de cada uma de minhas vidas” presente em *A Descoberta do Mundo*:

aos 15 anos com o primeiro dinheiro ganho com trabalho meu, entrei altiva porque

tinha dinheiro, numa livraria, que me pareceu o mundo onde eu gostaria de morar. Folhee quase todos os livros dos balcões, lia algumas linhas e passava para outro. E, de repente, um dos livros que abri continha frases tão diferentes que fiquei lendo, presa, ali mesmo. Emocionada, eu pensava: mas esse livro sou eu! E contendo um estremecimento de profunda emoção, comprei-o. Só depois vim a saber que a autora não era uma anônima, sendo, ao contrário, considerada uma das melhores escritoras de sua época: Katherine Mansfield. (LISPECTOR, 1999, p.453):

Para Nádia Battela Gotlib, a obra de Katherine, Monteiro Lobato e Herman Hesse aparecem na referida crônica como “emblema de um ingresso ou de uma iniciação num novo universo da fantasia – e da ficcionalização.” (GOTLIB, 2013, p. 109). Sendo assim, é difícil negar a influência e a semelhança de estado de ambas personagens com o diferencial que Mocinha já apresenta em sua composição algo de trágico devido sua velhice e sua solidão no mundo, pois mesmo quando estava na casa da família que a acolheu, Mocinha vivia isolada de todos e quando estava em contato com os outros, elas mesma se isolava em suas lembranças na tentativa de se prender ao passado e talvez adiar a morte.

A solidão é um dos grandes temas na obra de Clarice e quando a velhice é a fase da vida da personagem, fica praticamente impossível não abordar. Segundo Bataille, “o erotismo deixa o indivíduo na solidão, pois se trata daquilo de que é difícil falar. Por razões que não são apenas convencionais, o erotismo é definido pelo segredo. Ele não pode ser público.” (BATAILLE, 2017, p. 278). Sendo assim, essa experiência erótica de Mocinha ao ver o homem e se lembrar da sua juventude quando tinha um corpo desejante é bem característica do erotismo, pois a personagem vive a fantasia na sua mente e o erotismo não deixa de se mover através da fantasia e quando essa experiência é passada para o leitor é também através da fantasia criada pela linguagem de Clarice. Esse momento então não é fantasioso apenas para Mocinha, mas para todos os envolvidos nele.

Após sentir seu corpo iluminar em pleno êxtase, a personagem caminha um pouco mais até sentar-se “numa pedra que havia junto de uma árvore, para poder apreciar.” (LISPECTOR, 1998, p. 38), seu corpo nesse momento é a plenitude da pulsão de vida, mas também está exausto como um prelúdio da morte. Afinal, sabe-se que a pulsão de vida e a pulsão de morte de Freud (2017) não são conceitos contraditórios ou eliminatórios, pois vida e morte dialogam o tempo inteiro; na verdade, estão conectadas. De um lado, existe a pulsão de vida, que leva as pessoas a buscar o prazer, a criar, a realizar os anseios mais importantes; e, de outro, a pulsão de morte que conduz ao isolamento, à solidão, à estagnação e à morte. Ambas são responsáveis pela manutenção da vida da humanidade, pois todas as ações do homem são resultantes da combinação dessas duas pulsões. Unidas, elas mantêm o corpo

humano em equilíbrio, pois a pulsão de vida impulsiona o sujeito a obter o prazer a qualquer custo e, se não houver a interdição da outra pulsão, o resultado pode ser a morte. O princípio do prazer é, portanto, transgressor e necessita de uma interdição para não resultar em morte.

No entanto, Mocinha saboreia seu prazer sentada debaixo da sombra de uma árvore, enquanto Clarice utiliza da metáfora do abismo duas vezes no mesmo parágrafo: “tinha muito passarinho que voava do abismo para a estrada” e “a estrada branca de sol se estendia sobre um abismo verde” (LISPECTOR, 1998, p. 38). Repetir em Clarice nunca é gratuito, há sempre uma ênfase maior na palavra dita e repetida. Conforme Evando Nascimento, “a autora costumava, quando criança, brincar junto ao abismo do Capibaribe, e isso deixou a marca em sua ficção, pois muitos de seus personagens se encontram à beira ou já caíram no abismo.” (NASCIMENTO, 2012, p. 204). Mocinha é quem está na ponta do abismo da vida, inteiramente cansada de tanto caminhar e sorrir pelo mundo, então ela encosta a cabeça no tronco da árvore e morre, caindo, portanto, no abismo de Clarice. Segundo Bataille:

a morte de alguém é correlativa ao nascimento de outro alguém, que ela anuncia e de que é a condição. A vida é sempre um produto da decomposição da vida. Ela é tributária, em primeiro lugar, da morte, que desocupa a vaga; em seguida, da corrupção que segue a morte e recoloca em circulação as substâncias necessárias à incessante vinda ao mundo de novos seres. (BATAILLE, 2017, p. 79).

Sendo assim, esse conto não finaliza de um modo triste, a morte de Mocinha é a condição para a vida de outros seres, talvez mulheres iguais a ela que ao envelhecer não se lembrarão, muitas vezes, do paletó do marido, mas lembrarão da sua imagem masculina e ao verem outra imagem de homem na rua ficarão com o corpo completamente erotizado, no dizer de Elódia Xavier (2007), é que esse corpo envelhecido guarda em si uma memória erótica de seus amores, de seus prazeres, dos seus calores, desejos e vontades. A velhice modifica a forma do corpo, embaralha as lembranças, confunde os outros com sorrisos, mas não apaga as sensações que o corpo guarda na pele.

### **Considerações finais**

Conclui-se que, apesar do avanço da idade, da debilidade do corpo e da mente, Mocinha, a protagonista de “O grande passeio”, ainda possui alguns momentos de vivacidade da memória que percorre seu passado, lembranças e desejos. É fundamental evidenciar que

Clarice ao relatar a vida penosa dessa senhora deixa em evidência que esse corpo, invisível e imóvel para uns, ainda é um corpo que deseja. O erotismo percorre as lembranças de Mocinha desde o nome que ela adota até suas lembranças entrecortadas e suas sensações evidenciadas a partir de uma linguagem sutil e delicada, rica em metáforas que produzem um erotismo sensorial e imagético que contribuem para a construção dos múltiplos sentidos desse texto.

Esse conto se move entre as pulsões de vida e morte e o leitor tem acesso a duas mulheres, uma é a Margarida, uma idosa vivendo de caridade e agradecida pelo pouco que recebe da mesquinhez dos outros e outra, a Mocinha, uma mulher que deseja a juventude do corpo e que não revela o que se passa em sua memória, que transgride com sorrisos e ainda sente as sensações do calor da chama vermelha do erotismo.

## Referências

BATAILLE, G. **O erotismo**. Tradução Fernando Scheibe. 1. ed. 2ª reimp. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

FREUD, Sigmund. **Escritores criativos e devaneios**. In. \_\_\_\_\_. Obras completas. Edição Standard Brasileira. Rio de Janeiro: Imago, 1996, v. IX.

FREUD, Sigmund. **As pulsões e seus destinos**. Tradução: Pedro Heliodoro Tavares. 1. ed, 2ª reimp. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

FREUD, Sigmundo. **O Infamiliar**. Tradução: Ernani Chaves e Pedro Heliodoro Tavares. 1 ed. 1. reimp. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

GOTLIB, Nádya Batella. **Clarice: uma vida que se conta**. 7. ed. revisada. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2013.

HOMEM, Maria Lucia. **No limiar do silêncio e da letra**. São Paulo: Boitempo/ Edusp. 2012.

LISPECTOR, C. **Felicidade Clandestina**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

LISPECTOR, Clarice. **Uma Aprendizagem ou o Livro dos Prazeres**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

LISPECTOR, Clarice. **A Descoberta do Mundo**. Rio de Janeiro: Rocco. 1999.

LISPECTOR, Clarice. **Laços de Família**. Rio de Janeiro: Rocco, 2009.

LISPECTOR, Clarice. **A legião estrangeira**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

MAIA, Mônica. Prefácio da tradutora. In. MANSFIELD, Katherine. **15 contos escolhidos de Katherine Mansfield**. Seleção Flora Pinheiro; Tradução: Mônica Maia. 1ª edição. Rio de Janeiro: Record, 2016.

MANSFIELD, Katherine. **15 contos escolhidos de Katherine Mansfield**. Seleção Flora Pinheiro; Tradução: Mônica Maia. 1ª edição. Rio de Janeiro: Record, 2016.

NASCIMENTO, Evando. **Clarice Lispector: uma literatura pensante**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

PAZ, Octávio. **A dupla chama: amor e erotismo**. (Tradução Wladyr Dupont). São Paulo: Siciliano. 1994.

SÁ, Olga de. **A escritura de Clarice Lispector**. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 2000.

XAVIER, Elódia. **Que corpo é esse? o corpo no imaginário feminino**. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2007.

## **O DISCURSO DO MEDO E A VIOLÊNCIA DOMÉSTICA PRESENTES EM *TE DOY MIS OJOS***

Yzy Maria Rabelo Câmara  
Faculdade de Quixeramobim

Yls Rabelo Câmara  
Faculdade de Educação, Ciências e Letras do Sertão Central

### **Resumo**

O presente trabalho analisa traços de machismo, violência doméstica e opressão contra a mulher pós-moderna espanhola no discurso do filme *Te doy mis ojos*, premiado como uma das melhores obras filmicas da atualidade e contemplado como um dos mais viscerais quando o tema é a violência de gênero. Para tanto, teóricas do quilate de Saffioti (1995, 1999, 2001) respaldam e ancoram as ideias aqui expostas. Entendemos a importância de se estudar o discurso machista na arte, especialmente nas suas manifestações que mais público atingem, como o é o cinema, dada a galopante escalada de violência que tem vitimado a mulher com mais insistência nos últimos tempos devido, sobretudo, ao crescente número de mulheres vítimas de feminicídio e de violências outras.

### **Palavras-chave**

Violência de Gênero; Machismo; Análise do Discurso.

### **1 Análise do Discurso de Acoso e Medo no filme *Te Doy Mis Ojos***

Segundo Oliveira e Lucena (2006, p. 103), “os discursos não são gestados do nada, mas no ventre das formações sociais. O discurso machista é um certo modo sócio-histórico-ideológico da linguagem”. Para Fairclough (2001, p. 28), “discurso (...) é uso da linguagem, seja ela falada ou escrita, vista como um tipo de prática social”. De acordo com este teórico, o discurso pode ser analisado em três dimensões distintas: o texto, a prática discursiva e a prática social. Assim sendo, a análise textual estuda a forma e o sentido, a prática discursiva se realiza enquanto forma linguística nos textos e a prática social relaciona-se à ideologia e ao poder. Conforme Bakhtin (1992), o signo linguístico está sempre carregado de conteúdo ou de sentido ideológico e por isso a interpretação é algo do campo subjetivo. O receptor precisa estar atento ao fato de que toda enunciação concorda ou discorda de algo e de que este posicionamento social nem sempre está explícito no texto.

Pilar e Antonio têm um filho em comum, uma criança silenciosa e triste chamada Juan, traumatizada pelo comportamento violento do pai para com a mãe. A princípio, Pilar

deixa-se dominar pelo ciúme controlador do marido porque acredita que é desta forma que ele expressa seu zelo para com ela. Paulatinamente, a protagonista vai-se acostumando às investidas cada vez mais contundentes por parte dele: de brincadeiras de mau gosto, os maus tratos vão se consolidando na forma de constrangimentos e humilhações constantes que culminam com agressões físicas regulares. Pilar, devido aos contínuos e cada vez mais violentos espancamentos, perde a visão de um olho, tem um rim deslocado, desgarros musculares e tendinites por todo o corpo.

Ela se ressentida, mas atemorizada de que uma separação piore ainda mais o quadro, sem conseguir expor suas dores a ninguém, acaba por isolar-se gradativamente do pouco convívio social que ainda mantém com a mãe e com a irmã. Este isolamento autoimposto vem a calhar para Antonio, que não quer testemunhas por perto além do filho do casal. Lenta, mas inexoravelmente, o poder pessoal de Pilar vai escorregando de suas mãos para as mãos inaptas de seu agressor e ela acaba por convencer-se de que o que lhe ocorre faz parte de seu destino. O ciclo de violência que a vítima sempre acaba com Antonio tentando convencê-la de que não mais repetirá seus maus atos, e com Pilar aceitando suas desculpas lacrimosas, para pouco depois voltar a se decepcionar.

Muitos são, no filme, os exemplos de discurso machista de Antonio para com Pilar e o de medo e acovardamento dela para com ele, que, por uma questão de economia discursiva, não reproduziremos neste trabalho. À guisa de ilustração, expomos aqui um momento de desentendimento entre eles, quando Pilar chega em casa uma noite, depois de um dia cansativo de trabalho e Antônio a interpela. Quer saber o porquê de ela não haver atendido seus insistentes telefonemas. Sem saber o que responder, já que tinha o telefone celular apagado, por displicência somente, Pilar passa pelo constrangimento de quase apanhar mais uma vez. Antônio só se controla e não a agride fisicamente porque, ao final da discussão, percebe que ela está literalmente “tremendo de medo”, o que o choca, e ele se lembra dos conselhos de seu psicólogo:

- *¿Dónde has comido?*
- *Con Rosa.*
- *¿Qué Rosa?*
- *La del museo...*
- *¿POR QUÉ NO CONTESTAS EL MÓVIL? TE HE DEJADO TRES MENSAJES. [...] ¿POR QUÉ NO ME HAS AVISADO?*
- *No sabía que venías a comer...*
- *¿Y CÓMO COJONES VAS A SABERLO SI NO LLEVAS EL MÓVIL? ¿CÓMO COJONES VAS A SABERLO? ¿PARA QUÉ TE LO REGALÉ? ¿PARA QUÉ LO LLEVES APAGADO?*

– *Pero si te he explicado qu...*

– *¡PERO NO ME APAGUES EL MÓVIL, PILAR! ¡COÑO, QUE NO ME LO APAGUES! ¡SI ME LO APAGAS, NO SÉ LO PASA Y ME CAGO EN LA PUTA, QUE LLEGO A LA CASA Y AQUÍ NO HAY NI DIOS!*

– *Perdona, Antonio, no sabía que venías a comer...*

– *¡COÑO, NO SABES NADA, PILAR! ¡COÑO, NO SABES HACER DOS COSAS A LA VEZ! ¡NO SABES ESTAR EN EL TRABAJO Y CONTESTAR EL TELÉFONO! ¡COÑO, SE TE VA LA CABEZA EN TONTERÍAS, COJONES! ¡MÍRAME CUANDO TE HABLO!*

Há outro episódio, onde eles voltam de um fim de semana no campo. Para ali se dirigirem a ajudar um irmão de Antonio, que está construindo uma casa. No final da tarde, em uma conversa informal, os dois irmãos arranham uma discussão contida a tempo. Antônio desconta toda a sua raiva no carro, em plena autoestrada, com a esposa e o filho dentro. Ensandecido porque Pilar está introspectiva, em um acesso de fúria, ele sai do carro e desfere vários chutes contra a lataria do veículo, falando alto e proferindo palavras de baixo calão sem se importar com quem passe e o escute. O clímax deste imbróglio que é a vida do casal se dá quando Pilar resolve fazer um curso para ser guia em museus madrilenhos. Extremamente inseguro, Antonio imagina que sua esposa estará por demais exposta quando estiver praticando o que irá aprender, que muito possivelmente chamará a atenção de homens sensíveis e românticos como ela e que gostem tanto ou mais de arte, o que a atrairá. Na cena mais chocante do filme, *per se* já bastante denso, estando ela pronta para encontrar as colegas de trabalho que a esperavam fora do prédio e a levariam ao local onde o curso dar-se-ia, na sala de estar, Antonio tem seu último ataque de ciúmes: em um acesso de fúria ao constatar que Pilar não se importava com sua desaprovação, ele a deixa nua da cintura para baixo e a obriga a postar-se do lado de fora, na sacada do apartamento, para que a vissem os transeuntes e vizinhos, em pleno frio matinal. Profundamente humilhada, suplicando para entrar, ele a agarra pelos cabelos e a arrasta para a sala outra vez, onde ela se urina, tentando em vão emitir um grito de socorro ou de indignação. Este ato sela o destino dos dois, funciona como o catalisador de uma relação que já não funcionava mais há muito tempo.

Em todos os momentos, notamos a brutalidade gratuita do homem que não sabe conter seus instintos de raiva, insegurança e ciúme, ainda que se esforce, policiando-se e buscando ajuda psicológica. Pilar é incapaz de fazer frente a este marido violento. Nas poucas vezes em que ousa questioná-lo, sua voz soa em falsete e a força física dele acaba por convencê-la a mudar de opinião e aceitar sua sina. A princípio, isola-se e não busca apoio de ninguém porque além de ser naturalmente reservada, a dor ensina-lhe a ser também desconfiada. A mãe, Aurora, julga que ela estaria sempre bem melhor com o marido, mesmo

que este seja violento, e a irmã, Candela, que sempre foi protegida pelos pais e que se casa com um sensível escocês, não entende o sofrimento de Pilar: minimiza-o, ainda que tente ajudá-la sinceramente e o faça várias vezes no decorrer da trama. Contando com a certeza de que Antonio jamais mudará para melhor e com o progressivo apoio de sua irmã e colegas de trabalho, Pilar dá início a uma catarse necessária e urgente que a leva a abandonar o lar definitivamente no final do enredo.

A última cena do filme, onde vislumbramos Pilar (morena), sua chefe, Rosa (loira) e uma colega de trabalho, Lola (ruiva), entrando no apartamento onde está Antonio, coletando nas malas somente o essencial e deixando Antonio para trás sem trocarem uma única palavra com ele é a representação cristalizada em forma de arte da resposta da mulher assertiva que não se cala frente às injustiças que se lhe antepõem. As três mulheres em questão personificam o elemento feminino em suas três diferentes etapas de vida: Lola é jovem; Pilar, uma mulher madura; e Rosa, uma mulher cuja idade está no limite entre a maturidade e o início da velhice. As três sintetizam nesta trindade de cores e hierarquia o feminino que não mais se curva à vontade imperativa do masculino.

A seguir, analisamos a mulher vítima de maltrato verbal, psicológico e físico, refletida aqui em Pilar, nossa protagonista.

## **2 Uma breve análise dos maus-tratos psicológicos à mulher**

A agressividade é uma característica de quase todos os seres vivos. Nós, humanos, temos que tê-la bastante trabalhada se quisermos manter a homeostase nas nossas relações. Fisiologicamente falando, ela é o produto direto dos mecanismos de defesa que nos põem em alerta frente aos perigos de qualquer ordem e que venham a desequilibrar nossa quietude. A agressão (quer seja ela de ordem psicológica, verbal, física ou sexual) ocorre quando o agressor investe contra o agredido a fim de lhe causar dano e prejuízo. Afunilando um pouco mais este conceito, entende-se por violência de gênero todo ato de violência que se exerça contra a mulher por parte do homem que a ela esteja ligado por laços consanguíneos e/ou afetivos e violência doméstica, quando o ato violento é exercido por qualquer dos sexos contra um parente também de qualquer dos sexos (ascendentes, descendentes, irmãos, cônjuges, filhos, enteados e afins).

Conforme Dias e Machado (2008), desde os primórdios, foi atribuída a desigualdade entre os sexos, deixando à mulher tudo o que fosse relacionado à limitação,

vulnerabilidade e inferioridade, legitimadas socialmente à luz do discurso masculino. Distinto do conceito de sexo, baseado na diferença anatômica entre o homem e a mulher, o gênero é um conceito social e foi historicamente relacionado às expectativas e comportamentos socialmente legitimados para o homem e para a mulher, ultrapassando, portanto, a dimensão biológica e reforçando a desigualdade social entre os sexos. Saffioti e Almeida (1995) e Santos (2001) apontam que a expressão do poder masculino de controle de seu cônjuge ultrapassa limites geográficos, religiosos, políticos, cronológicos, fatores étnicos, econômicos ou qualquer outro critério e que este é um fenômeno universal que perpassa a história da humanidade, justificando-se, no decurso dos séculos, pela percepção que o homem tem de posse da sua parceira afetiva.

Dentro desta ótica, de acordo com Jacobucci (2004) e Dias e Machado (2008), a violência conjugal de gênero é derivada de um processo de construção social sedimentado na vivência cultural que banaliza o fenômeno, sobrepondo uma relação desigual e pautada na subjugação e humilhação de um sexo tido como forte sobre o sexo tido como frágil. Como defendem Gomes e Diniz (2008) e Jacobucci (2004), tal situação advém do sentimento de insegurança do companheiro ao ter seu poder ameaçado em uma relação assimétrica socialmente legitimada entre homens e mulheres. Várias são as manifestações de violência contra o elemento feminino, segundo Jacobucci (2004), que vão desde agressões físicas, emocionais e sexuais, à mutilação genital e prostituição forçada, chegando mesmo ao estupro e assassinato praticado em defesa da honra; vários perpetradores podem cometê-los, desde parceiros e familiares a conhecidos ou pessoas estranhas à vítima.

Para Schraiber *et al.* (2007), a violência, enquanto expressão da relação desigual entre os gêneros, promove no sujeito agredido uma série de sequelas, tais como afetações psicofísicas e também aquelas relacionadas à saúde reprodutiva, mesmo com a descontinuidade das agressões. Os efeitos deletérios são os mais diversos não apenas no que tange ao resultado do ato violento em si, mas de todo o silêncio da omissão ou da banalização da violência no âmbito doméstico. Tais danos podem ser tanto temporários como permanentes, mas, independentemente da duração do impacto, incontáveis marcas afetarão a integridade do sujeito vítima de agressão.

À luz do que teorizam Schraiber *et al.* (2007) e Jacobucci (2004), a violência doméstica é um fenômeno complexo, multifacetado e de alta prevalência que chegou ao lamentável patamar de ser um problema de saúde pública, tendo como o tipo mais comum a

impingida pelos parceiros íntimos. O abuso do companheiro contra sua parceira é uma realidade muito frequente nos dias atuais e várias são as formas como pode ser estabelecido: maus tratos físicos, violência verbo-psicológica e violência sexual. Segundo os autores supracitados, o modo mais comum de mensurar a violência doméstica é através de agressões físicas gradativamente mais impactantes como tapas, socos e pontapés. À luz do discurso de Heise (1994), a violência doméstica física e sexual está relacionada com a mulher na idade economicamente ativa e é a sexta maior causa de absenteísmo ou mesmo de anos de vida perdidos em termos laborais em todo o mundo, ultrapassando doenças crônico-degenerativas como as neoplasias, os acidentes de trânsito e situações catastróficas.

Duas outras formas de violência são igualmente permeadas de sofrimento anímico e, por ser intangíveis, pouco são percebidas por terceiros como os danos psicológicos provocados por constantes humilhações, subjugações, desdém e menosprezo do companheiro para com sua parceira. A violência, enquanto ato brutal, é marcada pelo abuso físico ou psicológico, ofensa, humilhação, constrangimento, invasão, e as relações afetivas e sociais são permeadas de sentimentos intimidatórios, opressores e de medo extremo. Muito desta forma desvalorizada de lidar com este tipo de violência advém de um sentimento de insegurança do próprio homem e que, de acordo com Schraiber *et al.* (2007), ao se perceber ameaçado pelo que quer que seja, intimidará “sua mulher” até que, com o passar do tempo, ela também passará a crer que não tem valor e que tal sofrimento lhe pertence. Quanto à outra forma de agressão, a violência sexual, muitas vezes a mulher se permite ser submetida por vergonha de expor sua vida íntima para familiares e/ou terceiros e pela legitimidade que a sociedade impõe à mesma, ainda na contemporaneidade, de cumprir suas obrigações sexuais maritais para manutenção da relação afetiva, mesmo que muitas vezes seja contra sua vontade, de modo forçado e constrangedor. Schraiber *et al.* (2007) apontam ainda que, em geral, a violência física é associada à psicológica e, em menor proporção, à sexual.

Estruturalmente falando, como expõem Dias e Machado (2008), aos homens é dado maior encorajamento e oportunidade do uso da violência desde a mais tenra idade, com o uso de brincadeiras que envolvem força e agressividade, até todos os instantes em que faz uso da violência para debelar sensações de vulnerabilidade física, psicológica e social contra quem considerar mais frágil. Dentro desta expectativa estruturalista, a vivência da violência é distinta entre os sexos e legitimada em uma sociedade conivente com a desigualdade de gênero. Dias e Machado (2008) ratificam que: “...as tentativas de a mulher lidar com a

violência envolvem lutas pessoais, lutas que envolvem os outros e limites culturais que não são os mesmos para a mulher e para o homem”. O homem, mesmo sendo o agressor, é visto pela comunidade com mais naturalidade e sem as sanções e críticas que são atribuídas à mulher quando esta decide pôr um fim na relação deletéria, de modo que a violência conjugal é indissociável das relações de gênero e a situação é reforçada pela falta de sanções e suportes sociais adequados contra a violência imposta e pela falta de autonomia financeira.

Desta forma, a questão de gênero é percebida como uma consequência das práticas sociais e não como uma característica própria do sujeito uma vez que a sociedade e suas regras culturais implícitas, distintas entre os sexos, favorecem a sedimentação e legitimação de comportamentos agressivos, pois, de acordo com Saffioti (1980), o processo de internalização de regras e crenças sociais é historicamente construído e legitima ao homem um valor mais agressivo, racional e poderoso e, à mulher, a submissão, a passividade e a emocionalidade. Segundo Ortiz (1995, p. 150), o machismo é “uma construção estética, adialética e ahistórica, que descreve mais do que explica a dinâmica masculina”. É no discurso masculino que identificamos a prática destas relações, onde o homem defende a subordinação e a desvalorização da mulher. Para quem é machista, a mulher é um mero objeto de prazer, um ser sem voz e sem volição. Pouco ou nada mais que isso.

Por que uma mulher se submete aos maus tratos daquele a quem supostamente deveria amá-la e respeitá-la como sua companheira sentimental? Por que ela simplesmente não o abandona? Pior: por que muitas afirmam que, mesmo sofrendo, continuam apaixonadas por estes “homens que matam”? Estas e outras são as perguntas que nos fazemos diante de episódios cada vez mais recorrentes de violência de gênero e de violência doméstica contra a mulher, independentemente do lugar e da cultura onde os mesmos ocorrem. Seria a dependência financeira a principal razão para isso?

De acordo com a roteirista e diretora do filme *Te doy mis ojos*, Icíar Bollaín, a mulher mantém a relação, mesmo que desfavorável para ela, porque tem a esperança de que tudo possa voltar a ser como antes; que seu homem mude, melhore, que a trate com o mesmo ardor e o mesmo amor de outrora. Enquanto não esgota todas as possibilidades, a mulher, normalmente, não deixa de acreditar e seguidamente de perdoar e de dar-lhe novas chances, que infelizmente serão continuamente desaproveitadas. Com Pilar não é diferente: ela crê que Antonio possa vir a ser quem já foi um dia e por isso o incentiva a continuar na terapia de grupo e não o abandona, mesmo temerosa de ser agredida por ele como o é constantemente.

Pilar é uma mulher bonita, inteligente, que trabalha na loja do museu onde repousa um dos quadros mais famosos de El Grieco, “El entierro del Conde de Orgaz”, na belíssima cidade de Toledo, a antiga capital do país antes de Madri; é uma excelente mãe e uma esposa atenta. Por que aceita subjugar-se a um homem truculento? Enquanto ele se estressa com números e meta de vendas numa loja de eletrodomésticos, onde trabalha como vendedor, ela se delicia com um trabalho ligado à arte e à beleza da obra de um dos artistas mais expressivos da Toledo renascentista.

Por que as mulheres aceitam o que é de somenos importância? Este é um questionamento que vem a calhar em um momento da História no qual a mulher tem sido quotidianamente desvalorizada, massacrada e emudecida, ainda que diferentemente do que foi no passado remoto e recente no Ocidente. Contudo, mesmo com as conquistas advindas com a segunda onda do feminismo, cujos reflexos ainda se fazem sentir, em que mudamos neste aspecto?

### **Considerações finais**

Ao concluirmos este trabalho, inferimos que o problema pelo qual passa Pilar vem ganhando cada vez mais espaço na mídia porque sua incidência vem aumentando com o tempo. A mulher maltratada é assunto corrente entre acadêmicos e leigos e o retrato desta mulher que sofre dano físico, psicológico, moral e/ou espiritual por parte do elemento masculino sempre impacta porque nos remete a valores que estamos perdendo rapidamente ainda que com todos os avanços que vimos perpetrando nos últimos cinquenta anos.

Pilar é uma representante desta mulher que sofre; ela sempre será uma pessoa que se doa, mas que não é tratada à altura. A arte retrata este estereótipo e no caso desta análise, a sétima arte delineia bastante bem a representação da mulher que sofre violência doméstica nos moldes do premiado filme *Te doy mis ojos*.

A violência de gênero e a violência doméstica deixaram de ser temas tabu para presidirem campanhas de proteção à mulher que sofre porque, infelizmente, esta realidade amarga está presente em todas as esferas sociais, como um cancro silencioso e mortal.

## Referências

- BAKHTIN, M. **Marxismo e Filosofia da Linguagem**. São Paulo: Hucitec, 1992.
- DIAS, A. R. C.; MACHADO, C. Gênero e violência conjugal – Uma relação cultural. *Aná. Psicológica*, v. 26, n. 4, p. 571-586, Lisboa, out., 2008.
- FAIRCLOUGH, N. **Discurso e mudança social**. Brasília: Universidade de Brasília, 2001.
- OLIVEIRA, M. A. de; LUCENA, I. T. de. A Cicatriz de Ulisses: discurso, enunciado e gênero discursivo. **Graphos**, João Pessoa, v. 8, n. 2, p. 101-112, 2006.
- ORTIZ, R. Discursos masculinos: a auto-opressão da transmissão de HIV/AIDS. In: NOLASCO, I. A desconstrução do masculino. Rio de Janeiro: Rocco, p. 148-55, 1995.
- HEISE, L. Gender-based Abuse: The Global Epidemic. *Caderno Saúde Pública*, v. 10, n. 1, Rio de Janeiro, p. 135-145, 1994.
- JACOBUCCI, P. G. Estudo psicossocial de mulheres vítimas de violência doméstica, que mantêm o vínculo conjugal após terem sofrido as agressões. **Dissertação**, Universidade Estadual de Campinas. Faculdade de Ciências Médicas, 172 f., Campinas, 2004.
- SAFFIOTI, H. I. B. Prefácio. In: Langley, R.; Levy, R. **Mulheres espancadas, fenômeno invisível**. Hucitec. São Paulo, Hucitec, 1980.
- SAFFIOTI, H. I. B.; ALMEIDA, S. S. **Violência de gênero: poder e impotência**. Rio de Janeiro, Revinter: 1995.
- SCHRAIBER, L. B.; OLIVEIRA, A. F. P. L.; FRANÇA-JÚNIOR, I.; PINHO, A.; DINIZ, S., PORTELLA; A. P., LUDERMIR, A. B.; VALENÇA, O.; COUTO, M. T. Prevalência da violência contra a mulher por parceiro íntimo em regiões do Brasil. **Rev. Saúde Pública**, v. 41, n. 5, p. 797-807, 2007.
- SANTOS, J. V. T. dos. A violência na escola: conflitualidade social e ações civilizatórias. **Educação e Pesquisa**, v. 27, n. 1, p. 105-122, jan./jun., 2001.

## O SAGRADO E O PROFANO EM TERESA DE ÁVILA

Yls Rabelo Câmara  
Faculdade de Educação, Ciências e Letras do Sertão Central

Yzy Maria Rabelo Câmara  
Faculdade de Quixeramobim

### Resumo

Teresa de Ávila foi uma escritora, freira e santa católica. A Arte, em todas as suas formas de expressão, tem explorado à exaustão tanto sua figura legendária como seu legado literário ímpar. Notadamente à frente de seu tempo, essa mulher empoderada desafiou a Igreja com sua poesia sacra erotizada, a partir de seus próprios elãs quanto a Jesus Cristo. Acreditamos na relevância desse trabalho devido à sua abordagem destituída de preconceitos, cujo tratamento acadêmico volta-se para um tema bastante estudado, mas não o suficiente, a nosso ver. Por essa razão, analisamos o discurso poético sexualizado de Santa Teresa à luz de Bataille (1957), Mesonero (2013) e Pedrosa-Pádua (2011). Concluimos que sua poesia impregnada de erotismo merece estudos mais aprofundados academicamente.

### Palavras-chave

Santa Teresa de Ávila; Erotismo; Literatura; Idade Média.

### 1 A experiência mística de Santa Teresa D'Ávila

O termo “mística” surgiu na segunda metade do século XVI, expressando o misterioso, o secreto, o oculto. Palavras como “mito”, “mística” e “mistério” pertencem ao mesmo campo semântico e vêm do grego *musterion* (mistério), que significa “fechar os olhos” para mergulhar mais intensamente na experiência espiritual (MAGALHÃES, 2015). Para além dessa significação, essa palavra acarreta, não raro, uma aura pejorativa ligada à falta de liame do indivíduo com o real e com o tangível. Conforme Magalhães (2015, p. 31-33), “a mística tem um dinamismo próprio que inicia com o desapego do mundo exterior com a vitória sobre as paixões, prossegue, depois, numa atitude de meditação e de contemplação, finalizando com a união completa com o Absoluto.”.

Conforme Polizelli (2017), em seu contato íntimo com o Divino, sublimando vontades e desejos próprios, os místicos experimentam os fenômenos da levitação, da bilocação e da estigmatização, por exemplo. Essa comunicação pode se dar a partir de práticas ascéticas, imitando-se os sofrimentos de Cristo, e da contemplação do amor de Deus, por intermédio de orações. O ponto culminante da contemplação é o êxtase, quando o místico

ultrapassa o Plano Físico e alcança o Plano Espiritual, sentindo a presença física divina. Como prescindir de intermediários para atingir essa conexão com o sagrado sublime, a práxis mística, muito ligada ao feminino e especialmente em voga no século XVI, segundo Oliveira (2014), foi aceita com hesitações pela Igreja, por sentir-se desprestigiada nessa ligação entre Criador e criatura, tratando o fenômeno como heresia. Entretanto, a Igreja esforçou-se, em dados momentos, como na Contrarreforma, para integrar místicos à comunidade católica como forma de se reforçar internamente, de se reestruturar para enfrentar os embates contra os protestantes (POLIZELLI, 2017).

Ainda que pareçam paradoxais a autoflagelação e a mortificação do corpo físico como purificadores do espírito e o anseio pela morte como uma forma de aproximar-se de Deus, essa glorificação do sofrimento é encontrada em vários santos místicos. Mesmo a Igreja insistindo no conceito de que a divindade máxima de seu panteão sagrado é assexuada, Teresa de Ávila afirmava que se relacionava carnalmente com Jesus através de um “matrimônio espiritual”, sendo ela Sua “esposa”. Teresa sabia que o termo “matrimônio espiritual” era pesado, mas não encontrava outro que tão bem expressasse sua relação com o Divino. Sentia-se amada e protegida por Deus, o que a fazia crer que Ele estava com ela, apoiando-a incondicionalmente (ROYANNAIS, 2015, p. 155). Por essa razão também foi perseguida pela Inquisição, incomodada por essas ousadas vivências místicas de uma freira que se arvorava merecedora do amor sensual do filho de Deus.

De acordo com Raymundo (2015), sua autobiografia e *magna opus*, *El libro de la vida* (1562-1565), o primeiro dos cinco livros que escreveu (publicados postumamente), concebido no Convento de São José de Ávila, objetivava explicar os quatro graus da oração que marcaram o sentido de sua vida e como foi o processo de fundação desse primeiro convento. Para além disso, nele buscou descrever o gozo que sentia ao ser arrebatada em corpo e alma quando em oração ou após receber a comunhão, momentos sublimes, mas que lhe produziam dores extremas e que a deixavam acamada por dias seguidos, ainda que recebidos por ela com especial deleite. Essa foi, indubitavelmente, sua obra mais polêmica, a que a colocou em rota de colisão com a Inquisição diversas vezes e não somente por essas descrições que o clero julgava insolentes, mas também por suas memórias e arroubos juvenis ali plasmados, onde dava a entender que pecara contra a castidade.

No que concerne às descrições dos orgasmos que experimentava ao tocar o Divino, especialmente quando comungava ou quando entrava em profundo estado de oração,

sem poder encontrar outras palavras, a santa recorria a um repertório profundamente sensual e erótico, que pode soar profano e secular aos moldes pós-modernos, tal como soavam aos moldes renascentistas. Por essa e outras razões, o vulgo costuma associar Santa Teresa ao erotismo e, conseqüentemente, ao deleite sexual: suas descrições desses momentos envolviam desfalecimentos, levitações, descompasso de respiração e de pulso, rigidez muscular, além de imagens de liquefação e penetração (trespassamento ou transverberação, considerado pela Teologia Espiritual como o mais alto grau de união mística que o ser humano pode alcançar). De acordo com Tesone (2008), o êxtase a que Teresa se referia pode ser compreendido como uma busca pela completude narcísica por meio de uma ligação fusional com o Divino, desligando-se de si; a experiência mística teresiana provém da entrega da alma-noiva ao mistério do amor divino representado por Jesus Cristo, o Noivo Divino (LIMA, 2012). Bataille (1957) denomina esse estado de espírito como “pequena morte”, ultrapassagem dos últimos limites em busca da continuidade naturalmente perdida.

No que diz respeito ao erotismo sagrado, o livro *Cântico dos Cânticos* é emblemático, já que trata, sobretudo, da procura e encontro com a divindade. Tanto Santa Teresa quanto São João da Cruz demonstram grande influência desse livro bíblico em suas obras. Quanto ao amor nele expresso, os exegetas gregos apressaram-se em classificá-lo de maneiras diferentes, dividindo-o entre as palavras *eros* e *agapé* – a primeira, com teor essencialmente sexual; a segunda, referindo-se ao amor de Deus (CARDAILLAC, 2012). Quanto a Teresa D’Ávila, de acordo com seus próprios relatos, suas manifestações místicas e seu “matrimônio espiritual” com Jesus eram desprovidos de malícia, ainda que ela utilizasse termos sensuais e erotizados em seu discurso oral e escrito, tais como: “doce embriaguez” e “loucura celestial”, por citar apenas dois deles. Para que tenhamos uma imagem do campo semântico por ela utilizado e de sua ousadia literária, assim temos uma de suas experiências de trespassamento por ela narrada, com grifos nossos, e que remete ao ato sexual transvestido:

Vi a un lado a un ángel que se hallaba a mi lado de forma humana [...] El ángel era de corta estatura y muy hermoso, su rostro estaba encendido como si fuese uno de los ángeles más altos que son todo fuego. Debía ser uno de los que llamamos querubines [...] llevaba en la mano **una larga espada de oro cuya punta parecía un ascua encendida**. Me parecía que por momentos hundía la espada en mi corazón y me traspasaba las entrañas y, cuando sacaba la espada me parecía que las entrañas se me escapaban con ella y me sentía arder en el más grande amor de Dios. **El dolor era tan intenso que me hacía gemir, pero al mismo tiempo, la dulcedumbre de aquella pena excesiva era tan extraordinaria que no hubiese yo querido verme libre de ella.** (JESÚS, 1951, p. 156.).

Se falar sobre erotismo segue sendo um tabu em muitas das sociedades contemporâneas, erotizar o que é sacro o é muito mais. À luz de Bataille (1957), o erotismo é uma característica inerente ao ser humano, assim como a religiosidade, ainda que por séculos não se tenha associado a experiência mística de religiosos católicos ao amor sexualizado por Deus. Essa concepção mudou com o aparecimento da Psicanálise. Uma vez que somos seres essencialmente incompletos e desejosos de completude, a busca pelo Divino representa a extrema completude que podemos alcançar. Lima (2012) afirma que a experiência mística é uma das muitas vias pelas quais podemos viver o erotismo em nossa busca constante por transcendência. Bataille (1957) também defende que o erotismo é o componente que transpõe a descontinuidade e as lacunas que existem entre nós. Para ele, o erotismo divide-se em erotismo dos corpos, erotismo dos corações e erotismo sagrado. Esse último, conforme Tesone (2008), consiste na busca de plenitude pelo sujeito, ultrapassando a descontinuidade supracitada; o domínio do erotismo é o da transgressão dos interditos, o desejo que triunfa sobre o proibido.

Para Rosa (2013, p. 381), “Teresa passou a representar um dos maiores exemplos de saturação sexual, de sexualidade reprimida, castrada, sublimada através da experiência religiosa”. O contexto da vida conventual é baseado na submissão e na obediência, e exige castração simbólica e renúncia da sexualidade, ainda que Butler (1997, p. 156) sustente que o desejo “nunca é renunciado, mas se conserva e se reafirma na própria estrutura da renúncia”. Em outras palavras: a libido é canalizada para outros aspectos da vida do sujeito; ao que Butler (1997, p. 79) complementa, dizendo que “[...] a repressão e o desejo não podem ser desvinculados, uma vez que a própria repressão é uma atividade libidinal, e o corpo, longe de tentar escapar das interdições morais que se voltam contra ele, mantém essas interdições a fim de continuar desejando” (GOMES; OLIVEIRA, 2017, p. 45).

A sublimação do desejo pode ter um efeito contrário à elevação espiritual e conduzir a atividades dúbias de modelos disciplinares como fetiches sexuais e abuso de poder por parte do clero (BUTLER, 1997). Contudo, pode ser convertida em produção artística, como podemos comprovar no legado literário de, entre tantos santos, Teresa de Jesus.

A seguir, tratamos da escrita teresiana, do estilo literário dessa escritora.

## **2 A escrita teresiana**

A poesia místico-religiosa é originária da Espanha e da França dos séculos XVI e

XVII. Fundamenta-se na paixão do corpo, na flagelação e na contemplação para se efetivar a união com o Divino. Santa Teresa, que sempre buscou alcançar o inefável, plasmou a mística em sua vasta obra, que se estrutura em três momentos distintos: na primeira fase, a vivência mística; na segunda, a liturgia carmelita; na terceira, o processo de entradas das noviças no Carmelo.

De seus livros mais importantes, segundo Santos (2006), podemos citar quatro: *Libro de la vida* (1562), *Camino de perfección* (1566), *Castillo interior* ou *Las moradas* (1577) e *Las fundaciones* (1573-1582). Para além disso, ela escreveu cerca de quatrocentas e cinquenta cartas (endereçadas a religiosos, nobres e políticos espanhóis), aproximadamente trinta poemas e mais livros: *Conceptos de amor de Dios*, *Exclamaciones del alma a Dios*, *Constituciones* e *Modos de visitar conventos*. Ozarem (2011) afirma que quase todos esses livros foram escritos por ela a pedido de seus confessores, no intuito de que ela orientasse as monjas carmelitas com sua experiência, mas sua escrita simples ultrapassou os limites do Carmelo e a popularizou tempos após sua morte. Conforme Pedrosa-Pádua (2011), neles a religiosa aconselha a que se contemple Jesus nos evangelhos, que se interiorize a oração que Ele ensinou, que se considere Sua humanidade e que se enamore Dele.

O livro que melhor conduz o leitor na compreensão da trajetória dessa santa é *El libro de la vida* (1562-1565), sua obra autobiográfica, impregnada de seus múltiplos conflitos, escrito quando Teresa tinha cinquenta anos. Nele ela trata das descrições das diferentes etapas de suas orações, das tentações sofridas e das revelações místicas que lhe foram feitas. De forma reiterada se refere aos estados de êxtase que as orações lhe provocavam, aos incontáveis momentos em que se uniu misticamente com Jesus, assim como os sofrimentos e dissabores que a vida lhe apresentou.

Infelizmente as traduções dessa obra não conseguem expressar fidedignamente o poderoso fluxo de pensamento da autora, a riqueza presente em suas palavras diretas e trabalhadas de maneira muito singular (ROYANNAIS, 2015). Por seu teor profano, acabaria sendo retido pelo Santo Ofício, que submeteu a santa a uma sabatina rigorosa. Seus livros somente seriam impressos após sua morte, como já afirmamos anteriormente, dado sua aura profundamente ofensiva aos olhos da Igreja. Mesmo publicados tardiamente, sofreram supressões de capítulos inteiros – o que dá a exata medida da pressão à qual a santa estava submetida em vida e que se prolongou após sua morte.

Em linhas gerais, Teresa era uma escritora marcada pelas antíteses barrocas, que

percebia na vida após a morte a perfeição absoluta que alcança a transcendência. Na falta de palavras que melhor e mais visceralmente traduzissem seus sentimentos mais profundamente vivenciados quando daqueles momentos de prazer supremo em presença de Cristo, passou a servir-se de uma linguagem rica em elementos que a tornaram extremamente erótica e sensual. Para ilustrá-lo, apresentamos o poema abaixo, “*Vuestra soy*”, que plasma, com grifos nossos, esse erotismo que lhe é peculiar:

[...]  
 ¿Qué mandáis, pues, buen Señor,  
 Que haga tan vil criado?  
 ¿Cuál oficio le habéis dado  
 A este esclavo pecador?  
 Veisme aquí, mi **dulce Amor**,  
**Amor dulce**, veisme aquí,  
 ¿Qué mandáis hacer de mí?  
 Veis aquí mi corazón,  
 Yo le pongo en vuestra palma,  
 Mi cuerpo, mi vida y alma,  
 Mis entrañas y afición;  
**Dulce Esposo** y redención  
 Pues **por vuestra me ofrecí**.  
 ¿Qué mandáis hacer de mí?  
 [...]

Decid, **dulce Amor**, decid.  
 ¿Qué mandáis hacer de mí?  
 Dadme Calvario o Tabor,  
 Desierto o tierra abundosa,  
 Sea Job en el dolor,  
 [...]  
 Esté callando o hablando,  
 Haga fruto o no le haga,  
 Muéstreme la Ley mi llaga,  
**Goce de Evangelio blando;**  
**Esté penando o gozando,**  
**Sólo Vos en mí viví,**  
 ¿Qué mandáis hacer de mí?  
**Vuestra soy, para Vos nací**  
 ¿Qué mandáis hacer de mí?

Percebemos que o eu lírico do poema é representado por ela em posição de total subordinação, demarcando uma tênue distância entre ela e seu interlocutor divino, a quem ela carinhosamente chama de *soberana Majestad, eterna sabiduría, bondad buena al alma mía e alteza*. Contudo, ousa chamá-lo também de *mi Dulce Amor* e *Dulce Esposo*. A autocomiseração medieval, marcada pelo Barroco, cede espaço em obras como essa à necessidade renascentista de se prescindir de um intermediário na comunicação entre Criador e criatura. Ao se dirigir diretamente ao Divino, e de maneira francamente íntima, Teresa afrontou os homens da Igreja, que a julgaram atrevida, imoral, amoral e presumida.

Quanto a esse poema em si, particularmente sensual é a quinta estrofe, na qual ela oferece ao **Amado**, ao **Doce Esposo**, seu coração, seu corpo, sua vida, sua alma, suas entranhas e sua afeição. Tão edulcoradas palavras não são dirigidas a um amante, como o pode supor um leitor desatento, mas ao próprio Jesus – o que faz dela uma poeta ousada e destemida, no mínimo. Além dessa linguagem expressamente erotizada, Santa Teresa usa também de dicotomias, herança das hipérboles barrocas que abundam entre a sexta e a nona estrofes e que fazem sua linguagem soar como titubeante: **salud/enfermidad, honra/desonra, guerra/paz, flaqueza/fuerza, riqueza/pobreza, alegria/tristeza, infierno/cielo, vida dulce/sol**

*sin velo*, etc. No entanto, nenhuma delas é tão forte como *muerte/vida*. A autora anseia pela morte para assim poder desfrutar das delícias que vem sentindo em vida, em suas experiências de êxtase místico. O seguinte poema, “*Vivir sin vivir*”, também com grifos nossos, mostra-nos sua obsessão pela chegada da morte para poder gozar mais plenamente do amor de Jesus:

***Versos nacidos del fuego  
del amor de Dios que en sí tenía***

*Vivo sin vivir en mí,  
y en tan alta vida espero,  
que muero porque no muero.*

**GLOSA**

***Aquesta divina unión,  
del amor con que yo vivo,  
hace a Dios ser mi cautivo,  
y libre mi corazón;  
mas causa en mí tal pasión  
ver a Dios mi prisionero,  
que muero porque no muero.***

*¡Ay! ¡Qué larga es esta vida!  
¡Qué duros estos destierros,  
esta cárcel y estos hierros  
en que el alma está metida!  
Sólo esperar la salida  
me causa dolor tan fiero,  
que muero porque no muero.*

[...]

*Mira que el amor es fuerte;  
vida, no seas molesta;  
mira que sólo te resta,  
para ganarte, perderte;  
venga ya la dulce muerte,  
venga el morir muy ligero,  
que muero porque no muero.  
Aquella vida de arriba  
es la vida verdadera:  
hasta que esta vida muera,  
**no se goza estando viva;**  
muerte, no seas esquiva;  
vivo muriendo primero,  
que muero porque no muero.  
**Vida, ¿qué puedo yo darle  
a mi Dios que vive en mí,  
si no es perderte a ti,  
para mejor a El gozarle?**  
**Quiero muriendo alcanzarle,  
pues a El solo es al que quiero,  
que muero porque no muero.***

[...]

Conforme Gama (2006), diferentemente dessa obra, em outras nem sempre a autora segue uma lógica em sua escrita – o que a diferencia dos outros escritores de sua época. Ela é mais subjetiva e isso reflete-se na maneira como cimenta suas intenções literárias, permeada de desvios da norma-padrão e de rupturas com o vocabulário erudito, segundo Raymundo (2015). Centrando sua escrita em Cristo, Teresa prioriza o encontro da alma humana com o Divino dentro do indivíduo, fenômeno que ela chama de **castelo interior** (ROMIO, 2016).

Palavras e expressões ousadas chocam o leitor menos preparado e que não tem a exata noção do contexto no qual a autora estava inserida, nem do porquê de suas escolhas lexicais tão seletas e, ao mesmo tempo, tão escandalosas se vistas por um prisma cristão (ESPINDOLA, 2008). Mas por que Teresa ousava referir-se a Jesus de maneira tão íntima, tão erótica e, aos olhos do vulgo, de modo tão descaradamente *desrespeitoso*?

À luz de Raymundo (2015), o Concelho de Calcedônia, realizado em 451 d. C., definiu duas naturezas para Jesus Cristo: uma humana e outra divina. Dito de outra forma,

Cristo é o fruto da ligação da Divindade maior com uma humana, carregando em seus genes essa mescla de compleições distintas – fórmula teológica que segue pétrea até os dias atuais, mas que em nada é original: Zeus, por exemplo, na mitologia grega, envolve-se com muitas mulheres além de Hera, sua irmã e consorte, e engendra com elas rebentos considerados divinos ou quase. Em outras mitologias, o mesmo se dá, em uma clara demonstração de que esse é um conceito rebatizado por culturas que se sobrepõem de maneira iconoclasta (muitas vezes). Teresa apropriou-se desse conceito bipartido para embasar seu *modus faciendi* como escritora. Para Rodríguez-Gutiérrez (2003, p. 5), “Ela queria Cristo: queria o Cristo-Deus, porém também queria o Cristo-Homem. **Esperava dele o beijo divino, prometido no Cântico dos Cânticos. Esperava estar deitada com ele sob a sombra da macieira com sua cabeça no peito de Cristo**”.

Influenciada por esse livro bíblico em especial, o *Cântico dos Cânticos*, Teresa e outros santos místicos de seus arrebaldes e contemporâneos seus, que se dedicaram à poesia e à Literatura tal como ela, concretizaram uma escrita peculiar e que refletia o que pensavam: que estavam próximos a Deus e que devido a essa proximidade não necessitavam de intermediários entre eles e o Divino, a quem adoravam com absoluta paixão, mas que, muitas vezes, os confundia entre o *agape* e o *eros*.

### Considerações finais

Santa, escritora, co-Padroeira da Espanha e a primeira Doutora da Igreja. Ao concluirmos esse trabalho, ressaltamos a importância de se estudar essa espanhola – não somente por sua contribuição para com a Igreja como uma de suas figuras exponenciais, tampouco apenas por haver sido ela uma profícua literata, mas porque foi uma mulher à frente de seu tempo, que desafiou a Inquisição e superou suas próprias limitações na construção de uma obra que atravessaria séculos e contribuiria para mudanças substanciais em seu entorno.

### Referências

BATAILLE, Georges. **El erotismo**. Barcelona: Tusquets, 1957.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. 10 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.

CARDAILLAC, Louis. Erotismo y santidad. **Intersticios Sociales**, n. 3, p. 1-31, mar./ago., 2012.

GAMA, Renato C. Principais Conceitos e Discussões Espirituais em Santa Teresa de Jesus. **Agnes**, nº 4, p. 127-172, São Paulo, 2006.

GOMES, Lílian Cristina Bernardo; OLIVEIRA, Warley Alves de. Claustros Castrados: a ocultação do sujeito sexual no interior dos conventos. **Contextura**, n. 11, p. 39-53, Belo Horizonte, dez., 2017.

JESÚS, Santa Teresa de. **Libro de la vida**. Obras Completas. Madrid: Aguilar, 1951.

LIMA, Maria Graciele de. O Erotismo Místico na Poesia de Teresa de Jesus: aniquilamento e êxtase na busca do Absoluto. In **Anais** do II Seminário de Estudos Medievais da Paraíba – sábias, guerreiras e místicas – Homenagem aos 600 anos de Joana D’Arc, Universidade Federal da Paraíba, 451 f., 2012.

MAGALHÃES, Eugénia. **Mística e Psicanálise**. Lisboa: Esfera do Caos Editores e Autora, 2015.

OLIVEIRA, Karine da Rocha. Escrita Conventual: raízes da literatura de autoria feminina na América hispânica. **Tese**. Universidade Federal de Pernambuco, Centro de Artes e Comunicação, Programa de Pós-Graduação em Letras, Doutorado em Teoria da Literatura, 203 f., 2014.

OZAREM, Roberta Bacellar. Um Importante Modelo de Santidade Feminino Contrarreformista: Santa Teresa D’ávila e sua representação nas igrejas de associações de leigos carmelitas em Sergipe e Bahia Colonial. **Revista Brasileira de História das Religiões**. Maringá (PR) v. III, n. 9, p. 1-15, jan., 2011.

PEDROSA-PÁDUA, Lúcia. Contribuições da mística de Santa Teresa de Jesus para o diálogo inter-religioso. **Atualidade Teológica**, ano XV, n. 39, p. 458-474, set./dez., 2011.

POLIZELLI, Helena Mila. **A pintura seiscentista de Josefa de Óbidos: uma análise iconológica da representação do casamento místico nos painéis de Santa Teresa D’Ávila**. TCC, UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA, INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS, DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA, 28 f., 2017.

RAYMUNDO, Larissa de Macedo. O Conceito do Amor de Deus em Meditaciones sobre los Cantares, de Santa Teresa de Jesus. **Dissertação**. Universidade Presbiteriana Mackenzie, Programa de Pós-Graduação em Ciências da Religião, Mestrado em Ciências da Religião. São

Paulo, 122 f., 2015.

RODRÍGUEZ-GUTIÉRREZ, Jorge Luis. A Filosofia Mística de Teresa de Ávila. **Revista Caminhando**, v. 8, n. 1, p. 127-157, 2003.

ROYANNAIS, Patrick. Leer a Teresa de Jesús com Michel de Certeau. La Torre del Virrey. **Revista de Estudios Culturales**, v. 1, n. 17, p. 147-161, 2015.

ROSA, Débora Souza da. **TRANSCENDÊNCIA MIMÉTICA NA POESIA DE SANTA TERESA E SÓROR JUANA DE LA CRUZ** *Configurações da Crítica Cultural*, v. 1, n. 1, p. 274-295, jan./jun., 2013.

ROMIO, Assunta. Teresa de Jesus, uma mulher que, ao se encontrar com o Deus da Vida, torna-se provocadora deste processo para a humanidade. **Anais do Congresso Internacional da Faculdades EST**, v. 3, p. 381-389, São Leopoldo, 2016.

TESONE, Juan Eduardo. O divino gozo. O narcisismo feminino e os místicos. **Revista Brasileira de Psicanálise**, v. 42, n. 4, p. 139-143, 2008.

## A SOCIEDADE DE “OS TRANSPARENTES”: UMA ANÁLISE BAKHTINIANA

Miguel Florêncio Câmara Neto  
Universidade Regional do Cariri

Francisca Josivânia Oliveira de Sousa  
Universidade Regional do Cariri

Francisca Carolina Lima da Silva  
Universidade Regional do Cariri

### Resumo

O Escritor africano Ndalu de Almeida, mundialmente conhecido pelo pseudônimo de Ondjaki, apresenta em suas obras a marca de um patriotismo construído perante a sociedade angolana. Desde sua primeira produção literária esse traço se faz bastante presente, e mediante isso, este trabalho objetiva analisar a obra *Os Transparentes*, publicada em 2013 no Brasil. Realizando uma reflexão socio-ideológica materializada na obra em questão, aplicando análises aos construtos discursivos dos personagens. Tal abordagem tem como sustentáculo teórico os postulados de Bakhtin no que tange ao dialogismo e a heterogeneidade. Concluiu-se, mediante análises empreendidas, que o romance transgride a escala ficcional e dialoga com a sociedade e a construção do indivíduo político-social no contexto angolano.

### Palavras-chave

Dialogismo; Sociedade; Bakhtin; Literatura africana.

### Introdução

*Os Transparentes*, romance escrito por Ondjaki e publicado no Brasil em 2013, traz a representação da cidade de Luanda como um horizonte que transgride o ficcional literário. Apresentando ao mundo um espaço marcado por um processo de colonização sangrento, uma independência equiparada a uma grande carnificina e uma estrutura social que busca a neutralização dos indivíduos nativos, conforme o próprio título do livro tenciona.

A obra em análise traduz muitas metáforas da vida com uma representativa da nudez daquilo que foi vivido por um longo período histórico. A obra provoca a leitura do espaço e do tempo em que todos os acontecimentos retratados no romance acontecem, a partir dos diálogos existentes na narrativa, bem como os personagens que vivenciam dentro da obra a escassez de recursos de um mundo capitalista, que usurpou de muitos angolanos as perspectivas de melhorias de vida.

Nesse sentido, nossa pesquisa objetiva elencar os artifícios literários utilizados pelo autor para que a obra transgrida a referência ideológica-social, que na compreensão de Bakhtin, recorre ao conceito de “psicologia do corpo social”, que consiste em um elo entre a estrutura sociopolítica e a ideologia. Também objetivamos refletir a respeito de como a obra literária se relaciona com a realidade e a construção do indivíduo, âmbito social, político e ideológico.

Para Bakhtin o dialogismo é o princípio fundador da linguagem humana, e a linguagem, por sua vez, é dialógica, seja ela qual for. Dessa forma, todo enunciado é sempre um enunciado construído por um locutor e dirigido para seu interlocutor. Portanto, toda linguagem é reflexo de um acontecimento social. Nesse contexto, o dialogismo postula que um texto sempre responde ou procura responder a outro texto, ou, pelo menos, englobar as vozes de outros discursos externos. Podemos afirmar então, a partir dessa perspectiva, a presença da interdiscursividade.

A questão da enunciação também é algo primordial na teoria bakhtiniana. O indivíduo ao utilizar a língua, trabalha na forma de enunciados. Ainda segundo Bakhtin (2000, p.279-287), quando o locutor utiliza a língua numa determinada esfera da atividade humana, ele o faz sob a forma de “enunciados (orais e escritos) concretos e únicos” que passam a refletir as condições específicas e as finalidades de cada uma delas. O enunciado é tomado, pois, como “a unidade real da comunicação verbal”, definição essa que o aproxima da concepção atual de texto.

### **Ndalu de Almeida, O Guerreiro da Literatura**

Em um espaço fervoroso de pós independência e dominado por disputas partidárias nasce, Ndalu de Almeida, aos 05 de julho de 1977, quase dois anos após a independência de Angola ser proclamada, vindo a ser popularmente conhecido pelo pseudônimo de Ondjaki, que em umbundu, segunda língua mais falada no país, significa “Guerreiro”. Observando-se assim a presença de um dialogismo no seu próprio pseudônimo, uma vez que a palavra “guerreiro” no contexto africano traduz um aparato ideológico condicional à existência humana.

É um dos mais jovens artistas angolanos, porém possui uma variada produção, destacando-se como cineasta, artista plástico, contista e romancista. Além disso, escreve novelas e histórias infantojuvenis. É, portanto, um autor de múltiplas facetas, mas que não se considera multifacetário, como ele mesmo afirma, ao ser questionado a respeito dos seus amplos campos de atuação:

(...) são trabalhos de experimentação agora já não faço tanto, estou muito mais concentrado na escrita que é de facto o que gosto de fazer. Fiz teatro. Fiz algumas exposições de pintura e tudo isso para mim são experimentações no sentido de regressar a literatura. (...) para mim são confluências positivas (...) são interferências que uso para a escrita e não o inverso, não me considero multifacetário. Sou só um contador de histórias nem sei se sou um escritor. Daqui há alguns anos é que vamos saber se sou um escritor. (TV SENADO, s/d)

Cabe frisar que quase sempre pode ser observado nos trabalhos do escritor Ondjaki a presença de discursos de cunho histórico-ideológicos, mas que não se resumem apenas a esse direcionamento engajado com o tema da guerra colonial, eles tramitam entre diversos diálogos que resgatam memórias, elementos culturais e patrióticos, conforme se pode perceber na seguinte passagem da obra em análise: “pediu que trouxessem um prato de comida com o melhor calulú do comba<sup>8</sup>[...] não servissem funjii<sup>9</sup> [...] precisava era de fuba de milho [...]” (ONDJAKI, 2013, p. 15). Esse traço caracteriza o patriotismo nacional, bem como quando o autor destaca os produtos de produção nacional: “uma coca-cola de fabrico nacional que, segundo crença generalizada, era melhor que a internacional” (ONDJAKI, 2013, p.38). Essa forma particular de referenciar e valorizar o local possibilitou a consolidação de um estilo que caminha no sentido da subjetivação do sujeito africano e de sua autodeterminação identitária, em detrimento das imposições colonialistas.

Nesse contexto, encontra-se uma Luanda capaz de transmitir histórias fabulosas através da oralidade, que provém, por sua vez, de raízes ancestrais. São enredos não necessariamente verídicos, mas sempre dotados de sua significação. O escritor constrói seus personagens sempre envoltos em estórias, contos, lendas, provérbios e fábulas corroboradas a traços ficcionais e imaginários, que representam a ideia de uma sociedade luandense alegre, que se projeta na ideia de um futuro repleto de possibilidades. Assim, compreendemos que Ondjaki é precursor de uma literatura memorialística, que busca corroborar a valorização do

8 <http://www.redeangola.info/opiniao/domingo-do-calulu-Calulú> – prato típico da costa angolana. Consiste em um peixe cozinhado com legumes em uma panela de barro e colher de pau.

9 [https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2009/07/23/interna\\_diversao\\_arte.128981/a-culinaria-da-africa-ajudou-a-criar-a-cozinha-brasileira.shtml](https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2009/07/23/interna_diversao_arte.128981/a-culinaria-da-africa-ajudou-a-criar-a-cozinha-brasileira.shtml) – o pirão funjii, feito com farinha de mandioca do tipo bijú ou fubá de milho.

seu povo.

### **Diálogos entre Diálogos**

A narrativa *Os Transparentes*, de Ondjaki é baseada nos diversos discursos impetrados pelos distintos personagens que transitam em torno da estrutura de um prédio velho e abandonado, mas caracterizado como espaço vital de Luanda: “O prédio tinha sete andares e respirava como uma entidade viva” (ONDJAKI, 2013, p.14). Entre um discurso e outro, pautado sempre por questões ideológicas e sociais, o personagem que pode ser compreendido após a análise como puramente ideológico é Odonato, uma vez que, “um homem é feito do que planifica e do que vai sentindo. De correntes de ar que lhe atravessam o corpo em ecos de poesia. Verdade e urgência” (ONDJAKI, 2013, p.192). A ideologia é compreendida aqui como um sistema modelado a partir de “bolhas” diferentes, posicionadas entre o pensar e o agir do sujeito humano.

Odonato é um ex-servidor público, que vive com sua família completamente a mercê da vulnerabilidade social, e costuma sempre observar a cidade do topo do prédio onde vive, projetando suas aspirações, vindo a tornar-se, efetivamente, invisível. Nos seguintes momentos da narrativa o personagem decide não comer mais: “Odonato respirou fundo como se inspirasse toda poeira da cidade de Luanda. – decidi que já não vou comer! – não tens fome? Não queres almoçar? – não entendeste. Não vou mais comer, estou farto de sobras e de coisas dos outros. Vou fazer um jejum social” (ONDJAKI, 2013, p.48).

A partir dessa ação ele instaura um regime social de fome, e a extrema descrição dos processos de transparência faz com que o leitor ressignifique a forma como está lendo a obra. Diante desse fato ocorre a transmutação da temática metafórica da narrativa para sua projeção no mundo real, que se relaciona ao estado de transparência da sociedade angolana frente à imposição cultural, política e econômica herdada pelo poder colonial.

No início do século XX, Luanda é composta pela coexistência de diferentes classes sociais, representada pelas profissões recorrentes: vendedores ambulantes, jovens empreendedores, mulheres quitandeiras, e idosos contadores de histórias. Suas existências compactuam na existência alheia, porque o “eu” só existe na consumação do “tu”, visto que, é o dialogismo de Bakhtin que corrobora esse pressuposto, quando ele afirma que “A vida é dialógica por natureza. Viver significa participar de um diálogo” (BAKHTIN, 1961/2016, p.293). A base idealista do discurso é inspirada no outro, que existiu anteriormente, e isso é

importante para o fenômeno social da interação entre indivíduos. São os trânsitos das pessoas em torno do prédio que pressupõe as amarras ideológicas dos seus discursos, pois o prédio genuinamente pertence à ideologia social, sendo ele considerado a própria Luanda, enquanto cidade que resistiu a colonização, que lutou pela libertação nacional, que consolidou um sistema literário autônomo, arma fundamental para a sua fundação como cidade estado livre.

### **Reconstrução dialógica em uma reflexão social do indivíduo**

Na perspectiva de Bakthin (1999), a natureza humana é social, porém para consolidar esse aspecto crucial de existência humana precisa-se da interação com outros indivíduos. Este processo é fundamental para que experiências orais circulem entre si, e novos enunciados sejam produzidos. Traçando assim as teias discursivas mistas, que harmonizam o social histórico com viés ideológico, que para Bakthin determina a ideia de heterogeneidade, que se configura como base enunciativa do pressuposto de que a linguagem é em si heterogênea na sua constituição e, a priori, sendo o discurso passível dessa classificação também, tendo em vista sua essência e materialidade linguística.

Visto que um sujeito pauta-se no outro, e a partir de então começa a construir o seu discurso, tudo aquilo que se ler, por exemplo, acaba influenciando a sua forma de agir socialmente, visto que o texto não é somente um constructo sistemático de palavras organizadas gramaticalmente. O texto é, portanto, um elemento heterogêneo que influencia a realidade do leitor. (BAKHTIN, 1961/2016, p.290).

Com relação às marcas de heterogeneidade na obra, destaca-se o excerto “—ainda dizem que Jesus caminhava sobre as águas! caminhava é o caralho! Irritou-se” (ONDJAKI, 2013, p.33). A consciência do personagem político “Ministro” dar-se-á a partir da passagem bíblica, que retrata o episódio em que Jesus andou sobre as águas:

Ao anoitecer, ele estava ali sozinho, mas o barco já estava a considerável distância da terra, fustigado pelas ondas, porque o vento soprava contra ele. Alta madrugada, Jesus dirigiu-se a eles, andando sobre o mar. Quando o viram andando sobre o mar, ficaram aterrorizados e disseram: “É um fantasma!” E gritaram de medo. Mas Jesus imediatamente lhes disse: “Coragem! Sou eu. Não tenham medo!”. (Mt.14:22-33).

Desse modo, esse discurso além de heterogêneo é também dialógico, pois ele afirma “ainda dizem”, ou seja, outro disse isso, não é ele próprio que formulou a proposição, até porque não temos controle sobre os discursos que influenciam os outros.

O dialogismo ainda faz-se presente na referência ao aeroporto internacional de Luanda “QuatroDeFevereiro”, escrito dessa forma possivelmente pra chamar atenção do leitor, tal termo faz menção ao dia que 200 angolanos portando apenas armas rudimentares, como foices e machados, reuniram-se para lutar pela independência nacional. Em 1961 “eternizaram” o 4 de Fevereiro, uma das datas mais importantes da história secular de Angola. Apesar do massacre em massa, esses guerreiros mortos foram precursores da independência e sobrevivem na história. Como podemos notar é mantido uma forte interligação entre o histórico e o social na obra. É impossível pensar na sociedade Luandense sem pensar em todos os seus massacres sangrentos, sendo uma sociedade marcada pelo medo. No tocante a isso, a obra caracteriza bem esse cenário:

As nuvens longe, o sol ausente, as mães gritando pelos filhos e os filhos cegos não viram a luz fátua dessa cidade a transpirar sob o manto encarniçado, preparando-se para receber na pele uma profunda noite escura – como só o fogo pode ensinar. As línguas e as labaredas do inferno distendido numa caminhada visceral de animal cansado, redondo e resoluto, fugindo ao caçador na vontade renovada de ir mais longe, de queimar mais, de causar mais ardor e, exausto, buscar a queima de corpos em perda de ritmia humana, harmonia respirada, mãos que acariciavam cabelos e crânios alegres numa cidade onde, durante séculos, o amor tinha descoberto, entre brumas de brutalidade. (ONDJAKI, 2013, p. 10).

Nessa conjuntura, ainda é visível a aproximação da escala ficcional e real, ao descrever os processos instintivos causados pela fome. Eles refletem ideologicamente na miséria em que a maioria da população foi exposta: “a fome que traz aos humanos as mais bizarras sensações e as mais improváveis ações, a fome que inventa capacidades motoras e ilusões psicológicas, a fome que desbrava caminhos ou promove desgraças” (ONDJAKI, 2013, p. 25).

### **Considerações finais**

Nesta obra encontramos dados que em determinados momentos são necessários ficcionalizar, para que se possa atribuir a ela um conforto para as dores que causa. Todos os problemas sociais latentes que a narrativa apresenta contrastam com a sensibilidade que o escritor tem de abordar e problematizar os temas acordados na obra, fazendo com que o leitor não sinta somente nostalgia, mas que conheça também as riquezas locais de Angola.

Nossa intenção, neste estudo, foi ressaltar a importância de ler uma obra além da sua estrutura meramente gramatical. Bem como refletir sobre as amarras socioideológicas que permeiam as estruturas literárias, possibilitando que elas transcendam tais estruturas e

ressignifiquem a forma como se pensa o fazer literário.

Analisar e discutir questões inerentes à construção socioideológica cultural do gênero discursivo, assim como suas relações dialógicas e heterogêneas, que são construtos-chaves do discurso humano no contexto social, é reiterar a ideia de que os discursos sempre serão pautados em ideologias, que por vez, são marcadas por historicidade e materialidade.

Assim, verificou-se que é muito complexo conceituar incisivamente o que seja um discurso, a sua dialogia com outros, a sua heterogeneidade, se pautada no presente ou futuro, visto que com o passar das décadas a construção da identidade socioideológica sofre e seguirá sofrendo modificações, na medida em que, conforme se depreende seu desenvolvimento social, tudo corre o risco de modificar e de dialogar de forma atemporal com outros conceitos.

## Referências

BAKHTIN, M. M. **Estética da criação verbal**. 5. ed. Trad. P. Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BAKHTIN, Mikhail. **Os gêneros do discurso**. Paulo Bezerra (Organização, Tradução, Posfácio e Notas); Notas da edição russa: Seguei Botcharov. São Paulo: Editora 34, 2016.

BAKHTIN, M. **O discurso na vida e o discurso na arte**. In: DIETZSCH, M. J. (Org.) *Espaços da linguagem na educação*. São Paulo: Humanitas, 1999, p. 11-39.

BÍBLIA. Português. Bíblia sagrada. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 2006.

ONDJAKI. **Os transparentes**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

TV SENADO. Leituras – Ondjaki, s/d. Disponível em: <<https://youtu.be/GeZWlIPJwuU?t=496>> Acessado em 22 de out. de 2019.

## DOIS LIMITES, DUAS POÉTICAS: JULIO CORTÁZAR E JORGE LUIS BORGES

Mateus Uchôa Ayres Carlos  
Universidade Federal do Ceará

Prof. Dra. Odalice de Castro Silva  
Universidade Federal do Ceará

### Resumo

Este trabalho tem como objetivo observar relações entre as obras dos escritores argentinos Julio Cortázar (1914-1984) e Jorge Luis Borges (1899-1986), investigando a constituição de suas respectivas poéticas enquanto práticas radicais do fazer literário. Dito isso, a radicalidade do fazer poético, que evidencia seus próprios limites, põe a obra em risco maior, aguçando o silêncio e o impasse. Em vias de destruição, todavia, é nessa feição destrutiva que se vislumbra a força vital da poética daqueles dois autores e o laço profundo com a experiência humana. Para tanto, realiza-se uma análise dos contos “Carta a uma senhorita em Paris” (1951), de Cortázar, e “O jardim de veredas que se bifurcam” (1941), de Borges.

### Palavras-chave

Cortázar; Borges; Limite; Poética.

### Caminhando por fora: limites que se cruzam

Em 1967, Haroldo de Campos publicou no Correio da Manhã um texto que definitivamente inaugurava no Brasil a obra mais expressiva e reconhecida do argentino Julio Cortázar, *O Jogo da Amarelinha* (1963). No artigo, com ótimo senso, o crítico alinhava Cortázar à sequência de outro recente fenômeno argentino, Jorge Luis Borges.

Sem obstáculos às observações de Haroldo de Campos, o crítico Davi Arrigucci Jr, ao comentar sobre a publicação feita por Borges do conto que entabulou Cortázar na revista *Sur*, “Casa tomada”, refere-se à ocasião como uma “passagem de tocha” entre os dois escritores argentinos “encadeados, na verdade, mais do que pelos temas ou pela linguagem, pelo fogo do rigor intelectual com que Borges refez a tradição, passando-o aos mais jovens” (ARRIGUCCI JR, 2003, p. 13).

Imbricados pelo tempo, as figuras de Borges e de Cortázar também se atravessam nas suas próprias obras, uma alimentando e relendo a outra:

Ainda na Argentina, Cortázar se entregou ao demônio da lucidez borgiana e ali se formou entre os da geração dos anos 40, antes de transferir-se definitivamente para Paris, em 1951. É bem verdade que ao rigor de Bogres ele somaria a paixão de Roberto Arlt e de outra linha da tradição rio-platense, compromissada com o realismo crítico. Mas o primeiro empurrão veio decerto da linguagem intelectualista do bruxo das Ficções. (ARRIGUCCI JR, 2003, p.13).

De fato, Borges não só fez parte da formação de muitos escritores latino-americanos do século XX como também conquistou espaço nas reflexões de todas as sortes nos maiores polos culturais do mundo, principalmente no Velho Mundo e, especificamente, na intelectualidade francesa, o que lhe rendeu numerosas citações de pensadores como Michel Foucault e Gilles Deleuze, por exemplo. A relação entre os dois escritores argentinos, todavia, não deve ser resumida nem presumida em uma simples sucessão ou em uma influência brusca e direta.

Julio Cortázar e Jorge Luis Borges inscrevem-se em um processo de todo muito mais delicado e complexo, responsável pela renovação de uma literatura argentina ainda muito ligada às linguagens específicas para tratar do tema regional e cujo resultado foi a criação de poéticas que, apesar de muito distintas, protagonizam e questionam a própria linguagem que as concede vida, linguagem-crítica.

As poéticas de Borges e Cortázar, acima de tudo, cruzam-se na medida de suas radicalidades e na falta de alienação sobre seus próprios limites: aquém ou além de influências, essas duas obras irmanam-se no perigo que elas mesmas assumem.

Dessa feita, este trabalho tem o humilde intento de averiguar as práticas radicais de linguagem desses dois escritores, isto é, os diálogos constantes que suas respectivas poéticas mantinham com seus próprios limites. Uma vez que se compreende que esses diálogos, classificáveis por alguns como momentos de impasse, de silêncio, ou até mesmo de destruição do texto, são constituintes mesmos do fazer literário dos autores em questão, observa-se o forte caráter humano que essa problemática eminentemente poética carrega, engendrando não a ruína ou o esfacelamento da obra, mas sua vitalidade: a radicalidade da linguagem leva, então, à radicalidade da experiência humana traduzida em expressão artística.

Para tanto, realiza-se aqui a análise de dois contos sintomáticos porque elucidativos quanto à presença das questões expostas já em textos primeiros e, portanto,

fundamentais e formadores das duas obras: “O jardim de veredas que se bifurcam”, publicado por Borges em coletânea de contos homônima em 1941, e “Carta a uma senhorita em Paris”, presente em *Bestiário*, livro de contos publicado por Cortázar em 1951.

### **Caminhando por dentro: as bestas**

Na direção do conto de Cortázar, o leitor é conduzido por um narrador-personagem sem nome, através de uma carta endereçada a sua amiga Andrée com o objetivo de relatar-lhe sobre a estadia em seu apartamento na rua Suipacha, situada no centro de Buenos Aires, enquanto a amiga passa uma temporada em Paris.

O argumento problematiza-se na medida que o relato sobre a estadia na casa da colega traduz-se, essencialmente, em um relato sobre um hábito pouco usual que, ao mudar-se para o apartamento de Andrée e ingressar em um “ambiente onde alguém que vive belamente arrumou tudo como uma reiteração visível da sua alma” (CORTÁZAR, 2016, p. 17), torna-se um problema: o de vomitar “conejos”.

A carta a qual dá forma ao conto, então, também molda a busca da narrativa e o desejo que a mantém como um dizer que busca outro dizer. A escrita da carta pelo narrador busca contar a sua amiga Andrée sobre os coelhos que vomita:

A senhora foi para Paris, eu fiquei com o apartamento da rua Suipacha, elaboramos um simples e satisfatório plano de mútua conveniência até que setembro a traga de volta a Buenos Aires e me jogue em alguma outra casa onde possivelmente... Mas não estou lhe escrevendo por isso, esta carta é por causa dos coelhinhos, acho justo deixá-la a parte; e porque gosto de escrever cartas, e talvez porque está chovendo. (CORTÁZAR, 2016, p. 18).

Desde aí, flagra-se um espessamento da linguagem, um retorno a si: a elaboração de uma linguagem que busca delatar algo de si mesma, contorcendo-se às vezes da circularidade de um caracol e que tateia seus próprios limites.

Essa busca, todavia, também delata a própria impossibilidade de sua realização, uma vez que os coelhinhos, elemento que instaura o insólito e o estranho no conto, são uma grande metáfora em aberto, corpo de um símbolo, uma figura que tematiza diversas leituras possíveis, mas que o texto não define ou sentencia nenhuma, seja sobre o próprio fazer literário quando descreve o nascimento de um coelho: “Como um poema nos primeiros minutos, o fruto de uma noite de Idumea: tão da gente que a gente mesmo... e depois tão não da gente, tão isolado e distante no seu liso mundo branco tamanho carta” (CORTÁZAR,

2016, p. 21); ou, na mesma situação de instantes iniciais de um coelhinho, seja sobre o desconhecido de nós mesmos, nominável apenas pelo arbítrio do nome de um animal: “Ah, a senhora deveria vomitar um, pegá-lo com dois dedos e colocá-lo na sua mão aberta, ainda preso a si pelo próprio ato, pela aura inefável da sua proximidade incertamente quebrada” (CORTÁZAR, 2016, p. 21).

### **Caminhando por dentro: o labirinto**

Em “O jardim de veredas que se bifurcam”, como o próprio Borges (1999) assume, o leitor depara-se com um relato policial que, de fato, não o é por excelência e se enquadra em uma variação do gênero policial: a de espionagem.

O conto trata sobre o relato de um espião chinês a serviço do governo alemão, Yu Tsun, em tempos da Primeira Grande Guerra. O argumento ganha corpo na busca de Yu Tsun para transmitir uma informação sobre a localização de um parque de artilharia britânico na cidade de Albert, na França, para seu Chefe que lê constantemente jornais em busca de indícios velados: a estratégia é assassinar alguém com nome de Albert, para que a notícia, veiculada por um jornal, chegue no seu Chefe e este a decifre. A busca para cumprir a missão, entretanto, é dupla quando o protagonista é perseguido por outro espião enviesado, o irlandês Richard Madden que está a serviço da Inglaterra.

Essa busca emplacada por Yu Tsun para transmitir uma informação de guerra enquanto é perseguido por outro espião, roteiro digno de um estúdio hollywoodiano, deflagra, pelas mãos de Borges, uma discussão das condições do fazer poético que indicam a radicalização de linguagem e a dobra que esta realiza sobre si mesma, assim como no conto de Cortázar.

O alvo que teria sua vida anulada para dar lugar à transmissão de um segredo de guerra, escolhido em uma lista telefônica, é o inglês e sinólogo Stephen Albert. Neste ponto, outras buscas inserem-se na trama, além das outras duas já relacionadas: a de Yu Tsun por ele mesmo e por aqueles que não são ele, ou pelo menos (ainda) não o são.

Ao ir de encontro a Stephen Albert, Yu Tsun passa por um caminho (vereda?), em forma de labirinto, que o faz refletir sobre sua ancestralidade e seus antepassados, condição mesma de sua existência:

Alguma coisa entendo de labirintos: não é em vão que sou bisneto daquele Ts'ui Pen, que foi governador de Yunnan e que renunciou ao poder temporal para escrever

um romance que fosse ainda mais populoso que o Hung Lu Meng e para edificar um labirinto em que se perdessem todos os homens. (BORGES, 1999, p. 46).

O teor absurdamente fatal da busca de Yu Tsun por Stephen Albert torna-se outro, absurdamente (re)conhecido e amnemóico, quando o encontro entre os dois é finalmente realizado e Albert indaga se seu visitante deseja ver “O jardim”, como que suspeitosamente a espera de Yu Tsun e este daquele: “Algo se agitou em minha lembrança e pronunciei com incompreensível tranquilidade: - O jardim de meu antepassado Ts’ui Pên / - Seu antepassado? Seu ilustre antepassado? Entre” (BORGES, 1999, p. 47). A “incompreensível tranquilidade” de Yu Tsun é respondida pela estranha familiaridade com a qual Stephen Albert explica a verdadeira empresa de seu ancestral Ts’ui Pen, este que “renunciou aos prazeres da opressão, da justiça, do numeroso leito, dos banquetes e ainda da erudição e enclausurou-se durante treze anos no Pavilhão da Límpida Solidão” (BORGES, 1999, p. 47) para realizar um romance e um labirinto:

– Aqui está o Labirinto – disse indicando-me uma alta escrivainha laqueada./– Um labirinto de marfim! – exclamei. – Um labirinto mínimo.../ – Um labirinto de símbolos – corrigiu. – Um invisível labirinto de tempo. A mim, bárbaro inglês, foi-me oferecido revelar esse mistério diáfano. Ao fim de mais de cem anos, os pormenores são irrecuperáveis, mas não é difícil conjecturar o que sucedeu. Ts’ui Pen teria dito uma vez: "Retiro-me para escrever um livro". E outra: "Retiro-me para construir um labirinto". Todos imaginaram duas obras; ninguém pensou que livro e labirinto eram um único objeto. O Pavilhão da Límpida Solidão erguia-se no centro de um jardim talvez intrincado; o fato pode ter sugerido aos homens um labirinto físico. Ts’ui Pen morreu; ninguém, nas dilatadas terras que foram suas, deu com o labirinto; a confusão do romance sugeriu-me que esse era o labirinto. (BORGES, 1999, p. 47)

A revelação de Albert sobre o antepassado de Yu Tsun abre veredas para o espião não compreender somente a si, mas também aos outros que não são ele – o próprio Stephen Albert, os outros de sua linhagem etc – e, mais importe, inquirir ao leitor que este (re)compreenda o conto uma vez que o entendimento sobre o verdadeiro objetivo de Ts’ui Pen, construir um romance que seja um labirinto, deu-se a partir da informação sobre a infinitude do labirinto e de um fragmento de carta: de imediato, volta-se ao início do conto quando Yu Tsun revista seus bolsos antes de fugir de Madden para perseguir Albert:

Encontrei o que sabia que ia encontrar. O relógio norte-americano, a corrente de níquel e a moeda quadrangular, o chaveiro com as comprometedoras chaves inúteis do apartamento de Runeberg, a caderneta, uma carta que resolvi destruir imediatamente (e que não destruí), o falso passaporte, uma coroa, dois xelins e alguns pennies, o lápis vermelho-azul, o lenço, o revólver com uma bala. (BORGES, 1999, p. 45).

A busca primordial do argumento com a qual o espião chinês se compromete, caracterizada pelo arbítrio extravagante de como o perigo mortal da missão de Yu Tsun “parecia muito secundário”, de como “absurdamente” deitou-se em sua cama depois de concluir sua própria morte como eminente, e até mesmo o desfecho reflexivo dessa cena, retratado no pensamento de que “todas as coisas acontecem precisamente”, deu lugar a uma outra, mais pessoal e também mais fortuita, a de Yu Tsun por seu ancestral misterioso, resposta de si e dos outros.

Do contorcionismo caleidoscópico, porém não mal calculado da trama, outra busca revela-se, esta mais secreta e mais recompensadora, como um oásis no labirinto: a busca do texto por ele mesmo. Tal qual o problema de Shehrazade que reconta a própria história de *Mil e Uma Noites* em uma das noites, a problemática de Ts’ui Pen do romance infinitamente labiríntico de Ts’ui Pen não pode ser resolvido por uma lógica linear e sequencial. O fragmento de carta (o mesmo do início do conto?) encontrado por Albert elucida a questão:

Ditive-me, como é natural, na frase: “Deixo aos vários futuros (não a todos) meu jardim de veredas que se bifurcam”. Quase de imediato compreendi; o jardim de veredas que se bifurcam era o romance caótico; a frase “vários futuros (não a todos)” sugeriu-me a imagem da bifurcação no tempo, não no espaço. A releitura geral da obra confirmou essa teoria. Em todas as ficções, cada vez que um homem se defronta com diversas alternativas, opta por uma e elimina as outras; na do quase inextricável Ts’ui Pen, opta – simultaneamente – por todas. Cria, assim, diversos futuros, diversos tempos, que também proliferam e se bifurcam. Daí as contradições do romance. Fang, digamos, tem um segredo; um desconhecido chama à sua porta; Fang decide matá-lo. Naturalmente, há vários desenlaces possíveis: Fang pode matar o intruso, o intruso pode matar Fang, ambos podem salvar-se, ambos podem morrer, etc. Na obra de Ts’ui Pen, todos os desfechos ocorrem; cada um é o ponto de partida de outras bifurcações. Às vezes, as veredas desse labirinto convergem: por exemplo, o senhor chega a esta casa, mas num dos passados possíveis o senhor é meu inimigo, em outro meu amigo. (BORGES, 1999, p. 48).

O romance-labirinto de Ts’ui Pen, infinitamente abrangente, resguarda sua megalomania no tempo. Sua realização não cabe no tempo newtoniano, mas em séries infinitas, conjugação de todas as situações possíveis. É uma problemática que trata, sobretudo, de todos os possíveis e, ironicamente, só pode realizar-se em somente um deles.

A partir da construção interpretativa aqui seguida, a única solução possível para a empreitada poética (impossível) de Ts’ui Pen é o próprio conto de Borges, isto é, a única maneira de realizar uma narrativa que lide com todas as possibilidades, é tratá-lo dentro de uma das suas possíveis realizações.

O texto, então, busca a si mesmo em movimento deicida de um escorpião

encalacrado uma vez que só assim garante sua vitalidade. Neste conto de Borges, a radicalidade da linguagem devém de uma discussão poética explícita e implícita de uma obra impossível que ao mesmo tempo dissolve o texto presente em um infinito caótico e efetiva sua concretude enquanto tal.

### **Referências**

ARRIGUCCI JUNIOR, Davi. **O Escorpião encalacrado**. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

BORGES, Jorge Luis. **Obras completas Jorge Luis Borges vol 1**. São Paulo: Editora Globo, 1999.

CORTÁZAR, Julio. **Bestiário**. 4. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.

CORTÁZAR, Julio. **O Jogo da amarelinha**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

## **ANA FACÓ (1855-1922): PEDAGOGIA E POESIA NO FINAL DO SÉCULO XIX E INÍCIO DO SÉCULO XX EM FORTALEZA**

Carla Pereira de Castro<sup>10</sup>  
Universidade Federal do Ceará

Stélio Torquato<sup>11</sup>  
Universidade Federal do Ceará

### **Resumo**

O estudo Ana Facó (1855-1922): Pedagogia e Poesia no final do século XIX e início do século XX em Fortaleza resgata a memória e a trajetória literária e pedagógica da escritora e pedagoga Anna Facó. Precursora e inovadora na metodologia de ensino voltada para a educação infantil. A pesquisa se orientará por estudos teóricos sobre a Literatura Cearense e sobre a trajetória e afirmação da mulher no mundo das letras. Nessa perspectiva, importa dar destaque aqui aos seguintes autores: Sânzio de Azevedo (1976), Cecília Maria Cunha (2008) e Heloísa Buarque de Hollanda.

### **Palavras-chave**

Anna Facó; Poesia; Pedagogia; Memória; Fortaleza.

O estudo ora apresentado tem como objetivo resgatar a memória literária e pedagógica da escritora Anna Facó, nascida em Beberibe no litoral leste do Ceará, no dia 10 de abril de 1855 e falecida em Fortaleza no dia 22 de junho de 1922. Para conceituar a terminologia “Memória” buscamos a definição do estudioso médico e cientista Iván Izquiedo referência no assunto. Para Izquiedo “Memória” significa aquisição, formação, conservação e evocação de informações. Partindo desse conceito, iremos conservar e evocar informações que fazem parte da história de vida e obra da escritora e educadora Anna Facó. Nora nos esclarece que a curiosidade onde a memória se cristaliza e se refugia está ligada a esse momento particular de nossa história.

Anna Facó nasceu no dia 10 de abril de 1855 na cidade de Beberibe no Ceará. Filha de Francisco Baltasar Ferreira Facó e Maria Adelaide de Queirós Facó, o casal contraiu matrimônio no dia 25 de fevereiro de 1843 e formou uma numerosa família.

Para resgatar a memória ou a conservação do passado como sugere Éclea Bosi, buscamos a descrição dos fatos ocorridos nos periódicos da época que noticiavam

---

10 Mestranda em Literatura Comparada do PPGLetras da UFC. E-mail: professoracarlacastro@gmail.com.

11 Doutor em Letras pela UFPB e docente do Departamento de Literatura da UFC. E-mail: profstelio@yahoo.com.br.

informações sobre a política, a literatura e a sociedade daquele século.

No Jornal *O Cearense* do dia 02 de março de 1882 é noticiado o casamento de uma das irmãs de Anna Facó, Maria da Penha Ferreira Facó e Thomaz Ferreira Filho, na ocasião os irmãos Facó decidem libertar todos os escravos que mantinham em posse. Dois anos antes da libertação dos escravos no Ceará, realizada em 25 de março de 1884 declarada por Sátiro Dias Presidente da Província, e seis anos antes do restante do Brasil, que só viria a declarar a abolição dos escravos em 13 de maio de 1888 com a assinatura da Lei Áurea. Transcrevo a notícia abaixo.

Manumissão – escrevem-nos de Cascavel, em data de 26 de fevereiro:

<<No dia 25 do mez passado, por occasião de celebrar-se o casamento do Sr. João Thomaz Ferreira Filho com a Exma. Sra. D. Maria da Penha Ferreira Facó, na igreja de Beberibe, município do Cascavel, o Dr. J. Facó e seus dignos irmãos conferiram aos últimos escravos que possuíam a carta de libertação que segue:

CARTA

Imperio do Brazil – Provincia do Ceará – Município de Cascavel.

Por nossa espontânea vontade e independente de qualquer ônus, conferimos carta de libertação aos últimos escravos, que, havidos por herança, ainda possuíamos, e são: Maria, preta, de idade de 42 annos, e seus filhos – Rufino, preto, de idade de 18 annos, Miguel, cabra, de idade de 14 annos, e Archanjo, cabra de idade de 12 annos, matriculados na collectoria deste município sob os nos. 656,659, 661 e 662; e o fazemos para commemorar o anniversario do feliz consorcio de nossos virtuosos Paes – Capitão Francisco Balthazar Ferreira Facó e D. Maria Adelaide de Queiroz Facó, celebrado a 25 de Fevereiro de 1843.

E para constar passou-se a presente carta, que por uma só via servirá para todos, e em que nos assignamos.

Igreja do Beberibe, 25 de Fevereiro de 1882.

José Balthazar Ferreira Facó. Gustavo Francisco de Queiroz Facó.

Francisco Balthazar Ferreira Facó. Maria Francisca Ferreira Facó.

João Balthazar Ferreira Facó. Raimundo Facó. Anna Facó.

Catharina Facó. José Aristides Ferreira Facó.

Maria da Penha Ferreira Facó. Pedro Facó. Balthazar Facó.

Antonio Facó.

A interessante noiva fez a entrega da carta aos libertos, proferindo as seguintes palavras, que fizeram palpitar o coração de todos os circunstantes:

<<No momento mais feliz de minha vida cabe-me o prazer de vos entregar a carta de liberdade, que eu e meus bons irmãos vos concedemos, para commemorar o dia de hoje, anniversario do feliz consorcio de nossos virtuosos pais.

Praza aos ceos que tenhaes uma vida de alegrias iguaes as que neste momento são a corôa de minha felicidade, e as primicias do meu futuro.>>

Os libertos, enternecidos, agradecerão com lagrimas de contentamento e gratidão o beneficio da liberdade.>>

É tão eloqüente a exposição feita por nosso illustre correspondente, que não temos nada a acrescentar – ficamos enleados e saudamos cordialmente aos philantropicos abolicionistas. (*O Cearense*, 1882, p. 1).

Os estudos iniciais de Anna Facó foram na cidade de Cascavel com a professora Maria Carolina Ibiapina, em seguida foi para Fortaleza estudar na Escola Normal. Antes de colar grau foi convidada para lecionar no Ginásio Cearense em 1886 e no ano seguinte se

formou na Escola Normal. No ano de 1890 foi anunciado no jornal *O Libertador* do dia 17 de janeiro na terceira página, a inauguração da Escola Facó, dirigida por Anna Facó.

No cenário educacional do final do século XIX e início do século XX Anna Facó terá destaque reconhecido, além de ter iniciado muito jovem a lecionar e dedicar toda sua vida ao magistério, a educadora desenvolveu uma metodologia e textos próprios para serem utilizados na educação para crianças. No *Jornal do Ceará* do dia 03 de maio de 1907, na primeira página, encontramos um conto para crianças e No *Jornal do Ceará* do dia 06 de agosto de 1907 na primeira página encontramos o texto *Canto Gymnastico* que trabalhava através da música, a oralidade, o conhecimento numérico, o corpo humano e o desenvolvimento motor através dos movimentos.

O Nome de Anna Facó está incluso na obra *Escritoras Brasileiras do Século XIX*, organizado pela escritora Zahide Lupinacci Muzart. O estudo sobre Anna Facó foi realizada pela pesquisadora em escrita de autoria feminina Constância Lima Duarte, que descreve alguns aspectos da biografia da educadora.

Em 1891, no governo do General José Clarindo de Queirós, seu parente, foi nomeada professora auxiliar da Escola Normal, ocupando depois os cargos de inspetora e de professora da classe infantil. Quando o primeiro Grupo Escolar de Fortaleza foi inaugurado, em 12 de julho de 1907, Ana Facó foi convidada para dirigi-lo, cargo que exerceu até aposentar-se, em 1913, após 22 anos de serviços prestados à educação pública.

Sob o pseudônimo de Nitio-Abá, publicou um romance intitulado *Rapto Jocosso*, cujos capítulos saíram em folhetim no *Jornal do Ceará*, em 1907. Segundo um crítico da época, tratava-se de um romance “de natureza rural, popular e histórico, onde predomina o humor verdadeiramente machadiano”. Ainda nesse mesmo ano, inicia a publicação de seu segundo romance – *Nuvens* –, também em folhetins do *Jornal do Ceará*, em que consta a história de dois namorados que se separam por causa das intrigas de uma falsa amiga. Após inúmeras peripécias, ao final, tudo se explica e as nuvens se afastam deixando entrever um céu claro de felicidade.

Ana Facó publicou ainda peças teatrais, contos e hinos para crianças, que se deixaram impregnar pelo tom didático e carinhoso da professora. Uma de suas peças – “Cúmulo do galicismo” – consegue ser hilariante, ao descrever uma personagem que tenta se fazer passar por uma francesa e que mistura o tempo todo a língua portuguesa e francesa. Em um outro livro – *Páginas Íntimas* –, a autora trata de episódios familiares, da sua tendência ao isolamento e da importância que a literatura tinha para ela. Apenas depois de seu falecimento, ocorrido em 22 de junho de 1922, os dois romances foram editados pela Livraria Editora Humberto, em 1937 e 1938. (ZAHIDE, 2000, p. 745-746).

Suas obras *Rapto Jocosso* e *Nuvens* foram publicadas em folhetins no *Jornal do Ceará*, sob o pseudônimo de Nitia-Abá, que em tupi-guarani significa “ninguém”. Sua obra

literária, constante de seis volumes, foi publicada entre 1937 e 1938. Os romances: *Nuvens* e *Rapto Jocosos*, o livro de contos: *Minha Palmatória*, o inventário de peças teatrais: *Comédias e Cançonetas*, um volume de *Poesias* e um caderno de reflexões e reminiscências: *Páginas Íntimas*. Em *Páginas Íntimas* a escritora fala sobre as suas memórias, sua vida, a sua família, as lembranças da infância, o trabalho, os estudos e a condição feminina da época. Nora em seu estudo *Entre história e memória* nos esclarece a diferença entre os termos. A memória está relacionada as nossas lembranças enquanto a história é uma representação do passado.

Porque é afetiva e mágica, a memória não se acomoda a detalhes que a confortam, ela se alimenta de lembranças vagas, telescópicas, globais ou flutuantes, particulares ou simbólicas, sensível a todas as transferências, cenas, censuras ou projeções. (NORA, 1993, p. 3).

A pesquisadora Cecília Maria Cunha em seu estudo *Além do Amor e das Flores: Primeiras escritoras Cearenses*, aborda o enredo dos romances *Rapto Jocosos* (1937) e *Nuvens* (1938).

No tocante à ficção *Rapto Jocosos* (1937), romance de 25 capítulos distribuídos em 185 páginas, ambientado na “ribeira do rio Pirangy”, em Beberibe-CE, pode-se afirmar que é sua obra principal. A trama se desenvolve a partir da intenção do Velho Antônio de desposar sua sobrinha, a jovem Dunamira. Filha de família pobre do interior cearense, ela ama seu primo Reinaldo e tem esperança de que ele a salve do transtorno de ter que se casar com o sexagenário. (CUNHA, 2008, p. 196).

Da mesma autora o romance de costumes, *Nuvens*, publicado em folhetins, tem como tema o amor. A trama, urdida em 253 páginas, é bem simples. Diferentemente do livro anterior, agora o cenário para a história de amor de dois primos é a cidade de Fortaleza. (CUNHA, 2008, p. 206).

O livro *Poesias* obra posthuma publicado em 1937 por iniciativa do seu irmão, contém 37 textos divididos em duas partes, o primeiro intitulado *Almira* apresenta três poemas, são eles: O Lar; No Jardim e o último Mãe e Filha. A segunda parte intitulada *Campesinas* possui 34 poemas, são eles: O Inverno; A Flor de Espuma; Minha Mãe; A Mulher; Lamentos; A Nenen; O Idyllio; Protesto; Um Cartão Postal; Lembrança; A Alzira; Num Bonde; Um Estro; Medo; Descrença; Trasportes; Allusão; Innocencia; A Visão; O Botão; Amanhã; Prece; Tu És...; Metamorphose; Deus; Um Sonho; O Século XIX; Aranha; Hei de Cantar; Acrósticos; Um Barbarismo; Meus Cantos; Amor Perfeito; Um Incêndio. Transcrevemos duas estrofes do poema *A Mulher*. Onde a escritora questiona a submissão e opressão a qual a mulher é submetida?

**A MULHER**

Emancipam-se os escravos  
 E a mulher escrava jaz,  
 Sem que seja discutida  
 Sua escravidão mantida  
 Por quem della mui se apraz,  
 Qual não crendo que haver possa  
 Mulher livre e doce paz.

.....

Já vem, pois, dos primos tempos  
 Que tu, oh! homem, senhor  
 Pela força te tornaste.  
 A mulher escravizaste  
 A teu julgo sem pudor.  
 E que te deu ella em paga?  
 Ternos carinhos e amor.

Negas-lhe toda a sciencia,  
 E até seu próprio dever  
 Não lhe ensinas. Mas si um dia  
 Cede ingênua, sem porfia,  
 Às seducções do teu ser,  
 No lamaçal da miséria  
 Sacudida vae gemer.  
 E por quem? Por ti, oh! homem,  
 De seus erros mero autor.  
 Não evitas as torpezas,  
 Como por entre as devesas  
 Vae ceifando o cegador,  
 Ceifas della a innocência  
 Sofrego sem pundonor.  
 (FACÓ, 1937. p. 80- 83)

Cunha em sua monografia de mestrado *Além do Amor e das Flores: Primeiras escritoras Cearenses*, descreve os temas mais recorrentes nas poesias de Anna Facó.

Outra publicação de Ana Facó é o livro *Poesias*, publicado em 1937. Os temas – marcadamente românticos que compõem essa seleta giram em torno do lar, da natureza (inverno, flores, nuvens), lamentos, medo e assim por diante. Quanto a estes escritos, Angela Leal atesta que o texto em versos “Alnira”, que compõe a primeira parte das *Poesias*, foi encenado em quase todas as escolas cearenses, mesmo após a morte da autora. “Alnira é composto de três partes: o lar, o jardim, a mãe e a filha. O início é bastante descritivo do lar onde moram mãe e filha, pois o pai está morto”. O ponto central do pequeno romance é a descoberta do amor de Alnira: o sofrimento e depois a felicidade. (CUNHA, 2008, p. 207).

**Considerações finais**

Anna Facó participou efetivamente do cenário literário e pedagógico no final do

século XIX e início do século XX em Fortaleza. Publicando seus romances e suas poesias no *Jornal do Ceará*, assumindo a direção de escolas e implantando uma nova forma de lecionar para crianças, praticando uma metodologia inovadora com textos e didáticas voltadas para a educação infantil, valorizando o Ser enquanto criança.

Através da leitura de seus poemas podemos perceber marcas temporais de uma sociedade conservadora, patriarcal, cristã e apesar de pertencer a uma família abastada, Anna Facó buscou através de sua escrita questionar o papel da mulher nessa sociedade.

Sobre o acervo pessoal da escritora Anna Facó só foram encontrados dois exemplares raros de suas obras no Instituto Histórico de Fortaleza; *Minha palmatória: contos aos meus alunos*, obra póstuma (1938) no setor de restauração e *Poesias*: obra posthuma (1937) disponível para consulta local. Apesar de ter realizado contato com o sobrinho neto da poetisa, o Senhor Edmar Facó que reside no Rio de Janeiro, não foi possível localizar nenhum arquivo pessoal da escritora.

A conservação da memória da vida e obra da escritora são importantes porque registram a participação da mulher na sociedade enquanto escritora, teatróloga, poetisa e formadora intelectual, numa época marcada pelo patriarcalismo. Nora destaca a importância da memória de uma minoria que sequer tem o poder de fala.

Os lugares de memória nascem e vivem do sentimento que não há memória espontânea, que é preciso criar arquivos, que é preciso manter aniversários, organizar celebrações, pronunciar elogios fúnebres, notariar atas, porque essas operações não são naturais. É por isso a defesa pelas minorias, de uma memória refugiada, sobre focos privilegiados, e enciumadamente guardados, nada mais faz do que levar a incandescência a verdade de todos os lugares de memória. (NORA, 1993, p. 7)

## Referências

BOSI, Ecléa. **Memória e Sociedade. Lembranças de velhos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

CUNHA, Cecília Maria. **Além do Amor e das Flores: Primeiras Escritoras Cearenses**. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2008.

MUZART, Zahidé Lupinacci. **Escritoras brasileiras do século XIX – Vol. I: antologia** / 2ed.rev. Florianópolis, SC, Brasil : Editora mulheres, 2000.

NORA, Pierre. **Entre história e memória: a problemática dos lugares**. Revista Projeto História, São Paulo, v.10, p. 7-28, 1993. Disponível em: <[HTTPS://revistas.pucsp.br/revph/article/view/12101/8763](https://revistas.pucsp.br/revph/article/view/12101/8763)>. Acesso em: 20/06/2019.

## A IMPOSSIBILIDADE DE REIFICAÇÃO DO MASCULINO NO POEMA “A CHAPÉU”, DE HILDA HILST

Nathalie Sá Cavalcante<sup>12</sup>  
Universidade Federal do Ceará

João Francisco de Lima Dantas<sup>13</sup>  
Universidade Federal do Ceará

Sarah Pinto de Holanda<sup>14</sup>  
Universidade Federal do Ceará

### Resumo

Este trabalho caracteriza-se pela análise do poema “A Chapéu”, publicado no livro “Bufólicas” (1992), da escritora brasileira Hilda Hilst. Sob a perspectiva dos estudos gendrados, percebe-se que, na releitura de chapeuzinho vermelho, estereótipos e binarismos de gênero são utilizados para caracterizar a chapéu, a vó e o lobão, dessa forma, há reprodução de discursos que perpetuam relações hierárquicas entre homens e mulheres, entre o masculino e o feminino. Lobão, personagem que representa o masculino no poema, é um profissional do sexo, mas, diferentemente do que provavelmente aconteceria caso a personagem fosse feminina, ele continua detendo poder, indicando uma impossibilidade de reificação. Como principal base teórica, utiliza-se Bataille (1987), Beauvoir (1970), Bonnici (2007), Candido (2006), Culler (1999), Dalcastagnè (2012), Delphy (2009), Derrida (1973) e Foucault (1976).

### Palavras-chave

Gênero; Bufólicas; Masculino; Chapéu.

### Introdução

Os estudos de gênero, no Brasil, é um campo de pesquisa que vem crescendo continuamente. Ainda que, desde meados de 1960, no meio público, as mulheres militem por direitos básicos, foi apenas na década de 70, devido às influências de teóricos/as como Simone de Beauvoir, Jonathan Culler, Joan Scott, dentre outros/as, que essa militância conseguiu ser percebida de forma mais evidente no meio acadêmico.

A Crítica Literária Feminista, de acordo com Bonnici (2007), iniciou durante a

---

12 Doutoranda em Literatura Comparada pelo programa de pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará. E-mail: sc.nathalie@gmail.com.

13 Doutorando em Literatura Comparada pelo programa de pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará. E-mail: joaofld@hotmail.com.

14 Doutoranda em Literatura Comparada pelo programa de pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará. E-mail: sarahholanda97@gmail.com.

Segunda Onda Feminista (nesse momento, a expressão “Liberação das mulheres” começou a ser utilizada), com a publicação do livro *Sexual politics* (1970), de Kate Millett, no qual o papel do patriarcado e da sexualidade são analisados, principalmente, nas obras de DH Lawrence, Henry Miller, Joan Genet e Norman Mailer.

O gênero, aqui, retratado é a categoria, imposta sobre um corpo sexuado, que nos permite compreender as representações construídas socio-histórico e culturalmente do masculino e do feminino. Essas representações implicam em relações de poder que determinam padrões culturais. Quando, nestes padrões, não existe a alteridade, à mulher é imposta uma condição submissa ao homem; ao feminino, uma condição inferior ao masculino. Dessa forma, concebemos o estudo de gênero como uma forma de analisar como as relações pautadas em diferenças de ordem sexual – na maioria das vezes, discriminatórias – são representadas em uma determinada sociedade e em um determinado tempo, combatendo a ideia de que são naturais, imutáveis, intocáveis e inquestionáveis.

Segundo Scott (1995), quando se pensa criticamente a respeito dos papéis femininos e masculinos na sociedade, não se está colocando em oposição homens e mulheres, fazendo um embate entre sexos, mas sim desconstruindo a dominação do gênero masculino sobre o feminino, em prol de alteridade, de uma igualdade política-econômica-social, sendo possível incluir na discussão, também, a classe e a raça.

Dentro das obras hilstianas, *Bufólicas* (1992) é o livro de poesia que mais oferece recursos para pesquisar as representações das relações de gênero. Reunindo sete poemas, faz uma paródia de personagens tradicionais dos contos de fadas. Seguindo seu estilo erótico, as personagens são portadoras de anomalias articuladas à genitália ou às práticas lascivas. Há a combinação de poesia, fábula, humor, crítica social, linguagem chula, figuras tradicionais e figuras eróticas.

Com a publicação de *Bufólicas*, o público e a crítica começaram a usar a expressão “tetralogia pornográfica” para falar sobre as obras, em ordem cronológica, *O caderno rosa de Lori Lamby* (1990), *Contos d’escárnio – textos grotescos* (1990), *Cartas de um sedutor* (1991) e *Bufólicas*, colocando, dessa forma, a “trilogia pornográfica” em prosa e a poesia considerada – erroneamente – pornográfica, no mesmo grupo.

As sete poesias que compõem a obra *Bufólicas* são “O reizinho gay”, “A rainha careca”, “Drida, a magra perversa e fria”, “A chapéu”, “O anão triste”, “A cantora gritante” e “Filó, a fadinha lésbica”. Na maioria das poesias predomina as redondilhas, gírias e versos

brancos. Essa predominância atribui uma oralidade e musicalidade para as poesias, o que faz com que o livro seja considerado de “fácil leitura”.

Poderíamos estudar diversos aspectos dessa rica obra, como, por exemplo, o seu aspecto etimológico, uma vez que a palavra *Bufólicas* é uma união das palavras “Bufo” e “Bucólicas” – Bufo sugere a pretensão cômica e Bucólicas remete ao termo bucólico, bem como à obra homônima de Virgílio –, ou a intertextualidade, pois algumas dessas personagens, como a fadinha Filó, são citadas em outras obras da Hilda Hilst. Entretanto, nosso foco, aqui, será a perspectiva erótica, pautada em uma análise gendrada.

### A Chapéu

Em *Bufólicas*, Hilda Hilst se apropria de um gênero narrativo que, atualmente, tem, como principal público leitor, o infantil: o conto de fadas. Essa apropriação obscena é percebida pelo/a leitor/a por meio das personagens – o rei, a rainha, o anão, a fada, a maga, o gigante, o lobo, a Chapéu(zinho) e a sua vó – e dos espaços: reinos e vilas. A Autora, ao não infantilizar os contos de fadas que, por séculos, foram construídos de forma infantilizada, utiliza sociedades distantes e sem necessidade de serem nomeadas para representar a nossa sociedade ocidental machista, misógina, homofóbica e bifóbica. Por meio de suas morais explícitas, transgride; subverte e desconstrói.

O quarto poema – “A chapéu” – começa afirmando que a Vó Leocádia era sábia mas, mesmo assim, era enganada por Lobão, de quem era cafetina, pois ele não lhe entregava a parte do dinheiro que lhe pertencia, enganando-a. Enganava também “Chapéu”, pois esta não sabia que sua avó e o Lobão mantinham relações sexuais. Podemos perceber a esperteza do Lobão em trechos como:

Aí vem Lobão  
 Prepara-lhe confeitos  
 Carnes, esqueletos  
 Pois bem sabes  
 Que a bichona peluda  
 É o nosso ganha-pão.  
 A velha Leocádia estremunhada  
 Respondia à neta:  
 Ando cansada de ser explorada  
 Pois da última vez  
 Lobão deu pra três  
 E eu não recebi o meu quinhão!  
 (HILST, 2002, p.23)

Hilda denomina a personagem Lobão de “bichona peluda”, utilizando o símbolo do pelo para caracterizar a virilidade masculina, realçando sua vida instintiva e sexual, artifício também utilizado em outro poema da obra, “A rainha careca”. Os pelos representam o amadurecimento sexual enquanto a falta deles, a pureza, como explicitados por Chevalier:

Símbolo de virilidade, benéfico se se encontra apenas sobre uma parte do corpo; no homem, no peito, no queixo, nos braços, nas pernas; maléfico, se todo o corpo é dele recoberto, como o deus Pã (v.cabelo, bode). A proliferação de pelos traduz uma manifestação da vida vegetativa, instintiva e sensual. Na *Iliada* (canto III), cortar *pelos* de um animal que vai ser sacrificado significa consagrá-lo à *morte*; é um primeiro rito de purificação. (CHEVALIER, 2012, p. 705).

Viril, Lobão se prostitui, tem um caso com Vó Leocádia e recebe mimos de Chapéu; sua forma de obter benefícios é sempre por meio da sexualidade. A personagem Chapéu é neta da cafetina de Lobão. Nessa poesia, apesar de a Chapéu não ser inocente como nas versões anteriores (de Perrault, dos Irmãos Grimm), ela ainda representa a mulher-enganada, pois não sabia do envolvimento de Lobão com Vó Leocádia (que é ingênua e ludibriada pela personagem masculina).

Por sua vez, a personagem masculina, Lobão, que trabalha com a utilização sexual do seu corpo, representa uma figura poderosa, dominante, que comanda as personagens femininas, ainda que seu corpo seja objetificado, ele é Sujeito e não Objeto. Na dualidade do Sujeito e do Outro, a mulher é o Outro, posto como inessencial pelo Sujeito, como afirma Beauvoir:

Nenhum sujeito se coloca imediata e espontaneamente como inessencial; não é o Outro que definindo-se como Outro define o Um; ele é posto como Outro pelo Um definindo-se como Um. Mas para que o Outro não se transforme no Um é preciso que se sujeite a esse ponto de vista alheio (BEAUVOIR, 1970, p. 12).

Lobão define-se como essencial, nega a possibilidade de ser reificado, isto é, nega a sua qualificação de Objeto; mesmo sendo profissional do sexo, é Sujeito, detém o poder na relação de gênero. Isso pode ser percebido em trechos como:

Lobão: Que discussões estéreis  
Que azáfama de línguas!  
A manhã está clara e tão bonita!  
Voejam andorinhas  
Não vedes?  
Tragam-me carnes, cordeiros,  
Salsas verdes.  
E por que tens, ó velha,  
Os dentes agrandados?

Pareces de mim um arremedo!  
(HILST, 2002, p. 24).

No trecho acima, percebemos, também, uma semelhança com os contos tradicionais relativos a “Chapeuzinho vermelho”. Neles, Chapeuzinho pergunta o porquê da sua suposta vó – que, naquele momento, já era o lobo disfarçado – possuir braços, pernas, orelhas, olhos e dentes tão grandes. Na releitura hilstiana, quem faz a pergunta para a vó, acerca de seus dentes, é o próprio Lobão. Este, após a pergunta, ainda fala que a Leocádia parece um arremedo dele, uma imitação física, ou seja, e a vó que está se disfarçando de lobo.

Lobão representa a astúcia, enquanto que Chapéu, a ingenuidade. Nas representações literárias brasileiras, a ingenuidade está, na maioria das vezes, relacionada à figura feminina, ainda que esse fato venha mudando, lenta, mas continuamente, desde, principalmente, algumas personagens de José de Alencar e de Machado de Assis, algumas obras de autoria feminina, como as de Lygia Fagundes Telles e as de Clarice Lispector.

Outro paralelo que podemos traçar, além da diferença entre o masculino astuto e o feminino ingênuo, é entre a prostituição masculina e a prostituição feminina, que são representadas de formas bem diferentes. Enquanto a prostituta é sempre dominada pelos cafetões, o gigolô, nesse caso, é o dominador. Sua promiscuidade não lhe atribui uma característica negativa e/ou degradante, sua sexualidade é sempre uma forma de afirmar-se como livre, como Sujeito de suas ações. Lobão possui mais autoridade e prestígio do que Leocádia.

Leocádia é um nome derivado do grego que significa “referente ao leão”. Esse animal, rei dos animais, por sua vez, representa a liderança, a sabedoria e o poder. Em diversas culturas, esse nome está associado à figura do pai, do mestre, do chefe. Ora, Leocádia, ainda que fosse a chefe da casa, a chefe do Lobão, ela era subordinada a ele. Uma interpretação possível para isso é que, como eles mantinham relações sexuais, Leocádia tinha interesse amoroso e/ou afetivo-sexual por ele, reforçando o estereótipo de que a personagem feminina age pela emoção, tornando-se frágil e manipulável, e não com a razão pois, se assim o fizesse, ela seria a dominadora e o Lobão seria apenas um funcionário.

Hilda Hilst parece ter preferência pelo nome Leocádia quando a personagem, já na velhice, se envolve com garotos de programa. Na crônica “Nem Joyce, nem Chesterton”<sup>15</sup>, publicada primeiramente em 1993, a personagem Leocádia contrata, uma vez por semana, um homem jovem para satisfazê-la sexualmente. Entretanto, nesse outro texto, o gigolô não é

<sup>15</sup> *Cascos & carícias & outras crônicas* (2006).

como o Lobão; ele obedece às ordens da Leocádia. Na crônica, o nome está mais harmonioso com a personagem.

Voltando à poesia, ela termina com o trecho:

Às vezes te miro  
 E sinto que tens um nabo  
 Perfeito pro meu buraco.  
 AAAAIII! Grita Chapéu.  
 Num átimo percebo tudo!  
 Enganaram-me! Vó Leocádia  
 E Lobão  
 Fornicam desde sempre  
 Atrás do meu fogão!  
 Moral da estória:  
 um id oculto mascara o seu produto.  
 (HILST, 2002a, p. 24)

Na psicanálise, o Id é uma instância psíquica primordial; é a base instintual do ser humano. Dele vem a libido, a tensão sexual. É essa libido que vai impulsionar nosso desenvolvimento; que vai fazer com que busquemos aquilo que nos falta. O Eu (Ego) é uma tensão entre o Id, o ser natural, e o Supereu (Superego), que é a instância da moral, uma espécie de juiz interno, herdeiro da ordem e da interdição paterna na infância. O Id, que faz parte do inconsciente, por estar oculto, mascara os desejos das personagens.

Logo, o desejo da Vó por Lobão – e vice-versa – é mascarado, pois, por meio do Superego, tem-se a consciência de que não seria um relacionamento legitimado socialmente, já que a mulher, que está na terceira idade, está relacionando-se com um homem anos mais novo. Além disso, Leocádia é transgressora, pois possui vida sexual ativa na terceira idade – principalmente, fora de um casamento – o que ainda é um tabu na nossa sociedade. Podemos sugerir, também, que Chapéu não vê o que está bem a sua frente devido à instância da moral, já que esse comportamento não é coerente com a moral esperada para uma avó.

### **Considerações finais**

*Bufólicas* possui algumas características que podem ser as possíveis responsáveis pela rejeição dessa obra, quando foi publicada sua primeira edição, por parte do público e da crítica; além do jogo entre o erótico e o pornográfico, possui um caráter popular que, até hoje, não é bem recebido pelo cânone e pelas academias de Letras do Brasil. Por baixo da superfície do corpo e do riso, os papéis masculinos e femininos são questionados, assim como a posição de Sujeito e de Objeto.

Chapéu, a neta, é uma jovem que, provavelmente, estaria no auge da sua vida sexual, entretanto, quem tem um caso com o Lobão não é ela, mas, sim, a sua avó, contrariando a ideia de que uma mulher idosa é menos sexual(izada) do que uma mulher mais nova. Aqui, o papel da avó não é de ser duplamente mãe, duplamente carinhosa e solícita, mas o de ser a amante de um gigolô. A representação da sexualidade na terceira idade tem sua posição invertida na hierarquia, ainda que mantendo o domínio do homem.

Hilda consegue, independentemente de qualquer noção de intencionalidade, evidenciar que há diferenças simbólicas quando atribuímos uma mesma ocupação para personagens de diferentes gêneros. O masculino é construído de forma que a possibilidade de tornar-se Objeto é negada, mesmo quando fala-se de comercializar o próprio corpo. Por meio da literatura, questões sociais são representadas e cabe a nós, leitoras(es) e pesquisadoras(es), optar percebê-las e questioná-las.

## Referências

- BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo: fatos e mitos**. Trad. Sérgio Milliet, 3. ed. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1970.
- CHEVALIER, Jean & Gheerbrant, Alain. **Dicionário de símbolos** (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números). 26. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.
- HILST, Hilda. **Bufólicas**. São Paulo: Globo, 2002.
- HILST, Hilda. **Cartas de um sedutor**. São Paulo: Globo, 2002.
- HILST, Hilda. **Cascos & carícias & outras crônicas**. 2. ed. São Paulo: Globo: 2006.
- HILST, Hilda. **Contos d'escárnio** – textos grotescos. 2. ed. São Paulo: Globo, 2006.
- HILST, Hilda. **O caderno rosa de Lori Lamby**. 2. ed. São Paulo: Globo, 2005.
- MILLETT, Kate. **Sexual politics**. University of Illinois Press, 2000.
- SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil de análise. **Educação e Realidade**, Porto Alegre, v. 20, n. 2, p. 71-100, jul./dez. 1995.

**O FALAR DO OUTRO QUE IMPLICA O FALAR DE SI NA LITERATURA  
CONTEMPORÂNEA: UMA ANÁLISE DE DOIS CAPÍTULOS DO LIVRO *ELES  
ERAM MUITOS CAVALOS*, DE LUIZ RUFFATO**

Rochelle Sales Cruz<sup>16</sup>  
Universidade Estadual do Ceará

Francisco Elieudo Buriti de Sousa<sup>17</sup>  
Universidade Estadual do Ceará

**Resumo**

O presente trabalho consiste em uma breve reflexão a respeito da representação da realidade na literatura contemporânea brasileira. Tomando por base dois capítulos do livro *Eles eram muitos cavalos*, de Luiz Ruffato, propõe-se aqui relacionar a fala de um narrador em primeira pessoa com o texto que é por ele narrado. Dessa forma, objetivamos explicar, por meio de um pequeno recorte, como o realismo se apresenta no livro do escritor mineiro, verificando o entrecruzamento de discursos e o que dizem sobre a realidade narrada. A noção de contemporaneidade é apresentada a partir das teses do filósofo italiano Giorgio Agamben e as discussões sobre o realismo apoiam-se nos estudos já realizados por pesquisadores brasileiros, sobretudo Karl Erik Schøllhammer e Tânia Pellegrini.

**Palavras-chave**

Literatura contemporânea; Realismo; Representação; *Eles eram muitos cavalos*.

**Introdução**

Na tentativa de representação das múltiplas e, por vezes, indefinidas realidades nas quais vivemos, a literatura tem se desafiado. Nos estudos sobre literatura contemporânea, é recorrente a discussão acerca das variadas faces do realismo, o anacronismo do tempo presente e a perspectiva política e social das produções literárias.

Publicado originalmente em 2001, *Eles eram muitos cavalos*, do escritor mineiro Luiz Ruffato, apresenta uma diversidade de procedimentos estéticos que contribuem para uma sensação de aproximação da realidade por parte do leitor. Segundo Silva (2015), o que se tem observado na literatura contemporânea é que a representação da realidade “é percebida pela fragmentação, por estilhaços de linguagem de outros sistemas semióticos, pela mescla

---

16 Graduada em Letras – Língua Portuguesa pela Universidade Estadual do Ceará (UECE).  
E-mail: rochellesales3@gmail.com

17 Doutorando em Letras pela Universidade Federal do Ceará (PPGLETRAS – UFC).  
E-mail: elieudoburiti@hotmail.com

estilística e por referências mercadológicas, televisivas e da cultura de massa em geral.” (2015, p.41). Em boa parte do tempo, é isto que Luiz Ruffato apresenta em *Eles eram muitos cavalos*, fazendo uso principalmente da fragmentação como técnica narrativa e da mescla de gêneros, com o intuito de narrar um dia em São Paulo: a terça-feira do dia 09 de maio de 2000.

Ambientado em uma metrópole que se caracteriza pela multiplicidade, seja de pessoas, seja de paisagens, *Eles eram muitos cavalos* apresenta o começo de mais um dia, exatamente às 6h42. As histórias vão sendo apresentadas no passar desse dia e os primeiros textos abrem espaço para que o leitor perceba a presença da manhã na narrativa, assim como os últimos textos fazem referência ao anoitecer. A ideia de movimento e transição das horas converge com a ideia de uma cidade cuja imagem que está sempre em transformação. A diversidade de espaços – da periferia aos bairros nobres – e de personagens – crianças, adolescentes, adultos, idosos, pobres, ricos, imigrantes, traficantes, usuários de drogas, moradores de ruas, prostitutas, criminosos – ajudam a emoldurar a imagem de uma das maiores cidades da América Latina. A realidade, a partir de recursos como a fragmentação, a colagem e os suportes textuais variados, não se dá de forma plena; ela surge entre as lacunas – do texto e da vida – como que capturada a partir de *flashes*, imagens que se amontoam umas sobre as outras e histórias que nunca se completam.

No livro de Ruffato, os textos, apesar de multifacetados, apresentam em comum, além do espaço urbano, algumas temáticas. As formas variadas da violência e a experiência caótica típica dos grandes centros, por exemplo, atravessam as histórias. É fácil entender porque *Eles eram muitos cavalos* ficou marcado, segundo o olhar da crítica especializada, como um texto representativo da cultura brasileira urbana contemporânea. No entanto, como destaca o filósofo italiano Giorgio Agamben, a resposta para o que significa ser contemporâneo ou ainda de quê e de quem somos contemporâneos, não se dá de forma simples e objetiva. Para muito além de um conceito teórico, a reflexão sobre a contemporaneidade e o sujeito contemporâneo pode se dar pela percepção do tempo e de como nos relacionamos com ele.

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

É desta singular relação com o tempo, de proximidade e de distanciamento, que Agamben sugere uma percepção do presente. A partir desse olhar, o sujeito contemporâneo é aquele que na tentativa de se aproximar do seu tempo, dele também se distancia. De modo especial, esta relação anacrônica com o tempo também está presente nos textos “Táxi” e “Nosso encontro”, objetos de análise deste trabalho. A partir da leitura dos dois textos presentes no livro *Eles eram muitos cavalos*, procuraremos destacar como eles ilustram a tentativa de representação da realidade, de uma aproximação com o contexto sociocultural do presente. Embora tratem de questões distintas, os textos selecionados apresentam um aspecto em comum: a presença da narrativa em primeira pessoa. Com isso, mesmo que o texto literário possa apresentar outros modos de significação, compreendemos que, a partir da leitura do modo como se constituem os sujeitos narradores e como eles se relacionam com os demais personagens, os textos deixam entrever uma crítica à sociedade midiática, egocêntrica, centrada no eu e no apagamento do sujeito, além de um modo particular de registrar a realidade urbana.

### “Táxi”

Como já dito de forma breve anteriormente, os dois textos tratam de narrações em primeira pessoa, um artifício comum nas produções literárias contemporâneas. Além disso, os dois textos, assim como todo o desenrolar do livro, abrem a possibilidade de pensar a cidade de São Paulo não apenas como espaço, mas também como personagem. Posteriormente, neste trabalho, teceremos alguns comentários a respeito da relação estabelecida entre as personagens e a cidade.

Em “Táxi”, o taxista Claudionor, personagem e narrador, empreende um diálogo com o passageiro, mas o que se apresenta é a perspectiva de um monólogo, visto que apenas a voz do motorista é apresentada no texto, fazendo considerações sobre a cidade, sobre os membros de sua família e, principalmente, sobre si mesmo. Pequenos relatos são apresentados pelo taxista durante o trajeto percorrido, sempre de modo muito pessoal. O texto inicia-se da seguinte forma:

O doutor tem algum itinerário de preferência? Não? Então vamos pelo caminho mais rápido. Que não é o mais curto, o senhor sabe. Aqui em São Paulo nem sempre o caminho mais curto é o mais rápido. A essa hora... cinco e quinze... a essa hora a cidade já está parando... as marginais, as ruas paralelas, as transversais, as avenidas, as alamedas, as ruas, as vielas, tudo, tudo entupido de carros e buzinas. (RUFFATO,

2013, p. 74)

A referência à presença do passageiro é realizada logo no início do texto, sugerindo que um diálogo acontecerá durante o trajeto percorrido, mas o diálogo não se efetiva, apenas o motorista fala e o passageiro permanece em profundo silêncio. Outras passagens no texto confirmam a presença do passageiro dentro do carro e a ideia de diálogo. Ao lembrar que as filhas nunca visitaram o lugar onde ele nasceu, o motorista diz: “Eu fico triste, não vou mentir para o senhor não. Afinal, é a terra da gente.” (RUFFATO, 2013, p. 76). Em outro trecho, sobre a época em que perdeu o emprego e decidiu abrir um negócio na garagem de casa, observa: “O senhor não vai acreditar... Penso que essas coisas não são abençoadas, não adianta... Pra transformar a garagem na loja tive que deixar o carro na rua.” (RUFFATO, 2013, p.77). Ao falar do trabalho do filho que é vendedor de bananas na feira, faz esta pergunta retórica: “o senhor sabe que isso de vender banana em feira é até um bom negócio? (RUFFATO, 2013, p. 78). Apesar das referências ao passageiro, o texto apresenta exclusivamente a voz do taxista. Pelo modo como os assuntos são abruptamente apresentados, fica a sensação de que o motorista fala compulsivamente e não abre espaço para que o diálogo se efetive.

Esta forma intempestiva de apresentar os assuntos, amontoando-os uns sobre os outros, não permitindo que o passageiro interaja e emita a sua visão, denota o egocentrismo do motorista. As considerações que realiza são de ordem íntima, pessoal, dizem respeito a um universo particular. E mesmo quando a ideia inicial da fala é tecer um comentário geral sobre algo, rapidamente isso se desfaz e, novamente, percebe-se uma fala centrada no eu, em seus gostos e em suas experiências, como é possível perceber no seguinte trecho:

Sabe que uma vez sonhei que a cidade parou? Parou mesmo, totalmente. Um engarrafamento imenso, um congestionamento-monstro, como nunca antes visto, e ninguém conseguia andar um centímetro que fosse... Parece coisa de cinema, não é não? Pois eu gosto. Gosto muito de assistir filme. Mas prefiro os antigos. De vez em quando reprisa um na televisão. Tinha uns atores danados de bons, Tyrone Power, Burt Lancaster... O meu preferido é o Victor Mature, conhece? (RUFFATO, 2013, p. 74)

O trânsito caótico de São Paulo, assunto que inicialmente deveria motivar o diálogo entre os dois, é rapidamente interrompido por um novo tópico, o foco a partir daí será o cinema e as preferências pessoais do taxista, considerações sobre o que julga ser uma produção cinematográfica de boa qualidade. O diálogo não se efetiva. Em seguida, outros assuntos de cunho íntimo são apresentados como, por exemplo, o tipo de relação que mantém

com a esposa, os filhos, o genro, as dificuldades financeiras enfrentadas, o padrão social da família, enfim, compreensões diversas carregadas de valores e julgamentos pessoais:

São Paulo, uma mãe para mim. Logo que cheguei arrumei serviço, fui trabalhar de faxineiro numa autopeças em Santo André. Depois fui subindo de vida, porque aqui antigamente era assim, quem gostasse de trabalhar tinha tudo, ao contrário de hoje, que até dá pena, não tem emprego pra ninguém. Eu mesmo, que tenho uns restos de idade pra gastar ainda, já aposentei, ainda tenho que pegar o bico à unha, porque ninguém valoriza velho. (RUFFATO, 2013, p. 76)

As dificuldades enfrentadas por aqueles que buscam se inserir no mercado de trabalho é o pretexto para que as considerações apresentadas pelo taxista voltem-se mais uma vez para si mesmo. É ele o personagem principal das histórias que apresenta, constantemente demonstrando a necessidade de um discurso sobre si, mesmo que sua audiência não demonstre efetivo interesse por suas narrativas.

### “Nosso encontro”

O segundo texto, “Nosso encontro”, registra-se pela voz de Paulo Sérgio Módena, narrador e personagem, sobre a reunião de um grupo de velhos amigos que se encontram de ano em ano para confraternizarem. O encontro acontece às 22h30 em um restaurante da capital paulistana. Embora seja enfatizada a presença dos amigos, o texto registra apenas a voz do narrador personagem. Assim como no texto anterior, deparamo-nos com uma perspectiva de escrita que se aproxima de um monólogo. O texto inicia-se com a apresentação de Paulo Sérgio Módena da seguinte forma:

Paulo Sérgio Módena, seu criado. Paulistano do Brás, 38 anos (o pessoal dá bem menos, não sei se por cinismo ou sacanagem, embora os exames de sangue já chamem a atenção para o nível do colesterol, do triglicérides), nem rico, nem pobre – remediado – e posso, se quiser, ou se for importante, entregar minha declaração de renda (imposto retido na fonte) e deixar que quebrem meu sigilo bancário, fiscal e telefônico, nada a temer, ainda mais depois de nove chopos. (RUFFATO, 2013, p. 110)

Paulo Sérgio Módena faz uma apresentação de si mesmo antes de apresentar os colegas. Pelas descrições sabe-se que o encontro dos seis amigos ocorre em um bar ou restaurante da cidade, e mesmo que a convivência não seja próxima, visto que cada um tomou um rumo diferente na vida, a relação entre eles é de intimidade: “poderia discorrer sociologicamente sobre cada um deles – as idas e vindas da classe média brasileira nos últimos quinze anos – mas poupo o leitor dessa punheta.” (RUFFATO, 2013, p. 111). Nota-se

que é para o leitor que a fala do Paulo Sérgio Módena se direciona. No entanto, registra-se apenas essa passagem inicial do texto em que o narrador se dirige diretamente ao leitor, não se confirma, no decorrer do texto, outros vínculos de conversação entre os dois. Sentados à mesa estão Paulo Sérgio Módena e os amigos: “Quem está na mesa agora é a fina flor do ‘nosso tempo’, os mosqueteiros del rey e, já que estou ficando bêbado, passo a apresentá-los com amor e sordidez, como diria o velho e bom J. D. Salinger.” (RUFFATO, 2013, p. 112)

Afetado pelo álcool e por sentimentos contraditórios, o narrador dá início à apresentação dos amigos presentes, destaca as características que julga relevantes: os traços físicos, o perfil socioeconômico, a formação acadêmica, questões íntimas da vida sexual e amorosa, enfim, aquilo que ajudaria a compor a imagem de cada um. O que é afirmado sobre os amigos parte de uma percepção muito pessoal e particular do narrador, carregada de julgamentos, valores e avaliações, como é possível perceber nos excertos abaixo relacionados.

PAULA MEIRELLES – À minha direita, advogada, relativamente bem-sucedida, quarenta e três anos, embora meio acabada. Tivemos um affair no começo dos tempos. Nos reencontramos nas Diretas-já, ela casada, eu também, o marido dela dono de uma banca de advocacia importante, não lembro quem agora, um cara superfamoso, sobrenome turco, ela apaixonadíssima... [...] Tem como maior qualidade o alto-astral. Me casaria com ela, talvez, no passado, agora não. (RUFFATO, 2013, p. 112)

ANA BEATRIZ – Jornalista. Em tudo, inconstante. Neurótica, róí as unhas, mesmo quando relaxada. Sente-se feia, embora não o seja. [...]. Considera-se uma infeliz, nunca casou, embora tenha uma filha [...]. Às vezes, sinto vontade de comê-la, mas aí penso na trabalhadeira, ela ia querer algo mais sério (RUFFATO, 2013, p. 112-113).

Em uma leitura primeira, as considerações de Paulo Sérgio Módena sobre os amigos apresentam o olhar de quem os conhece com propriedade, no entanto, já no início do texto, o narrador abre espaço para que o leitor desconfie da veracidade da descrição, deixando claro que a apresentação será feita a partir do amor e da sordidez. A linguagem utilizada é frívola e hilariante ao falar tanto sobre os amigos quanto sobre si em discursos repletos de detalhes íntimos e comentários sinceros que poderiam ser facilmente entendidos como puramente inconvenientes.

Não há espaço para contestar o que é afirmado, visto que a única voz presente no texto é a do narrador personagem. Ao apresentar os amigos, faz um esboço de si mesmo, dos seus desejos e de como percebe cada um. Ao construir a imagem do outro, também constrói a sua própria imagem.

### **A cidade como personagem**

Para além das descrições sobre si, é interessante perceber ainda o modo como São Paulo está presente no texto. Tanto em “Táxi” quanto em “Nosso encontro”, a cidade surge como personagem, a partir de detalhes pouco a pouco revelados e em meio aos comentários dos narradores. É possível dizer que São Paulo é a grande protagonista do livro de Luiz Ruffato. Ao lado da imagem de Claudionor e Paulo Sérgio Módena que os textos apresentam, podemos perceber a imagem da cidade que, assim como a dos narradores, é fragmentada. Inicialmente, a cidade pode parecer secundária, uma vez que a atenção do narrador se volta para a descrição dos colegas, de forma individualizada e muito detalhada, na maioria das vezes. Contudo, pode-se entender também toda essa descrição carregada de minúcias, de personagens tão complexos e variados, como um modo de pensar a cidade. Nos textos, espaço e personagens estão imbricados.

São Paulo, uma mãe para mim. Logo que cheguei arrumei serviço, fui trabalhar numa autopeças em Santo André. Depois fui subindo na vida, porque aqui antigamente era assim, quem gostasse de trabalhar tinha tudo, ao contrário de hoje, que até dá pena, não tem emprego pra ninguém. (RUFFATO, 2013, p. 76)

As características tanto da cidade quanto das personagens estabelecem, portanto, uma aproximação. Quando os narradores falam de si, das transformações pelas quais passaram, falam também sobre a cidade e o modo como ela se transformou. Este entrelaçamento entre a cidade e as personagens fica evidente neste fragmento de “Nosso encontro”:

Nesse período fomos esnobes – ah, a Praça Villaboim!; populistas – ah, a perna de carneiro do Kinzle!, um restaurante perto do Palmeiras; excêntricos – ah, a salada de repolho do Bar das Putas! Agora, vivemos um, digamos assim, precário equilíbrio: a maturidade. (RUFFATO, 2010, p. 127-128)

É possível perceber a impossibilidade de desligamento entre sujeito e cidade, narração e vivência. Tanto os indivíduos quanto os espaços físicos citados já não são mais os mesmos. O modo como se firma essa relação, possibilita-nos pensar que a representação da realidade no texto literário, como forma de registrar a relação entre a sociedade e os indivíduos, vai ao encontro daquilo que formula a pesquisadora Tânia Pellegrini (2007) no ensaio intitulado *Realismo: postura e método*. Segundo ela, o pacto realista continua vivo e atuante na literatura contemporânea, “assumindo as mais diferentes formas expressivas, que incluem mesmo as rupturas e transformações efetivadas a partir do Modernismo” (p.138). No

mesmo ensaio, ao refletir sobre o realismo nas produções literárias contemporâneas, verifica que

a imaginação predominantemente cidadina que alimenta a ficção de hoje reconfigura as tensões entre o “de dentro” e o “de fora”, refletindo-se nas mediações entre a organização social urbana e a forma artística, que parece resultar, não só, mas também – frise-se –, em representações explícitas, documentais, figurativas, veristas, naturalistas; realistas, enfim. (PELLEGRINI, 2007, p. 152).

Em “Táxi” e “Nosso encontro”, as personagens estão completamente imersas na metrópole, são indivíduos afetados pelo contexto social, sofrem e geram mudanças. Segundo Karl Erik Schøllhammer (2012), Luiz Ruffato escreveu *Eles eram muitos cavalos* a partir de fragmentos percebidos por ele em caminhadas pela cidade de São Paulo e, depois, o que era necessário era apenas juntar os fragmentos em todo o seu caos, criando assim uma linguagem das mais reais e simbólicas possíveis. O pesquisador, entretanto, enfatiza que

O esforço de incluir a realidade na escrita não deve ser confundido com documentarismo, pelo contrário, não se trata de levar a realidade à literatura, senão, levar a poesia à vida, reencantá-la, comprometer a escrita ao desafio do índice e fazer dela um meio de intervenção sobre aquilo que encena ficcionalmente. (SCHØLLHAMMER, 2012, p. 142).

Schøllhammer (2012) também pontua o chamado “Realismo performático” e afirma que ele é encontrado sob

efeitos de realidade que se dão por aspectos performáticos da escrita literária não exclusivos à comunicação racional nem aos efeitos sobre uma consciência receptiva, senão que atuam afetivamente agenciados pela expressão textual num nível que só pode ser denominado de não hermenêutico. (SCHØLLHAMMER, 2012, p. 143).

Os dois textos abrem espaço para uma percepção da complexa relação entre a cidade e os seus habitantes. *Eles eram muitos cavalos* apresenta uma forma particular de registrar essa relação, na medida em que a linguagem se aproxima da realidade, dela também se distancia. Diferentemente do Realismo do século XIX, o compromisso já não é o de produzir uma cópia fiel da realidade. O realismo presente no livro de Ruffato converge para uma ideia de que percebe a sociedade, mas não tem a pretensão de explicá-la totalmente. Nos dois textos, a partir dos dois personagens narradores, confirma-se que a representação da realidade prescinde de um distanciamento que não se alcança de forma plena, seja a representação do espaço, seja a representação dos sujeitos.

## Considerações finais

Foi possível percebermos tanto em Claudionor, o taxista, quanto em Paulo Sérgio Módena, o paulistano do Brás, um discurso que se ajusta à cultura narcisista do presente. Nos dois casos, a narração em primeira pessoa abre espaço para que esses personagens se apresentem e produzam a exaltação de si. O exibicionismo que se verifica na fala desses personagens diz muito sobre a realidade dos *reality shows* e o modo como os sujeitos demarcam e defendem os seus espaços no presente, às vezes, com o apagamento do outro. Ao enfatizar a valorização do eu e apresentar uma percepção egocêntrica da realidade, os textos possibilitam pensar criticamente os sujeitos imersos no contexto desta nossa cultura midiática, individualista, centrada na autoimagem. Entretanto, diante das tentativas de dizer – sobre si, sobre o outro, sobre a cidade, os sujeitos narradores falham, o que se percebe são histórias incompletas e a imagem de indivíduos que não se formam plenamente. É no espaço das lacunas que o autor representa a cidade e as personagens.

Nos textos, São Paulo é uma espécie de microcosmos representativo da vida nos grandes centros urbanos, do modo como os sujeitos são afetados pelo espaço social, de como se apresentam as relações humanas na metrópole. Em meio à diversidade de pessoas, a cidade se impõe e também dita as regras e os modos de sobrevivência. Nos dois textos, assim como a imagem das personagens, a da cidade também passa por transformações, é dinâmica, viva e está em constante mudança. Ainda que os sujeitos narradores não elaborem um retrato social de forma plena, abrem brechas que nos possibilitam sentir a realidade narrada. Há no texto literário um olhar que se mantém fixo no presente. Giorgio Agamben (2009), mencionado na primeira parte deste trabalho, afirma que o olhar fixo no escuro da época denota, antes de tudo, uma questão de coragem. Os contemporâneos são raros, observa o filósofo. Ao olhar para a cidade de São Paulo e seus habitantes, Luiz Ruffato assume o compromisso desta especial experiência de enxergar o tempo, percebendo não as luzes, mas as trevas.

## Referências

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko, 2. Reimpressão. Chapecó: Argos, 2010.

PELLEGRINI, Tânia. Realismo: postura e método. **Letras de Hoje**. Porto Alegre, v. 42, n. 4, p. 137-155, 2007.

RUFFATO, Luiz. **Eles eram muitos cavalos**. 11. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. Realismo afetivo: evocar realismo além da representação. In **Estudo de Literatura Brasileira Contemporânea**, n. 39, p. 129-148, 2012a.

SILVA, Marcela Ferreira da. Anotações sobre literatura brasileira contemporânea e sociedade. **Revista Científica Ciência em Curso**, Palhoça, SC, v. 4, n. 1, p. 41-51, jan./jun. 2015.

## CATHERINE LESCAULT, UMA OBRA-PRIMA NÃO RECEPCIONADA

André Barbosa Damasceno  
Universidade Federal do Ceará

Odalice de Castro e Silva  
Universidade Federal do Ceará

### Resumo

Tomaremos do artigo “Entre a vida e a obra”, do crítico e ensaísta Teixeira Coelho (2012), três temáticas desenvolvidas através da releitura que ele faz da novela balzaquiana, *A Obra-Prima Ignorada* (1831), como, o contraste entre os pintores do passado e do presente e suas expectativas para um futuro da arte, o processo da construção da obra de arte por meio das técnicas estilísticas aplicadas em determinadas épocas e a postura do pintor em reação à recepção de sua obra. Por meio do comparatismo, analisaremos no encontro e no cruzamento das duas formas de expressão humana, ou seja, a tela de contornos, linhas e cores e a linguagem verbal, as personagens representativas de alguns pintores, extraídos da realidade.

### Palavras-chave

Pintura; Literatura Comparada; Arte; Recepção.

### Introdução

Em “Entre a Vida e a Obra”, artigo crítico de Teixeira Coelho<sup>18</sup>, encontramos algumas pistas que nos levarão ao objetivo de nosso trabalho, ou seja, fazer uma leitura do ponto de vista das transformações da sociedade em mudança, das novas técnicas e modalidades utilizadas por artistas, autores e escritores, em suas mais variadas manifestações artísticas. Tomamos a novela de Balzac, *A Obra-Prima Ignorada* (1831), pelo fato dela apresentar em sua narrativa, de forma contundente, o contraste entre o fazer artístico dos pintores do passado, representado por ‘Porbus’ (1569-1622) e o dos pintores com propostas de novas técnicas, representado por ‘Frenhofer’.

Encomendada pela revista francesa *L’Artiste*, ao estilo alemão de escritura, muito em gosto dos leitores da época, que se deleitavam com leituras de contos fantásticos, a novela balzaquiana tomava de empréstimo de E.T.A. Hoffmann (1776-1822), de seu conto “A Aula de Violino”, o enredo que apresentava uma aula de música

Fundamentado metodologicamente no estudo dos textos de Walter Benjamin

---

18 Especialista em política cultural, é colaborador da Cátedra Unesco de Política Cultural da Universidade de Girona e coordenador do curso de gestão e política cultural do Observatório Itaú Cultural. Curador de diversas exposições realizadas no Brasil e no exterior.

(1892-1940), *A Obra de Arte na época de suas técnicas de reprodução* e em *Paris, capital do século XIX*, procedemos com um recorte, trazendo à luz apenas três aspectos retirados da novela *A Obra-Prima Ignorada*, que nos encaminham para o estudo que torna essa obra uma escolha pertinente para trabalharmos a temática desse artigo. O primeiro aspecto em evidência é o contraste entre os pintores do passado e os do presente, no tempo e no espaço narrativo da novela, e suas expectativas para um futuro da arte. O segundo aspecto é como se processa a construção da obra por meio das técnicas estilísticas aplicadas em determinadas épocas, explicitadas pela correção do pintor Frenhofer à obra do pintor Porbus. O terceiro são as posturas dos pintores em relação à recepção da pintura Catherine Lescault.

### **O contraste entre os pintores e as estéticas**

O primeiro contraste que observamos na novela balzaquiana é o estágio de evolução artístico dos personagens na narrativa. Frenhofer é um mestre consagrado e reconhecido pelo seu par Porbus<sup>19</sup>, esse desempenha o papel de um pintor em plena atividade artística e recebe alunos para transmitir seus conhecimentos; Poussin<sup>20</sup> representa o início de uma carreira como artista, por sua vez, deseja ser discípulo de Porbus. Então, temos três fases de ascensão pelas quais pode passar um pintor, e o desenvolvimento do enredo entre essas fases projeta o drama da criação da obra de arte que nos mostra a narrativa. O narrador informa cada fase nos mostrando a distinção entre os pintores e suas estilísticas. “Dentre nossas frágeis emoções, nada se assemelha ao amor como a jovem paixão de um artista que se inicia no delicioso suplício de seu destino de glória e desgraça, paixão plena de audácia e timidez, vagas crenças e frustrações inelutáveis.” (BALZAC, 2012, p.14).

A citação acima identifica em Poussin, sua procura por um mestre e sua ambição pelos ‘louros’ do sucesso e do reconhecimento como artista. No decorrer da narrativa, vamos encontrar o iniciante pintor que manifesta seu conhecimento de arte pela observação e encantamento das obras de alguns pintores já reconhecidos, como ‘Giorgione’. Encontramos também uma acentuada afirmação de sua vocação pela arte na fala do mestre Frenhofer quando elogia Poussin, que recebera a incumbência de mostrar seus dotes artísticos, desafiado por Porbus.

19 Frans Pourbus filho ou Frans II (1569 – 1622) foi um pintor flamengo, filho de Frans Pourbus o velho e neto de Pieter Pourbus.

20 Nicolas Poussin (1594 – 1665) foi um pintor francês do período Barroco, mas por seu espírito e sensibilidade, romano por adoção. É um dos maiores representantes do classicismo do século XVII.

Porbus é para o narrador o pintor instável em sua arte, ele já pinta sob encomenda e é conhecido entre seus pares, como podemos verificar no trecho:

Não o censuro por admirar a pintura de Porbus. Para todo mundo, é uma obra-prima, apenas os iniciados nos mais íntimos arcanos da arte podem perceber o que há de errado nela. Mas como você é digno de uma lição, e capaz de compreender, vou mostrar-lhe quão pouco seria preciso para completar esta obra. (BALZAC, 2012, p. 21).

Não necessitamos exemplificar a fase que Frenhofer recebeu na narrativa, está evidente na posição de superioridade que o narrador lhe empresta na citação acima. Ele delimita as fases dos outros dois pintores e ainda narra a angústia por que passa Porbus por influência de grandes pintores, quando tenta aglutinar suas técnicas. Notoriamente, reconhecemos mais uma característica que nos leva a crer que Porbus é para o narrador um pintor de projeções artísticas ainda em consolidação. “Se você não tivesse se sentido tão poderoso a ponto de fundir na fornalha de sua genialidade esses dois modos rivais, poderia ter optado decididamente por um ou outro a fim de obter a unidade que simula uma das condições de vida.” (BALZAC, 2012, p. 18).

O contraste que Balzac faz entre os pintores que saem do passado para figurarem como personagens em outra época é um artifício empregado, na novela, para criar uma espécie de luta entre as estéticas do passado e as novas perspectivas na arte, da mesma forma que uma escola literária rechaça, a princípio, as técnicas da escola anterior, mas ao vermos consolidadas as técnicas recentes, verificamos uma certa intercessão entre essas estéticas. Também fazem parte desses artifícios os posicionamentos de artistas superados e outros que se superam na evolução das sociedades.

O personagem Frenhofer é apresentado na narrativa com profundos conhecimentos sobre os intrínsecos arcanos da arte, ele corrige as imperfeições na obra de Porbus e identifica as falhas que o pintor cometeu por excesso de confiança, sem ter atingido uma arte singular própria, ele ainda estava ligado aos seus antigos mestres e utilizava as técnicas deles, não se decidindo por uma técnica consolidada por ele mesmo. É Frenhofer, personagem diegético da novela, quem apresenta as diferenças estéticas entre as pinturas e lança novas diretrizes para uma nova forma de conceber a arte. Ele contrasta a tela de Porbus pintada com técnicas antigas, com a finalidade de mostrar que a perspectiva do desenho já é uma realidade concebida por esse artista, ou seja, sua tela já se encontrava em determinado estágio estético que saía do período em que a pintura preenchia todos os espaços na tela, numa

perspectiva única de visão de quem a contemplava, mas que não alcançava ainda o período da utilização das técnicas de profundidade e de espaço no desenho – é essa, a correção que Frenhofer faz na ‘Santa’ de Porbus.

A partir das correções de Frenhofer, o narrador nos concede uma aula de arte em que ele detalha todo o procedimento de concepção da arte, procedimento que Teixeira Coelho nomeou de “drama da criação da arte”. As lições do personagem Frenhofer são estágios pelos quais a arte passa em sua evolução; ele identifica a missão da arte como a expressão que captamos da natureza e não da sua imitação. Com as lições de Frenhofer, o narrador se apodera da essência da arte e metaforiza o pintor como o “ser poeta”, a criação da arte da pintura em relação a: *poiesis*, “Para alguém se tornar um bom poeta não basta conhecer a fundo a sintaxe e observar as regras da linguagem!” (BALZAC, 2012, p. 16). Pode acontecer de um pintor, por imitar somente, como acontecia aos que reproduziam as obras de seus mestres, com a finalidade de aprendizagem, não reconhecer sua obra. Frenhofer diz: “você desenhou uma mulher e não a está enxergando” (BALZAC, 2012, p. 19).

Encontramos na contradição de Frenhofer, desenvolvida no enredo da novela, a ação principal da narrativa que choca ideias com atitudes, ou seja, um velho mestre pintor que corrigiu as imperfeições da tela de outro pintor, já estabelecido na sociedade, mas incapaz de finalizar sua própria criação. Os pintores nada veem na tela de Frenhofer, e ele diz: “(...) Eu a estou vendo, exclamou, ela é maravilhosamente linda” (BALZAC, 2012, p. 44). O fato dele representar uma estética anterior à de Porbus, ou dele pregar uma arte como expressão da natureza, ou mesmo sua atitude perante a realização de sua tela, contradiz suas lições. Ora vemos um pintor com ideias modernas, do ponto de vista dos pintores da narrativa, ou um pintor velho e ultrapassado, mas quais são as razões para o narrador proceder dessa maneira? Quais são as diretrizes que consagram uma obra de arte perante um público? Quais são os valores receptíveis de uma obra de arte nessa sociedade ficcional balzaquiana? São forças não declaradas na novela. A ‘mulher’ de Frenhofer não é concebida por técnicas antigas, apesar dela necessitar de um modelo para ser concluída, porém, a tela é moderna para o tempo ficcional da novela. Dessa ‘mulher’, apenas um pé emerge de uma cascata de cores, quem vê essa vida palpitante?

A tela de Frenhofer é comparada à tela de William Turner<sup>21</sup> (1775-1851), na qual

---

21 Joseph Mallord William Turner RA conhecido contemporaneamente como William Turner, foi um pintor, músico, gravurista e aquarelista romântico inglês.

um navio sai de uma cascata de cores, e também se compara com a tela de Claude Monet<sup>22</sup> (1840-1926), *Impressão, nascer do sol*, com o sol coberto por uma profusão de cores. O que vemos em cada tela é a projeção de cada observador em seu tempo. A tela de Frenhofer não representa fracasso do pintor, acreditamos que o que Balzac queria mostrar nessa novela era que não bastava ao pintor ser somente moderno e arrojado, pois em volta da arte há valores que os próprios pintores utilizam para rechaçar outros em ascensão e que são seguidos pela sociedade em vigor.

### **A construção da obra de arte**

A tela de Frenhofer, assim como o próprio personagem, é ficção, dessa forma temos consciência de que Catherine Lescault é ficção também, pois da mesma maneira que ela é concebida por Frenhofer, esse também é fruto da memória e da criação de Balzac, que expressa uma mensagem, sentimento do artista que transmite uma ideia aos leitores.

A ‘mulher’ pintada por Frenhofer está concebida dentro de uma aura, ela nasce de sua memória e de seu sentimento. O conhecimento de Frenhofer sobre arte reveste essa mulher de uma mística, tomemos essa palavra no seu significado religioso, aquele halo espiritual, aquela aura em que ela está imersa, com ou sem beleza, propagada pela arte, que torna sua existência eternal, como a aura que, definida por Walter Benjamin, expressa “(...) única aparição de uma realidade longínqua, por mais próxima que esteja.” (BENJAMIN, 1897, p. 15). Qual é a mística ou aura que envolve a tela de *Lisa del Giocondo*<sup>23</sup>? O que alimenta essa mística que metaforicamente nos parece um campo de grama verdejante sempre enxuto? E o que responderemos quando, extraída em determinado horário ou momento do dia uma porção dela com sua raiz, notaremos que estará sempre úmida? Portanto, aí se encontra o mistério que ronda *Lisa del Giocondo*, quanto mais as épocas se distanciam mais envolvente ela nos parece. Quem é essa mulher? Qual foi seu modelo? Quem lhe emprestou os traços?

Catherine Lescault não é Gillette, apesar dessa última posar como modelo para o pintor Frenhofer. Compreendemos que, para esse, apesar de ser uma etapa exigida por ele mesmo, não é necessário um modelo para imitar uma mulher que possui traços e contornos iguais em qualquer tempo. O que vai mudar é a força criativa que o pintor transmite através de seu sentimento. O desenho como componente essencial da arte na pintura é a parte

22 Oscar-Claude Monet foi um pintor francês e o mais célebre entre os pintores impressionistas.

23 Grandes Mestres. Leonardo da Vinci. Abril coleções, p. 134.

materializada do sentimento do artista, por isso o narrador faz distinção entre os traços que são formas concretas no desenho, e que é uma técnica imprescindível para separar os espaços; enquanto na natureza, a luz é esse traço que o pintor utiliza em sua tela.

As diretrizes da pintura em tela, seguidas por Frenhofer, como as linhas e os traços que o pintor realiza como técnica de expressão da natureza, já que na natureza as imagens vão sendo delineadas pela luz, se reportam ao jogo de cores que o pintor, ao pincelar a obra de Porbus, faz com que a ‘santa’ desse pintor crie vida; uma pincelada e o ar corre em volta da ‘santa’, outra pincelada, ela respira, dessa forma as tonalidades vão dando aspectos de profundidade e espaço ao desenho, ou seja, vão corporificando os objetos, vão materializando o desenho, criando perspectiva, dando várias dimensões que tiram o desenho de sua forma estática e o põem em movimento. “Vocês dominam a aparência da vida, mas não expressam a transbordante abundância de vida, esse não sei o quê que talvez seja a alma e que paira nebulosamente sobre o envelope de carne” (BALZAC, 2012, p. 20). A ‘santa’ de Porbus encontrava-se em apenas uma dimensão, mesmo depois de muitas pinceladas do pintor-criador, no entanto, Frenhofer com uma pincelada cria várias dimensões, opondo sua técnica à de Porbus, é nessa oposição que verificamos os distanciamentos entre as diversas estéticas em comunicação na novela.

Quando a narrativa não permite aos pintores Porbus e Poussin verem a mulher pintada por Frenhofer, por estarem ligados a outras técnicas, e eles veem somente uma muralha de tinta que deixa à mostra somente um pezinho delicado, é mais uma estratégia com o intuito de contrapor as técnicas de pinturas ultrapassadas com as do porvir, e a recepção de novas técnicas. Essa é a mensagem que abstraímos da narrativa, uma pintura perfeita é construída não somente com técnicas de pintura, mas com os sentimentos do pintor, a arte é sua vida, essa vida também se expressa no observador, pois nos arcanos modernos, a obra de arte é vista para além dos traços do pintor, pois o moderno rompe com o passado quando na arte não se imita mais a natureza e sim, a expressa. As obras de arte, já não são responsáveis por sua aura, como nos diz Walter Benjamin, os fatores sociais promoveram sua decadência, mas, como no passado, a obra de arte também se expressa individualmente no observador, que agora é partícipe da construção da aura, nesse caso também responsável pela sua eternização.

### **Reação à recepção**

Pelo que conhecemos da vida de Balzac através de seus biógrafos e críticos, e pelo

estudo imanente da sua obra, a recepção de seus trabalhos representava um fator que alterava sua vida em todos os sentidos, tanto material quanto emocionalmente. Por essa razão, temos a mesma opinião de Teixeira Coelho ao se reportar à novela *A Obra-Prima Ignorada* (1831), quando diz que esta desenvolve em sua narrativa, como temática central, não somente o ato de criação da obra de arte, mas também sua recepção. Balzac põe nas palavras de Frenhofer, personagem principal do enredo, os sentimentos que habitam o artista ignorado. “Quer dizer que sou um idiota, um louco! Então não tenho nem talento, nem competência, sou apenas um homem rico que tem seus prazeres, nada além disso! Nada criei, então! Contemplou sua tela por entre as lágrimas.” (2012, p. 44).

Esse estudo desenvolvido por Teixeira Coelho nos parece fundamentado em três características bem pertinentes à constatação da afirmativa escrita no parágrafo anterior sobre a recepção. Em seu trabalho, primeiramente nos é apresentada a tradução do vocábulo francês ‘*inconnu*’ que poderia ser traduzido por desconhecida, mas que pela força do sentido que a narrativa nos traz, se dá preferência à palavra ‘ignorada’ já que o enredo da novela não apresenta uma tela desconhecida, mas uma tela ignorada pelo pintor Porbus e seu discípulo Poussin. “(...) ‘Você está vendo alguma coisa?’, perguntou Poussin a Porbus. ‘Não. E você?’ ‘Nada.’ (...)” (BALZAC, 2012, p. 41).

Um segundo momento desse estudo, que nos aponta duas fases simultâneas da recepção, segundo nossa pesquisa, é o ‘drama da criação da arte’ e o suposto ‘fracasso’ do pintor. Esse drama se verifica desde o momento em que o pintor faz de sua arte uma parte de sua vida, e sem essa arte, que é sua vida, ele morre. “(...) é preciso ter fé, ter fé na arte e viver por muito tempo com a obra para gerar algo assim (...)” (BALZAC, 2012, p.42). Como a exemplo de Pigmalião<sup>24</sup> que pede vida, *anima*, para sua arte, pois se apaixonou por ela, assim também o pintor Frenhofer se encontra em relação a sua Catherine Lescault.

É como se existisse uma ‘vida’ dentro de sua vida, a arte de criar é ‘vida’ para o artista, no entanto, quando se mata essa ‘vida’ que dá vida a sua existência, o personagem Frenhofer morre, ou seja, é quando se ignora seu ato de criar, seu fazer artístico, uma vida de muitos anos de trabalho, estudo e empenho, que o pintor adentra no drama de sua existência e conseqüentemente ocorre a tragédia. “Pelo sangue, pelo corpo de Cristo, vocês dois são uns invejosos querem me fazer crer que este quadro é um fracasso para roubá-lo de mim! Eu o estou vendo!”, exclamou, “ela é maravilhosamente linda.” (BALZAC, 2012, p. 44).

---

24 Mitologia Grega, segundo o poeta romano Ovídio, “rei e escultor que se apaixonou pela estátua que esculpira.”

Portanto, a terceira característica é a dupla compreensão da tragédia na perspectiva dos personagens. Uma, parte de Porbus, que acreditava que o incêndio provocado por Frenhofer seria uma resposta ao seu mal sucedido trabalho, uma tela fracassada, que não representava a ‘mulher’ esperada para eles, observadores, uma vez que Frenhofer foi capaz de corrigir sua tela, de conceber trabalhos magníficos, e não ser capaz de fazer isso com a obra dele, o que lhe restava era proceder dessa maneira, pondo fim a tudo o que representava sua arte, até mesmo sua vida.

A segunda, parte de Frenhofer, que queima suas obras e morre no incêndio, não pelo fracasso de sua tela, pois que para ele não houve fracasso, sua ‘mulher’ existia, ela estava viva, ele mesmo declara sua existência na narrativa. A tragédia ocorre pelo fato de Frenhofer ter descoberto que sua nova maneira de conceber a arte não era reconhecida, aceita pelos valores vigentes entre os pintores da sociedade. Ele que fora discípulo dos mais importantes mestres pintores, conhecia as técnicas e o segredo do relevo, assim como o poder de dar aos rostos extraordinária vida, porém, quando ele chegara à compreensão da arte como expressão de vida, quando ele mesmo cria sua arte, não mais reproduz, nem copia, nem imita, descobre novas técnicas para demonstrar a autenticidade da obra de arte, aí foi quando ele fracassara.

### **Considerações finais**

Reconhecemos a novela balzaquiana em estudo como portadora do drama da criação da arte e de sua recepção, pois como podemos verificar, não dá para separar as duas ações, como também verificamos na narrativa o contraste entre as estéticas da pintura, que através da aula que Frenhofer ministra, lança novos parâmetros na estética consolidada na sociedade de Porbus. Tais parâmetros são os pontos essenciais na criação da trama desenvolvida por Balzac, e que imediatamente nos remete para o problema da recepção e não para a incapacidade do pintor finalizar sua obra.

Por isso, Frenhofer não fracassa, o que vemos é como nos apresenta Teixeira Coelho, dois lados da arte, o ato de criar e a recepção. A tela de Frenhofer, em suas novas técnicas, não encontrou a aceitação esperada, porém, ela poderá surgir em outro momento da história, como uma obra espetacular, depende de como se encontra a sociedade no momento de seu reaparecimento. “(...) a dificuldade encontrada por Frenhofer para percorrer a distância entre aquilo que ele mesmo prega e o que consegue fazer, essa é uma possibilidade concreta. E comum na arte.” (COELHO, 2012, p.104).

Teixeira Coelho cita o exemplo do Impressionismo, que segundo ele nasceu duas vezes na arte, uma na tela de Turner em 1797, com o título *Impressão do nascer do sol*, e outra vez, na história e cultura francesas, retomado mais adiante por Monet em 1873, com o título *Impressão, sol nascente*. Dessa maneira nos posicionamos contrários aos críticos que defendem a tela de Frenhofer como um trabalho inacabado, e daí, toda narrativa que recai sobre o fracasso e a incapacidade do pintor.

Rebatemos, mostrando através de dois dados perceptíveis e imprescindíveis de engano, justificativas propostas por nossa pesquisa. O primeiro é o fato real da concepção da novela balzaquiana, que se deu pela encomenda da revista *L'Artiste*. Frenhofer não faz uma aula teórica, ele vai diretamente à prática, o que contraria o conto de Hoffman. Frenhofer não aponta erros, ele os corrige. Ele sabe muito bem onde realçar as cores e as sombras para obter os resultados precisos, porém, tudo ele faz na prática. Como Frenhofer se enganaria tão absurdamente em relação a sua obra, em vez de retratar uma mulher, uma cascata de cores?

O segundo, ficcional, como um pintor convida seus amigos para ver uma obra inacabada? De quem parte a negação da arte dessa tela? A tela estava em branco? Quem fracassou? Por que somente com o passar do tempo é que reconhecemos as grandes obras? Quem poderá nos explicar o grande receio de acolher o novo, o diferente; será que Frenhofer não poderia ter desenhado um corpo humano de uma fêmea?

Acreditamos que sim, mas o que ele queria imprimir em sua tela era um sentimento para além da matéria, ou seja, Frenhofer superou seus mestres, não há mais angústia, ele encontrou sua própria maneira de representar.

## Referências

BALZAC, Honoré de. **A Obra-Prima Ignorada**. Organização, tradução e ensaio de Teixeira Coelho. São Paulo – SP: Iluminuras, 2012.

BENJAMIN, Walter. Magia e técnica, arte e política. Ensaio sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas. v. 1. In: **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 3. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

COELHO, Teixeira. A vida e a obra. In: **A Obra-Prima Ignorada**. São Paulo: Iluminuras, 2012.

ROBB, Graham. **Balzac, uma biografia**. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das letras, 1994.

## O CONCRETO E O MÍSTICO NO POEMA “A FUMAÇA”, DE HORÁCIO DÍDIMO: CONSIDERAÇÕES SEMIÓTICAS

Kedma Janaina Freitas Damasceno<sup>25</sup>  
Universidade Federal do Ceará

Roseli Barros Cunha  
Universidade Federal do Ceará

### Resumo

*A palavra e a PALAVRA* (1980), de Horácio Dídimo, apresenta poemas sucintos na forma, mas amplos no conteúdo. Para uma breve análise, com base em conceitos da semiótica “greimasiana”, escolhemos “a fumaça”, poema que será analisado a partir dos níveis fundamental, narrativo e discursivo do “Percurso Gerativo do Sentido”. Por se tratar de um poema concreto, em que o plano da forma é bastante significativo, será trabalhado também o conceito de “semissimbolismo”, que aborda a relação entre o plano da expressão e o plano do conteúdo. Destacamos os seguintes trabalhos: *Elementos de Análise do Discurso* (2016), de José Luiz Fiorin; *Teoria Semiótica do Texto* (2005), de Diana Luz Pessoa de Barros; e *Retórica e Semiótica* (2008), de Antônio Vicente Pietroforte.

### Palavras-chave

Horácio Dídimo; Concretismo; Semiótica.

“A poesia é a alma interior das artes e a  
mística é a arte interior das almas”.

(ARAÚJO)

Na apresentação do livro *A palavra e a PALAVRA* (2002), do poeta cearense Horácio Dídimo, intitulada “A mensagem de um poeta místico”, o P.e F. Sadoc de Araújo emite suas considerações sobre a obra, ao destacar o forte caráter místico-cristão que está impresso em cada poema, ratificado por meio do acréscimo de uma passagem bíblica na parte inferior da página, de modo que essa passagem dialoga e complementa o sentido do poema. O próprio título da obra reflete esse caráter místico, pois “A Palavra, em maiúscula, é o Verbo de Deus que se fez carne e habitou entre nós. A palavra, em minúscula, é a linguagem humana que se faz poesia e oração para habitar entre os santos” (DÍDIMO, 2002, p.13).

Assim, Araújo afirma que, apesar de distintas, poesia e mística se entrelaçam e se

---

<sup>25</sup> Aluna do Doutorado em Letras (Área de concentração: Literatura Comparada) da Universidade Federal do Ceará (UFC).

complementam nessa obra que é composta pela compilação dos três livros iniciais de Horácio Dídimo: *Tempo de Chuva* (1967), *Tijolo de Barro* (1968) e *Passarinho Carrancudo* (1980). Contabilizam-se 148 pequenos poemas, subdivididos em três partes que levam os mesmos nomes das obras. Por conseguinte, realizaremos uma breve análise, com base em conceitos da semiótica “greimasiana”, a partir dos níveis fundamental, narrativo e discursivo do “Percurso Gerativo do Sentido”, do poema “a fumaça”, a fim de perceber a ampla significação, apesar de ter uma forma sucinta:

**a fumaça**

cigarro  
cigarr  
cigar  
ciga  
cig  
ci  
c  
cinza  
sarro

O HOMEM NÃO É SENHOR DO SEU SOPRO DE VIDA,  
NEM É CAPAZ DE O CONSERVAR.  
(Ecl. 8,8). (DÍDIMO, 1980, p. 23)

Visualmente, já se nota na “palavra do homem” uma forte inclinação para a composição concretista, visto que é possível verificar a decomposição da palavra “cigarro”. A palavra vai perdendo seus fonemas finais a partir do segundo verso até restar apenas “cinza” e “sarro”. Ao final, há citação de uma passagem bíblica.

Em síntese, o Concretismo foi um movimento poético vanguardista surgido nos anos de 1950 e teorizado pelos irmãos Haroldo e Augusto de Campos, além de Décio Pignatari. O movimento opôs-se, principalmente, à poesia tradicionalista da “Geração de 45”, rompendo com o uso de formas fixas a partir da valorização do espaço gráfico-visual, do caráter sintético da construção e de outros artifícios que possibilitassem a criação de uma poesia mais objetiva. A primeira mostra do movimento aconteceu no Brasil, no período de 4 a 18 de dezembro de 1956, no MAM (Museu de Arte Moderna) de São Paulo.

O movimento concretista cearense teve início com a realização de duas exposições de Arte Concreta também no final da década de 1950. A primeira aconteceu em julho de 1957, no “Clube do Advogado” local, ou seja, menos de um ano depois do lançamento oficial do Movimento Concretista Brasileiro, e a segunda em fevereiro de 1959, no IBEU. O poeta Horácio Dídimo participou apenas da segunda exposição, porém,

encontramos muito do caráter visual típico da vanguarda concretista em sua produção poética.

P.e F. Sadoc de Araújo, ainda em sua análise sobre os poemas de *A palavra e a PALAVRA*, afirma que:

Horácio Dídimo realiza em si a definição de poeta como um ser em relação privilegiada com o sagrado e o transcendente. Seus poemas, com marcada tendência para o concretismo e indisfarçável inclinação para o surrealismo, nascem espontaneamente no limite entre a palavra e o silêncio, região fronteira entre a presença do ser, que plenifica a inteligência e o coração, e a sua ausência que matiza de saudade e de mistério os mais íntimos recônditos das emoções humanas. (DÍDIMO, 2002, p. 13)

Esse limite entre a palavra e o silêncio, tão bem representado pelo branco da página, constitui um aspecto bastante significativo para a Poesia Concreta, uma vez que a palavra, nesse tipo de poesia, ganha ares de objeto, pois dispensa a rima, a métrica, a relação sintática entre os termos. Logo, uma única palavra, a partir da sua disposição gráfica e visual impressa no branco do papel, pode proporcionar as mais diversas significações. É o que acontece com o poema “a fumaça”. Embora constituído por apenas três palavras, possibilita uma leitura de mundo a partir da visão de um enunciador perspicaz que, por meio de tão pouco, consegue dizer tanto. Por sua vez, a passagem bíblica atua como a voz de Deus, o enunciador por excelência, e surge como um complemento indispensável ao conteúdo da mensagem poética.

Para uma análise sucinta desse poema, utilizaremos a teoria semiótica da significação, proposta por Algirdas Julien Greimas, que se volta sistematicamente para o texto, procurando apreender o seu sentido. Para isso, utilizamos especificamente o “Percurso Gerativo do Sentido”, que está subdividido em três níveis: fundamental, narrativo e discursivo. É importante deixar claro que o foco dessa semiótica está nos domínios do plano do conteúdo. Porém, como o nosso objeto de estudo aqui se trata de um poema concreto, o plano da expressão é extremamente importante para a realização desse trabalho analítico. Assim, procuraremos utilizar também o conceito de “semissimbolismo”, que aborda a relação entre o plano da expressão e o plano do conteúdo.

A priori, considera-se uma tarefa desafiadora, e até pretenciosa, buscar analisar este poema tanto por meio do Percurso Gerativo do Sentido,<sup>26</sup> quanto por meio da relação semissimbólica. Porém, não nos atentaremos tão detalhadamente às relações e às cargas de sentidos em todos os níveis do percurso. Efetivamente, analisaremos somente os principais pontos, de modo semelhante ao que fez Diana Luz Pessoa de Barros no primeiro capítulo de

---

<sup>26</sup> A partir daqui, faremos referência ao Percurso Gerativo do Sentido a partir de sua sigla PGS.

seu livro *Teoria Semiótica do Texto* (2005), quando analisou dois textos: “História de uma gata”, de Luiz Henriquez, Sérgio Bardotti e Chico Buarque e o poema “Psicanálise do açúcar”, de João Cabral de Melo Neto.

Diferentemente da análise de Barros, abordaremos o PGS em uma ordem invertida, ou seja, iniciaremos pelo nível discursivo e finalizaremos no nível fundamental. O nível discursivo caracteriza-se como o mais complexo e o mais concreto, por isso “as estruturas discursivas devem ser examinadas do ponto de vista das relações que se instauram entre a instância da enunciação, responsável pela produção e pela comunicação do discurso, e o texto-enunciado.” (BARROS, 2005, p. 15).

O poema em análise constitui-se de dois discursos diferentes, mas que se complementam: o discurso poético e o místico-religioso. O primeiro discurso é o poético, o da poesia concreta, voltado para o caráter visual, de modo a nos remeter facilmente ao texto tipográfico, que visa dar ordem e forma estrutural à comunicação escrita para que haja em seu *layout* final uma correspondência apropriada ao conteúdo abordado. No poema “a fumaça”, o enunciador parece tentar convencer o enunciatário, como em uma campanha publicitária, de que o hábito de fumar, representado pela palavra cigarro, pode ser altamente prejudicial. Ele busca esse intento representando a degradação do objeto de consumo (cigarro), quem por sua vez, pode ser o responsável pela degradação da saúde do consumidor ou destinatário. Assim, “em geral, pois os dispositivos empregados na produção do discurso servem também de meios de persuasão, utilizados pelo enunciador para convencer o enunciatário da ‘verdade’ do seu texto.” (BARROS, 2005, p. 54). O próprio título do enunciado, a fumaça, assim como as palavras finais, cinza e sarro, remete a algo que é precível, impalpável e efêmero, como a própria vida humana.

Os conceitos de *embreagem* e *debreagem* também ajudam na interpretação do nível discursivo desse poema. Vejamos o que diz Antonio Vicente Pietroforte (2008, p. 120):

De acordo com as definições da semiótica, chama-se *debreagem* o processo pelo qual, a partir da instância de enunciação, projetam-se as categorias de pessoa, espaço e tempo no enunciado. Em sentido contrário, define-se a *embreagem* quando há uma neutralização das mesmas categorias de pessoa, espaço e tempo mostrando um retorno da instância do enunciado à instância da enunciação. Nesse retorno, revela-se o enunciador responsável pelas neutralizações realizadas.

Assim, temos no poema “a fumaça” um exemplo de *embreagem*, pois não é possível depreender, a partir da instância de enunciação do poema, as categorias de pessoa, espaço e tempo. Elas ficam realmente neutralizadas, fazendo com que a enunciação ganhe

uma maior significação e revele mais facilmente o possível enunciador.

No que se refere ao segundo discurso, o místico-religioso, percebemos que o versículo bíblico foi retirado de um dos livros mais interessantes da *Bíblia Sagrada*, o livro de Eclesiastes, que tem como seu autor o Rei Salomão, filho de Davi e tido como o homem mais sábio das escrituras. Salomão, que escreveu o livro durante a velhice, relata e reflete sobre suas experiências, tirando delas algumas lições, como o reconhecimento de que “tudo é vaidade”, de que a sabedoria tem suas limitações, e de que somos totalmente dependentes de Deus. Logo, as frustrações e incertezas da vida marcam a narrativa desse livro, porém ajudam a reconhecer tal dependência.

Por exemplo, no versículo “O HOMEM NÃO É SENHOR DO SEU SOPRO DE VIDA, NEM É CAPAZ DE O CONSERVAR. (Ecl. 8,8)”, Deus é o enunciador supremo, pois é Ele quem inspira as palavras de Salomão. Este, por sua vez, aparece como um sujeito da enunciação, pois, ao mesmo tempo que emite a mensagem divina, ainda atua como um enunciatário, uma vez que também é um receptor dessa mensagem. Ao contrário do poema concreto, temos nesse versículo um exemplo de *debreagem*, haja vista que é possível identificarmos pessoa, espaço e tempo do enunciado.

O interessante é que temos aí um poema sincrético, em que o sentido do poema concreto é complementado discursivamente pela mensagem bíblica. Isso se ratifica quando conseguimos identificar algumas de suas temáticas discursivas: 1. O possível encurtamento da vida daqueles que são fumantes; 2. A necessidade de se preservar a saúde, deixando de lado o cigarro; 3. Deus como o único detentor do sopro de vida humana.

Na figurativização, a retirada dos fonemas da palavra cigarro, verso após verso, representa bem a efemeridade da vida. O desfecho nas palavras cinza e sarro, principalmente na primeira, também remete à morte, ou seja, à transformação da matéria humana em cinzas, em pó, em nada. Já as palavras “sopro” e “conservar”, presentes no versículo, atuam como figuras essenciais na junção do sentido dos dois enunciados.

No segundo nível, destacaremos principalmente a sintaxe narrativa que, segundo Barros (2005, p.20), “deve ser pensada como um espetáculo que simula o fazer do homem que transforma o mundo.”. Sendo assim, a sintaxe narrativa corresponde ao arranjo dos actantes que atuam para as transformações dos estados. Barros (2005, p.20) continua: “Para entender a organização narrativa de um texto, é preciso, portanto, descrever o espetáculo, determinar seus participantes e o papel que representam na historiazinha simulada.”.

E quando não se tem uma “historiazinha”, mas um poema concreto como “a fumaça”? Como analisar a sintaxe narrativa desse poema, se ele não se constitui como um texto narrativo? Sobre isso, vejamos o que José Luiz Fiorin afirma, em seu livro *Elementos de Análise do Discurso* (2016):

A primeira objeção que se poderia fazer, quando se diz que um dos níveis do percurso gerativo é o narrativo, é que nem todos os textos são narrativos. Na realidade, é preciso fazer uma distinção entre narratividade e narração. Aquela é componente de todos os textos, enquanto esta concerne a uma determinada classe de textos. A narratividade é uma transformação situada entre dois estados sucessivos e diferentes. Isso significa que ocorre uma narrativa mínima, quando se tem um estado inicial, uma transformação e um estado final. (FIORIN, 2016, p. 27 e 28)

É justamente a identificação dessa narratividade no poema que nos permite a tentativa da identificação dos actantes. Percebe-se nitidamente a existência de um estado inicial que vai passando por sucessivas transformações até chegar a um estado final. A partir do que foi apresentado no nível discursivo e pensando no poema como um discurso possivelmente voltado ao convencimento sobre os males causados pelo hábito de fumar, bem como à noção de dependência do homem em relação a Deus, chegamos ao seguinte arranjo actancial para o poema concreto e para a passagem bíblica:

**Quadro 1 – Arranjo actancial**

<b>POEMA CONCRETO</b>		<b>VERSÍCULO BÍBLICO</b>	
Sujeito	Consumidor	Sujeito	Homem
Objeto	Cigarro	Objeto	Sopro de vida
Destinador	Comércio	Destinador	Deus
Destinatário	Consumidor	Destinatário	Homem
Opositor	Propaganda negativa	Opositor	Homem
Adjuvante	Vício, desejo	Adjuvante	Deus

Fonte: elaborada pela autora.

No primeiro, temos o consumidor ou fumante como sendo o sujeito que tem, aos poucos, a sua vida destruída pelo hábito de fumar. Este sujeito, que também é o destinatário, é regido pelo “querer” fumar, ou seja, querer alcançar seu objeto de valor, que é o cigarro. No papel do destinador, está o comércio, que lucra bastante com a venda desse objeto, tendo como adjuvante o vício ou desejo desse consumidor, e como opositor a propaganda negativa

que é veiculada por meio das campanhas publicitárias de combate ao tabagismo.

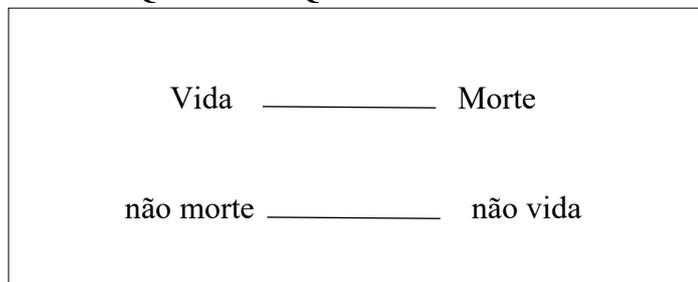
Analisando os actantes presentes no versículo bíblico, temos Deus como o destinatário de um objeto essencial, que é o sopro de vida. O homem aparece ao mesmo tempo na função de sujeito, de destinatário e de opositor, pois, dependendo das escolhas de suas ações, pode ser sancionado com a retirada do seu sopro de vida. Deus aparece mais uma vez, assumindo a função de adjuvante, uma vez que somente Ele é capaz de conservar o sopro de vida do homem.

Nas duas análises, percebemos que os sujeitos são manipulados por intimidação, embora de maneiras diferentes, visto que na passagem bíblica há uma espécie de ameaça à retirada do objeto (sopro de vida), caso não se obedeça ao destinador. No poema concreto, também há a ameaça da finalização da vida, porém, diferentemente da primeira, somente caso haja a aquisição e consumo do objeto (cigarro).

Concluindo o PGS pelo nível fundamental, analisamos que as oposições semânticas a partir das quais se constrói o sentido do poema são: *vida* vs. *morte*. Se observássemos somente o poema concreto, poderíamos chegar a uma categoria semântica como: *durável* vs. *efêmero*. No entanto, analisando o todo do poema, que inclui a passagem bíblica, chegamos à categoria *vida* vs. *morte* como sendo, indubitavelmente, a base fundamental do sentido desse poema. O apagamento dos fonemas da palavra cigarro e a presença de sintagmas como “cinza”, “sopro de vida” e “capaz de o conservar” ratificam essa afirmação.

Lançando essa categoria no quadrado semiótico, conseguimos visualizar bem suas relações de contrariedade, contradição e implicação:

#### Quadro 2 – Quadrado semiótico



Fonte: elaborada pela autora.

Dessa forma, em nossa interpretação, vida aparece euforizada e morte disforizada, pois, apesar do caráter pessimista do poema, que reconhece a fragilidade da existência

humana, há um anseio pela preservação do sopro de vida e o reconhecimento de que este só pode ser preservado por Deus.

Para concluirmos, após essa tentativa de interpretação do poema com base no seu plano do conteúdo, analisaremos também de acordo com o conceito de relação “semissimbólica”, que aborda o plano da expressão em relação com o plano do conteúdo, conforme veremos a seguir:

Colocado de lado em um primeiro momento do desenvolvimento teórico da semiótica, o plano da expressão passa a ser tomado como objeto de estudo quando uma categoria do significante se relaciona com uma categoria do significado, ou seja, quando há uma relação entre uma forma da expressão e uma forma do conteúdo. (PIETROFORTE, 2012, p.8).

Em seu livro, *Semiótica Visual: os percursos do olhar* (2012), Antonio Vicente Pietroforte se baseia nos estudos de Jean-Marie Floch sobre o conceito de semissimbolismo e desenvolve seu trabalho, aplicando-o ao estudo da fotografia, da pintura, da história em quadrinhos, da escultura, da arquitetura e da poesia concreta. Sobre esta última, que é o que nos interessa neste trabalho, o autor afirma:

A poesia concreta, em sua proposta estética, intensifica e carrega de poeticidade uma relação entre palavra e imagem que existe em todo texto escrito. Assim, fazer poesia com palavras coloca o concretismo entre os movimentos literários; por outro lado, fazer poesia com imagens o coloca entre as artes plásticas. Contudo, as dimensões poéticas de um poema concreto não resultam da soma entre o literário e o plástico, mas da complexificação entre essas duas semióticas. Para fazer a análise de um poema concreto, portanto, não basta somar análise literária e análise plástica, mas deve-se analisar a complexificação que combina literariedade e plasticidade na construção do texto. As relações semissimbólicas podem ser articuladas entre categorias semânticas e categorias linguísticas e plásticas, próprias do plano de expressão da poesia concreta, o que faz da semiótica um bom instrumento para a sua análise. (PIETROFORTE, 2012, p. 142-143)

Ao observarmos o poema concreto em análise, percebemos uma interessante plasticidade. Há um diálogo entre o seu título e a imagem que é formada pela retirada das letras da palavra cigarro. Essa imagem “triangular” que se forma acima das palavras sarro e cinza sugere a visão dos elementos de uma fumaça subindo e se espalhando pelo ar. A partir dessa sugestão, é possível pensar em uma categoria fundamental do plano da expressão que corresponda à categoria fundamental do plano do conteúdo, de modo a comprovar a relação semissimbólica existente entre os dois planos.

No plano do conteúdo, a categoria semântica fundamental identificada no poema foi *vida vs. morte*. No plano da expressão, a categoria fundamental que predomina foi a da

*presença vs. ausência*, uma vez que, no texto do poema, devido à retirada (ausência) dos fonemas, encontram-se as relações que permitem construir o efeito de sentido do plano do conteúdo. As duas categorias, portanto, são correspondentes e ratificam o fato de que a relação entre os dois planos não é arbitrária, pelo contrário, a relação do significado com a sua imagem é motivada por uma relação semissimbólica.

No plano da expressão, encontra-se ainda, abaixo do poema concreto, um considerável espaço em branco e, mais abaixo, a referência bíblica escrita em caixa alta e em sentido linear que, comparada ao poema concreto, permite a identificação de outra categoria: *continuidade vs. descontinuidade*.

Em resumo, temos:

### Quadro 3 – Quadro-resumo

PC	<i>vida vs. morte</i>
PE	<i>presença vs. ausência</i> <i>continuidade vs. descontinuidade</i>

Fonte: elaborada pela autora.

Com essa breve abordagem sobre a relação semissimbólica presente no poema “a fumaça”, finalizamos o nosso trabalho com a expectativa de ter contribuído com mais uma reflexão acerca da relevância da semiótica greimasiana a partir da análise do texto literário. Foi possível perceber, por exemplo, que a narratividade se faz presente nos mais diversos textos, possibilitando assim uma análise semiótico-discursiva por meio do PGS. Foi isso o que intentamos realizar com o poema concreto de Horácio Dídimo, que ainda tem seu sentido complementado pela mensagem mística presente no versículo de Eclesiastes.

Concretismo, misticismo, narratividade, PGS e semissimbolismo foram as palavras de ordem e de investigação desse trabalho. A partir das leituras, das reflexões e da escrita foi possível concluir que o plano do conteúdo é muito importante no processo interpretativo, porém a análise do plano da expressão também é indispensável quando se pretende apreender a “totalidade” do sentido, principalmente no texto poético.

## Referências

BARROS, D.L.P. de. **Teoria Semiótica do Texto**. 4. ed. São Paulo: Editora Ática, 2005.

DÍDIMO, Horácio. **A palavra e a PALAVRA**. 3. ed. Fortaleza: Editora UFC, 2002.

FIORIN, J. L. **Elementos de Análise do Discurso**. 15. ed. São Paulo: Contexto, 2016.

PIETROFORTE, A.V.S. **Retórica e Semiótica**. São Paulo: Serviço de Comunicação Social. FFLCH/USP, 2008.

PIETROFORTE, A.V.S. **Semiótica Visual: Os percursos do olhar**. 3. ed. São Paulo: Contexto, 2012.

ARAÚJO, P.e F. Sadoc de. A mensagem de um poeta místico. *In*: DÍDIMO, Horácio. **A palavra e a PALAVRA**. 3. ed. Fortaleza: Editora UFC, 2002.

## MACEDO E MACHADO: TRAVESSIAS QUE SE CONVERGEM

Juliane de Sousa Elesbão<sup>27</sup>  
 Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Roberto Acízelo de Souza<sup>28</sup>  
 Universidade do Estado do Rio de Janeiro

### Resumo

O intuito deste trabalho é apresentar uma leitura comparada de dois intelectuais oitocentistas, portanto, contemporâneos entre si: Antonio Joaquim de Macedo Soares e Machado de Assis. Por terem sido atuantes como críticos literários, há em seus trabalhos judicativos convergências em torno de uma certa concepção de crítica ou do que seria o dever do crítico. Os dois letrados defendiam um matiz da crítica que a configurava como mestra dos poetas, rumo ao seu aperfeiçoamento estético-literário, bem como refinando o gosto do público leitor. Lançaremos mão de teóricos como José Aderaldo Castello, Afrânio Coutinho e Antonio Candido, para citar alguns. Assim, revisitamos o século XIX para redescobrir diretrizes que ordenaram e colaboraram para o estabelecimento da crítica.

### Palavras-chave

Crítica literária; Literatura Brasileira; Macedo Soares; Machado de Assis.

Macedo e Machado foram críticos contemporâneos que iniciaram muito cedo sua escrita judicativa na imprensa brasileira. O conselheiro Macedo Soares (1838 – 1905) formou-se em Teologia (1855) e em Ciências Jurídicas e Sociais (1861), e, ainda que se tenha dedicado à carreira de magistrado, não deixou de atuar como crítico literário, cujas primeiras reflexões – até onde se sabe, datadas de 1857/1858 – seriam publicadas antes de ele sair Bacharel da Faculdade de Direito do Largo de São Francisco, em São Paulo. Entre os dezenove e vinte anos, começou sua atividade crítica nos periódicos acadêmicos em torno da poesia brasileira, inflamado pela onda nacionalista, mas sem deixar de fazer as suas ressalvas ao se debruçar sobre obras e autores específicos, sobretudo do Romantismo brasileiro. Nesse campo, conforme Antonio Candido (2012, p. 48), produziu “páginas de qualidade” que apresentam “notável inteligência crítica”. Machado de Assis (1839 – 1908), por sua vez, estreou como crítico no *Marmota*, um jornal de variedades sob o comando de Francisco de Paula Brito (1809 – 1861), em que publicou em 1858 o ensaio “O passado, o presente e o

27 Doutoranda em Literatura Brasileira pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Mestra em Literatura Comparada pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará.

28 Professor Titular do curso de Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, orientador deste trabalho.

futuro da literatura brasileira”, no qual analisou a relação entre literatura e realidade nacional e teceu um breve diagnóstico concernente à literatura brasileira. No entanto, seu trabalho crítico inicial se concentrou no teatro, com comentários acerca das encenações dramáticas realizadas entre 1859 e 1865 e sobre a organização das companhias teatrais, revelando suas ideias em torno do gênero dramático e iluminando “um dos períodos mais ricos da história do teatro brasileiro” (FARIA, 2008, p. 23).

Aproveitando o ensejo que aqui aponta para a atuação crítica inicial de Macedo Soares e de Machado de Assis, destacamos a convergência que ambos apresentaram em torno de uma certa concepção de crítica ou do que seria o dever do crítico ao julgar uma obra literária. Os dois defendiam um matiz da crítica que a configurava como orientadora, como mestra dos poetas, guiando-os em direção ao seu aperfeiçoamento estético-literário, bem como refinando o gosto e aprimorando intelectualmente o público leitor. Os autores desenvolveram reflexões a respeito de como estava sendo operada a crítica em meados do século XIX, lamentando a superficialidade e a falta de estudo visivelmente manifestadas nos trabalhos que se pretendiam judicativos desse período. Para melhor compreensão, retomaremos o texto “Da crítica brasileira” (1860b) e alguns apontamentos sobre o fazer crítico presentes em outros ensaios de Macedo Soares, a fim de fazer um paralelo inicial com o ensaio “O ideal do crítico”, de Machado de Assis, publicado no *Diário do Rio de Janeiro* em 1865. No decorrer de nossas reflexões, também lançaremos mão de observações pontuais extraídas de outros trabalhos judicativos do autor de *Dom Casmurro*.

Macedo Soares asseverou a “utilidade e importância da crítica” e delineou um panorama desse ofício no ambiente letrado do Rio de Janeiro, classificando a atuação crítica da época em quatro tipos: a crítica noticiosa, a satírica, a admirativa e a contemplativa. Todas elas substituíam a reflexão e o estudo mais aprofundado ou, nas suas palavras, “a crítica estudiosa e imparcial” pela superficialidade das generalizações e pela ignorância dos que, sem conhecimento dos conceitos estéticos, se arriscaram em tal empreitada, constituindo, assim, um fazer crítico que “não discute nem escreve”. Dessa maneira, o Conselheiro considerava que a atuação judicativa vigente era “a crítica dos impotentes” porque “evita[va] as questões” e falsificava o gosto “pela consagração de teorias errôneas” (SOARES, 1860b, p. 273-274).

Machado de Assis também censurou a crítica “que não reflete nem discute”, “exercida pelos incompetentes”, e a qual se opunha àquela “fecunda, pensadora, sincera, perseverante, elevada”, que transformava o trabalho do crítico em árdua tarefa, mas que teria

muito mais orientação de valor a ser considerada. Diante de tal quadro, somente a crítica poderia “reerguer os ânimos, promover os estímulos, guiar os estreantes, corrigir os talentos” (ASSIS, 1986, Vol. 3, p. 798), o que nos faz entender que o escritor concebia a crítica como uma espécie de guia, de conselheira, assim como Macedo Soares, que via o crítico como “um tutor”.

Vemos, de antemão, que os dois autores esboçam um ideal concernente ao que deveria ser a crítica, atribuindo-lhe o caráter de intervenção pedagógica por influenciar e dirigir a geração de poetas do seu tempo. Posta em prática, a crítica assim concebida, tanto em Macedo quanto em Machado, “seria realmente útil e favoreceria o desenvolvimento de uma fértil e produtiva literatura” (CASTELLO, 2013, p. 9).

Para esse compromisso pedagógico inerente à tarefa do crítico, Machado, por exemplo, lista uma série de “virtudes” e “condições” para aqueles que se arriscassem na difícil empreitada da análise literária: coerência, imparcialidade, tolerância, independência, urbanidade, moderação e perseverança. Esses seriam os atributos para uma crítica que se queira “mestra”. Além disso, o crítico precisaria aliar ciência e consciência, a fim de gerar opiniões e atitudes calcadas na verdade, já que para ele “a crítica era então [...] não apenas um devaneio ou uma apreciação acidental, mas uma atividade grave e indispensável” (ATAÍDE in ASSIS, 1985, Vol. 3, p. 779). Antes mesmo de Machado, Macedo Soares já havia defendido uma crítica estudiosa, séria, otimista e imparcial, fortalecida com “sólidos estudos da língua e da história nacionais” e assentada na reflexão, bem como na análise.

Em 1860, Macedo Soares apontou o fato de que a crítica teria se tornado mais uma função do jornalismo, sem estudo e sem missão, por estar atrelada ao lado comercial dos periódicos; cinco anos depois, Machado de Assis apresentaria a obviedade da triste situação da crítica naquela época, quando, a seu ver, corria “o risco de naufragar nos mares sempre desconhecidos da publicidade” (ASSIS, 1985, Vol. 3, p. 798). Outrossim, tanto um quanto o outro acusaram a crítica de se deixar levar pela opinião e pelos afetos pessoais, “que abate[m] por capricho ou levanta[m] por vaidade” (ASSIS, 1985, Vol. 3, p. 798) no intuito de “acolher as bagatelas literárias dos afeiçoados” (SOARES, 1860e, p. 274). Machado citou a camaradagem, a indiferença e o ódio como as “três chagas da crítica”; o Conselheiro, por sua vez, já havia se queixado da falta tanto de otimismo quanto de pessimismo por parte de alguns críticos (a “indiferença”), a fim de “não desagradar aos mais” (a “camaradagem”), ou das artimanhas para montar “intrigas de bastidores” por meio de uma “soberba humilhada” (o

“ódio”).

É notório nos dois autores o delineamento de um certo perfil do crítico para aquele tempo, dado o conjunto de prescrições apresentado nos seus ensaios: “a marcha do crítico” deveria ser alicerçada na meditação profunda quando do julgamento de uma obra, no intuito de “procurar-lhe o sentido íntimo, aplicar-lhe as leis poéticas”, pois “[c]rítica é análise” (ASSIS, 1895, Vol. 3, p. 798-799); logo, a crítica teria de fundamentar-se no exame do texto literário em si. Além disso, “a crítica deve[ria] considerar as relações que prendem ao mundo exterior as concepções do gênio” (SOARES, 1858, s.p.), mas atentando para o fato de não ter a pretensão de “querer marcar de antemão os limites do gênio, e nem a natureza, nem a intensidade de sua imaginação” (SOARES, 1860c, s.p.)

A partir de então, vemos a elaboração de princípios reguladores sólidos que seriam necessários para a escrita crítica e para os seus objetivos. Sendo assim, a concepção de crítica que pode ser extraída das afirmações dos dois intelectuais em análise parece corresponder à função de agente no âmbito do sistema literário brasileiro oitocentista, em que o crítico exerceria o papel de intermediário entre o autor e o leitor e se mostraria empenhado na construção de “uma grande literatura”. Nas palavras de Machado:

Desde que, entre o poeta e o leitor, aparecer a reflexão madura da crítica, encarregada de aprofundar as concepções do poeta para as comunicar ao espírito do leitor; desde que uma crítica conscienciosa e artista, guiar a um tempo, a musa no seu trabalho, e o leitor na sua escolha, a opinião começará a formar-se, e o amor das letras virá naturalmente com a opinião. [...] O poeta, em vez de acompanhar o gosto mal formado, olhará mais seriamente para sua arte; a arte não será uma distração, mas uma profissão, alta, séria, nobre, guiada por vivos estímulos [...] (ASSIS, 1895, v. 3, p. 842).

Mais uma vez, a crítica é vista como instrumento norteador para a criação literária e para a formação do gosto do público leitor, no intuito de corrigir e vigiar. No que diz respeito aos poetas, ambos os críticos aconselharam aqueles a buscar o aperfeiçoamento, o trabalho com a escrita poética, a fim de não produzirem uma “literatura fácil”, que se constituiria

[n]uma ocupação como outra qualquer, [que] não demanda tempo nem estudo [e não implica] um esforço generoso para a criação de obras duradouras, e no pouco que [...] faz revela-se uma inconsistência, uma falta de estudo que força a descer do nosso espírito literário (SOARES, 1860c, s.p.).

Diante desse diagnóstico, a crítica concebida por Macedo Soares e por Machado de Assis não deixaria: “[...]de exigir, mesmo dos talentos mais fecundos, certas condições de

reflexão e de madureza, que não dispensam uma demora salutar. Ao tempo e à constância no estudo, deve-se deixar o cuidado de aperfeiçoamento das obras” (ASSIS, 1895, v. 3, p. 860). Sendo assim, era necessário aos poetas “duas condições essencialíssimas: a fé e o trabalho. [...] Do trabalho animado pela fé nascem a ordem e o progresso”, e, a partir do “segredo da grande poesia da filosofia do sentimento” – a existência de “alguma coisa de divino no coração do homem” (SOARES, 1860a, s.p.) –, dar-se-ia a regeneração da sociedade.

A fé diz respeito a um refinamento espiritual que seria propiciado pelo cultivo da religião, o qual contribuiria para a unidade da obra. Influenciado pela leitura de Chateaubriand<sup>29</sup> e, muito possivelmente, pela filosofia romântica alemã, Macedo Soares enxergava a fé como um elemento ligado à experiência religiosa que resultaria na contemplação e na expressão do belo. Essa espécie de *religião estética* se manifestaria como um princípio criativo caracterizado pelo seu aspecto dramático e moral, que daria ânimo ao trabalho artístico-literário e marcharia na contramão do ceticismo byrônico. Vemos, aí, a combinação schlegeliana entre a religiosidade mística e o arrebatamento expressivo romântico, visto que seria religiosa “[a] intuição mais original do divino”, que, “unida com a arte, [...] sensibiliza[ria] o elemento religioso, a fé” (BORNHEIM, 1985, p. 94).

Em síntese, a fé, ao lado do trabalho, seria um requisito da inspiração poética. Assim se pensava, pois, conforme assinalou Candido, a religião, ao ser tratada como “elemento indispensável à reforma literária” durante o Romantismo brasileiro, acabou sendo

[...] concebida como posição afetiva, abertura da sensibilidade para o mundo e as coisas através de um espiritualismo mais ou menos indefinido que é propriamente a *religiosidade*, tão característica do Romantismo [...]. No campo da crítica, volta e meia surg[iram] declarações de que sem a religião não h[averia] literatura possível, aparecendo ela quase como sinônimo de densidade psicológica, senso dramático (CANDIDO, 2000, v. 2, p. 17; grifo do autor).

Já em Machado, percebemos um tom diferente, uma visão mais moderna em torno da composição literária, visto que ele recua no concernente à fé, à espiritualidade, e avança na ideia do texto como construção, pensado sob a ótica de uma técnica e da aplicação dessa técnica. Ao escrever uma “carta-prefácio” para a obra *Harmonias Errantes* (1878), do médico e poeta Francisco de Castro (1857 – 1901), o crítico apontou “o melhor dos mestres, o estudo; e a melhor das disciplinas, o trabalho. Estudo, trabalho e talento são a tríplice arma com que

29 O escritor francês afirmou que, entre as religiões existentes, “a cristã é a mais poética, a mais humana, a mais favorável à liberdade, às artes e às letras”, e “que a sua moral favorece o gênio, depura o gosto [...], revigora o pensamento” (in LOBO, 1987, p.113), propiciando a meditação por meio do estado melancólico, “que se engendra no seio das paixões” (in LOBO, 1987, p. 119).

se conquista o triunfo” (ASSIS, 1895, v. 3, p. 915). Acrescente-se a isso o detalhe de que, quando Machado falou em trabalho, visto como uma *práxis* produtiva, ele acabou adicionando uma dimensão ético-burguesa ao âmbito da literatura, o que também justifica a preocupação que o escritor demonstrou ter com o fazer literário e com o procedimento composicional de uma obra.

Caberia, então, ao crítico a sagacidade de interpretar o produto resultante da execução dessas fórmulas, no intuito de analisar o arranjo formal, a adequação temática e a qualidade da dicção literária do autor julgado. Ao que parece, os dois críticos estariam objetivando mostrar para os poetas a necessidade da aliança entre uma consciência autocrítica e um senso estético aprimorado por meio do trabalho e do estudo, isto é, a busca do aprimoramento formal através de recorrentes exercícios com a escrita literário-artística submetida sempre à reflexão e à revisão. Ademais, as referidas fórmulas, que convergem entre si, iriam de encontro aos excessos das “escolas” ou “modismos” literários vigentes, e possibilitariam aos jovens poetas, que pretendessem seguir tais conselhos, alcançar a originalidade e até certa emancipação estética, em meio a um ambiente cultural restrito, corporativista e provinciano.

Dessa militância podemos inferir que a concepção de crítica defendida por Macedo Soares e Machado de Assis não se coadunava com a ideia de legislar rigidamente sobre a produção literária, mas com o diálogo entre a genialidade do poeta e os princípios internos da obra. A partir desse ponto, entendemos também que, além de refletirem sobre a literatura, ambos os críticos criaram um espaço para pensar a atividade judicativa, com o objetivo moral de interferir na formação e no refinamento do gosto dos leitores, bem como de orientar os escritores.

Essa responsabilidade moral atribuída ao crítico procederia de um diagnóstico um pouco pessimista, que teria identificado a falta de uma crítica competente, salvo as exceções, a superficialidade e o exagero das doutrinas estéticas vigentes, os elogios e insultos mútuos que se liam nos periódicos ou que se ouviam nos bastidores literários, bem como o nem sempre confiável aplauso do público, cuja educação tinha suas limitações. Talvez, por isso, é-nos perceptível certa obsessão desgastante em torno do que seria o papel da crítica – ou do crítico – e o seu objetivo. No entanto, tal “obsessão” corresponde, de certa maneira, a uma preocupação em promover algo positivo tanto para os jovens poetas quanto para o público leitor, denotando um engajamento moral, cultural e, até mesmo, político por parte dos dois

críticos. Vale ressaltar ainda que a crítica moderna, propícia à verificação da dinâmica social, era algo novo para essa geração; logo, Macedo e Machado, ao que parece, tentaram explicar como deveria ser o trabalho judicativo sob essa ótica.

Por fim, é válido destacar ainda uma divergência identificada entre os dois autores acerca da crítica biográfica, cujo método teria sido consolidado por Sainte-Beuve, que propôs, como tarefa para o crítico literário, “entrar no autor, instalar-se lá dentro, produzi-lo em seus diversos aspectos; fazê-lo viver, mover e falar como ele devia fazer; segui-lo em seu interior e em seus costumes domésticos o mais longe possível” (SAINTE-BEUVE, 2001, p. 142; tradução nossa)<sup>30</sup>, a fim de compreender a sua obra. Assim, deveriam ser coletados dados biográficos do autor, por meio de uma pesquisa sobre a sua vida social e cotidiana, e utilizá-los como material científico para a compreensão da sua literatura. Em síntese: a história pessoal do escritor estaria vinculada à sua produção artística; logo, o julgamento crítico dependeria do conhecimento sobre o homem para que fosse possível contemplar a obra desde a sua origem até a sua execução.

Tal opção pela crítica de base biográfica, alicerçada numa tipologia de caráter, gerou alguns posicionamentos contrários e que viam no crítico francês mais um biógrafo do que um crítico literário. René Wellek, por exemplo, afirmou: “No fundo nem sequer era um crítico literário; estava sobretudo interessado em biografia, na psicologia do autor e na história social. Confundia constantemente vida e arte, homem e obra” (WELLEK, 1971, p. 48).

No que diz respeito a Macedo Soares e Machado de Assis, já vimos que o primeiro não chega a refutar completamente o olhar sobre a figura do autor para chegar à sua obra. Macedo entendia que tal postura crítica estaria condicionada pelos gêneros da composição poética, o drama, a epopeia (e o romance) e a lírica. A seu ver, o crítico deveria atentar para a história individual do poeta no gênero em que ela mais se mostrasse, sem desconsiderar o fato de que tal método não poderia ser “aplicado” a todas as obras, pois algumas delas eram “criações puramente imaginárias, que nada t[er]iam da realidade histórica” (SOARES, 1859, s.p.). Ademais, tal individualidade deveria ser encarada como um elemento que se “generaliza pelas ideias e sentimentos que são comuns a todos os homens”, remetendo-nos à universalidade.

Machado, por sua vez, concebia a obra literária como autônoma, como uma

---

30 No original: “entrer en son auteur, s’y installer, le produire sous ses aspects divers; le faire vivre, se mouvoir et parler, comme il a dû faire; le suivre en son intérieur et dans ses moeurs domestiques aussi avant que l’on peut”.

realização artística que não era determinada pela personalidade do artista. Seu método crítico, então, seria alicerçado na análise da “forma poética”, no privilégio dado ao texto literário. Em relação ao biografismo, à tentativa de ver a individualidade do poeta em sua obra, Machado ponderou: “Mas que vale isso aqui? Do alto dessas páginas só conheço a obra e o escritor; o homem desaparece” (ASSIS, 1986, v. 3, p. 791). É evidente que Machado distinguia o “eu social” e o “eu criador”, o “autor” e o “narrador”, e, por seguir essa linha de raciocínio, o autor de *Helena*

[...] soube recusar a simplista e dogmática relação de causa e efeito entre a vida particular do autor e sua obra. [...] Contudo, soube também compreender que o apego intransitivo ao texto empobreceria a análise literária; soube que, em grau variável, o autor é sempre um sujeito transindividual, por sua conexão inevitável com elementos de ordem histórica, ideológica e social. Seu ideário propõe, enfim, crítica estética sem isolacionismo estético” (LUZ, 2008, p. 32-33).

Apesar dessas pontuais divergências, observamos como não são poucos os pontos em comum no posicionamento que tanto Macedo Soares quanto Machado de Assis tomaram para si no concernente à crítica, ao vê-la como uma *práxis* discursivo-social e uma operação intelectual empenhada no processo civilizatório do povo brasileiro. Tal empenho era “um traço peculiar da concepção do homem de letras devida ao movimento romântico” (COUTINHO, 1983, p. 176), que se via destinado a agir social e politicamente sobre seu tempo e junto aos seus contemporâneos.

Além disso, é perceptível a preocupação que ambos apresentaram ao tentar definir de modo sistemático e reiterado a atividade crítica, problematizando-a, bem como ao delimitar seus objetivos e formas de atuação. Sendo assim, não havia entre Macedo Soares e Machado de Assis “desacordo quanto à miséria analítica de nossas obras” (LUZ, 2012, p. 51). Por isso eles pensaram sobre a própria natureza da atividade crítica, identificando-lhe o espírito profundo e o caráter analítico. Vemos, por fim, dois intelectuais movidos pelo desejo de contribuir para a reforma do gosto e do trabalho judicativo, por meio da reivindicação de uma crítica fecunda, imparcial e verdadeira.

## Referências

- ASSIS, Machado de. **Obra completa**. 6. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986. 3v. V. 3.
- BORNHEIM, Gerd. Filosofia do Romantismo. In.: GUINSBURG, J. (Org.) **Romantismo**.

São Paulo: Perspectiva, 1985.

CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira: momentos decisivos**. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000. V. 2.

CANDIDO, Antonio. **O romantismo no Brasil**. São Paulo: Humanitas/FFLCH, 2012.

CASTELLO, José Aderaldo. Ideário crítico de Machado de Assis: breve contribuição para o estudo de sua obra. **Machado de Assis em Linha**, Rio de Janeiro, v. 6, n. 12, p.1-14, dez. 2013.

COUTINHO, Afrânio. **Introdução à literatura no Brasil**. 11. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.

FARIA, João Roberto. Machado de Assis e o teatro de seu tempo (Introdução). In. ASSIS, Machado de. **Do teatro: textos críticos e escritos diversos**. Organização, estabelecimento de texto, introdução e notas de João Roberto Faria. São Paulo: Perspectiva, 2008.

LUZ, Eduardo. **Manual de bruxaria: introdução à obra crítica de Machado de Assis**. Fortaleza: Impreca, 2008.

LUZ, Eduardo. **O quebra-nozes de Machado de Assis: crítica e nacionalismo**. Fortaleza: Edições UFC, 2012.

SOARES, Macedo. Ensaio de Análise Crítica – Cantos da Solidão. Poesias do Sr. Bernardo J. da Silva Guimarães. **Correio Mercantil**, Rio de Janeiro, n. 267, outubro, 1858.

SOARES, Macedo. Ensaio de Análise Crítica. Inspirações do Claustro – Poesias de Junqueira Freire. **Correio Mercantil**, Rio de Janeiro, n. 256, setembro, 1859.

SOARES, Macedo. José Alexandre Teixeira de Mello – Sombras e Sonhos. **Correio Mercantil**, Rio de Janeiro, n. 142, maio, 1860a.

SOARES, Macedo. Da crítica brasileira. **Revista Popular**, Rio de Janeiro, ano 2, t. 8, set./dez., 1860b.

SOARES, Macedo. Ensaio de Análise Literária – Bittencourt Sampaio – Flores Silvestres. **Correio Mercantil**, Rio de Janeiro, outubro, 1860c.

WELLEK, René. **História da crítica moderna**. São Paulo: USP, 1971. 4v. V. 3.

## ***O AMANTE: REFLEXÃO, AUTOBIOGRAFIA E AUTOFIÇÃO***

Ana Raquel da Costa Farias  
**Universidade Federal do Ceará**

Gleyda Lúcia Cordeiro Costa Aragão  
**Universidade Federal do Ceará**

### **Resumo**

O presente trabalho tem como objetivo discutir as noções de autobiografia e autoficção na obra *O Amante*, de Marguerite Duras, publicada em 1984. Observaremos fatores de forma e conteúdo dentro do texto em si e do desencadeamento de teias estabelecidas com outras obras da autora. Concebendo assim, uma análise da narração não cronológica em consonância ao movimento do Novo Romance francês. Refletindo também sobre a decorrência da memória como ferramenta da criação autobiográfica, e desse modo, confrontando as classificações de autor, personagem e narrador que se confundem e mesclam dentro da obra, pontuando momentos em que a narradora de *O Amante* reflete criticamente sobre seu passado, seu presente e sua obra.

### **Palavras-chave**

Autobiografia; Autoficção; Novo Romance; narração.

### **Introdução**

É válido começarmos ressaltando que Marguerite Duras é considerada, hoje, uma das mais importantes escritoras francesas da segunda metade do século XX, com uma produção vasta de romances, filmes e peças teatrais traduzidas em mais de quarenta idiomas. Dentre essas produções sua vida foi um tema recorrente em muitas de suas obras, uma vez que, nascida no Vietnã, uma colônia francesa na Indochina, ela não raramente recorreu às memórias de sua infância e de sua adolescência para compor suas narrativas.

Tal fenômeno pode ser pontuado na medida em que Marguerite Donadieu, sob o pseudônimo de Marguerite Duras, nascida em 1914 no Vietnã, assim como a jovem Marguerite em *O Amante* (1984) sofre com a perda do pai em 1918, e acompanha conflituosamente a mãe e seus dois irmãos. É importante salientar que não temos como objetivo delimitar a veracidade dos fatos narrados, somente refletir sobre a produção e categorização literária que encontram nas memórias o ponto de partida para a ficção.

A vasta produção literária de Marguerite Duras encontra em *O Amante* o reconhecimento do Prix Goncourt, um dos maiores prêmios da literatura francesa, no mesmo

ano de sua publicação. A obra reconta a vida de uma jovem de quinze anos e meio que mora em Saigon, mas estuda em Sadec e para chegar à instituição precisa fazer a travessia de balsa pelo rio Mekong. É nesse ambiente, em uma de suas travessias que a jovem encontra pela primeira vez o amante chinês de 32 anos. É com ele que a jovem passa a se relacionar e vivencia sua iniciação sexual a contragosto da família, uma vez que mesmo rico, era ainda um chinês.

A narração é feita a partir de evocações e lembranças, portanto temos a “voz” do texto de uma senhora de 70 anos que estabelece com o leitor uma espécie de conversa. Um assunto leva a outro, não necessariamente com um rigor cronológico, o que elucida na obra as tendências modernistas do Novo Romance<sup>31</sup>. Outro aspecto que devemos observar é que se não possuímos um compromisso com o tempo, tão pouco o teremos com o real. Esse é o ponto de partida que inclusive podemos encontrar nas páginas iniciais na narração de *O Amante* após algumas considerações sobre sua família:

Escrevi muito sobre essas pessoas da minha família, mas enquanto ainda estavam vivas, a mãe e os irmãos, e escrevi sobre eles, sobre essas coisas sem chegar diretamente até elas. A história da minha vida não existe. Ela não existe. Nunca há um centro. Nem caminho, nem linha. Há vastos lugares em que é de se crer que houvesse alguém, não é possível que não houvesse ninguém. A história de uma minúscula parte de minha juventude, já a escrevi mais ou menos, enfim, quero dizer, dei-a a perceber; falo justamente desta parte, a da travessia do rio. O que faço aqui é diferente, e parecido. Antes, falei dos períodos claros, dos que estavam esclarecidos. Aqui falo dos períodos encobertos dessa mesma juventude, de certos fatos, certos sentimentos que enterrei. (DURAS, 1984, p.8).

No trecho acima a autora reflete sobre o seu “fazer literário”, e demonstra a impossibilidade de recontar a história de sua vida, uma vez que já a escreveu diversas vezes, mas ainda não acessou a história dentro desses períodos encobertos de sua própria juventude. Com isso, podemos muitas vezes desconfiar dessa narradora, tendo em mente os aspectos de literariedade<sup>32</sup> que estão contidos dentro das obras literárias. Ou seja, mesmo tratando-se de uma biografia, temos aspectos de ficção e marcas de literariedade. A autora brinca com os assuntos, e os encaixa sob o desencadeamento de momentos que vão sendo iluminados daqueles períodos que surgem de sua memória. Temos uma personagem fragmentada narrando sob sua própria perspectiva a história de sua vida.

31 Novo Romance: refere-se a um movimento literário francês dos anos 1950 que diverge dos gêneros literários clássicos. Émile Henriot cunhou o título num artigo do popular jornal francês *Le Monde*, no dia 22 de maio de 1957, para descrever os experimentos estilísticos de alguns escritores, que criavam um estilo essencialmente novo a cada romance.

32 Literariedade: conjunto de características específicas (linguísticas, semióticas, sociológicas) que permitem considerar um texto como literário.

Além disso, segundo Laure Adler, autora da biografia Marguerite Duras (1998), a escritora construiu seu próprio mito, e que, sobre muitos fatos, é impossível saber a verdade. Durante a narração, ao longo da obra, temos a confissão da própria narradora sobre essa impossibilidade:

Nas histórias de meus livros que remetem à minha infância, de repente não sei mais o que evitei dizer, o que disse, acho que falei do amor que sentíamos por nossa mãe, mas não sei se falei do ódio que também sentíamos por ela e o amor que sentíamos uns pelos outros, e o ódio também, terrível, nessa história comum de ruína e morte que era a dessa família em qualquer caso, de amor ou de ódio, e que ainda não consigo entender plenamente, ainda me é inacessível, oculta no mais fundo de minha carne, cega como um recém-nascido no primeiro dia de vida. Ela é o ponto onde começa o silêncio. O que acontece é justamente o silêncio, essa lenta labuta durante toda a minha vida. Ainda estou lá, diante daquelas crianças possessas, à mesma distância do mistério. Nunca escrevi, e pensei que escrevia, nunca amei, e pensei que amava, nunca fiz nada a não ser esperar diante da porta fechada. (DURAS, 1984, p.15).

Não podemos nos enganar e pensar que a narradora é aqui um ser neutro dentro da obra, uma vez que a voz que nos guia pela história também é a voz que sugere, de uma maneira sutil, a reflexão sobre sua identidade subjetiva no leitor. A autora, desse modo, levanta criticamente questões sobre a colonização francesa na Indochina, a pobreza, o racismo, o trato com as mulheres e principalmente sobre as estruturas e relações familiares. Em uma entrevista concedida a Sinclair Dumontais<sup>33</sup>, a autora disse:

É certamente o medo da infância, que conto em *O amante*, aquele medo de meu irmão mais velho e a loucura de minha mãe que me fizeram escrever. A petrificação dos sentimentos diante da força do outro, descobrir, sob o rosto calmo da mãe, uma torrente, um vulcão, ou pior, uma ausência, o gelo que já não se move e que nos faz berrar, gritar de medo. A escrita foi a única coisa à altura dessa catástrofe infantil. (DURAS, 2007, p.89).

Com isso, é possível observar que Marguerite descreve sua adolescência aos quinze anos como um sujeito que toma consciência do meio que a rodeia. Temos, por exemplo, a perspectiva da condição colonizadora e o reconhecimento de seus privilégios:

As crianças-velhas da fome endêmica, sim, mas nós não, nós não passávamos fome, éramos crianças brancas, sentíamos vergonha, vendíamos nossos móveis, mas não passávamos fome, tínhamos um criadinho e comíamos, verdade que apenas de vez em quando, porcarias, aves do mangue, pequenos jacarés, mas essas porcarias eram preparadas por um criado, servidas por ele, e às vezes também recusávamos, permitíamos-nos esse luxo de não querer comer. (DURAS, 1984, p.8).

Ao refletir e tomar consciência da figura complexa que é a mãe, a narradora lança

---

33 Sinclair Dumontais: Co-fundador, designer e editor do site Dialogus.

ao leitor a função de “dar o tom” ao que está lendo, uma vez que, estando inserida dentro das tendências modernas Marguerite retrata o personagem de sua mãe sob uma visão multifocal e se livra de todas as convenções maniqueístas para tornar a mãe um personagem complexo e misterioso dentro da narração. A relação entre mãe e filha é conturbada e violenta, há uma predileção, por parte da mãe, pelo filho mais velho, o que a torna distante dos outros dois. No entanto, há também o reconhecimento pela filha das pressões sociais sob sua mãe: “Estamos à margem dessa sociedade que reduziu minha mãe ao desespero. Por causa do que fizeram à nossa mãe tão amável, tão confiante, odiamos a vida, nós nos odiamos.” (DURAS, 1984, p. 26).

Ainda assim, o leitor é levado aos acessos de violência praticados pela mãe e apoiados pelo irmão mais velho. A descrição da contaminação de um ambiente hostil dentro da própria casa gera, inclusive, uma imersão na trama. É possível ser levado à mesma sensação de mal estar imposta à protagonista.

Nas crises, minha mãe se atira sobre mim, tranca-me no quarto, desfere-me socos, bofetadas, tira minha roupa, aproxima-se de mim, cheira meu corpo, minha roupa de baixo, diz que sente o cheiro do homem chinês, vai além, olha se há manchas suspeitas na roupa íntima e grita, a cidade toda pode ouvir, que a filha é uma prostituta, que vai pô-la para fora, que quer vê-la morrer e que ninguém mais vai querê-la, está desonrada, vale menos que uma cadela. E pergunta chorando o que pode fazer a não ser expulsá-la de casa para que não empestie ainda mais o lugar. Atrás das paredes do quarto fechado, meu irmão. Meu irmão responde, diz que ela tem razão em bater na menina, sua voz é macia, íntima, amorosa, diz que é preciso saberem a verdade, a qualquer preço, é preciso saberem para impedir que a menina se perca, para impedir que a mãe se desespera. A mãe bate com toda a força. Meu irmão mais moço grita para a mãe parar. Ele vai para o jardim, se esconde, tem medo que me matem, tem medo, sempre o medo desse desconhecido, nosso irmão mais velho. O medo de meu irmão mais moço acalma minha mãe. Ela chora pelo desastre de sua vida, da filha desonrada. Choro junto com ela. (DURAS, 1984, p. 27).

Acompanhamos durante a narração uma espécie de conversa estabelecida entre narrador e leitor, e assim como em um relato cotidiano com tom de conversa as frases não são exatas, precisas ou assertivas. Trazem geralmente vocábulos que estabelecem a possibilidade e a dúvida como, por exemplo: “Acho que minha mãe só tratava o primogênito por meu filho. Às vezes ela o chamava assim. Dos outros ela dizia: os mais novos.” (DURAS, 1984, p.28). Além dos aspectos que estabelecem incerteza, ainda no campo do conteúdo ser a preterida de sua mãe é um tema que permeia toda a narração:

Respondi que o que mais queria, acima de qualquer outra coisa, era escrever, só isso, nada mais. Ela fica enciumada. Nenhuma resposta, um olhar rápido logo desviado, o

leve dar de ombros, inesquecível. Vou ser a primeira a ir embora. Será preciso esperar ainda alguns anos até que ela me perca, até que ela perca esta menina, esta filha. Quanto aos filhos, não havia nada a temer. Mas esta aqui, um dia, ela sabia, um dia iria embora, conseguiria sair. Primeira em francês. O diretor lhe diz: sua filha, minha senhora, é a primeira em francês. Minha mãe não diz nada, nada, descontente porque não são os filhos os primeiros em francês, a porcaria, minha mãe, meu amor, ela pergunta: e em matemática? Dizem: ainda não é grande coisa, mas chega lá. Minha mãe pergunta: chega lá quando? Respondem: quando ela quiser, minha senhora. (DURAS, 1984, p.14).

A independência prematura da filha assustava a mãe. Ela notava a tomada de consciência da jovem, sabia que não poderia controlá-la durante muito tempo. As visões críticas e a tomada de consciência sobre o feminino da obra são tratadas sob uma forma sutil, mas pertinente. Sabemos desde a primeira página que a narradora reconhece seu envelhecimento precoce: “Muito cedo foi tarde demais em minha vida. Aos dezoito anos já era tarde demais. Entre os dezoito e os vinte e cinco anos, meu rosto tomou um rumo imprevisto. Aos dezoito envelheci...” (DURAS, 1984, p.7).

Possivelmente pautada pela “primeira onda feminista”<sup>34</sup>, Marguerite escreve suas memórias sob o olhar de uma sociedade que passava a questionar a igualdade de direitos entre homens e mulheres. Desse modo, temos a perspicácia de uma mulher que, na França, foi também uma ativista pelo direito das mulheres. Em *O Amante* destacam-se os trechos:

Já estou ciente. Sei algumas coisas. Sei que não são as roupas que tornam as mulheres mais ou menos belas, nem os cuidados de beleza, nem o preço dos cremes, nem a raridade, o valor dos adornos. Sei que o problema está em outro lugar. Não sei onde. Só sei que não é onde as mulheres pensam que está. (DURAS, 1984, p.12).

...Algumas enlouquecem. Algumas são abandonadas, trocadas por uma jovem criada que fica calada. Abandonadas. Ouve-se o golpe dessa palavra quando as atinge, o som que faz, o som da bofetada que ela desferiu. Algumas se matam. Essa omissão das mulheres em relação a si mesmas, praticada por elas mesmas, sempre me pareceu um erro. (DURAS, 1984, p.13).

O comentário crítico é tecido sob as mulheres de Saigon, mas vem, possivelmente, sob a voz de alguém que possui o conhecimento dos movimentos de luta feminista e questiona a imagem e o julgamento daquelas mulheres pela sociedade que as rodeia.

Além disso, podemos observar que ao longo do livro a narradora utiliza-se ora da primeira pessoa, ora da terceira pessoa do singular para tratar da mesma personagem e, nesse caso, sendo uma autobiografia, a personagem da história de sua própria vida. Esse sujeito

---

34 Primeira onda feminista: Ocorrida durante o século XIX e avançada pelo começo do século XX particularmente em países como França, Reino Unido, Canadá, Países Baixos e Estados Unidos.

fragmentado é analisado por Leyla Perrone Moisés em *A imagem absoluta* (2013):

Se as personagens e os fatos são verídicos, a escrita literária os transfigura e transcende. O romance começa e termina na primeira pessoa, a da protagonista já idosa, escritora consagrada e alcoólatra. Mas, ao longo do livro, o foco narrativo desliza sutilmente da primeira pessoa (a da velha que se lembra) à terceira, “*la petite*”, a menina, transformada em imagem... (Perrone-Moyses, Leila, 2013, p.3).

Com isso, é possível levantarmos questões sobre onde começa e termina Marguerite Duras dentro da obra. Até que ponto temos as reflexões da personagem e da autora? Tratando-se de uma autobiografia, podemos enquadrar a autora, a narradora e a personagem no mesmo plano? O quão ficcional é a biografia de Duras? Assim, como visto anteriormente, não nos deteremos em respostas claras e fechadas para as perguntas levantadas, faremos, assim como a autora, uma reflexão literária sobre esses aspectos.

A fim de propor possíveis respostas sem esgotá-las, tomemos que em *O Amante* temos aquilo que Lejeune (1975) considerou como uma obra em que o leitor tem diante de si uma autobiografia na qual coincidem autor, narrador e protagonista. Dessa forma, a narração estabelece uma linha tênue entre essas vozes do discurso. Não sabemos definir ao certo onde começa uma e termina a outra, nem podemos afirmar que são as mesmas. Como um sujeito propositalmente indeterminado. Além disso, para ampliar a discussão podemos visitar as noções de Serge Doubrovsky (1988) sobre autoficção:

L'auto-fiction s'installe dans l'image de soi dans le miroir analytique, la «biographie» qui déclenche le processus de guérison est la «fiction» qui se lira petit à petit l'histoire de sa vie. La «vérité» ici ne peut pas être une copie exacte, bien sûr. Le sens d'une vie n'est pas dans un lieu, il n'existe pas. Il n'est pas à découvrir, mais à inventer, non pas dans ses détails, mais dans ses traces: il reste à construire. (DOUBROVSKY, 1988, p.77).<sup>35</sup>

Com isso, de acordo com Doubrovsky (1988) entendamos essa voz do discurso como pertencente a uma “autoficção”, ou seja, como o gênero no qual personagem, autor e narrador dividem o mesmo campo ficcional e que se transformou em uma tendência na produção literária contemporânea. No entanto, mesmo em produções autobiográficas devemos notar que não há esse compromisso com o real, ou com os fatos que estão sendo narrados como em uma historiografia.

35 Tradução nossa: Entende-se portanto da afirmação do autor que autoficção se instala na imagem de si no espelho analítico, a "biografia" que aciona o processo da cura é a "ficção" que se lerá pouco a pouco como a história de sua vida. A "verdade", aqui, não poderia ser uma cópia exata, claro. O sentido de uma vida não está num lugar, não existe. Não está por ser descoberto, mas por ser inventado, não em seus detalhes, mas em seus rastros: ele está por ser construído.

Temos, portanto, uma nova forma de fazer biografia, pautada na reflexão de si que conta com o estabelecimento de um pacto com o leitor que receberá a obra com modos de leitura distintos. Ainda assim, a narradora de Marguerite, em *O Amante*, mantém seu foco na reflexão de si, seu compromisso não é com o ficcional nem com o verídico já que não se propõe previamente a dedicar-se a nenhum dos dois.

## Referências

DURAS, Marguerite. **O amante**. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. A imagem absoluta. In: DURAS, Marguerite. **O amante**. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2013. p. 3.

NOGUEIRA, Luciana Persice. **A autoficção de S. Doubrovsky e o registro da memória de si: obra em si bemol**. In: XV ABRALIC, 2016, Rio de Janeiro. Experiências Literárias Textualidades Contemporâneas. Rio de Janeiro: ABRALIC, 2016. v. 1. p. 6150-6158.

DOUBROVSKY, Serge. **Autobiographiques: de Corneille à Sartre**. Paris: PUF, 1988.

LEJEUNE, Philippe. Le pacte autobiographique. **Poétique**, nº56, Paris, Seuil, 1983, p. 416-434.

## A REPRESENTAÇÃO DA FAMÍLIA UNIPARENTAL MATERNA INFLUENCIADA POR PARADIGMAS SOCIAIS NA LITERATURA E NO CINEMA

Davi de Araújo Feitosa  
Universidade Estadual do Ceará

### Resumo

Esta investigação tem por objetivo analisar personagens que representam a família uniparental materna, a fim de perceber características que evidenciam paradigmas e estereótipos sociais em relação ao conceito de mãe solo; e a partir das características encontradas, buscar historicamente diversos contextos sociais que levaram à formação desses paradigmas. Com base na teoria do Inconsciente Coletivo (JUNG, 2008), percebe-se que as personagens contemporâneas representantes das mães solteiras possuem característica de não conseguir educar seu filho de forma eficiente por causa da ausência da figura paterna derivada de um contexto histórico antigo em que elas eram abandonadas e colocadas à margem da sociedade, causando o abandono ou uma grande dificuldade na criação dos seus filhos.

### Palavras-chave

Mãe Solteira; Sistema Neocortical; Inconsciente Coletivo; Arquétipo.

### Introdução

Ao longo dos anos, o conceito de família foi sendo ramificado, pois a sociedade nos dá exemplos de diversos tipos de famílias, principalmente das famílias uniparentais – família que contém somente o pai ou a mãe. As famílias uniparentais maternas, ou seja, as que contêm mães solteiras, sofrem preconceito desde a Antiguidade, e atualmente este preconceito está sendo um pouco diminuído por causa dos movimentos feministas que se perpetuam na modernidade.

Entretanto, existem vários conceitos e conclusões falsos na modernidade que ainda são aplicados às mães solteiras por influência de acontecimentos históricos, e por isso, atualmente, a idealização da mãe solteira contém resquícios de conceitos antigos que não condizem com a realidade, ou conclusões precipitadas, pois estão internalizadas em nosso inconsciente social, e podem ser percebidos através de análises da formação das personagens que as representam, tanto na literatura, como no cinema.

No texto *Famílias uniparentais: a mãe solteira na literatura*, produzido por Marin e Piccinini (2009), relata-se uma pesquisa feita por Souza (2002), a qual diz como as mães

solteiras se sentem em relação ao comportamento da sociedade para com elas:

Souza (2002) investigou a história e a vivência da maternidade solitária, por mulheres brasileiras de classes populares. Ela constatou, por meio de entrevistas semiestruturadas que a gravidez das mães solteiras ocorria de forma não planejada e transcorria sem o apoio do pai da criança. Nos depoimentos dessas mães, a autora identificou temas referentes a desumanização, preconceito, estigma, solidão, humilhação, pobreza e desamparo, aspectos que apontaram para uma vivência negativa da maternidade solitária. (MARIN e PICCININI, 2009. p. 426).

Com isso, esta pesquisa tem o intuito de observar quais são as características presentes de senso comum na formação das personagens que representam as mães solteiras na literatura e no cinema; e quais são os fatores históricos que influenciaram para essa formação de personagens. Ademais, a análise será feita através de comparações entre as personagens que são mães solteiras da literatura e do cinema, com a finalidade de extrair características semelhantes que revelem o preconceito social em relação às mães solteiras que estão internalizadas, mesmo que seja de forma inconsciente, que influenciam na construção das personagens que as representam.

Todavia, essa investigação não tem o intuito de nomear algum autor como preconceituoso, visto que, na maioria das vezes, essas produções não têm a intenção de desmoralizar as mães solteiras, pois essas construções são feitas inconscientemente.

### **Mãe Solteira x Arquétipo**

O conceito de mãe solteira é mais amplo do que imaginamos, pois existem várias categorias referentes a este conceito que são influenciadas pelo contexto e pela personalidade da mãe. No âmbito contextual, existem contextos de mães abandonadas, divorciadas, viúvas, de matrimônio separado à força – marido encarcerado, a trabalho e entre outros.

No âmbito da personalidade, segundo Leite (1997), existem mães que participam da *maternidade imposta*, que são mães que não queriam ter a criança, mas com perda dos prazos legais teriam que assumi-la; da *maternidade involuntária*, que são mães que não queriam engravidar, mas assumem a criança; e da *maternidade voluntária*, que são mães que têm o desejo de ter e assumir o bebê (MARIN e PICCININI, 2009). Para Langenest (1990), existe a mulher solteira que adota um filho, a mulher que quis ter um filho sem casar, a mulher que se tornou mãe por ter sido violentada e a mulher que se tornou mãe por não ter tido precauções junto ao companheiro (MARIN e PICCININI, 2009).

Apesar da extensão de estudos sociais em relação à mulher e à mãe solteira, o

preconceito que atinge a família uniparental materna se estabeleceu desde a Antiguidade, perceptível na contextualidade bíblica descrita no Pentateuco, por motivos de exclusão social que era causada pelo comportamento societário da época. Com isso, esse conceito preestabelecido pela sociedade sobre as mães solteiras foi passado de geração a geração, principalmente a ideia de que a mãe solteira não consegue ter êxito na criação de seu filho, ou que sempre está atrás de um cônjuge para se manter; e esse fenômeno pode ser explicado pela teoria do Inconsciente Coletivo (JUNG, 2008).

O inconsciente coletivo diz que há informações, comportamentos e ideias da sociedade atual que relativamente não pertencem a ela originalmente, pois foram trazidas de gerações passadas até a atual:

O inconsciente coletivo é uma parte da psique que pode distinguir-se de um inconsciente pessoal pelo fato de que não deve sua existência à experiência pessoal, não sendo portanto uma aquisição pessoal. Enquanto o inconsciente pessoal é constituído essencialmente de conteúdos que já foram conscientes e no entanto desapareceram da consciência por terem sido esquecidos ou reprimidos, os conteúdos do inconsciente coletivo nunca estiveram na consciência e portanto não foram adquiridos individualmente, mas devem sua existência apenas à hereditariedade. Enquanto o inconsciente pessoal consiste em sua maior parte de complexos, o conteúdo do inconsciente coletivo é constituído essencialmente de arquétipos. (JUNG, 2008, p. 53).

Se esses preconceitos se internalizaram em nosso inconsciente coletivo, e o inconsciente coletivo é formado por arquétipos, leva-se a perceber que a mãe solteira é um arquétipo, ou seja, um modelo antigo. Entretanto, de acordo com os estudos mitológicos, os arquétipos são motivos e temas que têm ligação com os pensamentos elementares ou primordiais da humanidade como um todo, ou seja, de assuntos e comportamentos inatos da humanidade; e levando-se à questão da formulação da ideia preconceituosa de mãe solteira, entende-se que isso não é decorrência de um assunto primordial, de uma formulação inata da humanidade, mas sim de uma construção, mais especificamente de uma construção social, e isso a afastaria do conceito de arquétipo.

Apesar de inúmeras definições sobre o que é arquétipo em diferentes pontos de vista, como da pesquisa mitológica, da psicologia, da religião, entre outros, a mais precisa para esta pesquisa é feita, também, por Jung, o qual diz que “o conceito de arquétipo, que constitui um correlato indispensável da ideia do inconsciente coletivo, indica a existência de determinadas formas na psique, que estão presentes em todo tempo e em todo lugar” (JUNG, 2008, p. 53). A ideia que temos hoje de mãe solteira seria uma forma da psique, não inata,

mas construída, que pode ser entendida como uma ideia arquetípica, ou seja, um paradigma social construído que se estancou inconscientemente, e que, levado à consciência, pode ser reformulado.

### **A família uniparental materna como participantes de um sistema neocortical**

O desrespeito às mães solo se internalizou em nosso inconsciente coletivo atual através de uma repetição de hábitos conscientes na antiguidade, e por essas inúmeras repetições tornou-se uma ação repetida inconsciente, internalizada, ou seja, um automatismo. Com isso, percebemos que a ideia deturpada que assola a família uniparental materna na sociedade participa de um “sistema neocortical (sistema de aprendizado lento), que armazena as crenças gerais sobre o mundo, geradas pelas constantes repetições de estímulos – memória semântica” (PEREIRA, 2010, p.17).

O ser humano, como um todo, tem a necessidade de categorizar e estabelecer padrões sociais, sejam eles criados individualmente ou socialmente; para que possa criar uma estabilidade perceptiva sobre o mundo, e quando essas categorizações e padrões são feitas a partir da sociedade antiga até a atual, são altamente resistentes às modificações e mudanças (PEREIRA, 2010). Essa resistência a mudanças pode ser percebida, por exemplo, na inferiorização da figura feminina. Apesar de várias discussões, movimentos e manifestos atuais, as atitudes machistas ainda se fazem presentes nos dias de hoje; e a mãe solteira sofre duplamente, justamente pelo fato de ser mulher, já que por muito tempo foi colocada culturalmente como inferior ao homem; e de ser genetriz sem o seu cônjuge, que se conclui socialmente ser fruto de algum tipo de depravação moral pré-estabelecido. Então, com isso, a idealização de uma família uniparental materna é uma espécie de estereótipo formado por um sistema neocortical.

Os estereótipos vão além do senso comum adotado por pessoas ignorantes, preconceituosas ou conservadoras, eles são, para a psicologia, processos que operam fora da percepção, ativados independentemente da vontade individual (PEREIRA, 2010), ou seja, são muito internalizados para que sejam percebidos:

Os estereótipos são, portanto, parte deste conjunto de crenças e atitudes que são ativados automaticamente e que geram expectativas a respeito de um determinado grupo ou pessoa que pertença a este grupo. Estas expectativas criadas pelos estereótipos enviesam constantemente as relações e julgamentos sociais. Por isso, os estereótipos são alvo de grande interesse dos estudiosos em Psicologia Social, que

buscam compreender seus mecanismos de formação, ativação, manutenção e seus efeitos. (PEREIRA, 2010, p. 13).

Por consequência desta internalização ideológica deturpada da família uniparental materna, dos paradigmas sociais relacionadas à mãe solteira, além do preconceito que elas sofrem, há uma influência na formação das personagens que as representam, mesmo que algumas características não correspondem de fato à família uniparental materna constatada cientificamente.

Para entendermos melhor o conceito de sistema neocortical dentro desta pesquisa, levaremos o assunto a um contexto muito antigo, o contexto bíblico. Com isso, será mais perceptível o porquê de a mãe solteira carregar uma carga semântica pejorativa.

### **Mãe solteira do contexto bíblico à contemporaneidade**

A Bíblia, partindo de uma concepção histórica, nos dá informações do comportamento social em relação à mãe solteira e como ela reagia às situações. Na época do Velho Testamento, as mulheres não eram tão valorizadas, e as que se tornavam mães solteiras eram totalmente desvalorizadas e banidas da sociedade. Um exemplo disso é a personagem Agar, descrita no livro de Gênesis, a qual era escrava de Abraão e Sara. Ela foi forçada a ter relações sexuais com Abraão por ordem de Sara para poderem adotar uma criança, já que Deus havia prometido um filho a Abraão e Sara não podia ter filhos por causa da idade. Porém Sara consegue ficar grávida e exila Agar no deserto com seu filho Ismael (Gênesis 21:9-21). Podemos ver isso diretamente nesta passagem em específico que diz: “Então, se levantou Abraão pela manhã, de madrugada, e tomou pão e um odre de água, e os deu a Agar, pondo-os sobre o seu ombro; também lhe deu o menino e despediu-a; e ela foi-se, andando errante no deserto de Berseba.” (Gn 9:14).

Quando essa situação de uma mãe solteira ser abandonada com o seu filho acontecia, geralmente, essas mães eram exiladas da sociedade ou se tornavam uma margem social, como, por exemplo, mendigas ou prostitutas, pois eram umas das poucas alternativas que tinham para se manterem, já que a sociedade não as ajudava da maneira mais conveniente, pelo contrário, eram excluídas da civilização sem direito a nenhuma regalia.

Entretanto, algumas mulheres se utilizavam da gravidez como uma forma de negócio, tanto para se manter, ou herdar, através do filho, uma herança. Exemplo disso é o caso de Tamar, descrito e narrado em Gênesis 38, que, após a morte de seu marido Er e ser

devolvida a sua antiga família, disfarçou-se de prostituta para poder engravidar de seu sogro Judá para continuar a geração de seu marido e se apossar da benção de primogenitura de seu falecido marido.

Com o passar do tempo, essas ações foram se intensificando, pois, já que a mulher por si só não tinha oportunidade de emprego, elas tentavam arranjar outro marido para que pudessem ser sustentadas, juntamente a seus filhos. Com esses acontecimentos, a sociedade absorvia o conceito distorcido sobre a mãe solteira, formando a ideia de que mãe solteira sempre estaria atrás de um cônjuge para a satisfação sexual ou por interesses financeiros e, pelo péssimo comportamento que a sociedade tinha com elas, isso prejudicava o crescimento do filho; esse é um preconceito até hoje internalizado, levando a mulher a ser excluída socialmente em algumas situações.

Um pouco mais adiante, na época do Realismo em Portugal, temos a personagem Dona Joaneira em *O Crime do Padre Amaro*, do Eça de Queiroz, mãe solteira que se envolvia com alguém pertencente ao clero secretamente, para se manter economicamente. A formação da personagem não carrega em si o preconceito, mas uma exemplificação de como uma mãe solo permanecia e sobrevivia na sociedade.

A obra do Eça tem o propósito de criticar a religiosidade hipócrita do clero, mas, em meio a isso, através de Joaneira, percebemos o comportamento de uma mãe solteira derivada de uma concessão histórica na literatura. Joaneira, mãe de Amélia, alugava seus aposentos por meio da ajuda de Cônego Dias, que recomendava o estabelecimento aos padres e párocos para sua moradia em Leiria. Todavia, o relacionamento dos dois ia mais além do que uma ajuda econômica, mas trava-se de um caso secreto.

Apesar de o foco da crítica de Eça, no romance realista, ser o comportamento hipócrita da religião vigente naquela época, o caso de Joaneira espelhava a necessidade das mães solteiras daquela época de ir atrás de algum homem para que pudessem se sustentar, visto que as mulheres naquela época não tinham voz, oportunidade de emprego e privilégios como os homens tinham, ou seja, a solução mais óbvia era se envolver com algum homem.

### **A família uniparental não prejudica o desenvolvimento educacional do indivíduo**

O preconceito que as mães solteiras sofriam não só atingia a elas, mas também aos seus filhos, que absorviam o preconceito de forma consciente e inconsciente; na maioria das vezes, as reações deles em relação ao preconceito faziam com que a sociedade julgasse que a

mãe solo não tinha capacidade de criar e educar sozinha os seus filhos, que precisaria da figura paterna. Entendemos que não há um padrão de comportamento ou única forma de uma mulher se tornar uma mãe solteira, porém, socialmente, há paradigmas que ainda devem ser quebrados, principalmente o que diz que a família uniparental materna é prejudicial à criação dos filhos.

Recentemente, de acordo com pesquisas feitas por Marin e Piccinini (2009), uma mãe solteira tende a se esforçar para a educação dos filhos, visto que há casos em que só há ela como provedora do sustento da família, entretanto, isso não prejudica a criação dos filhos, dependendo da forma de como a mãe cria seus filhos:

[...] controlando a variável pobreza, que tende a ser mais acentuada nas famílias de mães solteiras, apenas duas diferenças foram percebidas entre ambos os grupos: as meninas de famílias de mães solteiras tenderam a ser mais independentes e competentes do que as meninas das famílias nucleares, e as crianças de famílias de mães solteiras tenderam a demonstrar uma autoestima mais baixa. Contudo, foi salientado que essa última diferença pudesse estar associada à opinião social preconceituosa e não à estrutura familiar em si. (MARIN e PICCININI, 2009. p. 424).

Os filhos de mãe solteira tendem a ser um pouco mais reservados da sociedade pelo fato da percepção do preconceito que a sociedade tem em relação às mães solteiras, entretanto, eles tendem, também, a serem mais independentes, responsáveis e terem um desenvolvimento de maturidade mais rápido do que os filhos que convivem com os dois pais, justamente por causa da dificuldade financeira ou do preconceito social.

De acordo com Gongla (1982), nas famílias de mães solteiras, a criança tende a ganhar maior responsabilidade e poder para realizar suas próprias atividades e para participar da forma de divisão de tarefas e da adequação de horários às suas necessidades, além de se tornar mais independente dos demais membros familiares no seu dia-a-dia, o que contribui para que ela tenha maior autonomia. (MARIN e PICCININI, 2009. p. 424).

Porém, não é assim como a sociedade enxerga. A sociedade atual ainda reproduz a ideia de que a mãe solteira não pode dar conta de criar seus filhos sem o seu cônjuge, e isto é perceptível na formação de algumas personagens que representam as famílias uniparentais maternas. No aspecto da criação dos filhos, podemos comparar a Dona Hermínia, do filme *Minha Mãe é Uma Peça*, com a Dona Florinda, do seriado *Chaves*, pois elas evidenciam esse preconceito internalizado, participante de um sistema neocortical.

Dona Florinda – do seriado mexicano *Chaves*, que teve bastante audiência nas terras da América Latina, principalmente as brasileiras –, por ser muito protetora, de

personalidade forte e solteira, dá uma criação muito protetora ao seu filho Quico, deixando-o uma criança mimada, de comportamento egocêntrico e irresponsável. Na escola do Prof. Girafales, Quico se destaca comicamente de maneira negativa em relação aos estudos.

Roberto Gómez Bolaños, o criador do seriado Chaves, elabora Quico, filho de mãe solteira (viúva), com comportamentos desequilibrados, e isso não é por acaso. Como dito anteriormente, os estereótipos vão além do senso comum, “eles são vistos como processos que operam fora da percepção, ativados independentemente da vontade individual” (PEREIRA, 2010, p. 13), ou seja, eles são ativados de forma consciente e, principalmente, inconsciente. Com certeza, Bolaños não parou para pensar na construção idealizada de uma mãe solteira, feita pela sociedade, na hora de criar a representação de uma família uniparental materna, visto que essas características das personagens foram idealizadas inconscientemente, influenciadas por um paradigma social que permeou da antiguidade bíblica até a contemporânea. Através disso, percebe-se que as atitudes individuais, as criações artísticas, entre outros, são influenciadas pelo inconsciente coletivo, que armazenam ideias e estereótipos antigos que são ativados em nossa mente de forma, na maioria das vezes, imperceptível.

Isto pode ser percebido também no filme *Minha Mãe é Uma Peça*, com Dona Hermínia, filme em que constam os dois tipos de família: a do filho Garibe, que é criado com os dois pais juntos até a fase adulta (família nuclear – os dois pais); e a de Marcelina e Juliano, os quais – subentende-se no filme – são afetados pela separação dos pais na adolescência. Há um trecho do primeiro filme da franquia *Minha Mãe é Uma Peça* em que Dona Hermínia fala sobre Garibe, que se casou, se formou em medicina veterinária, e sobre quem ela relata ter sido um menino exemplar na escola, não tendo do que reclamar sobre ele. Pelo contexto da história, é subentendido que a sua criação de Garibe teve a presença tanto da mãe como a do pai até a fase adulta. Já Juliano e Marcelina mostram características um pouco irresponsáveis e egocêntricas, sem muito desejo de estudar, trabalhar, extremamente dependentes da mãe, e, na criação de Marcelina e Juliano, há somente a presença da mãe, já que Dona Hermínia se separa de seu marido, e pai dos seus filhos, Carlos Alberto.

Com esse exemplo, torna-se mais clara a ideia de como os paradigmas influenciam demais a sociedade e “geram efeitos comportamentais significativos, afetando, por exemplo, julgamentos, decisões e atitudes” (PEREIRA, 2010, p. 13), mas, também, a criação artística. No filme, o fato de Garibe apresentar um comportamento exemplar, considerando-se a presença dos dois pais (Hermínia e Carlos Alberto), e Juliano e Marcelina

terem comportamentos um pouco fora do exemplar, em uma família conduzida somente pela mãe, não é coincidência, mesmo que o intuito por trás do comportamento dos personagens seja o de causar humor e retratar a “realidade” da vida de uma mãe; retrata-se o modo como o ser humano categoriza e estrutura suas ideias em relação a tudo no mundo, mesmo que de forma consciente ou inconsciente – como no caso dos dois exemplos que foram citados.

### **Considerações finais**

Ao longo do tempo, percebemos que a família uniparental materna está rompendo com os paradigmas que a sociedade criou, e isto se deve muito aos movimentos feministas que nos fazem rever vários conceitos estereotipados sobre o dever e o papel da mulher na sociedade; porém, em passos lentos. Devido ao fato de seu estereótipo fazer parte de um sistema neocortical, crenças gerais, geradas pelas constantes repetições de estímulos, são resistentes às mudanças (PEREIRA, 2010, p.17), e a mãe solo ainda sofre com alguns estigmas. Através da análise de personagens que as representam, é perceptível como a sociedade atual ainda é moldada pelo contexto histórico, e o quanto ela é influenciada por estereótipos, evidenciando características das personagens que não condizem necessariamente com a realidade.

Com isso, diante desta investigação, podemos perceber o quanto a literatura, o cinema, a construção das personagens e dos núcleos narrativos, se forem bem analisados, podem revelar estereótipos e paradigmas que a sociedade cria, mesmo que seja um preconceito irreparável ou um simples senso comum. No caso da representação da família uniparental materna, na literatura e no cinema, é evidente o quão ela é influenciada por paradigmas sociais, ideias estanques desenvolvidas em uma construção histórica preconceituosa. A partir de então, conclui-se que as formações dos personagens, tanto literários e cinematográficos, contêm ideologias, estereótipos em volta deles, sejam construídos consciente ou inconscientemente, a partir de arquétipos e estereótipos que são armazenadas em nosso inconsciente coletivo.

Ainda se dissemina o estigma de que uma mãe não consegue educar seu filho com a ausência da figura paterna, levando a crer que isso tornaria seus filhos problemáticos, podemos perceber isso na formação dos personagens Quico, do seriado *Chaves*, e Marcelina e Juliano, do filme *Minha mãe é uma peça*, os quais possuem uma personalidade de irresponsabilidade. Entretanto, pelo contexto das obras, e sendo tomadas como um todo,

percebemos que elas não têm o intuito de desmoralizar as mães solo, pelo contrário, às vezes tornam-se até revolucionárias em algumas cenas, quebrando alguns paradigmas, mas, claro, contêm esses resquícios mencionados.

## Referências

BÍBLIA. **A Bíblia Sagrada**: o velho e o novo testamento. Tradução de João Ferreira Almeida. Revista e Corrigida. Ed. 1995. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 1995.

JUNG, C. G. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. Petrópolis: Editora Vozes. 2008.

MARIN, A.; PICCININI, C. A. Famílias uniparentais: a mãe solteira na literatura. Porto Alegre: **Rv. Psico** – UFRGS v. 40, n. 4, pp. 422-429, out./dez. 2009.

PEREIRA, R. P. **A relação entre estereótipos e automatismos por meio de estudos em priming**. Dissertação (Mestrado em Psicologia) – Programa de Pós-graduação em Psicologia, Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2010.

QUEIRÓZ, E. de. **O crime do padre Amaro**. 2. ed. Barueri: Ciranda Cultural, 2017.

**A SEQUÊNCIA DIDÁTICA UTILIZANDO A POESIA DE MÁRIO QUINTANA  
COMO FORMA DE LETRAMENTOS EM UMA TURMA DE 6º ANO DA ESCOLA  
ANTONIO BRAGA E CHAVES, NO MUNICÍPIO DE ITUPIRANGA – PA**

Elionay Ramos Félix  
Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará – UNIFESSPA

Simone Cristina Mendonça  
Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará – UNIFESSPA

**Resumo**

Este artigo evidencia a importância de trabalhar a poesia de Mário Quintana nas turmas de 6º ano da escola Antônio Braga Chaves, no município de Itupiranga – Pará. O artigo baseou-se na leitura de três livros-base: *Letramento literário* (COSSON, 2018), *Poesia para crianças* (CUNHA, 2012) e *A poesia vai à escola* (SORRENTI, 2009); além das poesias do autor, visando o desenvolvimento da sensibilidade estética e social, a valorização do gênero poesia, o convívio com a linguagem emotiva e a apropriação do hábito constante da leitura literária. A escola deve proporcionar caminhos para que a utilização do letramento literário seja significativa e que o aluno se torne um leitor preparado para interagir socialmente em todos os ambientes da escola e/ou fora dela.

**Palavras-chave**

Poesia; Letramentos; Literatura; Ensino Fundamental.

**Introdução**

A poesia tem se afastado das salas de aula no Ensino Fundamental. Da mesma forma que é gratificante perceber que até o 5º ano a poesia é trabalhada incansavelmente nas salas, a realidade que se nota a partir do 6º ano é preocupante, visto que raros são os momentos dedicados ao trabalho com textos literários em sala de aula. As crianças têm um contato muito íntimo com a poesia nos anos iniciais, desde o maternal, e até o 5º ano essa relação é extremamente próxima e recorrente. Há que se ressaltar que as crianças, nessa fase, têm uma predisposição a textos literários, seja por contato no período pré-escolar, seja no convívio familiar, além de ser uma fase de alfabetização, o que pressupõe o uso de textos mais livres e simples, que só a poesia pode proporcionar. Para Neusa Sorrenti:

A poesia pode estabelecer uma ponte entre a criança e o mundo. Ela também constitui uma maneira de ensinar a dominar certos ritmos fundamentais do ser, como respirar. Pela expressão da fala, a criança se apropria de suas possibilidades,

adquirindo o domínio de sua palavra. (2009, p. 19).

Antonio Candido reforça dizendo:

A prática da leitura e o contato com a leitura literária auxiliam despertar no leitor traços essenciais, como “o exercício da reflexão, a aquisição do saber, a boa disposição para com o próximo, o afinamento das emoções, a capacidade de penetrar nos problemas da vida, o senso da beleza, a percepção da complexidade do mundo e dos seres, o cultivo do humor” (1995, p. 249).

A literatura é vista por Candido (1995) como arte que transforma/humaniza o homem e a sociedade, e nada aproxima mais o ser humano de seu íntimo do que a poesia. Esta que é tida por muitos professores como sendo um texto difícil de se trabalhar, por vezes até incompreensível no decorrer das aulas. Essa visão acaba afastando a poesia dos planejamentos de aulas desses professores, que preferem trabalhar textos mais técnicos e objetivos, muitos até fora do contexto local da comunidade a que esse alunado pertence. O professor tem papel fundamental nessa empreitada, visto que são o seu entusiasmo e a sua sensibilidade que farão toda a diferença no que Sorrenti (2009) chama de “encontro texto-leitor”.

Como dito antes, a poesia é o “texto da liberdade”, portanto, o desenvolvimento do gosto, por parte dos alunos, não está enraizado na memorização ou no estudo de regras de métrica ou terminologias estruturais da poesia. O texto literário precisa fazer sentido a alguém além do escritor, no caso, ao aluno, que, individualmente, faz sua interpretação íntima de cada verso escrito e lido. Esse é o momento de intimidade com o texto, em que a mediação do professor se torna extremamente importante, para saber dosar até onde os alunos devem ir na aula proposta.

Contudo, é necessário valorizar a poesia nos planejamentos escolares, tendo em vista que ela é ainda um dos poucos lugares-comuns em que os alunos têm contato com textos literários na escola e até fora dela.

Diante de tudo isso, percebi um certo incômodo entre meus colegas professores na hora de se trabalhar a poesia com alunos do ensino fundamental maior, especificamente, com os alunos do 6º ano, tidos por eles como estando em uma fase de transição, onde a mudança de professores e disciplinas é algo que prejudica o andamento do processo ensino-aprendizagem e que, portanto, impede que se possa trabalhar com textos de características mais peculiares, como a poesia. A partir dessas inquietações, surgiu o seguinte questionamento: como utilizar a poesia como forma de letramentos com os alunos do 6º ano?

A escolha do tema decorreu da intenção de responder a essa questão, uma vez que

é tarefa da escola e, principalmente, dos professores promover e viabilizar propostas de leituras de textos poéticos, com os alunos do 6º ano, fase em que eles estão vindo de um amplo contato com textos poéticos e necessitam manter a chama do gosto por esses textos alimentada, para que possam seguir em frente mantendo o hábito e desenvolvendo ainda mais sua sensibilidade para a leitura.

Por esses motivos, a poesia de Mário Quintana foi escolhida para dar subsídios ao desenvolvimento dessa sensibilidade, pois suas poesias são unanimidade entre todos os educadores, visto que são textos “livres”, que possibilitam a individualização da interpretação, bem como a adaptação a qualquer ambiente de convívio dos alunos, pois tratam de temas comuns do cotidiano, o que a torna mais familiar durante a leitura.

Com isso, elegi como objetivo geral do trabalho discutir sobre apontamentos e teorias de diversos autores sobre o uso da poesia como forma de letramentos na escola, bem como ampliar o leque de opções das formas de se trabalhar a poesia com alunos do 6º ano do ensino fundamental.

Nada mais oportuno, nesse momento em que se encontra a Educação em nosso país, do que usar a liberdade existente na poesia de Mário Quintana, para trabalhar as diversas formas de letramentos possíveis com nossos alunos, partindo-se do pressuposto de que a poesia não termina junto com suas linhas e, como disse o próprio Quintana (1989), “eu não tenho paredes, só tenho horizontes”.

### **A poesia para crianças na escola**

O produto cultural que é dirigido às crianças é de responsabilidade dos adultos, que, de forma correta, ou incorreta, passam um vislumbre de mundo que imagina ser o das crianças, mas que, na maioria das vezes, é apenas uma projeção da sua própria visão. Isso fez com que, até bem pouco tempo, os livros de poesia infantil fossem focados apenas em temas que abordavam a formação de caráter dessas crianças, destacando também as formas fantasiosas de abordar assuntos ligados às boas ações desejadas para esse público.

Diante disso, devemos conceituar e separar a poesia em dois momentos distintos: a tradicional e a contemporânea. Neusa Sorrenti define assim os dois momentos:

Refletindo sobre a poesia infantil anterior e a contemporânea, nota-se que há entre elas uma diferença básica de intencionalidade. A tradicional pretende levar a criança a aprender algo para ser imitado depois. Já a contemporânea pretende levá-la a descobrir algo à sua volta e a permitir-lhe experimentar novas vivências que,

ludicamente, se incorporarão em seu desenvolvimento mental/existencial. (2009, p. 23).

Podemos perceber, claramente, que o segundo momento, apontado por Sorrenti, encaixa-se perfeitamente nos moldes desejados para se trabalhar a poesia nas escolas na sociedade atual, mesmo sabendo que o primeiro ainda prevalece na maioria das escolas do país, por ser mais fácil, e por incorrer um mínimo de tempo e conhecimento prévio para desempenhar o papel de mediador entre a poesia e o aluno.

Vale ressaltar que o papel do professor/mediador é que vai definir, na maioria dos casos, a qual momento pertence a poesia trabalhada; não se trata apenas de uma questão de produção cronológica, mas da correta aplicação na sala de aula, da forma com que esse mediador instigará seus alunos a buscarem extrair da poesia o que Bartolomeu Campos Queirós chama de busca da beleza (2005, p. 43).

A poesia usada na sala de aula não pode ser impositiva, doutrinante, nem deve insinuar que o aluno seja alguém destituído de conhecimento, pois como é do conhecimento geral em todas as formações específicas para professores, o aluno possui conhecimento prévio, mesmo que em estado pouco lapidado; talvez aí esteja um dos motivos pelos quais a escola também desempenhe um papel fundamental em afastar o aluno da poesia.

No poema de Elias José, publicado em 2002, podemos observar a falta de opções para o trabalho em sala de aula. Trata-se de um poema que não se pode extrair muito na sociedade atual, pois remonta a uma brincadeira que nossos alunos desconhecem atualmente; não se está aqui inferiorizando a poesia do autor, mas sim reclassificando-a, e podemos notar nela traços que seriam considerados, na sociedade hipersensível de hoje, como preconceituosos, visto que faz menção a características físicas das personagens. Certamente ela terá sua utilidade em uma aula dos anos iniciais que tratará de brincadeiras do passado, mas, para alunos do 6º ano, que estão descobrindo o mundo atual, ela não seria a melhor opção para um professor que queira discutir com seus alunos algo como a amizade, a descoberta do amor, a relação com os pais, entre outras coisas.

**Roda à moda antiga**<sup>36</sup>

A garota que está na  
roda  
é uma garota  
caprichada.  
Tem a boca de jacaré

e a saia remendada.

A garota que está na  
roda  
é uma garota  
assanhada.  
Tem um nariz de  
trombone  
e a testa toda

<sup>36</sup> Elias José. *Um jeito bom de brincar* (FTD, 2002).

amassada.

A garota que está na  
roda  
é uma garota bem  
delicada.  
Tem dois metros de  
altura  
e pesa uma tonelada.

A garota...Pra terminar  
vamos falar a verdade:

a garota que está na  
roda  
é uma garota pra frente.  
Quando começa a  
dançar  
anima toda a gente.

Por outro lado, pegue-se a poesia “Tão simples” de Mário Quintana, republicada na obra *Poemas para ler na escola*, uma seleção de poemas do autor organizadas por Regina Zilberman (2012). Trata-se de duas linhas da mais pura simplicidade em se tratar de um tema tão complexo nos dias atuais como o *bullying*, a autoestima, a autoaceitação na sociedade e as relações de amizade e inclusão nos diversos grupos existentes na comunidade escolar entre os alunos. O poema de Quintana, se bem explorado, pode despertar nos alunos a curiosidade necessária que a poesia necessita, pode transformar em leitores aqueles alunos que antes eram apenas decifreadores de textos, e que quase nunca veem nada interessante nos textos trabalhados em sala de aula.

### **Tão simples**

A verdadeira coragem consiste, apenas, em não nos importarmos com a opinião dos outros... Mas como custa!

(Mário Quintana. *Poemas para ler na escola*. Objetiva, 2012).

### **O papel da poesia nos letramentos em sala de aula**

Qual mundo habitam essas crianças que resistem, de alguma maneira, ao aprendizado escolar e que se revelam, ou se defendem, com sintomas tidos como patológicos?... Não estaremos abafando a genialidade e exilando a poesia de algumas crianças, que apenas vivem a infância plena com características próprias de seu tempo? (KIRINUS, 2011, p.15).

Essas indagações de Glória Kirinus estão na obra de Léo Cunha (2012), um trabalho muito relevante no que se refere às formas de se trabalhar a poesia com crianças na sala de aula. Nesse trabalho o autor faz uma seleção de textos de diversos autores da poesia,

onde há um consenso de que ela tem a condição de possibilitar que o aluno tenha uma sensibilidade maior na prática da leitura, procurando significados que vão além do que está explícito no gênero literário que está lendo.

Essa capacidade de leitura remete a um leitor proficiente capaz de atingir os vários objetivos da Língua Portuguesa com capacidade de interferir em seu meio e transformando sua realidade. Desenvolver trabalhos com poesia nas turmas de 6º ano é muito importante, pois leva esses alunos a despertarem sua sensibilidade e através da poesia explorar as significações de incontáveis dilemas presentes na sua realidade.

Como requisito básico para um bom desempenho na assimilação dos textos poéticos, está a sensibilidade, ou seja, a capacidade de sentir emoções. Essa sensibilização é um fator que pode despertar o gosto pela leitura, sendo que, no caso da poesia, favorece a identificação de um gênero extremamente rico de significados, sendo uma representação significativa da imaginação e da sensibilidade humana comum a todos.

A poesia tem também um importante papel na formação educativa do estudante, pelo fato de contribuir para que este desenvolva sua sensibilidade estética, sua imaginação, sua criatividade e sua expressividade. Muitas vezes os alunos não são estimulados na escola a ouvir e ler poemas, por isso a importância de oportunizar ações pedagógicas que envolvam a poesia, contribuir para despertar no leitor uma sensibilização estética trabalhada nos anos iniciais da escola, disseminar a ideia e valorização da poesia no ambiente escolar e, por tabela, na vida dos alunos, facilita o trabalho docente, aproxima professor e aluno.

O letramento literário é uma prática social e, como tal, responsabilidade da escola. A questão a ser enfrentada não é se a escola deve ou não escolarizar a literatura, como bem nos alerta Magda Soares, mas sim como fazer essa escolarização sem descaracterizá-la, sem transformá-la em um simulacro de si mesma que mais nega do que confirma seu poder de humanização. (COSSON, 2018, p. 23).

Assim, cabe ao professor estabelecer critérios para a seleção da poesia a ser trabalhada em sala de aula, considerando a diversidade existente, os problemas enfrentados pela turma ou até casos individuais relacionados ao desenvolvimento coletivo, sempre levando em conta a relevância dos poemas escolhidos, no caso, aqui, os de Mário Quintana.

É na escola que a poesia se torna conhecida, é nesse ambiente que ela permite que o professor e o aluno interajam com a linguagem literária e também compreendam as ideologias implícitas no texto poético. Nesse momento, o aluno percebe que a leitura tem um alcance maior do que a decodificação dos signos linguísticos, e é uma oportunidade para o

professor trabalhar um tema delicado, fazendo com que os próprios alunos tomem a iniciativa de mencionar os diversos problemas e dilemas enfrentados por eles.

Para que a poesia seja percebida como objeto estético e lúdico e se transforme num evento significativo na sala de aula e na vida dos alunos, é importante desvincular de análise gramatical ou aspecto formal do poema, não sendo possível ao docente ignorar seu poder de despertar, encantar, alegrar, revelar... Para o desenvolvimento de uma prática docente no letramento literário com poesias, o professor necessita motivar seus alunos, para que estes tenham sua atenção mobilizada e consigam efetivar uma leitura sem se sentirem obrigados a isto, como se fosse um encargo no processo de ensino-aprendizagem.

Segundo Cosson (2018, p. 54), “o sucesso inicial do encontro do leitor com a obra depende da boa motivação”. E para que o letramento literário por meio da poesia, nas turmas de 6º ano, seja significativo, é fundamental que o professor leve para a sala vários poemas voltados para crianças e adolescentes, com a intenção de aguçá-los. Quanto mais os leitores em formação tiverem contato com diferentes suportes de leitura e variados gêneros e modalidades textuais, mais aptos estarão para a leitura do mundo e da palavra.

Por esse motivo, o uso da proposta de letramento literário indicada por Cosson (2018) favorece para que a poesia seja melhor usufruída pelo estudante, possibilitando que este compreenda seu significado, estabeleça as relações de leitura e possa despertar seu gosto por este gênero literário.

Portanto, alinhando à ideia de Cosson (2018), pretende-se formar uma comunidade de leitores nas turmas de 6º ano da Escola Antônio Braga Chaves, que cuja competência ultrapasse a mera decodificação dos textos, pois ainda Cosson (2018, p. 11) ressalta também que “a prática do letramento literário é como a reinvenção da roda. Ela precisa ser inventada e reinventada em cada escola, em cada turma, em cada aula”.

### **Quintana: poesia e letramentos para crianças do ensino fundamental**

A Escola Antônio Braga Chaves está localizada na cidade de Itupiranga – Pará, fica em um bairro afastado do centro e atende alunos da periferia e zona rural da cidade. Possui cerca de 150 alunos nas 5 turmas de 6º ano que funcionam pela manhã e à tarde. Esses são dados gerais das turmas, que podem ser obtidos por qualquer um junto à secretaria da escola. Agora, os dados mais relevantes, aqueles que realmente identificam cada uma das 5 turmas ou cada um dos 150 alunos, só os professores sabem e conhecem íntima e

cotidianamente.

Uma característica comum à maioria dos alunos dessas turmas, com certeza, todos os professores não concordam, é a rispidez com que eles se tratam, não só um ao outro, mas o tratamento com os professores, com os funcionários da escola, com os familiares e amigos.

Como dito antes, estão numa fase transitória, tanto no ambiente escolar como na sociedade de forma geral, e percebe-se que, com essa transição, esses alunos acabam tornando-se insensíveis diante de situações que exigem um pouco de humanização e de um olhar mais particular. Diante disso, escolhi, pelo “contato” antigo com Mário Quintana, que esse trabalho fosse pautado sob a luz de suas poesias, visto que é um autor bastante conhecido dos jovens que utilizam suas poesias e frases nas redes sociais.

Mário Quintana certamente é um dos mais queridos e populares escritores da literatura brasileira. Poeta dos versos simples, mestre das singelezas e que, passados mais de vinte e cinco anos de sua morte, continua presente no imaginário coletivo, sendo um dos autores brasileiros mais citados e parafraseados na internet, sobretudo nas redes sociais, motivos pelos quais é de grande relevância a sua escolha para o trabalho com as turmas de 6º ano da escola Antônio Braga Chaves.

Quando se fala em letramentos, assim, no plural mesmo, está-se trabalhando não apenas àquele realizado para a sala de aula para se alcançar notas e conceitos, mas, sobretudo e também, o letramento social, transformador, descobridor, aquele que muda a forma de se enxergar as coisas simples que cercam nosso alunado, não só dentro das escolas, mas em todos os ambientes que ele frequenta.

Quintana alerta nossos alunos no poema a seguir sobre os medos e curiosidades que surgem na vida jovem. Esse tema poderia ser trabalhado perfeitamente com alunos do 6º ano, pois trata-se da fase em que estes se encontram, diante de dilemas e escolhas que, por mais simples que pareçam, assustam e inibem nossos alunos.

#### **O Adolescente**

A vida é tão bela que chega a dar medo,  
 Não o medo que paralisa e gela,  
 Estátua súbita,  
 mas  
 esse medo fascinante e fremente de curiosidade que faz  
 o jovem felino seguir para a frente farejando o vento  
 ao sair, a primeira vez, da gruta.  
 Medo que ofusca: luz!  
 Cumplicemente,  
 as folhas contam-te um segredo  
 velho como o mundo:

Adolescente, olha! A vida é nova...  
 A vida é nova e anda nua  
 – vestida apenas com o teu desejo!  
 (Mário Quintana. Apontamentos de história sobrenatural. Globo, 2005).

O acervo de poemas de Quintana relacionados a temas relevantes do cotidiano de nossos alunos é enorme, há vários livros divididos por temas, o que facilita a escolha do assunto a ser trabalhado. Os alunos conhecem frases isoladas, trechos de poesias que permeiam as redes sociais; falta a participação dos professores no papel de intermediadores entre a poesia e a realidade e/ou vice-versa, falta o despertar da sensibilidade desses alunos, do olhar diferenciado para as coisas simples, falta a transformação da realidade dura e cruel através das linhas doces da poesia de Mário Quintana.

### **Considerações finais**

Diante de tantas leituras que tratam da importância da poesia no ambiente escolar, um ponto chave ficou em destaque, a motivação dos docentes; essa é, sem sombra de dúvida, a mais importante etapa no processo de letramentos desses alunos. A participação dos professores na escolha dos temas, das poesias, nos planejamentos é fundamental, mas, sobretudo, no dia a dia das salas de aulas, no cara a cara com os alunos, pois são os docentes que vivenciam também as angústias e dilemas desses alunos.

Vale ressaltar como fator imprescindível, também, a prática de leitura literária dos docentes, faz-se necessário que eles, antes de tudo, sejam assíduos leitores de poesia, pois só com essa prática evidenciada eles terão autoridade e habilidade para promover uma aula com textos literários condizentes com as necessidades de aprendizagem que seus alunos precisam sanar. Além das necessidades psicossociais que podem ser amenizadas e trabalhadas de forma satisfatória em um ambiente tão familiar aos alunos quanto suas casas.

O ponto-chave para conquistarmos nossos leitores é uma boa motivação. Após estarem motivados, as aulas ficam mais agradáveis, o interesse, a alegria e o gosto por leitura literária é visível, pois a prática de leitura não é simples decodificação. Ler é também compartilhar sentimentos, que é ponto principal deste trabalho, fazer uma leitura crítica acerca do escrito.

Portanto, nós, professores, devemos atentar para as obras que nos ensinam o valor de se trabalhar a poesia em sala de aula, uma vez que esse trabalho não se prenderá às paredes da escola, trata-se de um aprendizado visando melhorar a vida dos alunos em todos os

ambientes sociais de convivência; é pouco provável que se perca a sensibilidade após adquiri-la, assim como é mais difícil se desumanizar alguém após a descoberta da poesia, nesse caso, a de Quintana, pelo contrário, os alunos, os professores, todos podem tornar-se mais sociáveis, mais amigos, mais humanos.

## Referências

CÂNDIDO, Antonio. **Vários escritos**. 3. ed. São Paulo: Duas cidades. 1995.

COSSON, Rildo. **Letramento literário: teoria e prática**. São Paulo: Contexto. 2018.

CUNHA, Léo (Org.). **Poesia para crianças: conceitos, tendências e práticas**. Curitiba: Piá. 2012.

JOSÉ, Elias. **A poesia pede passagem: um guia para levar a poesia às escolas**. São Paulo: Paulus, 2003.

KIRINUS, Glória. **Synthomas de poesia na infância**. São Paulo: Paulinas, 2011.

QUEIRÓS, Bartolomeu Campos de (Org.). **As palavras voam: antologia poética de Cecília Meireles**. São Paulo: Moderna, 2005.

QUINTANA, Mário. **Nova antologia poética**. 12. ed. São Paulo: Globo. 2007.

QUINTANA, Mário. **Poemas para ler na escola**. Rio de Janeiro: Objetiva., 2012.

QUINTANA, Mário. **O segundo olhar: antologia**. João Anzanello Carrascoza (Org.). 1. ed. Rio de Janeiro: Alfabeta. 2018.

SORRENTI, Neusa. **A poesia vai à escola: reflexões, comentários e dicas de atividades**. 2 ed. Belo Horizonte: Autêntica. 2009.

ZILBERMAN, Regina. **A literatura infantil na escola**. 7. ed. São Paulo: Global Editora, 1987.

## SUPERVIVÊNCIA DO VALENTE ZÉ GARCIA NA LITERATURA DE CORDEL

Kelly Cristina Medeiros Ferreira  
Universidade Federal do Ceará

Martine Suzanne Kunz  
Universidade Federal do Ceará

### Resumo

O trabalho busca responder ao seguinte questionamento: por que alguns personagens da literatura de cordel desafiam o tempo? Assim sendo, por sua larga supervivência, centraliza-se o afamado romance da literatura de cordel *História sertaneja do valente Zé Garcia*. Integram o *corpus* da pesquisa três narrativas – *História sertaneja do valente Zé Garcia*, de João Melchíades Ferreira da Silva (1869-1933); *O filho de Garcia*, de Manoel Camilo dos Santos (1905-1987); e *O filho do valente Zé Garcia*, de Paulo Nunes Batista (1924-2019). As formulações, sobretudo, de Câmara Cascudo, Bráulio do Nascimento e Paul Zumthor, tornam-se basilares para o encaminhamento do artigo.

### Palavras-chave

Literatura de cordel; Zé Garcia; Supervivência.

Há personagens da literatura de cordel que sobrevivem às mudanças dos tempos e dos contextos e seguem por sucessivas gerações envolvendo o público leitor. Lampião, por exemplo, já desafiou autoridades constituídas, conquistou Maria Bonita, debateu com Padre Cícero, pelejou com muitos outros valentes; foi ao céu conversar com São Pedro, foi ao inferno enfrentar o diabo, e, ultimamente, brigou até com John Snow e Bolsonaro. Outros bravos homens sertanejos também se notabilizaram, como Antonio Silvino, José de Souza Leão e Zé Garcia.

Nesse veio da literatura de cordel, constituído por homens possuidores de grande bravura, *A história sertaneja do valente Zé Garcia*, de João Melchíades Ferreira da Silva (1869-1933), tornou-se um verdadeiro clássico do gênero. A supervivência da narrativa pode ser atestada tanto pelas sucessivas reedições, quanto pelas histórias inspiradas nos temas, motivos ou personagens, como o *Encontro de Zé Garcia com José de Souza Leão*, de José Costa Leite (1927-). Além da continuidade da história por meio da publicação de títulos que remetem ao filho ou filha e/ou o neto ou neta do protagonista, trata-se de um modo de reviver ou dar continuidade a romances consagrados pelo público, como comprovam *O filho de Garcia*, de Manoel Camilo dos Santos (1905-1987), e *O filho do valente Zé Garcia*, de Paulo Nunes Batista (1924-2019). As datas de publicação dos textos em pauta não foram precisadas em vir-

tude de uma peculiaridade do universo do cordel – a não necessária datação da obra em sua capa, quarta capa ou contracapa.

O poema de Melchíades Ferreira da Silva, romance escrito em 40 páginas e composto por 208 sextilhas, gira em torno das façanhas de Zé Garcia. Talvez a mais relevante delas seja a que Zé Garcia exalta sua desenvoltura em topar touros, pois essa competência o consagra perante a comunidade. Como vaqueiro por excelência, Zé Garcia mostra-se extremamente brioso em luta, além de um excelente aboiador, primoroso cavaleiro e prodigioso derrubador de gado. Os poemas do ciclo do boi, oriundos da poesia oral, abundam na literatura de cordel e se tornaram objeto de estudo de muitos estudiosos da cultura popular, fato que atesta a relevância desse ciclo. Essas narrativas que centralizam os lances venturosos de bois e vaqueiros receberam diversas denominações.

Luís da Câmara Cascudo, em *Vaqueiros e cantadores* ([1939] 2005), preferiu a designação “ciclo do gado”, e assinala que os mais antigos versos da nossa poesia popular são aqueles que descrevem cenas e episódios da pecuária definitivamente fixada em território brasileiro no século XVII. Nesse ambiente, a poesia tradicional tem seus maiores motivos no ciclo do gado e no ciclo heroico do cangaço. Encontra-se em tais histórias grande realismo em que os costumes de uma região são registrados e dão notícias sobre a miséria e a desigualdade social.

Adotamos a expressão “ciclo do boi” em consonância com os estudos de Bráulio do Nascimento (1986) no artigo “O ciclo do boi na poesia popular”, em que, entre outras, aborda questões, como as origens e características tanto na poesia oral, quanto na literatura de cordel. O autor considera que a extensão e a importância de tal ciclo autorizam “o estabelecimento de um ciclo autônomo” (NASCIMENTO, 1986, p. 195-218). Assevera ainda que “as estórias de barbatões, de vaqueiros célebres continuam a ser cantadas e a circular [...], em folhetos, [...], produzindo o mesmo encantamento no homem da era atômica e das viagens espaciais, o mesmo interesse que despertava no homem da civilização do couro.” (NASCIMENTO, 1986, p. 195-218). De fato, essas histórias continuam a ser elaboradas, como comprovam *Gesta do touro Corta-Chão*, de Eduardo Macedo (1978-), e *O boi dos chifres de ouro ou O vaqueiro das 3 virtudes*, de Antônio Klévisson Viana (1972-), autores da mais nova geração da literatura de cordel. Difícil afirmar, no entanto, que o encantamento e o interesse despertados sejam os mesmos, tendo em vista as transformações socioculturais ocorridas.

A supervivência, seja do ciclo do boi urdido ainda na era colonial brasileira, seja

de personagens marcantes do universo sertanejo relativos ao cangaço ou à pecuária, confirma a ampla capacidade da literatura de cordel em conjugar tradição e inovação. Trata-se de uma literatura forjada por uma circulação contínua alicerçada sobre um terreno ambíguo e movediço aberto a inovações e a reinvenções ao mesmo tempo em que recebe o contrabalanço da força da tradição. Isso sem permitir taxaço definitiva ou leitura unidirecional; antes, o tráfego simultâneo por caminhos variados. Por tal prisma, observemos os três romances arrolados: *História sertaneja do valente Zé Garcia*, de João Melchíades Ferreira da Silva; *O filho de Garcia*, de Manoel Camilo dos Santos; e *O filho do valente Zé Garcia*, de Paulo Nunes Batista.

Tradicionalmente, considera-se romance na literatura de cordel o texto longo que alcança 24 páginas ou mais – 32, 40, 48, 64. O texto curto de 8 ou 16 páginas designa-se folheto. As numerações de 8, 16, 24 e 32 são as mais frequentes. A escolha do número de páginas por múltiplos de quatro atende a demandas tipográficas e econômicas. As narrativas inventariadas apresentam traços do universo sertanejo de outrora ao se debruçarem sobre passagens românticas, pegadas de barbatões, ações de grupos cangaceiros, desmandos de fazendeiros, valentia de vaqueiros e outros acontecimentos referentes aos modos e costumes do sertão. *A história sertaneja do valente Zé Garcia* enfatiza a força, a astúcia e a valentia do protagonista.

Garcia – após fugir de um falso levantamento pela filha do cangaceiro Militão; aboiar com maestria; amansar o cavalo mais arredio da propriedade de seu anfitrião, o capitão Miguel Feitosa; escapar à perseguição de três vaqueiros invejosos, Manoel Gavião, Juvêncio Parnaíba e Banda Forra; enfrentar e vencer o temido barbatão Saia Branca; conquistar, fugir e casar com Sinforosa, a filha do poderoso coronel Cincinato – vê-se encurralado por três cangaceiros na estrada para o Piauí, depois de concluir um negócio relativo à venda de gado em Campina Grande. Sem saída, Garcia pede para ser confessado antes de ser morto. Abaixo, seguem as estrofes finais do poema que constitui um canto à ousadia:

Um cangaceiro enxerido  
Disse: – Então pode rezar,  
Eu posso servir de padre  
Só para lhe confessar  
Vamos diga seus pecados,  
Que eu sei perdoar.

Garcia disse: – Aqui não,  
Me confesse ali no mato,  
Pecado alheio tem segredo  
Visto a fineza do ato;  
– Vamos que serei o padre,

Confesso muito barato.

Garcia disse ao ladrão:  
 – Aqui vamos concordar:  
 Eu lhe dou 60 contos  
 Você vai negociar  
 Matamos aqueles sujeitos,  
 Que eu quero só escapar.

– Você com 60 contos  
 Para viver tem dinheiro,  
 Vai ser um negociante  
 Até no Rio de Janeiro  
 Melhor ser um homem rico,  
 Do que ser um cangaceiro.

Disse o bandido: – Está certo;  
 E voltou emparelhado,  
 O ladrão sempre dizendo:  
 – O homem está confessado  
 Ouviu-se logo dois tiros,  
 Cada um foi fuzilado.

Então disse Zé Garcia:  
 – Ouça outra confissão  
 Eu tinha três inimigos  
 Dois estão mortos no chão  
 Agora só falta um,  
 Segure o punhal na mão!  
 (SILVA, 2011, p. 29-30)

Os homens se travaram com punhais num “combate muito ligeiro”. Ao final, Garcia “Disse: – Estou acostumado / Assinalar barbatão / Vou deixar o meu sinal, / Nas orelhas deste ladrão.” (SILVA, 2011, p. 30). O sinal em questão é um ‘Z’ de Zé Garcia, que, tal qual Zorro, imprime sua marca em vilões. O vaqueiro destemido torna-se um ideal em terras sertanejas, e ser reconhecido como tal soa com um título honorífico. Vejamos em *O filho de Garcia* e *O filho do valente Zé Garcia* as peripécias dos protagonistas descendentes da altiva linhagem de Zé Garcia.

Manoel Camilo dos Santos, poeta de bancada paraibano, em *O filho de Garcia*, evoca desde o princípio as proezas do homem por meio de uma linguagem trabalhada distante da mais espontânea criada por Melchíades Ferreira da Silva, como exemplifica o trecho abaixo:

Assim sendo agora mesmo  
 Vou criar mais um romance  
 Com ordem do Grande Deus  
 E a força do meu alcance  
 Pois ouço a musa dizendo  
 – “Seu” CAMILO avance

[avance.

A vinte e um de Setembro  
Ao amanhecer do dia  
Eu viajei transportado  
No carro da poesia  
Fui ao sertão conhecer  
as terras de Zé Garcia.

Chegando no Seridó  
Tive toda informação  
Onde moraram seus pais  
E o bandido Militão  
Do falso da filha deste  
Tive toda explicação.

Pela Serra do Araripe  
Eu lentamente subi  
Desde o sopé à chapada  
Contemplei tudo a per si  
No meu carrinho poético  
Penetrei no Piauí.

Fui à casa do Feitosa  
Que ao Garcia ocultou  
Estive no mesmo quarto  
Que Garcia se hospedou  
Vi de pertinho a cancela  
Onde ele triste aboiou.

[...]

Vi os rastros do cavalo  
Que Zé Garcia amansou  
No terreiro do Feitosa  
E por onde ele passou  
Na pega do barbatão  
Quem assistiu me mostrou.  
(SANTOS *apud* PROENÇA, 1986, p. 396)

O romance conta com 125 sextilhas, e na introdução o poeta, em seu carro poético, percorre os lugares por onde passou Zé Garcia, e em seguida descreve as aventuras de José Garcia Filho que: “era um rapaz verdadeiro / ativo e trabalhador / sabido, esperto e ligeiro / dedicou-se como o pai / à vida de boiadeiro.” (SANTOS *apud* PROENÇA, 1986, p. 398). O romance de Camilo dos Santos traz a novidade da invocação, ou seja, apelo por inspiração que o poeta dirige a uma divindade cristã ou pagã. Sebastião Nunes Batista, em *Poética popular do Nordeste* (1982), informa que os antigos poetas, como Leandro Gomes de Barros, Francisco das Chagas Batista, João Melchíades Ferreira, João Martins de Athayde, entre outros, não utilizavam tal procedimento: “deve ter aparecido na literatura de cordel na década de 1920” (BATISTA, 1982, p. 33).

Garcia Filho, desde cedo, demonstrou grande coragem, pois combateu uma injustiça perpetrada por um coronel metido a valente contra dois viajantes; enfrentou o cangaceiro João Fava, uma vez que a filha deste, tal qual Francisca Ramel, a filha de Militão, levantou um falso para obrigá-lo a casar; lutou com um valentão local armado com uma peixeira; brigou com Corisco e por isso recebeu a proteção de Lampião; e evitou o sequestro de duas moças por uma “corja assassina”, composta por dois ricos e três cangaceiros. Garcia Filho, no entanto, não topou com nenhum touro afamado, apenas homens. A narrativa acentua uma tônica da literatura de cordel – a apresentação de personagens ricos como malfeitores, logo, a questão da desigualdade social surge sob diversos vieses em tal produção literária.

Já o romance de Paulo Nunes Batista, cordelista, contista, advogado e jornalista, filho do cordelista Francisco das Chagas Batista e descendente de uma família de cantadores e cordelistas, desenvolve narrativas marcadas igualmente pela linguagem trabalhada. Em *O filho do valente Zé Garcia*, poema de 32 páginas composto por 119 sextilhas, Nunes Batista escreve: “Zé, em seu filho, / Pôs o nome de Roldão, / Dizendo: – Este nasceu macho, / Há de ter disposição; / Não tem perigo que o nome, / Só posso botar-lhe o nome / De algum grande valentão.” (BATISTA, 2012, p. 5)

Como Zé Garcia Filho, Roldão também se mostrou corajoso desde o tempo de criança. Aos dezoito anos: “Era forte como touro, / Amigo dos desvalidos, / Tinha um coração de ouro, / Mas carregava um ‘porém’ / – Não se curvava a ninguém, / Nem guardava desaforo.” Além disso, “Roldão dizia: – Eu não gosto / De quem mata por dinheiro; / Um homem não deve ser / Jagunço de fazendeiro...” (BATISTA, 2012, p. 8). Por essa opinião, Roldão enfrentou o filho de um rico fazendeiro que destratava os empregados e desrespeitava as filhas dos funcionários, mesmo estando o rapaz acompanhado de diversos jagunços. Todavia, diferente de Garcia Filho, Roldão topa com o gigante, “Branco, belo, extravagante, / Misterioso e andarilho” touro Feiticeiro, e, após um embate épico, o vaqueiro volta montado no boi, fato que causa grande admiração.

A história se passa nos tempos em que muitos homens bradavam contra a escravidão, e Roldão era um deles. Ocorre que Conceição, a bela e boa filha do coronel Ouro Fino, poderoso fazendeiro escravagista, quis pagar por Feiticeiro a quantia exorbitante de duzentos contos de réis, valor não aceito por Roldão. Essa recusa enfureceu o pai da moça e seus jagunços, que provocaram um confronto em que Roldão e José Garcia saíram vencedores após matarem quinze homens e Roldão surrar o mandante, além de impor-lhe duas condições: “Vai

deixar de dar em gente, / Vai ser contra a escravidão”. Continua:

Ouro Fino deu-lhe, então,  
Muitas cartas de alforria,  
Libertando seus escravos  
Em toda parte onde havia,  
A notícia foi levada  
E em pouco tempo espalhada  
Pelos negros de Garcia.

Roldão levava alegria  
Aos cativos do sertão,  
Que ganhava liberdade  
Pelo esforço de Roldão:  
Agora só lhe faltava  
Ver que jeito dava  
Com a linda Conceição.

Ela gostou de Roldão  
Por ver que era justiceiro,  
Que lutava contra o crime  
Pra acabar com o cativo,  
Viu que seu pai estava errado  
Por isso foi derrotado  
Por aquele audaz vaqueiro.

Roldão deu o Feiticeiro  
De presente a Conceição  
Dizendo: – Você merece  
Porque tem bom coração,  
Por dinheiro não lhe dava  
Que o boi estava destinado  
A servir à abolição.  
(BATISTA, 2012, p. 28-29)

Desse modo, Feiticeiro torna-se o motivo para a liberdade de mais de mil escravos e o liame que une Conceição e Roldão. Nunes Batista era comunista – filiou-se ao Partido Comunista do Brasil –, e sua trajetória de vida influenciou sua escrita, haja vista que o folheto em questão reflete seu pensamento, que abriga valores como igualdade e fraternidade. O foco da narrativa de Nunes Batista recai sobre o vaqueiro, e em torno de sua bravura a história movimentava-se. Esse mesmo procedimento ocorre na narrativa de Camilo dos Santos e narrativa de Melchíades Ferreira da Silva, a que deu origem às narrativas de Batista e Camilo.

Tratamos até aqui das inovações. Convém nesse ponto abrir espaço para comentar sobre a força da tradição. Um bom exemplo pode ser o nome do protagonista do poema de Nunes Batista, que advém do fato de que Zé Garcia gostava de ler o livro sobre Carlos Magno e de admirar as experiências arriscadas do fiel e aguerrido cavaleiro – Roldão. O forte peso dos “livros do povo” mereceu estudos variados, entre eles, destaca-se o de Câmara Cascudo

*Cinco livros do povo* ([1953] 1979), em que o autor defende o peso de tal literatura sobre a conformação sociocultural sertaneja. Os referidos livros são: *História de Roberto do Diabo*; *História de Pierre de Provença e a Princesa Magalona*; *História de Jean de Calais*; *História da donzela Teodora*; *História da imperatriz Porcina*; e *A História de Carlos Magno e os Doze Pares da França*.

Ainda sobre o peso da tradição medieva, vale registrar o pensamento de Cascudo (2005) ao comparar os cantadores sertanejos aos menestréis. Conforme o estudioso, aqueles, como esses, entretinham a todos nas reuniões familiares ou sociais com as histórias de Trancoso, de cangaceiros, de guerra de famílias, de ferocidades e de heroísmos imprevistos. Os cantadores também promoviam grandes desafios, e havia lutas tremendas entre os mais famosos. Os versos contados ou cantados “são espelhos da mentalidade do sertão” (CASCUDO, 2005, p. 15).

Sobre a vinculação entre arte e sociedade, Paul Zumthor, em *A letra e a voz* (1993), na segunda parte “A obra”, o sétimo capítulo “Memória e comunidade”, disserta sobre a função da voz poética, e a descreve como “coesiva e estabilizante sem a qual o grupo social não poderia sobreviver.” (ZUMTHOR, 1993, p. 139). Por meio da voz, o grupo permanece e se justifica; a voz porta-se como “espelho mágico do qual a imagem nunca se apaga, mesmo que eles tenham passado.” (ZUMTHOR, 1993, p. 139). O pensamento zumthoriano acima alude ao corpo social ao qual a voz se integra. Sem dúvida, a voz relaciona-se ao meio de onde parte e exprime os valores, os costumes e o imaginário de uma comunidade ou sociedade.

O interesse constante pelas histórias de vaqueiros arrojados aponta que tal sucesso se deve ao fato de que as narrativas funcionam como uma explicação pessoal para os membros da sociedade sertaneja. Remete, assim, à novela “Uma estória de amor”, componente de *Corpo de baile* (1956), de João Guimarães Rosa (1908-1967), na qual o personagem central Manuelzão, vaqueiro já velho em busca de um sentido para sua existência, encontra-o ao escutar o “Romance do Boi Bonito” ou a “Décima do Boi e do Cavalo”, recitado pelo contador Velho Camilo. Manuelzão percebe-se já velho, com a saúde em declínio, sem dinheiro; além disso, tem pensamentos licenciosos por sua nora, tem desprezo por seu filho, e cogita abandonar a lida de vaqueiro. O desfecho do poema do Velho Camilo tem o poder de assentar-lhe os pensamentos. Segue excerto:

– Espera aí, seo Camilo...

– Manuelzão, que é que há?  
 – Está clareando agora, está resumindo...  
 – Uai, é dúvida?  
 – Nem não. [...] A boiada vai sair. Somos que vamos.  
 (ROSA, 2009, p. 430)

O “Romanço do Boi Bonito” ou a “Décima do Boi e do Cavalo” restitui, sobretudo, uma perspectiva a Manuelzão e o inspira a prosseguir vivendo como um honrado vaqueiro. Em tais histórias, tanto da poesia oral, como da literatura de cordel, a centralização da figura do vaqueiro ocasionou a distinção de tal profissional por reforçarem a sua honra, força, coragem e destreza, valores por excelência do sertão.

Finalmente, avaliamos que é na via da multiplicidade que caminha a literatura de cordel capaz de acolher a tradição e a inovação. Realce-se outro ponto levantado ao longo da exposição – a coragem do vaqueiro. Em uma sociedade excludente como a sertaneja, poucas são as vias de escape sociais. Se a respeitabilidade do fazendeiro se mantém avalizada pela força do dinheiro, já o vaqueiro, o cangaceiro e o jagunço, para ascenderem, necessitam da força do próprio corpo, precisam ter e demonstrar coragem extrema. Tal coragem pode ser interpretada como estratégia ou modo de escape, como alternativa ao desemprego, meio de sobrevivência e/ou questão de honra, tendo em vista o sistema econômico e político sertanejo fundamentado na exclusão social.

## Referências

- BATISTA, Paulo Nunes. **O filho do valente Zé Garcia**. São Paulo: Luzeiro, 2012.
- BATISTA, Sebastião Nunes. **Poética popular do Nordeste**. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1982.
- CÂMARA, Cascudo. **Vaqueiros e cantadores**. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 2005.
- CÂMARA, Cascudo. **Cinco livros do povo**. Paraíba: Universitária UFPB, 1979.
- NASCIMENTO, Bráulio do. O ciclo do boi na poesia popular. *In*: NASCIMENTO, Bráulio do. **Literatura popular em verso: estudos**. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1986.
- PROENÇA, Manoel Cavalcante. (Org.) **Literatura popular em verso: antologia**. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1986.

ROSA, João Guimarães. Uma estória de amor. *In*: ROSA, João Guimarães. **Ficção completa**. Organização de Eduardo Coutinho. 2 ed. Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 2009. v 1.

SANTOS, Manoel Camilo dos. O filho de Garcia. *In*: PROENÇA, Manoel Cavalcante. (Org.) **Literatura popular em verso**: antologia. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1986.

SILVA, João Melchíades Ferreira da. **História sertaneja do valente Zé Garcia**. São Paulo: Luzeiro, 2011.

ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz**: a “literatura medieval”. Tradução de Amálio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das letras, 1993.

## “VOCÊ VAI VOLTAR PRA MIM”: A DITADURA BRASILEIRA PELA LITERATURA DE KUCINSKI

Janyele Gadelha de Lima  
Universidade Federal do Ceará

### Resumo

A história nos apresenta acontecimentos duros sobre o regime ditatorial brasileiro, e a literatura tornou-se instrumento nas mãos daqueles que foram obrigados a silenciar, mas que nela encontravam espaço para o grito. Bernardo Kucinski publica, em 2014, *Você vai voltar pra mim – e outros contos*, um livro que reúne histórias de personagens que viveram os horrores da ditadura. Kucinski utiliza a literatura como ferramenta para vocalização, isto é, encontra nela a força para não deixar que a história se apague. Objetivamos, assim, mostrar como a literatura pode ser um agente no processo de restituição de lacunas e apagamentos históricos, trazendo, por meio de um trabalho com a linguagem, a representação do que foi o período ditatorial para o Brasil.

### Palavras-chave

Literatura; história; ditadura; Kucinski.

### Introdução

Na década de 60 o Brasil passava por uma forte crise econômica, aliado a isso chegavam os rumores de que o grupo de esquerda do país estava com o objetivo de instalar um regime governamental que se alastrava pela América Latina: o comunismo. Diante de um quadro preocupante, alguns grupos sociais apontaram que a única saída seria uma intervenção militar com o intuito de reorganizar o cenário nacional e, logo em seguida, devolver o país, democraticamente, ao povo. Assim, o então presidente João Goulart, filiado ao PTB, que chegou à presidência em 1961, foi deposto em 31 de março de 1964 em decorrência do golpe militar. A partir de 01 de abril de 1964, o governo militar foi posto em ação. A princípio, o Estado e algumas classes sociais apoiaram tal atitude dos militares, uma vez que tal medida tinha caráter transitório e restaurador, porém, ao notarem a força com que os militares estavam fixando seu poder, e ao observarem também que eles estavam objetivando a permanência no governo, perceberam que a volta da democracia não seria tão fácil como se imaginava.

Dessa forma, o que deveria ser uma medida transitória transformou-se em uma

ditadura militar que durou cerca de 21 anos. Esse período de nossa história também ficou conhecido por “anos de chumbo”, uma vez que foi marcado por atos violentos de repressão contra aqueles que iam contra qualquer ordem do governo. Foi em resposta a esse cenário que muitos movimentos contra a ditadura surgiram no país, mais precisamente entre os anos de 1966 e 1968, com os movimentos estudantis, quando a União Nacional Estudantil (UNE) organizou as mobilizações, além de outros movimentos e grupos que foram se articulando, como o dos trabalhadores, entre outros.

Foi também a partir da formação desses grupos que o governo ficou mais violento; quem se manifestasse contra os militares era cassado, preso e torturado até que entregasse todo o grupo. Além disso, um dos atos de maior repressão surgiu com a criação do AI-5, em 1969, uma vez que o Ato Institucional Número Cinco proibia qualquer manifestação e publicação de algo que não passasse pelo crivo do governo.

Como podemos notar, esse é um período de nossa história que, embora seja doloroso, é necessário ser lembrado. Interessante pensar que um dos maiores objetivos da ditadura era silenciar. Tampar a voz de quem quisesse proclamar algo contra ela, de quem tivesse algo a dizer que pudesse enfraquecê-la, de quem tivesse algo que pudesse fazer levantar um povo contra ela. Além desse tipo de silenciamento, havia outro, uma tentativa de silenciar as atrocidades que cometiam. As torturas com os presos políticos não podiam ser expostas; se por acaso algum destes viesse a morrer em decorrência de um uso excessivo de força, era comum que ocultassem o corpo, ou que forjassem um laudo de embolia pulmonar ou parada cardíaca, enfim, a fim de que não se apontasse para uma negligência militar. Dessa forma, o número de desaparecidos durante os anos de chumbo só crescia.

Essa aura que cobre o período ditatorial é nebulosa, uma vez que é preferível não falar dela, mas esquecê-la, quase como se não se tivesse nada para se falar, não é à toa que ainda hoje encontramos quem diga que não existiu ditadura, que não houve torturados. A tentativa de silenciamento é tão grande que apenas em 2011 foi criada a lei para estabelecer a Comissão da Verdade a fim de apurar os crimes ocorridos durante a ditadura, ou seja, quase 30 anos depois. Isso é resultado de anos de um exercício de silenciamento, de apagamento de um ato brutal da e contra a humanidade.

No entanto, é importante estudarmos esse silêncio no sentido de que ele não é um vazio. Estudos como os de Orlandi (2007) e os de Foucault (2014) provam que o silêncio é dotado de significado, ou seja, o silêncio é também um texto. Sabemos que há o texto verbal e

o não verbal, o problema, porém, está no fato de que comumente consideramos como texto apenas uma imagem ou som, e negligenciamos que a ausência do som também é um texto, também é uma presença, e a presença de algo que precisamos ler e ressignificar. Assim, torna-se extremamente relevante essa discussão, uma vez que, segundo Santos (2018, p. 38), “a prática de silenciamento foi a principal forma de manifestação do regime militar”, dessa maneira, contrariando o que esse regime propunha, hoje há muito o que se ler desse nosso passado (que é um grande texto).

Diante disso, podemos nos voltar para a literatura, pois, enquanto meio de expressão, ela foi, e é até hoje, um instrumento de vocalização daqueles que o regime militar tentou silenciar. Muito se foi produzido em termos literários nos anos posteriores ao golpe militar, mostrando, assim, a relevância desses textos para um cenário que estava marcado pelos horrores do período, como também para as gerações vindouras.

No início da década de 80, alguns críticos assumiram a tarefa de avaliar a literatura que havia sido produzida durante a ditadura militar. Desse empreendimento resultaram livros como *Vale quanto pesa*, de Silviano Santiago, e *Literatura e vida literária*, de Flora Süssekind, que discutiam o modo como a literatura havia respondido à repressão. Evidenciou-se que nas duas décadas que se seguiram ao golpe militar a literatura havia se tornado um meio de denunciar as atrocidades cometidas pelo regime e de evitar o silenciamento absoluto da sociedade. (VIDAL, 2003, p. 1).

Percebemos, dessa forma, a relevância da literatura diante da tarefa de dar voz a um momento tão crítico de nossa história. Porém, não estamos buscando aqui a funcionalidade e nem o papel da literatura, pois isso seria um equívoco. O que nos traz a essa discussão é o que podemos encontrar em um ensaio de Benjamin (2006), em que o autor nos apresenta justamente uma necessidade que a literatura tem de estar estritamente ligada ao político, quase que estabelecendo uma relação de subordinação, uma vez que não pode negar o fato de estar, a literatura, posta no mundo, e com ele se relacionar constantemente. Assim, o texto literário busca como fim o efeito de produzir no leitor um abalo em suas concepções, ou seja, Benjamin defende aqui uma literatura engajada, uma literatura que transforme seus leitores em colaboradores sociais, que os despertem para o meio em que estão inseridos. Dessa forma, produzir uma literatura sobre a ditadura era um ato de resistência, um grito contando as atrocidades cometidas enquanto tentavam nos amordaçar.

**Você vai voltar pra mim – e outros contos**

É assim que chegamos ao livro *Você vai voltar pra mim – e outros contos*, de Bernardo Kucinski. Publicado em 2014, pela editora Cosac Naify, o livro reúne um total de 28 contos que narram experiências de personagens que estão vivendo na época da ditadura, ou que estão convivendo, anos depois, com os traumas e as consequências deixados por ela.

Kucinski, nascido em 1937, em São Paulo, estava cursando Física na Universidade de São Paulo quando os militares deram o golpe em 1964, e logo se envolveu com o movimento estudantil por ser contra as propostas e a postura do novo regime. Porém, em 1970, foi exilar-se com sua esposa em Londres para trabalhar a serviço brasileiro na BBC. Em 1974, sua irmã mais nova, Ana Rosa Kucinski, professora do Instituto de Química da USP e militante da Ação Libertadora Nacional (ALN), foi sequestrada pelo aparato de repressão do regime militar e, até hoje, é uma desaparecida política. Essa busca incansável pela irmã resultou no primeiro livro de ficção escrito em 2012 por Kucinski, *K – Relato de uma Busca*, e que foi finalista dos prêmios São Paulo de Literatura e Portugal Telecom.

É interessante também ressaltar que a produção ficcional de Kucinski ocorreu, digamos, tardiamente, uma vez que seu primeiro livro sobre a ditadura, *K – Relato de uma Busca*, só veio em 2012, e *Você vai voltar pra mim – e outros contos* em 2014. Embora já expressasse os horrores da ditadura pela linguagem jornalística<sup>37</sup>, apenas aos 75 anos publica algo pela linguagem literária. Essa mudança de foco de linguagem é importante, uma vez que, “ao deslocar o foco da literatura para a informação, tende-se a abrir mão da pluralidade de sentidos em nome de um quadro unificador da realidade” (VIDAL, 2003, p. 03). Assim, quando Kucinski nos apresenta a história pela perspectiva literária, os sentidos se ampliam, os significados extrapolam os limites das palavras, e o que está escrito ganha outra dimensão interpretativa para cada leitor. Dessa maneira, utilizar o literário aqui seria como projetar, refletir o histórico por meio de sua subjetividade.

Diante disso, o autor muda sua linguagem para que a vocalização das dores daqueles personagens que viveram os anos de chumbo no Brasil possam chegar até os mais variados leitores e não se percam, nem se escondam sob os escombros da história. Assim, cada conto é um grito para que não nos esqueçamos do que nos aconteceu. Cada conto é um reflexo de nossa história. Cada personagem é uma vítima brasileira do período ditatorial.

---

37 Seu trabalho como jornalista o levou a publicar muitos textos sobre a ditadura na esfera textual jornalística. Também havia publicado, juntamente com o jornalista Italo Troca, o livro *Pau de Arara*, encomendado por Luiz Eduardo Merlino, em que descrevia e denunciava os horrores e a violência do período ditatorial brasileiro.

Desse modo, é por meio dos contos que o autor apresenta a seus leitores episódios que marcaram o cenário do regime militar no país, mas, logo no início do livro, ele chama a atenção, principalmente, dos leitores que são familiarizados com o tempo ditatorial, alertando que “os contos podem lembrar episódios e pessoas conhecidas. Mas não passam de invenções, criações literárias sem nenhuma obrigação de fidelidade a pessoas ou fatos que eventualmente os possam ter inspirado” (KUCINSKI, 2014). Ou seja, diferente do seu trabalho jornalístico, aqui não teremos esse pacto com a veracidade, pois a literatura permite que se parta do objeto real (no caso, a ditadura), e, baseando-se na aura que compunha o período, que se criem os mais diversos sentidos e casos que possam ocorrer na cabeça do autor – é isso que veremos nos contos que compõem o livro *Você vai voltar pra mim - e outros contos*.

Um dos assuntos que mais espaço ganhará na obra de Kucinski é a tortura, e isso se deve ao fato de ter sido, além de o ato mais criminoso contra os direitos humanos, o que os militares mais tentaram silenciar de todas as formas que encontraram. É isso que nos mostra, por exemplo, o conto “A beata Vavá”, que narra a história de uma senhora muito devota cujo filho era um preso político. Um dia, em uma de suas muitas orações pela vida de seu filho, a imagem de Jesus Crucificado jorra sangue e se transforma na imagem de seu filho. Na certeza de que era um pedido de socorro, a beata pediu ao cardeal que intercedesse pelo seu filho junto ao general. As torturas cessaram e ele foi transferido para outra cadeia. A mãe, então, consegue uma visita com o filho e fica sabendo dos horrores por que ele passava.

Só não o transferiram de pronto, depois se soube, para dar tempo de sumirem as marcas mais denunciadoras das torturas. Mesmo assim, o pobre rapaz deu entrada na cadeia de Salvador em frangalhos, de dentes quebrados e várias unhas arrancadas, além de sulcos profundos nos tornozelos e punhos [...]. Anésio confirmou que, se não tivessem intervindo, naquela noite mesmo seria morto. Cansados de torturá-lo sem que ele revelasse o que queriam, sua morte já estava decretada. Chegaram a mostrar a ele um comunicado oficial à imprensa em papel timbrado anunciando seu atropelamento ao fugir durante uma transferência da cadeia para uma audiência no fórum – tudo mentira. (KUCINSKI, 2014, p. 24-25).

Outra questão que ganha terreno na literatura de Kucinski é o fato de que quando a vítima acabava morrendo em decorrência da tortura, os militares ocultavam o corpo, assim o número de desaparecidos aumentava junto à angústia de seus familiares. Dessa maneira vivia um personagem do conto “O velório”, pois o velho Antunes perdeu seu filho Roberto para a ditadura, quando o jovem saiu de casa e nunca mais voltou. O pai, por não ter nem mesmo um corpo para enterrar, vivia aterrorizado. Já estava com 90 anos e não descansaria em paz enquanto o filho não tivesse o final que todos merecem, já que, segundo ele, “os mortos têm

que ser enterrados” (KUCINSKI, 2001, p. 50). Antunes organiza um lindo funeral, compra um caixão especial, e, finalmente, está em paz. “Sente-se exausto, mas feliz. Seu sonho de tantos anos finalmente se realiza; já pode morrer em paz. E toda a cidade compreende” (KUCINSKI, 2014, p. 55). Sobre o caixão e o que tinha nele: “o caixão está enterrado. Dentro dele estão um paletó e um par de sapatos do Roberto. Seu corpo nunca foi encontrado” (KUCINSKI, 2014, p. 56). Algo aqui nos remete à própria história do autor que nunca conseguiu encontrar o corpo de sua irmã.

Fora os traumas físicos, há no mínimo dois contos em que os personagens foram diagnosticados com transtornos psicológicos, e dois, inclusive, com esquizofrenia. No conto “Sobre a natureza do homem”, conhecemos Imaculata, uma jovem estudante que, ao envolver-se com um rapaz do movimento estudantil, acaba sendo presa. Anos depois, passado o período ditatorial, descobre-se como está Imaculata. Após ter sido violentamente torturada enquanto estava presa, a jovem foi sofrendo uma espécie de apagamento, perdendo sua vivacidade. Quando saiu da cadeia, não se alimentava mais sozinha, fazia suas necessidades na roupa, e passou a ter convulsões. Foi internada em um hospital psiquiátrico onde foi estuprada por outros pacientes, e, como ela não falava nada, só descobriram quando apareceu grávida. Imaculata desenvolveu transtorno de bipolaridade após a gravidez: um instante carinhosa com o filho, depois agressiva. Foi diagnosticada, entre outros transtornos, com esquizofrenia. Sobre seu filho: “o garoto está com quatro anos, é esperto, diz que a mãe ficou doente por causa de uns homens do mal que a maltrataram e que quando crescer vai comprar uma espada bem grande e matar todos eles” (KUCINSKI, 2014, p. 48). Tal relato a respeito do garoto deixa implícitas as consequências da ditadura até para as gerações seguintes.

Chegando ao mais extremo, o conto “Tio André” apresenta a história de um homem que, após ter sido perseguido e torturado pela polícia durante o período da ditadura, vive isolado no meio do mato e, não suportando mais, comete suicídio. O homem vivia sozinho, aos 40 anos, pois não queria a companhia de ninguém, mas, como era seu aniversário, seu irmão, junto com seu sobrinho de oito anos, resolveu lhe fazer uma visita. No caminho, a criança pergunta ao pai o motivo de ele morar longe e sozinho.

- É da polícia que ele quer ficar longe.
- Por quê, pai? O tio André matou alguém?
- Não, filho, o tio André nunca fez mal a ninguém, ele não mata nem formiga.
- Então, pai, por que ele tem medo da polícia?
- Porque uma vez a polícia bateu nele.
- Pai, por que a polícia bateu no tio André se ele não é bandido?

- A polícia às vezes faz isso.
- Então a polícia é do mal?
- Não, filho, a polícia é do bem, ela persegue os bandidos, que são do mal, mas antigamente, na época em que bateram no tio André, a polícia era igual aos bandidos, era do mal como eles. (KUCINSKI, 2014, p. 170-171).

Ao chegarem à cabana que o tio André morava, chamaram-no, mas ele não respondia. Ao derrubar a porta, seu irmão o encontrou morto na cama, com uma lata de veneno ao lado.

- O tio André morreu, filho.
- Pai, foi a polícia que matou o tio André?
- Por uns segundos ele pensa na resposta. Ele nunca mentiu ao filho.
- Foi, filho, foi a polícia que matou o tio André. (KUCINSKI, 2014, p. 176).

A escolha pelo gênero conto é bem interessante, uma vez que, por meio dele, é possível cobrir uma maior quantidade de aspectos; assim, temos um número amplo de narrativas, 28 no total, que podem discorrer sobre uma maior abrangência de tematizações da época, como: tortura, censura, desaparecimentos, religião, abuso sexual, ditadura em Portugal, pessoas que perdem o emprego como forma de retaliações políticas, exílios, presos políticos, como se organizava o movimento de esquerda, famílias desestruturadas após um ente ter sido preso ou ter sumido, suicídio, esquemas de corrupção em diferentes instituições, enfim, há uma visão geral tanto sobre o cenário brasileiro daquela época em diferentes perspectivas, quanto uma visão do cenário atual baseado na vida das pessoas que viveram naquele período e que ainda lutam, mas agora para superá-lo.

### **Considerações finais**

Após uma leitura de *Você vai voltar pra mim – e outros contos*, é possível se questionar sobre que valor a literatura pode ter no quesito de credibilidade, ou seja, é possível acreditar em tudo o que esse narrador nos apresenta, uma vez que, já no início do livro, nos é alertado que personagens e fatos foram invenções? Até que ponto a literatura pode ser reconhecida como um documento histórico?

Recorrer a esse tipo de documento [a literatura] possibilita-nos acessar um imaginário social, pensado tanto como qualquer coisa imaginada quanto como um conjunto de imagens variadas acerca da existência em sociedade, colhendo informações, muitas vezes, não encontradas em outras fontes ou perdidas por tantas, como aquelas referentes às formas de agir e comportar, de pensar e sonhar, de sentir e relacionar etc. próprias de um tempo, de um lugar e de um grupo social. (BORGES, 2010, p. 106).

Ora, sabemos que um autor não escreve algo do nada. Mesmo que algo seja inventado, não é tirado de um fundo vazio, pois não é possível fazer literatura sem contato com a sociedade, com a história, com a cultura. É preciso lembrar que, antes de autor, ele é um ser historicamente situado, ainda mais se pensarmos em Kucinski, que viveu durante esse período militar sobre o qual nos escreveu. Além disso, segundo Chartier (1990, p. 62-3), todo documento, seja ele literário ou de qualquer outro tipo, é representação do real que se apreende e não se pode desligar de sua realidade de texto construído pautado em regras próprias de produção inerentes a cada gênero de escrita, de testemunho que cria “um real” na própria “historicidade de sua produção e na intencionalidade da sua escrita”.

Portanto, como nos assegura Borges (2010, p. 108), “a literatura, seja ela expressa nos gêneros crônica, conto ou romance, apresenta-se como uma configuração poética do real, que também agrega o imaginado, impondo-se como uma categoria de fonte especial para a história cultural de uma sociedade”. Diante disso, encontramos na literatura o espaço de restituição de nossa história, de vocalização de nosso passado. Se houve quem se preocupasse em criar lacunas, a literatura nos ajuda a preenchê-las; se houve quem se ocupasse em colocar mordanças, a literatura nos auxilia a arrancá-las.

## Referências

BENJAMIN, Walter. O autor como produtor, in *A modernidade. Obras escolhidas de Walter Benjamin*, [edição e tradução de João Barrento], Lisboa, Assírio & Alvim, 2006, p. 271-293.

BORGES, Valdeci. História e Literatura: Algumas Considerações. **Revista de Teoria da História**, Goiás, v. 1, n. 3, p. 94- 109, 2010.

CHARTIER, Roger. **A história cultural: entre práticas e representações**. Lisboa: Difel, 1990.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso: aula inaugural no Collège de France**. 24. ed. São Paulo: Edições Loyola, 2014.

KUCINSKI, Bernardo. **Você vai voltar pra mim e outros contos**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

ORLANDI, Eni. **As formas do silêncio: No movimento dos sentidos**. 6. ed. Campinas: Editora Unicamp, 2007.

SILVA, Iranildo. **Literatura e Ditadura**: a construção de uma imagem de repressão e resistência. 2018. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal.

VIDAL, Paloma. Literatura e ditadura: alguns recortes. **Revista Escrita**. n. 5. Rio de Janeiro, 2003.

## A PROMOÇÃO DO LETRAMENTO LITERÁRIO ATRAVÉS DA OBRA INFANTOJUVENIL INDÍGENA BRASILEIRA *TXOPAI E ITÔHÃ*

Priscila Sandra Ramos de Lima  
Universidade Federal do Ceará

Francisco Rogiellyson da Silva Andrade  
Universidade Federal do Ceará

Sandra Maia Farias Vasconcelos  
Universidade Federal do Ceará

### Resumo

A literatura indígena impressa, voltada para crianças e adultos, inexistente por séculos devido a supremacia da literatura ocidental, é uma das formas de dar voz, visibilidade e valorização à cultura, memória e identidade de grupos indígenas brasileiros. Esta pesquisa objetivou refletir acerca da promoção do letramento literário por meio da leitura e discussão da obra infantojuvenil indígena brasileira *Txopai e Itôhã*, narrada por Apinhaera Pataxó, escrita e ilustrada por Kanátyo Pataxó, publicada e financiada pelo Ministério da Educação (MEC), em 1997. Com base em Cosson (2018), Street (2014), Thiél (2016), entre outros, efetuamos uma análise documental e qualitativa do mito que conta a origem dos índios Pataxós e discutimos as potencialidades de seu uso na formação de jovens leitores na escola. A partir de nossa reflexão, pudemos perceber que educadores, ao incentivar e mediar leituras de autoria indígena, podem promover: a ampliação da visão de mundo das crianças e jovens; a percepção da pluralidade cultural de nosso país; a valorização e o respeito às diferentes tradições, povos e etnias; entre outras coisas, formando, assim, sujeitos letrados, críticos, informados, respeitosos e mais conscientes da sua história, papel e lugar de si e dos outros na sociedade.

### Palavras-chave

Literatura Indígena; Letramento Literário; Formação de Leitores; *Txopai e Itôhã*.

### Introdução

Sabemos que a cultura brasileira é extremamente rica, tendo como traço principal a diversidade, constituída pela união de diferentes povos, etnias, línguas, saberes e costumes. Entre essa pluralidade, temos a cultura indígena, sufocada, invisível e marginalizada por séculos na história de nosso país.

Quando refletimos acerca da literatura brasileira, percebemos que ela é, na verdade, um produto proveniente das culturas e das vozes de vários povos nativos e estrangeiros. A literatura indígena, concretizada pelos ensinamentos e relatos míticos da criação do mundo e das coisas das diversas etnias e tribos, é uma das manifestações da nossa

literatura nacional, devendo ser valorizada, apresentada e trabalhada continuamente na formação de jovens leitores.

A literatura brasileira é construída por visões de mundo plurais e construções estéticas diferentes. Se as leituras são restritas a certos grupos e visões, são limitados também o aprendizado e a possibilidade de ver e ler o mundo de uma maneira dinâmica. Portanto, é fundamental que formemos leitores que, desde as séries iniciais, conheçam a pluralidade cultural brasileira e reconheçam a presença e a contribuição das muitas etnias que constituem as culturas aqui desenvolvidas (THIEL, 2016, p. 91).

A literatura indígena, aqui entendida como aquela escrita pelos próprios índios, apresenta características muito peculiares em relação à literatura ocidental canônica e contemporânea: é fortemente marcada por traços da tradição da narrativa oral e por trazer pinturas e grafismos (uma representação da identidade das etnias, também usados em cerimônias, rituais e comemorações) que ilustram as histórias, ou seja, ao encontro das interações do mundo globalizado atual, também aquelas da cultura indígena são compostas por textos multimodais complexos, com uma estética singular.

A literatura indígena, por sua vinculação à tradição oral e construção multimodal, entre outros aspectos, desafia o leitor. Os textos indígenas possuem uma complexidade em termos de gênero, autoria, multimodalidades, além de percepções culturais da realidade, que exigem do leitor um reposicionamento cultural, ao mesmo tempo que motivam a interação com o outro a partir da literatura (THIEL, 2016, p. 89).

A partir das últimas décadas do século XX, as narrativas indígenas impressas, produzidas por escritores indígenas brasileiros, passaram a crescer, a ganhar espaço no mercado editorial livreiro, bem como nas escolas, o que proporcionou um diálogo intercultural, sendo um instrumento para promoção do letramento literário e social que valoriza o outro – aquele a quem achamos diferente, mas também faz parte de nossa cultura e, portanto, de nossa sociedade –, as diferentes tradições, a memória, a voz, a identidade e as visões de mundo dos povos indígenas brasileiros.

Nesse contexto, a presente pesquisa objetiva refletir acerca da promoção do letramento literário e social por meio da leitura e discussão da obra infantojuvenil indígena brasileira *Txopai e Itôhã*, narrada por Apinhaera Pataxó (Sijanete Alves dos Santos) e escrita e ilustrada por Kanátyo Pataxó (Salvino dos Santos Braz), publicada e financiada pelo Ministério da Educação (MEC), em 1997.

## 1 Fundamentação teórica

Os estudiosos do letramento, como Street (2014), Soares (1998) e Kleiman (1995), entendem que as práticas letradas do cotidiano são construções socio-históricas das culturas. Dessa forma, além de habilidades e competências cognitivas, os sujeitos devem também se apropriar de habilidades e competências sociais para interagir e se engajar nas diferentes instituições sociais de que participam.

Dessa forma, como as instituições sociais se constituem a partir de regimes autóctones, as práticas letradas não são unas, mas se desenvolvem e se consolidam a partir das pluralidades culturais constitutivas de cada domínio sociocultural específico. Dessa forma, uma concepção autônoma de letramento, ou seja, a ideia de que a construção de textos específicos e a aprendizagem da norma-padrão são necessárias para a interação nas práticas letradas torna-se obsoleta, já que os gêneros pelos quais os sujeitos interagem se constituem de maneira híbrida, portanto, as competências e habilidades concernentes a esses domínios também são específicas.

Portanto, os letramentos devem “levar em consideração aspectos identitários, discursivos, histórico-culturais, ideológicos e contextuais” (ANDRADE, 2019, p. 62), pois, segundo a síntese de Oliveira (2010), eles são complexos, múltiplos, dêiticos, ideológicos, culturais e críticos.

Percebendo os letramentos nessa ótica, Cosson (2018) entende que, no emaranhado dessa pluralidade, existe a construção de um letramento específico, a qual deve ser realidade na escola: o letramento literário. Para que isso aconteça, o autor elabora uma proposta geral de sequência didática pela qual as diferentes competências e habilidades requeridas para a formação do leitor literário tornam-se salientes. O autor propõe duas metodologias gerais, a sequência básica e a sequência expandida. Neste trabalho, abordaremos a primeira, que, segundo Cosson (2018), se organiza da seguinte maneira:

- a) **Motivação:** neste momento, o professor deve apresentar o tema de partida que emerge através da leitura do texto literário que será lido. Sem apontar uma direção interpretativa, o tema escolhido deve ser transversal. A partir disso, o professor deve selecionar outros textos, como notícias, artigos de lei, vídeos em geral etc. para introduzir e debater com os alunos a temática. Para isso, é necessário elaborar questões ou apontamentos que direcionem o posicionamento dos educandos acerca da temática;
- b) **Introdução:** nesta etapa, o aluno deve ser apresentado ao autor do texto literário

que será lido e ao gênero textual. Para isso, o professor pode pedir para que os alunos pesquisem informações acerca disso ou façam apontamentos em sala de aula da maneira como preferir. É importante ressaltar que a apresentação do autor não deve ser feita à moda de uma biografia, mas sim salientando traços representativos de sua produção e, por ventura, aqueles importantes para a leitura do texto literário escolhido. É importante ressaltar que essas duas primeiras etapas existem para que ocorra a construção de previsões e objetivos de leitura, de maneira que os estudantes desenvolvam conhecimentos prévios e estabeleçam expectativas para o texto que será lido;

- c) Leitura: nesta fase, ocorre a leitura do texto literário. Também o professor deve escolher a maneira como ela será feita, se coletiva ou silenciosamente, se em grupos ou não, se fragmentada etc. De qualquer forma, é importante que o docente tenha a perspicácia de escolher a metodologia de leitura que amplifique a produção de sentidos do texto;
- d) Interpretação: neste momento, os alunos, a partir de questionamentos do professor, devem apontar as possibilidades interpretativas do texto lido, considerando, claro, a produção e negociação de sentidos. Assim, as direções do professor devem ser múltiplas, graduais e, portanto, considerarem diferentes competências e habilidades: confrontação e confirmação de hipóteses/previsões; análise linguística; análise do gênero; análise das condições de produção do texto e do construto sócio-histórico da leitura; análise dos personagens, do enredo, das rimas etc. Dessa forma, é necessário ter a sensibilidade de perceber que habilidades e competências podem ser requeridas pelo texto e devem ser analisadas em sala pelos alunos, com o fito de formar leitores críticos.

Segundo Cosson (2018), essa sequência básica possibilita uma metodologia planejada, gradual e eficaz para a formação de leitores letrados literariamente e capazes de produzir e significar os textos literários como patrimônio sociocultural e objeto de fruição leitora.

## **2 Percorso Metodológico**

A pesquisa caracteriza-se como um estudo bibliográfico e de análise documental de natureza qualitativa (GIL, 2002). À luz dessa perspectiva metodológica, primeiramente,

efetuamos uma pesquisa bibliográfica referente ao tema literatura indígena, letramento literário e social. Em seguida, selecionamos a obra literária *Txopai e Itôhã* pela riqueza de sua narrativa, significado e facilidade de acesso. A partir dela, baseados nos pressupostos teóricos estudados, tecemos reflexões, análises, interpretações e uma discussão sobre o uso do texto indígena na formação crítica e reflexiva de jovens leitores.

### 3 Análises e Discussões

A narrativa *Txopai e Itôhã*, contada por Apinhaera Pataxó, escrita e ilustrada por Kanátyo Pataxó, é um mito que conta a origem do povo Pataxó. Esse livro, classificado como literatura infantojuvenil indígena, foi fruto de um curso de formação de professores indígenas de Minas Gerais, realizado no período de 1995 a 1999. Os professores sugeriram a criação de um livro para ser trabalhado na educação de suas crianças, visando a valorização da história e cultura de seu povo. Os índios da etnia Pataxó vivem em aldeias do extremo sul da Bahia e no norte de Minas Gerais.

A obra foi reeditada e inclusa no Programa Nacional Biblioteca na Escola (PNBE), triênio 2013, 2014 e 2015, obras complementares, distribuída em turmas dos três primeiros anos do Ensino Fundamental I, credenciada com o código 33779L0000 e pertencente a área de Ciências Humanas, de acordo com os documentos oficiais. Ganhou visibilidade e conquistou espaço no contexto escolar nacional.

O primeiro índio Pataxó a surgir na terra nasceu da água da chuva. Ele ficou fascinado com a riqueza da terra, as belezas da floresta, a diversidade das plantas e dos animais. A partir de sua chegada na terra, o índio aprendeu a plantar caçar, pescar, fazer remédios, rituais e a cuidar da natureza. Durante o dia, o sol aquecia o seu corpo e durante a noite, ele se alegrava com uma fogueira e o céu estrelado (PATAXÓ e PATAXÓ, 1997).

Todos os dias, quando o sol apontava no céu, o índio trabalhava e aprendia os segredos da terra. Certa vez, depois de uma grande chuva cair, outros índios nasceram. O primeiro índio a chegar na terra reuniu todos e disse que teria que partir para protegê-los e ir morar lá em cima no *Itôhã*. Ele ensinou todos os segredos e sabedorias da terra aos seus parentes e disse antes de partir: meu nome é *Txopai*. E o índio foi subindo no céu azul para morar no *Itôhã*. Desde aquele dia, os índios passaram a viver na terra, surgindo assim a nação Pataxó (PATAXÓ e PATAXÓ, 1997).

Através da síntese apresentada, percebemos que o livro trata de alguns ensinamentos sobre a relação do índio com a natureza, buscando ensinar sobre a cultura e a origem do povo Pataxó, valorizando a identidade dessa etnia, levando o leitor a refletir sobre

quais cuidados devem ser tomados com a floresta e os seres que a habitam. “Pataxó é água da chuva batendo na terra, nas pedras e indo embora para o rio e o mar” (PATAXÓ e PATAXÓ, 1997, p. 23). Assim, além de promover uma reflexão acerca da cultura desse povo, o enredo da narração possibilita a discussão acerca de questões ambientais.

Pataxó e Pataxó (1997), em seu livro, evidenciam que o índio surgiu a partir da natureza, através das gotas de chuva, sendo o primeiro índio cuidador, mestre e protetor da floresta e dos demais. Percebemos, pela narrativa, que *Txopai* não estabeleceu uma relação de domínio e posse com a natureza, pois ele entendeu que a vida já existia na terra, ensinando aos leitores o respeito e exaltando a cada ser as belezas da terra.

Além de trazer em sua obra um pouco da história, cultura e ensinamentos do povo Pataxó, o autor do livro leva os leitores a compreender e a ler textos imagéticos, produto da representação da identidade, das formas de compreender o mundo e as coisas e dos sentidos construídos socialmente. As imagens, gravuras e figuras dos textos indígenas não são meras ilustrações, mas uma marca da ancestralidade, poética e estética de sua cultura e literatura.

Assim, além de promover uma leitura crítico-reflexiva, o livro, através de suas ilustrações, promove uma reflexão cultural acerca das formas de comunicação existentes na cultura pataxó, bem como o desenvolvimento de habilidades e competências de leitura de imagens que dialogam e colaboram na construção dos sentidos do texto.

A partir da sequência didática básica sugerida por Cosson (2018), na formação do leitor literário, por meio da motivação, introdução, leitura e interpretação de textos indígenas, nós, professores, temos a chance de promover práticas de multiletramentos e formar sujeitos letrados, críticos, informados, respeitosos e mais conscientes da sua história, papel e lugar de e dos outros na sociedade.

### **Considerações finais**

A visão do colonizador branco europeu, dominante por muitos anos, fez com que os índios fossem marginalizados e representados como bárbaros, selvagens, desprovidos de fé, lei e cultura. A partir do fim do século XX, percebemos que o índio vem conquistando o seu espaço em diferentes contextos sociais (político, escolar, acadêmico e cultural), garantindo que sua voz, história e memória não sejam silenciadas e apagadas.

A partir da leitura de obras de autoria indígena, fomentadas por mediadores de leitura (pais, professores, amigos, entre outros), tem-se a oportunidade de valorizar a identidade, a memória, a cultura desses povos, com o fito de reelaborar crenças e posicionamentos em relação ao papel e à contribuição do sujeito índio na história, na

sociedade contemporânea, na cultura e na formação da literatura nacional, além de despertar para a percepção da pluralidade de nosso país, desconstruir estereótipos, discursos homogêneos e representações acerca da figura do índio brasileiro, promovendo, assim, o letramento literário e social, ou seja, formando sujeitos que, além de realizar leituras mobilizando habilidades e competências cognitivas, também produzem sentido ao que leem, considerando discursos e ideologias construídas socio-historicamente no processo de negociação de sentidos via leitura.

### Referências

ANDRADE, Francisco Rogiellyson da Silva. **Autoconceitos de leitura erigidos a partir de narrativas de vida de professores alfabetizadores**. 2019. 192 f. – Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Departamento de Letras Vernáculas, Programa de Pós-graduação em Linguística, Fortaleza, 2019.

COSSON, Rildo. **Letramento Literário: teoria e prática**. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2018.

GIL, Antônio Carlos. **Como elaborar projetos de pesquisa**. 4. ed. São Paulo: Atlas, 2002.

KLEIMAN, Angela. (Org.). **Os significados do letramento: uma nova perspectiva sobre a prática social da leitura e da escrita**. Campinas: Mercado de Letras, 1995.

OLIVEIRA, Maria do Socorro. Gêneros Textuais e Letramento. **Revista Brasileira de Linguística Aplicada**, v. 10, p. 325-345, 2010.

PATAXÓ, Apinhaera; PATAXÓ, Kanátýo. **Txopai e itohã**. Programa de Implantação das Escolas Indígenas de Minas Gerais, Belo Horizonte: Ministério da Educação, 1997.

SOARES, Magda. **Letramento: um tema em três gêneros**. Belo Horizonte: Autêntica, 1998.

STREET, Brian. V. **Letramentos sociais: abordagens críticas do letramento no desenvolvimento, na etnografia e na educação**. Tradução de Marcos Bagno. 1. ed. São Paulo: Parábola Editorial, 2014.

THÍEL, Janice Cristine. A literatura infanto-juvenil indígena brasileira e a promoção do letramento multicultural. **Revista Literartes**, n. 5, p. 88-99, 2016. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/literartes/article/view/107454>>. Acesso em: 10 agosto 2019.

## ENTRE FILOSOFIA, RELIGIÃO E LITERATURA: A QUESTÃO DA TRANSCENDÊNCIA EM *A OBSCENA SENHORA D* DE HILDA HILST.

Crislay Micaely Crisóstomo Maia<sup>38</sup>.  
Universidade Federal do Ceará

Marcelo de Almeida Peloggio<sup>39</sup>.  
Universidade Federal do Ceará

### Resumo

A partir da elucidação do sentido filosófico da categoria antropológica da transcendência, este trabalho busca compreender como se passa na obra *A Obscena Senhora D* de Hilda Hilst, o diálogo entre filosofia, literatura e religião. Tal texto literário nos parece bastante paradigmático da questão contemporânea da interdisciplinaridade e sua problemática para os estudos de Literatura Comparada. Desse modo, entendemos que uma discussão prévia acerca das dificuldades de leitura intrínsecas a tal texto, conforme conflui com outras áreas consolidadas do saber humano, nos aproximaria melhor da natureza particular, profunda e vasta da experiência mística da personagem Hillé, por hora num horizonte iluminado de uma maior compreensão do homem e das ideias.

### Palavras-chave

Transcendência; Interdisciplinaridade; Experiência Mística.

### Introdução

“Somente mostro que entendi um escritor quando sou capaz de agir dentro de seu espírito, quando sou capaz de, sem estreitar sua individualidade, traduzi-lo e alterá-lo  
multiplicamente”  
(Novalis)

Embora pareça controverso, em se tratando de Hilda Hilst cabe o lugar-comum<sup>40</sup>: trata-se de uma escritora de leitura difícil, singularmente complexa, particularmente exigente. No entanto, isso não significa um testemunho de inviabilidade dos caminhos de acesso ao texto. Não podemos dizer que haja contra a sua literatura qualquer sombra de ilegibilidade, em-

---

38 Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFC.

39 Professor orientador.

40 Partimos do fato de que, de um modo geral, a fortuna crítica da escritora reconhece as dificuldades que seu texto impõem ao leitor, que além de exigir um suporte existencial e reflexivo próprio, muitas vezes necessita que ele seja embasado filosoficamente. Portanto, o sentido do termo empregado aqui diz respeito a esse conhecimento geral e comum à escritora. Por outro lado, o aspecto controverso relaciona-se ao fato da escritora ter sofrido com os modismos acadêmicos tendentes, muitas vezes, a reduzir sua complexidade constitutiva.

bora os sentidos, muitas vezes obscuros, deslizem ininterruptamente. Pelo contrário, o que há é uma imperiosa disposição para a vertigem, uma secreta habilidade de tramar no abismo que, no mais das vezes, exige do leitor coragem para suportar a contingência como dado inexorável da experiência do homem no mundo. Podemos dizer que a dificuldade de ler um texto em prosa de Hilda Hilst se dá, por exemplo, pela exigência de um espírito aberto à radicalidade, portanto, propenso ao mais profundo das contradições humanas, ao risco da incerteza e a dor da antinomia constitutiva dos sentidos perenes. De um modo geral, é somente no corpo a corpo com o texto que o leitor poderá intuir melhor todos os desafios espirituais aos quais é convidado confrontar-se e para os quais precisa demandar esforço e firmeza de caráter.

Temos, desse modo, um primeiro ponto de inflexão nesse ensaio prático com a autora, qual seja, um ponto de moral existencial. A experiência com a literatura de Hilda Hilst parece realmente poder começar quando finalmente se compreende que o ímpeto de aplicar ao texto um modelo dedutivo<sup>41</sup> de explicação, deve permanecer em segundo plano, para enfim poder dar passagem a própria iniciação do leitor nos mistérios da vida e da morte. A própria Hilda Hilst diz a respeito da sua obra: “acredito que meus textos tenham extensão metafísica” (DINIZ, 2018, p.7). Nesse sentido, o movimento em busca da profunda compreensão do ser do homem como ponto de partida e chegada da sua escrita, desafia o leitor para um modo de existência e atitude eminentemente filosófica. Como diria Novalis (2001), “a decisão de filosofar é uma solicitação ao eu efetivo, de que ele tome consciência, desperte e seja espírito. Sem filosofia não há genuína moralidade, e sem moralidade não há filosofia” (NOVALIS, 2001, p.116). Assim sendo, a decisão de ler Hilda Hilst recai completamente sobre a participação sincera do leitor que, sem hesitar, deve buscar sofrer a paixão de ir ao encontro de si próprio, assim como toda uma geração de espíritos ousou fazer no princípio da história humana. Se o leitor atingir esse ponto de moral existencial, por conseguinte encontrará uma preciosa chave de leitura, a saber, o elo antropológico da filosofia nos seus primórdios e sua relação polêmica com a literatura.

Vale lembrar que toda civilização ocidental fundamenta-se essencialmente no que Jolif (1970) define como “conversão filosófica negativa”, aquele momento de retorno ao interior mais profundo de si mesmo que instala, necessariamente, uma separação, uma ruptura e finalmente uma negação do mundo imediato e supostamente seguro: “(...) quando um ho-

---

41 Grosso modo, consideramos o procedimento dedutivo inadequado ao tipo de experiência exigido pelo texto de Hilda Hilst. Partir, por exemplo, de conclusões deduzidas de proposições consideradas verdadeiras sem a devida indagação prévia ao texto, pode conduzir o leitor a um reducionismo da recepção estética.

mem, não contente de apenas viver, projeta compreender sua própria vida, e empreende interrogar-se sobre aquilo que ao comum dos mortais parece evidente” (JOLIF, 2018, p. 19), essa ascensão do homem ao pensamento o faz penetrar em um outro centro de existência e isso nunca ocorre sem uma espécie de dilaceramento. Se o texto de Hilda Hilst assenta suas bases numa “indagação em profundidade” (DINIZ, 2018, p.7), resta ao leitor empenhado converter-se à iniciação do próprio espírito ao filosófico e seus perigos.

Alcir Pécora (2010), no ensaio “Por que ler Hilda Hilst” dá um destaque especial à dificuldade de leitura dos textos em prosa da escritora, no que ele atribui o obstáculo diretamente “a exigência de erudição literária, filosófica e até científica” (PÉCORA, 2010, p. 9) do leitor. No entanto, ainda a respeito da prosa de ficção de Hilda Hilst, Leo Gilson Ribeiro (1999) já havia feito elucubrações nesse sentido: “(...) como grande escritora, só poderá ser apreendida por meio da interlocução com seu leitor (...) Acresce dizer que ela escreve baseada em premissas filosóficas, religiosas, de alta erudição” (INSTITUTO MOREIRA SALES, 2009, p. 84). Nessa época, Ribeiro (1999) buscava explicações para o fato de uma escritora com a envergadura de Hilda Hilst, tendo dedicado uma vida inteira à literatura e publicado uma extensa e variada obra, ser, ao mesmo tempo, tão pouco lida. A seu ver, ela já poderia ser considerada parte de um grupo de autores, assim como Beckett, definidos como autênticos “náufragos eruditos”. Sem leitores suficientemente capazes dela, sua literatura seguia obscura e praticamente desconhecida.

Muito embora tenhamos acompanhando nos últimos anos um verdadeiro boom de pesquisas acadêmicas sobre a obra de Hilda<sup>42</sup>, como o levantamento bibliográfico<sup>43</sup> de Diniz (2018) acerca da fortuna crítica da autora pode facilmente atestar, Pécora (que escreveu a apresentação crítica desse levantamento) manifesta uma enfática preocupação com a situação acadêmica atual de Hilda Hilst. Baseado nesses dados, o crítico observa pelo menos duas orientações marcantes nos rumos das pesquisas realizadas. A primeira seria uma inclinação ao comparativismo tradicional, porém tendencioso a “uma busca de ajuste da imagem de Hilda à de outros autores nacionais e internacionais” (PÉCORA, 2018, p.14); e a segunda estaria na insistente relação que se tenta fazer, de forma estrita e exógena, da obra da escritora com questões de gênero, questões essas pertinentes aos Estudos Culturais, ou mais especificamente, ao culturalismo de gênero: “como essa discussão está constituída antes do exame particular

42 O fato se deve tanto a distribuição em escala nacional da obra completa pela Editora Globo em 2001, quanto devido a morte da autora em 2004. Como bem observa Pécora, Hilda Hilst é um fenômeno do século XXI.

43 O trabalho que elencou teses, dissertações, anais, artigos sobre a autora, levou pelo menos oito anos para ser concluído.

da obra de Hilda Hilst, há aqui um claro sinal de alerta para o perigo de diluição crítica” (PÉCORRA, 2018, p. 16). Bom, o que nos parece é que tanto o comparativismo (no sentido do paralelismo estéril) quanto o culturalismo de gênero, não seriam as vias de abordagem consideradas pelo crítico como mais adequadas: “os estudos sérios devem estar alertas para isso” (PÉCORRA, 2018, p.17). No final das contas, seu apelo mais sutil direciona-se aos particularmente interessados pela obra de Hilda, no sentido de que esse sentimento sincero dirija-se ao estudo estético e distinto da obra e que se sobreponha a qualquer modismo acadêmico que venha a empobrecê-la ou a vulgarizá-la na sua singularidade. De todo modo, isso não significa uma tentativa qualquer maniqueísta de contrapor à popularização uma erudição antipática, mas uma defesa justa do caráter de uma obra complexa e exigente a despeito de sua possível degradação.

### **1 Hilda Hilst: um exemplo paradigmático de que a literatura sai de si**

Vimos até aqui alguns pontos fundamentais relativos à recepção estética da literatura de Hilda Hilst. O primeiro e talvez o mais importante deles seja o fato dos seus textos em prosa sinalizarem para o rechaçamento do método dedutivo de análise literária<sup>44</sup>, muito provavelmente por predominar sobre àqueles uma visão antinômica da realidade. Desse modo, fica difícil inferir conclusões infalíveis sobre uma literatura que inclui o contraditório como terceiro elemento<sup>45</sup> indispensável ao desnudamento dos seus personagens. Se a obra hilstiniana em prosa enuncia as suas próprias regras de leitura, nesse sentido ela guarda um princípio pedagógico que reclama ao pensamento autonomia intelectual e desprendimento psicológico, em outras palavras, ela exige que o leitor comporte-se filosoficamente. A emancipação psicológica do leitor exigida por Hilda Hilst remonta ao que Kant definiu como maioridade (*sapere audi* – coragem de servir-se do próprio entendimento) em contraposição à menoridade, ou seja, a “incapacidade de servir-se do entendimento sem o governo de outrem” (TUGENDHAT, 1996, p.7). Como a maioridade implica “colocar em questão (...) a fundamentação intrínseca das normas dadas de antemão” (TUGENDHAT, 1996, p.8), cabe ao leitor questionar seriamente a aplicação de modelos de análise literária com base na abordagem dedutiva e só a partir daí traçar um caminho de leitura possível<sup>46</sup>. Entendemos que tratar o texto “socratica-

44 De acordo com Todorov (2009), “as obras podem ilustrar uma determinada concepção de literatura”. Hilda Hilst jamais conceberia uma concepção formalista da literatura.

45 Uma referência indireta ao princípio da não-contradição de Aristóteles.

46 “Vemos que o método (ou métodos) não antecede à análise, como algo previamente fabricado, mas dela decorre” (CARVALHAL, 1986, p.6).

mente”, isto é, permitir primeiro a expressão singular da obra para depois, por si só, o leitor tirar conclusões plausíveis desse diálogo, seja um caminho fecundo, abundante de possibilidades.

Quando temos, por exemplo, uma obra como *A Obscena Senhora D*, em que notamos uma incontestável disposição para o diálogo entre o literário e outros campos do saber humano (como tentaremos mostrar adiante), constatamos que o impulso mais natural da literatura é sair de si mesma, sempre de modo a ir além das fronteiras disciplinares e institucionais. Considerando então essa disposição para o diálogo, sobretudo que ela é a condição primeira para o pensamento dialético, quer dizer, nessas circunstâncias os discursos nunca se sobrepõem um sobre o outro, mas são intercambiáveis, acreditamos que a estrutura narrativa de *A Obscena Senhora D* opera a partir de um pensamento dialético. Aqui, além de definirmos nosso principal ponto de conexão entre literatura e filosofia em *A Obscena Senhora D* de Hilda Hilst, também renovamos nossa atitude frente às teorias literárias e filosóficas e nos encaminhamos para a ideia de unidade orgânica<sup>47</sup> do pensamento. Mais do que ressaltar diferenças, direitos, domínios entre uma e outra, por ora nos interessa discutir o estatuto ambíguo da atividade filosófica desde seu início grego, bem como o cosmopolitismo literário, ou seja, nossa preocupação deve se voltar para o que as une e não para a disciplina que separa.

Embora a gente reconheça atualmente a importância do princípio dialógico<sup>48</sup> para os estudos comparados, quer dizer, admitimos que nenhuma obra literária está isolada ou fechada em si mesma, mas constrói-se polifonicamente dentro de um sistema de correlações de vozes e ideologias, sabemos que os estudos tradicionais comparados tanto excluíram do seu campo de atuação a relação da literatura com outros saberes e artes, quanto desencorajaram possíveis leituras interdiscursivas. Reduzir a literatura à sua materialidade linguística, isto é, à sua imanência, é ignorar que “a literatura não nasce no vazio, mas no centro de um conjunto de discursos vivos, compartilhando com eles numerosas características; não é por acaso que, ao longo da história, suas fronteiras foram inconstantes” (TODOROV, 2009, p.22). Porém, a forma disciplinar e institucional pela qual a literatura (mediante a sua emancipação científica em categorias de teoria literária) foi e ainda é tratada nos centros de ensino universitários, limita o seu papel enriquecedor da existência e do pensamento quando convertida em mera

47 O pensamento não é uma coisa morta, mas viva e pulsante. Assim como “a obra literária é um organismo vivo” (TODOROV, 2009, p.11).

48 Vimos com Tania (1986) que “Bakhtin foge às concepções fechadas no texto dos formalistas mais ortodoxos e resgata suas ligações com a história”.

ilustração de distintos métodos de análise. De acordo com Todorov<sup>49</sup>, numa espécie de auto-crítica desenvolvida no texto “Literatura em Perigo”, essa forma austera de tratar a literatura contribuiu para a formação de profissionais propensos a uma visão estrita, portanto, instrumental e dogmática da literatura. A consequência direta dessa abordagem artificial é ignorar o sentido lato da literatura como interpretação do mundo, ou melhor, desprezar que ela é a “encarnação de um pensamento e de uma sensibilidade” (TODOROV, 2009, p.37).

Vimos que, num sentido mais amplo, a literatura pode ser compreendida como pensamento especulativo sobre o mundo. E é justamente nesse aspecto de “confrontação no âmbito do pensamento” (NUNES, 1999, p. 14) que entendemos o trânsito entre literatura e filosofia em Hilda Hilst. De acordo com Benedito Nunes (1999), pensar na ideia de confronto<sup>50</sup> vai além do sentido comparatista de intercâmbio entre dois domínios disciplinares<sup>51</sup> distintos, pois que aquele se projeta ainda na antiguidade grega. O inevitável movimento de poetas em direção à filosofia, como temos por exemplo, Novalis; assim como o movimento de filósofos em direção à literatura, como em Parmênides, Nietzsche, configura um nexo de “transação sub-reptícia” (NUNES, 1999, p. 15), no sentido de que não haveria entre as duas qualquer conversão ou absorção mútua, mas conversão simétrica: “(...) o movimento de vaivém de uma à outra, (...) implica num singular confronto entre as duas: singular porque esse vaivém das instâncias que se confrontam não poderia fazer-se se elas de certo modo já não fossem vizinhas” (NUNES, 1999, p.15).

Quando se fala em relação de contiguidade entre literatura e filosofia, é preciso re-uar um pouco ao seu passado grego que, à época de Platão, já se constituía como uma antiga querela<sup>52</sup>. É conhecido o confronto que o filósofo estabelece nos livros II, III e X d’*A República*. Quando condena, por exemplo, a poesia imitativa, Platão acentua uma velha disputa entre inteligência, entendimento racional e imaginação, muito embora tenha sido Aristóteles, na

49 Todorov associou-se ao formalismo e mais tarde se tornou um dos mais emblemáticos defensores da abordagem estruturalista. No entanto, ao assumir um cargo na secretaria de educação francesa e conhecer a realidade do ensino de literatura nas instituições, desde o ensino básico até o universitário, questionou-se seriamente: “Por que estudar literatura se ela não é senão a ilustração dos meios necessários à sua análise?” (TODOROV, 2009, p. 39).

50 “Sem esse movimento, que acusa a vizinhança, o confronto suprimiria a polarização de uma pela outra, substituído por um relacionamento entre posições fixas, adrede separadas (...) como unidades monádicas sem janelas” (NUNES, 1999, p.15).

51 Quando se pensa a relação entre filosofia e literatura no âmbito da conexão disciplinar, acaba-se incorrendo no que Benedito Nunes (1999) chama de “tentativa de anexação”, ou seja, incorpora-se uma à outra de forma subordinada, para o préstimo apenas de ilustrar ou confirmar domínios particulares. A conexão disciplinar é compreensível apenas entre territórios separados. Aqui estamos falando de “intercurso dialogal”.

52 Parmênides, filósofo anterior a Platão, escreveu suas concepções filosóficas em forma poética, muito embora já existisse a prosa filosófica. Heráclito, por exemplo, escreveu poeticamente, mas em prosa, não em verso.

*Poética*, o primeiro a distinguir, terminologicamente, os *mythológoi* dos *physiológoi*, isto é, os poetas que escreviam em verso dos filósofos que escreviam em prosa. Essa distinção não se resume apenas a uma questão de forma, mas envolve, por exemplo, uma oposição mais profunda entre erro e verdade. Em contrapartida, Xenófanes, Parmênides e Empédocles, filósofos modernamente conhecidos como “pré-socráticos”, mesmo depois da invenção da prosa filosófica<sup>53</sup>, insistiram em manifestar suas concepções em metros poéticos, dando, portanto, testemunho eloquente da remota vizinhança entre o literário e o filosófico.

Sabemos que a separação dos territórios em disciplinas científicas, constituídas autonomamente em sistemas fechados, abstratos e autossuficientes, é uma produção histórica, de tal modo que, de um lado temos os profissionais da literatura: “ler literatura não conduz à reflexão sobre a condição humana, sobre o indivíduo e a sociedade, o amor e ódio, a alegria e o desespero, mas sobre as noções críticas, tradicionais ou modernas” (TODOROV, 2009, p. 27); e do outro, temos os profissionais da filosofia: “(...) foi apenas gradualmente que a prática da filosofia foi institucionalizada como uma disciplina profissional ao longo da história da cultura (...) os filósofos modernos são profissionais que escrevem para outros profissionais” (MOST, 2008, p. 417). Não obstante, a filosofia contemporânea buscou fazer experimentos literários: “precisamente quando um ideal de clareza científica dominava boa parte da filosofia, alguns pensadores (...) põe essa clareza em cheque e buscam outros modos discursivos” (MOST, 2008, p. 445). Sem dúvidas, Nietzsche é um dos exemplos mais emblemáticos dessa experimentação literária. Já do ponto de vista da literatura contemporânea temos Hilda Hilst como um dos exemplos mais paradigmáticos da interlocução dialogal entre filosofia e literatura.

## **2 A questão da transcendência em *A Obscena Senhora D* como centro da conversão simétrica<sup>54</sup> entre literatura, filosofia e religião.**

Podemos dizer que Hilda Hilst tanto se aproxima dos primeiros filósofos gregos, como por exemplo Heráclito, especialmente pelo tratamento literário da prosa especulativa<sup>55</sup>;

53 Os primeiros filósofos gregos tinham uma inclinação para a narratividade tendo em vista a interdependência entre a busca da essencialidade e a abrangência: “para todos os primeiros filósofos gregos, o mundo que vemos é um mundo de mudanças, que se torna inteligível ao ser inserido em uma narrativa causal como efeito de uma causa mais vasta” (MOST, 2008, p.432).

54 O termo refere-se a Benedito Nunes que considera o diálogo interdiscursivo como eminentemente dialético, ou seja, sem que o discurso seja um instrumento de poder, nenhum discurso se sobrepõe ao outro, mas converge harmonicamente.

55 De acordo com Most (2008), Heráclito escreveu numa prosa marcada por uma variedade de técnicas poéticas.

quanto se aproxima de filósofos contemporâneos como Nietzsche, Camus, Sartre, Wittgenstein pela ousadia de reabrir fronteiras fechadas pelo determinismo científico. Sendo assim, à medida que fomos impelidos a repensar a relação entre filosofia e literatura em Hilda Hilst nos encaminhamos para o centro da sua recepção estética, qual seja, o modo dialético do seu pensamento literário. Desse modo, dizemos que sua literatura em prosa rejeita ser tratada como mero comentário de teorias literárias, bem como ilustração de conceitos filosóficos.

Para que isso possa ficar um pouco mais palpável, vejamos o caso particular da questão da transcendência na obra *A Obscena Senhora D* de Hilda Hilst. Hillé é uma personagem de 60 anos que ao longo da sua história de vida, ou mais precisamente, desde a sua infância, mostra-se inquieta com os mistérios da vida e da morte. Nesse aspecto, é ainda muito precocemente que se percebe os primeiros anelos dos apelos metafísicos da personagem, expressos num fluxo de pensamento fortemente especulativo. No entanto, é apenas após vivenciar experiências de perda com a morte do marido e do pai, que Hillé questiona-se mais profundamente acerca do sentido da vida, agora a partir da experiência do seu caráter inevitavelmente finito. O movimento, portanto, de se pensar finita conduz a personagem a uma negação da morte, como forma salutar de resistência a ideia do próprio aniquilamento. Desse modo, em vez de amargar o próprio fim inevitável, ela mergulha para dentro de si mesma, a fim de prescrutar o mistério da existência “na busca do fundamento último para o Eu sou primordial que *a* [grifo nosso] constitui” (VAZ, 1992, p.93). O elo antropológico que conecta a experiência da morte à especulação sobre a finitude leva a personagem a transcender a si própria, num jogo dialético entre interioridade e exterioridade a caminho do Absoluto. Quando, na sua situação finita, Hillé pensa o Absoluto como tudo aquilo que é exterior à sua situação no mundo, ela encontra-se na mais autêntica relação de transcendência, “no êxodo que leva para além das fronteiras da própria finitude e do seu ser situado” (VAZ, 1992, p.96).

A reflexão total realizada pelo espírito sobre si mesmo traduz uma atitude filosófica, articulação primordial do pensamento metafísico. De acordo com Lima Vaz (1992), a experiência da transcendência tanto deu origem à metafísica, quanto à ciência do divino que, em outros termos, foi a transposição filosófica da experiência religiosa. Nesse ponto, temos que, a relação de transcendência articula a filosofia e a religião desde o início da cultura humana. Como então ignorar essa articulação numa obra em que é possível acompanhar toda a trajetória de uma personagem no sentido do Absoluto transcendente, na trilha de uma experiência religiosa e mística superior do espírito? Tampouco cabe tratar o pressuposto antropológico e fi-

losófico da transcendência de forma pura, importando grosseiramente da cultura e aplicando indiscriminadamente ao texto literário. Por outro lado, é possível pensar uma saída diante dessa encruzilhada de investigação multidisciplinar. Tugendhat (1996) retoma as relações de vizinhança entre filosofia, religião e literatura e sintetiza numa unidade de pensamento aquilo que as une: as três, embora de modos distintos<sup>56</sup>, se referem ao Absoluto. No entanto, o escritor “não se coloca em uma relação de concorrência com um texto religioso ou filosófico” (TUGENDHAT, 1996, p.12) cabendo ao leitor sempre ouvir as razões do próprio texto literário.

## Referências

- CARVALHAL, Tania Franco. **Literatura Comparada**. São Paulo: Editora Ática, 1986.
- CÉSAR, Constança Marcondes. **Poesia e Transcendência em Hilda Hilst**. In: NATÁRIO, Maria Celeste; Epifânio, Renato (Org.). *Entre Filosofia e Literatura*. Sintra: Zéfiro, 2011.
- DINIZ, Cristiano. **Fortuna Crítica de Hilda Hilst**: levantamento bibliográfico atualizado (1949-2018). Campinas, SP: UNICAMP/IEL/Setor de Publicações; UNICAMP/IEL/CEDAE, 2018.
- HILST, Hilda. **A Obscena Senhora D**. São Paulo: Globo, 2001.
- JOLIF, Jean Yves. **Compreender o homem**. São Paulo: Editora Herder, 1970.
- MOST, Glenn W. A poética da filosofia grega em seus primórdios. In: LONG, A.A.(Org.). **Primórdios da filosofia grega**. São Paulo: Ideias e Letras, 2008.
- NUNES, Benedito. Filosofia e poesia. In: **Hermenêutica e poesia**: o pensamento poético. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.
- NOVALIS. **Pólen**. São Paulo: Iluminuras, 2001.
- TODOROV, Tzevetan. A literatura reduzida ao absurdo. In: **A literatura em perigo**. Rio de Janeiro: DIFEL, 2009.
- TUGENDHAT, Ernst. O que é filosofia. In: DIAS, M. C. (Org.). **O que é filosofia?**. Ouro Preto: IFAC/UFOP, 1996.
- VAZ, Henrique Cláudio de Lima. Categoria da Transcendência. In: **Antropologia Filosófica II**. São Paulo: Loyola, 1992.

---

56 Tugendhat (1996) diz que “filosofia, religião e arte, de alguma forma se referem ao todo, seus meios, porém são distintos” (TUGENDHAT, 1996, p.16).

## **A PROBLEMÁTICA DA SECA NA OBRA *A FOME* DE RODOLFO TEÓFILO: UMA ANÁLISE DOS ASPECTOS POLÍTICOS E IDEOLÓGICOS A PARTIR DE UMA PERSPECTIVA NATURALISTA**

Flávio de Alencar Matos Junior  
Universidade Regional do Cariri – URCA

Francisca Carolina Lima da Silva  
Universidade Regional do Cariri – URCA

### **Resumo**

Neste trabalho, pretendemos compreender como a problemática da seca é representada na obra *A fome*, contribuindo para um desequilíbrio na ordem social do Ceará dos anos 1800. Quanto ao escritor Rodolfo Teófilo, destacamos o seu estilo literário, que através da adoção do naturalismo/realismo, contribuiu enormemente para o desenvolvimento do estilo no âmbito nacional. Em relação aos problemas sociais presentes na obra, será discutido como a seca contribuiu para manutenção da forma de se fazer política no Brasil, tendo apoio na chamada “indústria seca”. Destacamos o quanto é prejudicial a falta de uma moral bem fundamentada para poder conviver com outras pessoas em momentos de crise extrema, fator que dá subsídio para cenas de desumanidade, do início ao fim da obra.

### **Palavras-chave**

Fome; Seca; Política; Moral; Flagelado.

### **Introdução**

A primeira vez que se tem registro a propósito do fenômeno da seca no Nordeste é logo após o descobrimento do Brasil, no ano de 1583, noticiada pelo jesuíta Fernão Cardim, que percebeu o fenômeno ao percorrer os territórios da Bahia e de Pernambuco: “No ano de 1583 houve tão grande seca e esterilidade [...] principalmente no sertão de Pernambuco, pelo que desceram do sertão apertado pela fome, socorrendo-se aos brancos quatro ou cinco mil índios” (CARDIM *apud* ALVES, 1953, p. 17-18). No Ceará, o primeiro ano de seca reconhecido data de 1603, o que não significa que não houve secas nos cem anos anteriores, o fato é que “as secas só passaram a entrar no relato histórico dos portugueses depois que se efetivou a penetração dos colonos nas terras de criar. Daí a escassez de documentação sobre as crises climáticas”. (ALVES, 1953, p. 23-24)

A seca é a causa das maiores adversidades políticas e econômicas que encontramos na obra *A fome* de Rodolfo Teófilo, as quais iremos analisar, por representar

diretamente a realidade enfrentada pelos habitantes do Ceará na seca de 1877 a 1879, chamada de *A grande seca*, que segundo especialistas e documentos históricos até os anos atuais não se viu outra igual. Historicamente podemos observar, infelizmente, que os governantes não realizam políticas públicas nos anos de chuvas regulares, e quando chega o ano seco, as mesmas dificuldades reaparecem e surgem figuras políticas típicas dos anos de seca, como é o caso do comissário de socorros públicos. Esta figura está presente no romance *A fome*, no personagem Simão de Arruda, que deve o lugar de comissário à política. Podemos observar que a nomeação de Simão de Arruda ao cargo de comissário de socorros públicos se deu com a finalidade de pagar favores eleitorais que o mesmo havia ofertado durante as eleições, daí percebemos o interesse dos governantes em manter a seca e suas consequências, pois assim pode cumprir os acordos políticos feitos outrora, em busca de se manter no poder, essa manobra política é denominada por Teoberto Landim de “indústria da seca”,

São os detentores do poder na região, os aproveitadores da miséria alheia, os institucionalizadores da “indústria” da seca, os reais acusadores.

A dominação tem seu ponto de partida na própria classe política. É a partir de seus próprios interesses e não da necessidade reinante no seio da comunidade flagelada. A indicação de candidatos a cargos chaves significa uma possibilidade de manutenção de poder e de enriquecimento dela para a realização de muitas ambições. [...]

O clientelismo político no Nordeste é uma prática cultivada desde suas origens, portanto, irmão gêmeo da corrupção que o assola. (LANDIM, 2005, p. 109-110)

## 1 Estilística do autor

O século XIX é marcado pelo surgimento de várias linhas de pensamento científico e filosófico, que determinaram uma mudança absoluta na forma como a humanidade encara a realidade, partindo do princípio de que o ser humano utiliza unicamente a razão para gerir seus atos, oportunizando assim novas experiências na maneira de lidar com a realidade a sua volta e refletir acerca de maneiras de modificar seu meio social. Esse pensamento, oriundo do início do século, é denominado Positivismo, desenvolvido por Augusto Comte. Outra linha de pensamento que influenciou fortemente os intelectuais da época foi instaurada pelo *Manifesto Comunista* (1848) de Karl Max e Friedrich Engels, que define o materialismo histórico, conforme esclarece Pinheiro:

Além do positivismo comteano, um rol de idéias novas fez a cabeça dos intelectuais europeus e do mundo: o evolucionismo de Spencer (1823-1903), a teoria da *seleção natural* de Darwin (1809-1882), o ambientalismo de Taine (1828-1893) e o materialismo psicológico de Wundt (1832- 1920) e Lombroso (1835-1909). No campo artístico, entraram em voga o Realismo e o Naturalismo. (PINHEIRO, 2001,

p. 21).

Na literatura temos a consolidação do Naturalismo, apresentando-se como movimento estético-literário de total oposição ao movimento literário anterior, ou seja, o Romantismo. Os naturalistas “procuraram anular a distância entre a realidade e a ficção: adquirindo caráter experimental, o texto literário converte-se num laboratório” (MOISÉS, 2004, p. 315).

É nesse contexto de euforia e de ideias utópicas que Rodolfo Teófilo está inserido e sua formação em Farmácia, em 1875, influencia-o ainda mais para o seu pensamento iluminista e liberal, o que será característico no intelectual e no escritor. No romance *A fome* (1890), é com admirável capacidade que Teófilo apresenta as características peculiares a sua época e ao movimento literário que vivia, o Realismo-Naturalismo. Vejamos alguns trechos da obra supracitada que o enquadram nestes movimentos:

A estrada, que até aquele ponto recebia um caminho ou outro, servia agora de grossa artéria a milhares de veredas, que nelas desembocavam. O préstito dos famintos era agora considerável. Naquela imensa procissão viam-se indivíduos de todas as idades. Acossados pela fome, seguiam caminho da Fortaleza, a reclamar a assistência pública.

Freitas achava-se mal com sua caravana naquele meio. Indivíduos de todas as castas se confundiam ali. Havia perdido o senso íntimo e deixavam-se dominar pelas necessidades da animalidade. No leito da estrada encontravam-se, a cada passo, ossos humanos, cuja pele seca e colada os conservava articuladas. (TEÓFILO, 1979, p. 23).

Nesta passagem da narrativa o patriarca Manuel de Freitas estava a caminho de Fortaleza com toda a sua família, em busca de comida, pois a seca ocasionara a escassez de alimento no interior. Percebemos a preocupação de Rodolfo Teófilo em denunciar a condição de faminto e miserável a que a seca sujeitava o povo cearense, vale lembrar que delatar a má condição social é uma característica típica dos naturalistas.

Já seguindo seu pensamento naturalista, vemos na citação a seguir, o homem ser facilmente comparado a um animal irracional, condicionado por meio do contexto de miséria no qual estava inserido na ocasião. Em outra passagem, Freitas, vendo um vulto na escuridão da noite e temendo a segurança da família, “Aproximou-se mais e pôde ser reconhecido. Não era um bicho, mas um homem que a fome reduzira a bicho. [...] A ele se articulava a cabeça, um pouco mais vestida do que uma caveira, com o rosto esquálido, a fisionomia carregada de ferocidade de animal faminto.” (TEÓFILO, 1979, p. 33).

Com a obra *A fome* Rodolfo Teófilo se destaque na literatura não só cearense,

como também na literatura brasileira, dadas as características marcadamente naturalistas/realistas localizadas na obra, assim como em função de seu pioneirismo em escrever acerca da seca por uma problemática social e não apenas utilizando-a como um fator climático adverso, como acontece com os escritores da chamada Geração de 30.

## 2 As problemáticas sociais na obra *A fome*

### 2.1 A Seca

Na seca de 1877 surge um novo fenômeno, que dará subsídios para a manutenção de uma política de subordinação aos comissários e a condições análogas a de escravos, este fenômeno é a troca de mão de obra dos flagelados em víveres, “isso ocorreu porque havia a pretensão do partido liberal cearense, sob a liderança do senador Pompeu, de utilizar os períodos de secas para realizar obras públicas como contrapartida pelo socorro recebido pelos retirantes desvalidos”. (SOUSA, 2009, p. 1-2).

A situação só se agrava, a atitude do governo em se dispor a auxiliar os flagelados da seca tem início apenas em 1877, tendo a população das secas anteriores sido abandonados à própria sorte. No entanto, os recursos destinados a amenizar os sofrimentos do povo cearense, infelizmente, não chegavam a seu público-alvo, em decorrência de dois fatores: primeiramente porque servia de meio para enriquecimento pessoal, como demonstra a atitude do comissário na obra em análise, observe:

Quitéria examinou os papéis, reparou as notas do tesouro, contou-as, dobrou-as, reuniu os documentos que estavam espalhados no ladrilho e recolheu tudo à carteira. O dinheiro exacerbava-lhe a cobiça e a impaciência de ocultá-lo. A cada momento, ouvia bater à porta e entrar o dono reclamando-o. Era preciso uma resolução, e foi a astúcia quem a ditou. Abriu a mala e recolheu mais aquela quantia pertencente aos socorros públicos. (TEÓFILO, 1979, p. 142).

O outro motivo pelo qual os recursos financeiros destinados a auxiliar o povo no enfrentamento da seca não chegavam a seu destino se dá em função de os mesmos não serem utilizados, voltando, portanto, a quantia ao tesouro nacional, sendo que a população flagelada era assim, prejudicada diretamente. Conforme afirma Joaquim Alves:

As verbas para as obras do Nordeste seco não são aplicadas, antes são devolvidas ao Tesouro Nacional no fim do ano administrativo, com prejuízos incalculáveis para a população. E afirma-se que essas verbas são devolvidas porque ordens secretas determinam que as mesmas não sejam aplicadas! É coisa muito grave, mas é o que corre entre nós, sem contestação. (ALVES, 1953, p.194).

Ainda acerca do turbulento enfrentamento da seca por parte da administração política, destacamos a falta de um projeto de combate ou de convivência com o fenômeno climático de forma continuada e eficaz, algo inexistia na época. Por se tratar de um fenômeno que ocorre periodicamente, o governo poderia realizar obras de infraestrutura que evitassem tantas cenas trágicas, não havia no Brasil um projeto permanente que garantisse o abastecimento e o desenvolvimento da região Nordeste, já em 1877, Rodolfo Teófilo chamava a atenção para a necessidade de um projeto deste porte: “O novo governo encontrou a província nas mais desoladoras circunstâncias. Na Fortaleza, mais de cento e quarenta mil almas de população adventícia, abarracadas em roda da cidade e, por cúmulo de incúria do governo da província”. (TEÓFILO, 1979, p. 133).

Retratando a maior seca de todos os tempos, Rodolfo Teófilo expõe as dificuldades que o setor econômico sofre em época de seca. Em *A fome* Rodolfo nos apresenta as dificuldades financeiras enfrentadas por Manuel de Freitas, que era “descendente de uma das mais antigas e importantes famílias do alto sertão, herdara do pai modesta fortuna e a influencia eleitoral na localidade”, (TEÓFILO, 1979, p. 5) estando toda a sua riqueza empregada na mão de obra escrava e na criação de gado, a mais lucrativa atividade da época. No entanto, logo nos primeiros anos de seca, que compreenderam de 1877 a 1879, o quadro da situação financeira de Freitas começa a se inverter, justamente por não ter um projeto que o preparasse para esses momentos de adversidade,

a crise foi acentuando-se e o mal tomando de dia a dia maiores proporções. [...] Manuel de Freitas e a família estavam também sujeitos aquelas duras contingências. Os seus rebanhos eram dizimados pela fome. Os pródromos de uma calamidade terribilíssima se acentuavam cada vez mais. A energia do fazendeiro posta em campo nada conseguia em favor de sua fortuna, que se aniquilava. As fontes não se vertiam uma gota d’água! Os gados mortos de sede urravam à beira dos bebedeiros com um sentimento que comovia! Era necessário rasgar a terra e arrancar-lhe água das entranhas. (TEÓFILO, 1979, p. 6).

A partir deste momento começa a peregrinação de Freitas e de sua família em direção à capital, lugar onde passará por todas as humilhações por parte dos responsáveis em auxiliar os flagelados da seca, conforme já destacado. Enquanto que Manuel de Freitas era homem de posses, e mesmo assim a seca o reduziu a nada, pensemos agora nos pequenos camponeses, que não possuem subsídios para resistir o mínimo que fosse a uma seca de grandes proporções, o seu fim eminente é a morte. Neste momento se faz cabível utilizar novamente a expressão “indústria da seca”, teorizada por Teoberto Landim, para resumir a

configuração da sociedade da época,

o poder econômico mancomunado com o poder político dividiriam entre si a arbítrio, o mandonismo, a exploração. Não havia interesse de resolver a questão, mas sim de conservar o sertanejo como um eterno dependente do “Coronel”, dos “favores governamentais”, durante toda época de longa estiagem – isso faz parte do jogo desta “indústria mafiosa”. Sabiam os “coronéis” que o camponês, uma vez emancipado economicamente, também o seria politicamente: deixaria de ser conduzido como um simples cordeiro no rebanho dos “donos das terras”. A eternização da miséria era a fórmula correta da manutenção desta dependência. (LANDIM, 2005, p. 119).

Podemos destacar, por fim, que a seca traz consigo, de forma explícita, a indisposição dos governantes em mudar o quadro econômico do povo brasileiro, e muito menos de mudar a forma de se fazer política, pois mesmo que o indivíduo consiga se emancipar economicamente, isso não garante que o mesmo irá se posicionar politicamente de forma esclarecida, oriunda de uma consciência política crítica, o que ocorre, geralmente, é esse indivíduo passar a reivindicar sua parte no poder e no clico da troca de cargo por apoio eleitoral.

## 2.2 Adversidades sociais

As descrições feitas por Rodolfo Teófilo nos mostram a dificuldade que há na lida com a seca quando não existem políticas públicas para auxiliar os atingidos por ela, assim como a necessidade em manter a ordem social vigente, principalmente nas cidades dos sertões, em que a assistência de socorros públicos não chegava. Vários são os problemas que a seca causa na vida social, no entanto, iremos destacar duas: a fome e a imigração.

As imagens da fome na obra em estudo têm a capacidade de suscitar em nosso íntimo de leitor a reflexão acerca da nossa realidade e da respectiva responsabilidade quanto ao nosso próximo, para que tais cenas não venham a se repetir. Com a falta de chuvas, a escassez de alimento logo bate à porta dos lares das famílias do sertão, dando subsídios para tristes episódios. Isso ocasiona desespero no povo em busca de alimento, conforme a seguinte passagem da narrativa em estudo: “os famintos, com o instinto de animal esfomeado, pressentiam que levava alimento e cercavam-no pedindo de joelhos uma migalha pelo o amor de Deus. Freitas fechava o coração aos rogos, e procurava convencê-los de que nada tinha também para comer”. (TEÓFILO, 1979, p. 24) Em outro momento quando freiteiros com dezenas de sacos de farinha dos socorros públicos encontram-se com alguns famintos na

estrada e estes, por sua vez, terem saqueado todas as sacas de víveres, tem início um confronto entre si.

Travou-se uma luta tremenda, uma briga de feras esfomeadas sobre um minguido repasto. Os víveres seriam dos mais fortes e não dos mais necessitados. [...] Freitas observava compungido aquela luta pela existência. Lembra-se ainda de pôr termo a ela, mas como, se no delírio famélico embota-se o senso íntimo e o homem fica reduzido a bruto, a animal carnívoro, e que se vê faminto. [...] Consumava-se ali o drama da fome. Na arena da luta, mais de trinta cadáveres apodreciam ao sol e serviam-se naquele repasto de podridão. (TEÓFILO, 1979, p.44-45).

E para as vítimas da fome que não tinham a felicidade de encontrar o mínimo de alimento para a sua sobrevivência, não tinha a outra sorte a não ser a morte,

Deitada sobre a pedra, na postura de crucificada, uma mulher tão magra como uma múmia, era devorada ainda viva pelos urubus. Banquete horrível! Como o Prometeu, [...] Os bicos compridos e aguçados rasgam o ventre e puxam o intestino que se desenrola à mercê da gula das aves. As vísceras são arrancadas do trono e devoradas com gula famélica! Os mais fracos receiam disputar aos mais fortes um pedaço de intestino, e, covardes, cercam a cabeça da vítima e lhe vazam os olhos a bicadas! Vivia ainda: suas pupilas se fitavam no azul céu, quando a luz se apagou de repente e, nas agonias de dor tão cruciante, sente que a vida foge com as últimas ondas da claridade. (TEÓFILO, 1979, p. 36 e 37)

Em busca de meios para sobreviver e conseguir vencer a luta contra a fome, os sertanejos não têm outra opção a não ser deixar a sua terra e emigrar para a Capital, em busca dos socorros públicos, ou irem para os estados do Sul, deixando tudo para trás, se aventurando numa peregrinação pela vida. Certamente a emigração desfigura a sociedade, no entanto, é importante destacar o sentimento que esses emigrantes carregavam no peito no instante da saída:

Era triste aquela procissão, como o desfilar de um enterro. Todos magros, macilentos e esfarrapados, davam ao cortejo a cor sombria da tristeza. Forçados a abandonar a terra natal, caminhavam desalentos. Pela cadência do passo lento e grave podia-se do desgosto que lhes ia na alma! {...} (TEÓFILO, 1979, p.124)

Era a emigração a última desgraça reservada ao cearense; e a emigração forçada, porque não queriam sair e o governo da província a isso o obrigava, diminuindo todos os dias os socorros públicos. Seis vezes por mês, tocavam os pacotes do norte e sul na Fortaleza e todos levavam emigrantes! (TEÓFILO, 1979, 127)

Esta emigração em massa ocasionou um verdadeiro caos no centro urbano da capital, uma vez que a mesma não dispunha de instalações adequadas para acomodar a todos os fugitivos da seca. Rodolfo não deixou passar despercebido em sua obra, *A fome*, mais este flagelo, que veio auxiliar a dizimação da população do estado e montar um quadro caótico. Na

seca de 1877 a 1879, em que o governo já perdera o controle da situação, “o governo construiu lazaretos provisórios, contratou médicos, nomeou comissões de pronto socorro, mas tudo apenas atenuava um pouco os sofrimentos da população.” (TEÓFILO, 1979, p. 156). O narrador nos mostra a situação de caos na obra em estudo:

O centro da capital fora respeitado pelo flagelo, devido isso às melhores condições da população e à vacina. Esse estado, entretanto, não durou muito. O cerco foi apertando-se dia a dia, e pouco tempo depois a peste entrava em Fortaleza. Os cadáveres dos bexigosos eram conduzidos para o cemitério, amortalhados com os trapos que vestiam. [...] A atmosfera da cidade cada vez mais se infeccionava, pois pedaços podres de pus, não encontrando lugar onde ficassem depositados, caíam dos cadáveres nos passeios das casas e calçamento das ruas. [...] As valas dos cemitérios recebiam mais de mil corpos por dia, e a recrudescer!... Os Cadáveres ficavam às vezes insepultos por mais de vinte e quatro horas, por não haver coveiros em número suficiente para o serviço dos enterramentos! (TEÓFILO, 1979, p. 156-157).

Aqueles que não morriam pela fome morriam pela varíola, e mais uma vez o poder público não conseguia atender as mínimas necessidades da população cearense, já que não havia vacina contra essa nova praga no Ceará. Por sua vez, Rodolfo Teófilo, com seu espírito filantrópico, foi quem desenvolveu uma vacina contra a varíola e perambulou por todos os acampamentos para realizar a vacinação gratuitamente nos retirantes.

### 2.3 A decadência moral

Como acabamos de aferir, a seca de 1877 a 1879, coloca o ser humano numa condição extrema de luta pela sobrevivência, tendo ainda de conviver com outras pessoas que sofrem das mesmas mazelas, em um mesmo ambiente, configurando assim um cenário propício para atitudes que fogem de qualquer padrão moral.

Nesse caso, emanam da narrativa a descrição de momentos de crise extrema, vivenciados de forma semelhante pelo povo nordestino, essas cenas exigem do ser humano muita perspicácia para conservar seus valores, que vem de encontro com as necessidades do próximo, no entanto, o que vemos são atitudes egocêntricas por parte dos flagelados, como meio de garantir a sobrevivência.

Esses episódios contribuem para a manutenção de cenas de desumanidade, como as vistas na obra *A fome*, que refletem até hoje no dia a dia da maioria dos brasileiros, os quais não perdem a oportunidade de barganhar em detrimento ao próximo. O com o drama da fome perdem todas as concepções morais e étnicas responsáveis por gerir a ordem na sociedade. Pe. Ibiapina descreve com precisão essa corrupção humana ocasionada pela miséria dando

destaque ao sofrimento peculiar sentido pelas mulheres, observemos:

Os laços mais ternos e preciosos, que fazem os encantos da vida humana, que obraram-se na presença da fome, que extinguiu todos os sentimentos naturais mais poderosos, para só dar lugar à sustentação do corpo. Era um egoísmo de conservação. [...] A imoralidade alargou sua esfera venenosa, tendo sua disposição tantas mulheres, que morriam de fome e, por comer, a tudo se sujeitavam. Essa página é triste e dolorosa! Convém voltar, para não chocarmos a perda dos nobres sentimentos de pureza. (IPIABINA *apud* ARAÚJO, 1995, p. 197-198)

Na obra *A fome*, o narrador nos apresenta o patriarca Manuel de Freitas, indo em direção oposta ao cenário amoral que se configura a sua volta, sempre firme na sua postura ética, mesmo nos momentos mais turbulentos, como no episódio do êxodo à Capital e nas complicações vividas no acampamento. Freitas prefere se sujeitar a carregar pedras ao Mucuripe, que fica na distancia de duas léguas, em troca de um punhado de farinha e carne seca, assim como pelo direito à moradia junto aos demais flagelados, a ter que a receber os auxílios dados pelo comissário Simeão de Arruada, isso por ter descoberto suas atitudes corruptas enquanto ocupa o cargo público e pela deslealdade para com o amigo Edmundo da Silveira. Freitas não concordava com as atitudes de Simeão, portanto, não seria coerente com os seus princípios se beneficiar das ajudas mal intencionadas do comissário. Diante de todas as dificuldades impetradas pela seca, e com a responsabilidade de prover alimento para toda a sua família, Freitas chega a afirmar: “os meus sofrimentos são morais”. (TEÓFILO, 1979, p. 145).

A moral de Freitas foi o principal fator para resistir às artimanhas de Arruda, conforme afirma Landim: “A postura moral de Freitas, é para o narrador, o sustentáculo da honestidade da família nos tempos da seca”. (LANDIM, 2005, p. 63) Mesmo com todos os problemas que Freitas enfrentou nos anos de seca, ele se manteve fiel aos seus princípios, os quais são intrínsecos à formação de sua personalidade.

## Referências

ARAÚJO, F. Sadoc de. **Padre Ibiapina**: Peregrino da caridade. Fortaleza: Gráfica Tribuna do Ceará, 1995.

ALVES, Joaquim. **Historia das sêcas**: Séculos XVII a XIX). Fortaleza: Coleção Instituto do Ceará, 1953.

LANDIM, Teoberto. **Seca**: a estação do inferno – Uma análise dos romances que tematizam a

seca na perspectiva do narrador. Fortaleza: Editora UFC, 2005.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. São Paulo: Cultrix, 2004.

PINHEIRO, Charles Ribeiro. **Rodolpho Theofilo**: a construção de um romancista. 2011. 200 p. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do Ceará. Fortaleza, 2011.

TEÓFILO, Rodolfo. **A seca de 1915**. Fortaleza: Edições UFC, 1980.

TEÓFILO, Rodolfo. **A fome; Violação**. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1979.

SOUSA, Weyne de Freitas Sousa. **Política e seca no Ceará: 1869-1905**. XXV Simpósio Nacional de História. Fortaleza, 2009.

## A QUEDA: UMA LEITURA PRAGMÁTICO-LITERÁRIA

Italo de Oliveira Mesquita<sup>57</sup>  
 Universidade Federal do Ceará

Júlio Araújo<sup>58</sup>  
 Universidade Federal do Ceará

### Resumo

Apresentamos uma investigação de como o diálogo de um texto literário pode funcionar em um contexto enunciativo sem um interlocutor. Pretendemos analisar as particularidades narrativas de *A queda* (1956), de Albert Camus, norteados pelas teorias pragmático-literárias. Ao explorarmos a hipótese levantada sobre os contratos particulares do texto tratado que estrutura a relação direta entre o leitor e o personagem implícito, a pesquisa se estabelecerá como uma proposta de leitura possível da obra em estudo. Por meio da metodologia de caráter qualitativo e bibliográfico, interpretamos os dados colhidos de acordo com os trabalhos de Dominique Maingueneau – *Pragmática para o discurso literário* (1996), *Elementos da lingüística para o texto literário* (2001) e *O contexto da obra literária: enunciação, escritor, sociedade* (2001) – e de Mikhail Bakhtin – *Estética da criação verbal* (2003) – sobre o discurso, o enunciado e o contexto literário, a pragmática e a relação entre o texto literário e o leitor. Movimentando-nos entre micro e macroestruturas discursivas – elementos implícitos e enunciado –, observaremos a dilatação na relação texto-leitor e, no conjunto maior, no diálogo.

### Palavras-chave

Pragmática Literária; Discurso; Albert Camus; A queda.

### 1 A pesquisa em seu contexto

As óticas que compõem as possibilidades de análise literária são diversas. A Pragmática, como a Estilística, nos possibilita repensar a forma de olhar o texto literário. A presente pesquisa se direciona para explorar a obra *A queda* (1956), de Albert Camus, à luz da Pragmática Literária, de modo a esmiuçar questões estruturais e contratuais no texto literário para o funcionamento do diálogo na obra e como se constrói o sentido nesse texto de forma e conteúdo particular.

Ilustrando as produções no campo da Pragmática Literária, os textos *El texto literario desde la Pragmática: sus aplicaciones en el aula de ELE* (Fernando Aramburu y

57 Graduando em Letras (UFC).

58 Doutor em Linguística (UFC), com Pós-Doutorado em Estudos Linguísticos (UFMG).

*Javier Cercas*) (2005), de Antonio Ubach Medina, e *A ironia Pragmática em A hora da estrela* (2008), de Márcia Pereira de Veiga, abordam a aplicação dos conceitos da Pragmática Literária ao texto literário, passando por importantes questões sobre o leitor no ato de leitura. Exemplificamos com um trecho do trabalho de Medina (2005).

Este performativo implícito faz o leitor participante na construção de um mundo, que é aquele criado na obra. Portanto, ainda que em princípio o papel do receptor no texto literário é de caráter passivo (simplesmente, decodifica a mensagem), ele é muito mais ativo do que aparentemente caberia supor pois se vê obrigado a ir reconstruindo o universo da obra literária a partir das chaves que o emissor deixou no texto para o destinatário no qual estava pensando quando escreveu, isto é, o leitor implícito não representado [...].

É um leitor que o texto necessita para sua existência e que o processo de leitura vai estabelecendo, aquele que satisfaz as pressuposições, que preenche os espaços e tira o texto de sua indeterminação.

Leitor esse que o emissor imagina em um determinado contexto histórico e cultural, e que leitores não contemporâneos ao processo de escrita podem inicialmente não compartilhar.

(MEDINA, 2005, p. 645.)<sup>59</sup>

Apesar das pesquisas tratarem sobre o leitor e a relação implícita com a obra, as análises o posicionam como objeto complementar, preenchendo lacunas e espaços na obra literária, enquanto em *A queda* (1956) o leitor é, contratualmente, interlocutor. Valendo-se de um papel duplo, o leitor estabelece-se como responsável pela sua função primária - ler - e como interlocutor do diálogo com o personagem Jean-Baptiste Clamence.

Em um outro polo representativo das produções nos campos norteadores dessa pesquisa, temos os textos *Albert Camus, o Epígono do Absurdo* (2003), de Lourenço Leite, e *A estética da culpa e a sombra da tradição: notas para a análise de A queda* (2009), de Raphael Luiz de Araújo, para ilustrarem como tem sido desenvolvida a pesquisa acerca de Albert Camus.

Como já antes dito, a proposta do projeto é enriquecer as possibilidades de análise do texto literário. Nos textos que compõem esse polo representativo, temos exemplos de

---

59 A citação é tradução nossa do seguinte trecho: Este performativo implícito hace partícipe al lector en la construcción de un mundo, que es el que se crea en la obra. Por tanto, aunque en principio el papel del receptor en el texto literario es de carácter pasivo (simplesmente, descodifica el mensaje), es mucho más activo de lo que aparentemente cabría suponer pues se ve obligado a ir reconstruyendo el universo de la obra literaria a partir de las claves que el emisor ha dejado en el texto para el destinatario en el que estaba pensando cuando lo escribió, es decir, el lector implícito no representado [...].

Es un lector que el texto necesita para su existencia y que el proceso de lectura va estableciendo, aquel que colma las presuposiciones, que llena los vacíos y extrae al texto de su indeterminación.

Lector que el emisor imagina en un contexto histórico y cultural determinado, y que lectores no contemporáneos al proceso de escritura pueden no compartir en principio.

análises filosóficas e puramente literárias que não deixam de levantar questões estilísticas, estruturais e discursivas, iluminando-nos com uma produção analítica e crítica de caráter sóbrio e comprometido com o texto literário e as possibilidades de abordagem que ele oferece. Exemplificamos com uma explanação acerca do leitor de Albert Camus com um trecho do trabalho de Raphael Luiz de Araújo (2009).

Sempre colada ao interlocutor, a figura do leitor participa dessa concomitância entre ação e narração e entra em um estado paradoxal, pois se divide entre sua realidade e a proposta pela ficção — identifica-se consigo mesmo, com Clamence e com seu interlocutor. É desse estado ambíguo que ele irá projetar sua interpretação. Sem ele não haveria a confissão de Clamence, pois ela existe para produzir um efeito, que é fazer com que o outro se confesse por sua vez. Como duplo de Clamence, a instância do interlocutor/leitor é responsável pela existência do discurso do advogado, levando-lhe a realizar sua encenação teatral que, além de fazê-lo multiplicar-se em argumentos e anedotas, percorre os seus eus de outrora. (ARAÚJO, 2009, p. 118-119).

Desses polos norteadores do projeto — polo de produção de análise pragmático-literária e polo de pesquisa sobre a obra de Albert Camus —, surge-nos a questão: como a Pragmática Literária reconhece e analisa as estratégias e estruturas que sustentam o diálogo na obra *A queda* (1956), de Albert Camus? Além desses aspectos maiores — análise de estratégias e estruturas do diálogo —, por quais meios a obra se sustenta enquanto narrativa? Como acontece a construção do personagem implícito?

Observando essa lacuna de pesquisa na interseção desses dois polos, apresentamos a hipótese de que a construção do diálogo em *A queda* (1956), à luz da Pragmática Literária, acontece pela elaboração de um leitor-personagem em meio a um contexto que relaciona elementos explícitos — como as falas de Jean-Baptiste Clamence — com implícitos e arquiteta um diálogo — de modo que as respostas do personagem implícito são deduzidas com base nas falas e reações do personagem presente na obra — em que o leitor da obra rompe uma barreira que o distancia do enunciado e do personagem que o compõe e interage diretamente com o locutor, formulando respostas possíveis e aproximando-se da narrativa. Constituindo, assim, o leitor-personagem.

A pesquisa se propõe a analisar a sustentação do diálogo no texto em estudo considerando as estratégias narrativas dessa obra bem como os elementos implícitos usados para a construção do leitor-personagem — à luz da Pragmática Literária.

O projeto visa enriquecer as áreas de pesquisa de Pragmática Literária e de análise da obra de Albert Camus. Partindo de uma inquietação acerca das possibilidades de análise do

texto literário, percebemos a escassez de produção no contexto pragmático-literário utilizando a análise de obras literárias.

## 2 A construção do diálogo em *A Queda*

Tendo em vista a justificativa do trabalho, com base na pertinência de desenvolver e enriquecer a pesquisa acadêmica no campo de estudo da Pragmática Literária, nos direcionaremos para a apresentação da organização teórica e os estudos e conceitos que solidificam o alicerce da pesquisa.

Para discutir e fundamentar as questões narrativas e contextuais da obra *A queda* (1956), de Albert Camus, vamos dispor de *Elementos da lingüística para o texto literário* (2001) e *O contexto da obra literária: enunciação, escritor, sociedade* (2001b), de Maingueneau, e *Estética da criação verbal* (2003), de Bakhtin. Já para conceituar a relação do leitor com o texto literário e a hipótese do personagem implícito, desdobrando-se em leitor-personagem, vamos dispor de *Pragmática para o discurso literário* (1996), de Maingueneau, e *Estética da criação verbal* (2003), de Bakhtin.

### 2.1 A narrativa enquanto contexto

Para iniciarmos o debate no eixo narrativo, ilustramos com Maingueneau (2001, p. 171) que “qualquer obra administra a seu modo a relação entre o que diz e o próprio fato de dizê-lo. É necessário que ela, num único movimento, mostre um mundo e justifique o fato de que aquele mundo é compatível com a enunciação literária que o mostra”. Problemático e ambíguo, o contexto no texto literário tem papel central no campo de estudo da Pragmática Literária. Conforme tratado na citação de Maingueneau, a linguagem tem um papel duplo na obra literária – simultaneamente, constitui e é constituída. O enunciado literário, enquanto objeto de estudo da pragmática, não segue os mesmos contratos da oralidade. A literatura subverte a língua, a recria e, conseqüentemente, recria o mundo e os contextos – literários e pragmáticos.

Posto isso, a estrutura narrativa de *A queda* (1956) aponta para o texto e para o contexto. A leitura da obra nos permite observar que questões substanciais se confundem com questões estéticas, permitindo que as particularidades não se tornem tão desviantes ao ponto de não harmonizarem com o contexto literário em que estão inseridas. Reiterando o que foi

apresentado, ilustramos conceitualmente com Bakhtin (2003, p. 208), “o artista utiliza a palavra para trabalhar o mundo, e para tanto a palavra deve ser superada de forma imanente, para tornar-se expressão do mundo dos outros e expressão da relação de um autor com esse mundo”. Compreendemos que a literatura possui seus próprios contratos enunciativos.

## 2.2 A construção do leitor-personagem pela perspectiva da Pragmática Literária

De acordo com Maingueneau (1996, p. 32), “o narrador não é o substituto de um sujeito falante, mas uma instância que só sustenta o ato de narrar se um leitor o coloca em movimento”. Analisando o texto em estudo, percebemos que o leitor é incumbido de uma função diferenciada, desdobrando-se em interlocutor – ao exercer a movimentação primária que permite a existência do enunciado literário: ler – e em personagem – ao completar as lacunas do diálogo com Jean-Baptiste Clamence de acordo com os movimentos narrativos da obra:

Já vai embora? Desculpe-me se o atrasei. Se me permite, não pagará nada. Está em minha casa no Mexico-City e tive imenso prazer em recebê-lo. Amanhã, certamente estarei aqui, como nas outras noites, e aceitarei, de bom grado, seu convite. Seu caminho ... Bem ... Mas, se não vê nenhum inconveniente, seria mais simples acompanhá-lo até o porto. De lá, contornando o bairro judeu, encontrará as belas avenidas, onde desfilam os bondes carregados de flores e de números tonitruantes. Seu hotel certamente fica em uma dessas avenidas, no Damrak. Tenha a bondade, primeiro o senhor. (CAMUS, 1956, p. 3-4)

Rompendo o contrato habitual do enunciado pragmático e do leitor comum de texto literário, em *A queda* (1956), “para elaborar sua obra, o autor deve presumir que o leitor vai colaborar para superar as reticências do texto” (MAINGUENEAU, 1996, p. 39). Ao aproximar o leitor da narrativa, designando o papel de interlocutor e personagem, a obra faz com que “esse leitor entre em seu jogo de maneira a produzir através dele um efeito pragmático determinado, a fazer seu macroato de linguagem ser bem sucedido” (MAINGUENEAU, 1996, p. 39).

## Referências

ARAÚJO, Raphael Luiz. A Estética da Culpa e a Sombra da Tradição: Notas para a análise de *A queda*, de Albert Camus. **Revista Criação & Crítica**, n. 3, p. 115-128, 2009.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. Trad. Paulo Bezerra. 4.ed. São Paulo:

Martins Fontes, 2003.

CAMUS, Albert. **A queda**. 5. ed. Rio de Janeiro: Distribuidora Record de Serviços de Imprensa S.A., 1956.

LEITE, José Lourenço Araújo. Albert Camus, o Epígono do Absurdo. In: SALLES, Prof. João Carlos (Comp.). **Filosofia e Consciência Social**. Salvador: Quarteto Editora, 2003. p. 1-14. In memoriam ao Prof. Ubirajara Rebouças. Disponível em: <<http://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/3489>>. Acesso em: 09 jun. 2019.

MAINGUENEAU, Dominique. **Pragmática para o discurso literário**. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

MAINGUENEAU, Dominique. **Elementos da linguística para o texto literário**. Trad. Maria Augusta Bastos de Mattos. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

MAINGUENEAU, Dominique. **O contexto da obra literária: enunciação, escritor, sociedade**. Trad. Marina Appenzeller. 2ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001b.

UBACH MEDINA, Antonio. El texto literario desde la Pragmática: sus aplicaciones en el aula de ELE (Fernando Aramburu y Javier Cercas). **Actas del XVI Congreso Internacional de la ASELE**, Oviedo, n. 16, 2005. Disponível em: [https://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca\\_ele/asele/pdf/16/16\\_0643.pdf](https://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/asele/pdf/16/16_0643.pdf). Acesso em: 10 nov. 2020.

VEIGA, Márcia Pereira da. A ironia pragmática em A hora da estrela. **Revista de Letras**, v. 1/2, n. 29, p.33-41, jan/dez 2008. Disponível em: <<http://www.periodicos.ufc.br/index.php/revletras/article/viewFile/2339/1805>>. Acesso em: 09 jun. 2019.

## A DÉCIMA DE NICOMEDES SANTA CRUZ: IDENTIDADE E RESISTÊNCIA

Andernísia Ferreira do Nascimento de Messias  
Universidade Federal do Ceará

Roseli Barros Cunha  
Universidade Federal do Ceará

### Resumo

Nicomedes Santa Cruz (1925-1992) ganha notoriedade nos âmbitos literário, cultural e artístico ao visibilizar questões relativas à identidade afro-peruana e à resistência aos sistemas de opressão, racismo, violência e desigualdade que ainda assolam o sujeito afrodescendente nos dias atuais. Ainda que a produção poética do autor peruano seja de grande extensão e diversificada, o presente trabalho se inclinará sobre duas décimas do autor peruano, são elas: “*De ser como soy, me alegre*” (1949) e “*Soy negro sabrosón*” (1954), que retratam a identidade cultural e a resistência do sujeito afro-peruano. Os estudos de Ojeda, Carazas, Storino, Klemeyer e Cesáire nos servirão como fundamentação crítica.

### Palavras-chave

Décima; Nicomedes Santa Cruz; Literatura Afro-Peruana.

### Introdução

O poeta, musicólogo, jornalista, contista, provedor cultural e *performer* Nicomedes Santa Cruz Gamarra (1925-1992) é o maior representante do movimento da *Negritud* no Peru por ser o primeiro escritor a abordar temáticas sobre o negro através da perspectiva que projeta a centralidade do elemento afro nos estudos literários e culturais. Além disso, o autor peruano ressalta a importância e afirma a incontestável participação do afro-peruano no processo histórico de seu país, reivindicando os seus contributos como elemento ativo na construção cultural e literária peruana.

Com uma obra ampla que perpassa os campos literário e ensaístico, versando sobre a questão afrodescendente no cenário peruano, Santa Cruz reivindica e revaloriza a cultura afrodescendente que, segundo a pesquisadora Martha Ojeda (2016 [2004]) em seu estudo “*Nicomedes Santa Cruz frente al canon literario peruano: argumentos para su inclusión*”, afirma que “Antes de la labor de Nicomedes Santa Cruz, la contribución de los afroperuanos a la literatura y cultura había sido ignorada, omitida e incluso negada”. (OJEDA, 2016 [2004], p.10) A autora ainda complementa que

“José Carlos Mariátegui, Víctor Andrés Belaúnde, Antonio Cornejo Polar y otros ensayistas y críticos literarios han estudiado, analizado y teorizado sobre el carácter heterogéneo de la cultura y literatura peruanas sin tomar en cuenta el componente africano como parte integral de dicha realidad heterogénea.” (OJEDA, 2016 [2004], p.10)

É por meio deste posicionamento excludente entre intelectuais renomados que possuem estudos indispensáveis para a compreensão do arcabouço teórico peruano que se nota o descaso sofrido pela literatura de viés afrodescendente em tal contexto, sendo esta costumeiramente negada ou distorcida pela crítica e historiografia literária, destacando desse modo as políticas de invisibilidade no qual o negro peruano estava submetido. A estratégia encontrada por Santa Cruz para romper com as práticas racistas e discriminatórias foi reivindicar sua herança africana no decorrer de sua produção poética e jornalística como indica Ojeda:

Por medio de su quehacer poético y su labor periodística, contesta y redefine el concepto de ‘peruanidad’, resaltando los aportes culturales a la religión, a la música y la literatura. La cultura oficial se ha apropiado de dichas manifestaciones como símbolos de la peruanidad sin tomar en consideración y sin reconocer el legado africano. De ahí que la labor de Nicomedes sea importantísima porque cuestiona y replantea el carácter heterogéneo de la cultura peruana, subrayando la vital necesidad de insertar al afroperuano como sujeto productor de cultura. (2016 [2004], p.10)

As produções poética e intelectual de Santa Cruz são um marco para a representatividade afro-peruana, uma vez que a visão que se tem do Peru como um país de cultura mestiça predominantemente indígena e de contribuição cultural europeia é limitada e preconceituosa, uma vez que não contempla o legado de outras culturas como, por exemplo, a chinesa e no caso em estudo, a africana, ambas presente no cenário peruano. Como precursor ao abordar as questões afro-peruanas, Santa Cruz abre o caminho para que novos autores, investigadores e estudantes possam explorar a cultura e literatura afro-peruana, como também possam surgir novas manifestações ao redor desta temática, formando assim um corpus crítico cada vez mais fortalecido e qualificado para dar conta de tamanho desbravamento.

Apesar de inúmeras mudanças ocorridas no âmbito da crítica literária e o surgimento de novas correntes teóricas como os estudos culturais e estudos pós- coloniais, que sugerem a abertura do cânone literário para estudar autores marginados geraram um maior interesse por Nicomedes Santa Cruz. Entretanto, faz-se necessário estabelecer métodos críticos e suportes teóricos que não sejam eurocêntricos, posto que as que foram utilizadas até

o momento funcionam como estruturas de exclusão das diversas expressões e tradições literárias que não pertencem ao continente ocidental. Sobre a crítica literária, Ojeda afirma que “en el Perú, no ha reconocido cabalmente la obra del poeta, y los escasos estudios existentes, salvo excepcionales casos, se han limitado a destacar aspectos aislados de su quehacer artístico.” (OJEDA, 2016 [2004], p. 9) Desse modo, é imprescindível o fortalecimento dos estudos sobre a obra de Santa Cruz e a representatividade cultural e literária afro-peruana, dado que sua obra além de importante merece reconhecimento porque significa a primeira tentativa de evidenciar a cultura e a tradição literária afro-peruana.

### **Décima: identidade e resistência**

Originária da Península Ibérica, a décima é uma forma poética cujo nome se dá por ser composta por dez versos, alcança nos períodos de maior afloramento cultural espanhol conhecido como *Siglo de Oro* e no Barroco onde se fortalece sua máxima expressão e produção nas letras ibéricas. Vale salientar que antes de seu afloramento durante o período citado, já existia na Espanha este estilo poético, no entanto o que o difere de suas antecessoras a *décima antiga* e a *copla real* para a estrofe difundida posteriormente é sua rima que passa a ser predominantemente octossílaba. Esta tipologia de décima recebe o nome de espínela, já que sua criação é atribuída ao poeta, músico e intelectual Vicente Espinel (1550-1624). É importante acentuar que: “La décima fue una forma de ‘arte elevado’ que abordaba temáticas comunes sobre belleza, la religión y el amor, expresados por ‘el poeta intelectual’. [...] La décima tuvo sus principios dentro de los círculos de las élites educadas y cultas de la sociedad española.” (KLEMEYER, 2000, p. 17).

O colonizador chega ao continente americano no século XVI, trazendo consigo a décima que teve sua maior difusão na Argentina, Chile, Cuba, México, Panamá, Equador, Porto Rico e Peru. Aqui já é possível notar que a estrofe poética sofre uma transformação, já que passa de um estilo poético de uso exclusivo da corte para o cultivo do povo, convertendo-se em um estilo popular como pontua a estudiosa Milagros Carazas Salcedo (2016 [2011])

La décima popular era repetida, memorizada o anotada en alguna libreta por los oyentes. De la oralidad pasaba a la escritura, se transmitía de generación en generación y permanecía vigente al paso de los años. El complejo proceso de aprendizaje incluía cantar o recitar e incluso tocar algún instrumento. (CARAZAS, 2016 [2011], p. 30).

Ao se estabelecer em solo peruano, a décima logo foi assumida como expressão

própria, difundindo-se entre a população letrada ou não, uma vez que “La décima existe como poesía oral predominantemente en sociedades ágrafas. Para una comunidad analfabeta, una tradición como la décima funciona como voz y espejo al mismo tiempo; reflejando y representando las ideas de la gente.” (KLEMEYER, 2000,p.17) Como o processo de colonização estava iniciando no Peru, o surgimento do sistema de educação será implantado posteriormente com a presença dos jesuítas e com a criação das universidades e escolas. Isso implica dizer que a décima serviu como instrumento de comunicação, informação, instrução e entretenimento, principalmente, entre índios e negros que, todavia, não dominavam o idioma espanhol.

No Peru, os decimistas se reuniam nas zonas rurais para o contraponto ou a controvérsia, isto é, estilos de recitação dos poemas. Havia confronto entre os poetas de maior experiência e que possuíam um vasto repertório. Era uma reunião com decimistas de várias regiões do Peru como: Morropón, Zaña, Cañete, Malambo, Chíncha e Pisco. A décima possuía caráter itinerante, percorrendo os povoados e os vales peruanos e desse modo, foi disseminada oralmente entre o público. Outra faceta da forma poética no Peru é presença do acompanhamento musical através do ritmo *socabón*, a saber, é o toque melodioso de compasso 3/4 e em tom maior. (CARAZAS, 2016 [2011], p.30)

Atualmente, a décima é difundida com o auxílio da tecnologia em som e imagem e através dos meios de comunicação, ou seja, a estrofe poética tem se adaptado a época e usufrui da tecnologia para alcançar cada vez mais um público globalizado. Um marco crucial para estudo do meio de produção da décima é que ela configura como forma poética democrática, já que o poeta que a produz pertence a qualquer classe social, etnia, idade, sexo, exercendo qualquer profissão. Outro aspecto importante a ser analisado diz respeito a sua prática, dado que esta não se restringe a um grupo social ou cultural. Para Carazas, “el tema elegido puede ser compartido o afín a un colectivo” (CARAZAS, 2016 [2011], p.30)

A décima sofrera inúmeras modificações ao longo do tempo. A primeira delas manifesta-se no âmbito de produção, posto que o estilo poético originou-se no meio palaciano, culto e ao entrar nas Américas, ganha a dimensão oral, cultivado pelo povo. A segunda mudança refere-se ao fato de que, se tratando das comunidades afro-peruanas, há a renovação das temáticas trabalhadas pelos decimistas, uma vez que as décimas passam a refletir questões sobre a experiência negra ao abordar a diáspora, o racismo, a escravidão e a identidade cultural. Segundo Carazas, a relevância da décima para a expressão poética afro-

peruana é que

La expresión poética afroperuana abarca, reiterativamente, una temática relacionada con su historia y cultura, en un intento por valorar su herencia ancestral y reafirmar la identidad cultural. [...] La décima se presenta con una carga social bastante marcada; en consecuencia, resulta un medio por el cual se critica el racismo, la discriminación étnica, así como, la desigualdad y la pobreza. (CARAZAS, 2016 [2011], p. 32).

A expressão da identidade cultural em Nicomedes Santa Cruz se fortalece quando o autor estabeleceu contato com o movimento da *Negritud*. A corrente política e ideológica surgiu na França nos anos 30 quando três jovens estudantes: Leopold Senghor (Senegal), León Damas (Guiana) e Aimé Cesárie (Martinica) reagiram contra a exclusão do negro na sociedade parisiense. O autor martiniquês afirma que “en aquella época, el negro en Francia vivía una especie de asimilación disimulada en nombre del universalismo [...] estábamos amenazados a un terrible despersonalización” (CESÁRIE, 1998, p.106) Esta reação despertou no autor peruano o interesse por questionar a presença africana na construção cultural peruana, como também denunciar o racismo, a opressão sofrida pelos grupos marginalizados. Dessa maneira, Santa Cruz resolve investigar e aprimorar sua paixão pela décima, transformando-a em símbolo de resistência contra o esquecimento da cultura afrodescendente, contra a imagem distorcida e negativa do negro e como manifestação da identidade cultural afro-peruana.

Martha Ojeda (2003) reconhece três etapas ao longo do labor literário do poeta peruano marcadas por três ideologias, que segundo ela estruturam-se da seguinte forma:

En primer lugar, la negritud como el interés por recuperar y autoafirmar la identidad y la conciencia “africanas”; en segundo lugar, el “compromiso social y político” manifiesto en el sentimiento revolucionario y antiimperialista; por último, el “integracionista” donde sobresalen los textos de carácter universalista que proponen la confraternidad y la solidaridad entre las razas y los marginados del mundo. El sentimiento de la negritud predomina en toda la obra, aunque se destaca en la primera etapa. (OJEDA, 2003, p. 18).

Dentre a vasta produção literária de Nicomedes Santa Cruz, optamos por analisar duas décimas que estão inseridas na primeira etapa conhecida por expressar a ideologia da *Negritud*. A partir da escrita poética de Santa Cruz inserida nesta fase, que encontramos uma preocupação em afirmar, através do seu eu lírico, a identidade e a consciência africanas.

*Soy negro sabrosón  
Del cielo favorecido.  
Tengo dulce el corazón*

*Porque criollo he nacido*  
(SANTA CRUZ, 2004a, p. 48).

Na décima, “*Soy negro sabrosón*” datada de 1954, é perceptível o orgulho que o eu lírico possui em ser negro, já que enaltece a condição de ser favorecido, isto é, nascer negro é uma dádiva. Nos versos “*Cuando escucho un Sol Mayor / -que es mi tono favorito-/ de mi pecho el ronco grito/ se torna en vales de amor. /Y si entra el cuerpo en calor/ por los tragos que he bebido, / Con el pañuelo extendido/ Puedo cantar un ‘palmero’/ Porque yo soy un jilguero/ del cielo favorecido*” (SANTA CRUZ, 2004a, p. 49).

Na estrofe acima o eu lírico expõe outra marca característica da fase da Negritud na obra de Santa Cruz: o resgate cultural afro-peruano. O trecho reflete as danças típicas peruanas de raízes africanas e seus ritmos. Ao dizer que “*Sol Mayor - que es mi tono favorito*” o autor se refere ao ritmo *socabón*. Este, por sua vez, é o ritmo que acompanha as décimas tanto no canto como no violão. Já o *palmero* é uma dança típica peruana conhecida por *marinera*. Nos últimos versos “*Mas si en otros menesteres/ Me da un cóctel servido. / y entre un ‘smoking’ metido/ al escuchar un bolero/ huyo del ritmo extranjero/ porque criollo he nacido.*” (SANTA CRUZ, 2004a, p. 50).

Encontramos a valorização da própria cultura, tornando-se símbolo de resistência afro-peruana.

A décima “*De ser como soy, me alegro*” do ano de 1949, exterioriza com mais força a questão identitária afro-peruana. Os primeiros versos “*De ser como soy, me alegro, / ignorante es quien critica./ Que mi color sea negro / eso a nadie perjudica*” (SANTA CRUZ, 2004a, p. 58) o eu lírico deixa claro o seu posicionamento contra o preconceito sofrido pelos negros no Peru. Além disso, há no poema a autoafirmação e o reconhecimento de sua identidade afro-peruana, reivindicando a condição de homem negro. Vale ressaltar que esta décima, assim como outras, demonstram aos leitores a consciência que Santa Cruz possuía sobre o que é ser um homem afro-peruano. Como seu trabalho foi pioneiro em abordar temáticas que inserisse o negro e sua realidade, o autor busca revalorizar o pensamento e a experiência de matiz africana com o objetivo de desmembrar falsos estereótipos acerca do afro-peruano.

Nos versos da primeira estrofe, “*En medio de mi pobreza/ vivo en forma muy decente*” (SANTA CRUZ, 2004a, p.58), se define como um homem pobre, humilde e com virtudes, desmentindo a imagem distorcida do homem negro associada à maldade. Já nos

versos segunda estrofe, “[...] si al mandar tiene virtud./ ¿Verán en mi esclavitud porque sirvo a gente rica?” (SANTA CRUZ, 2004a, p. 59), expõe sua posição como homem trabalhador, questionando o preconceito assinalado na sociedade peruana. Na terceira estrofe, se autoafirma com altivez e com autovalorização e denuncia a exclusão do negro, sua inferiorização e animalização por meio dos seguintes versos “Miro con gran displicencia/ a quien ponga mala traza / porque le asuste mi raza/ o le asombre mi presencia. [...]” (SANTA CRUZ, 2004a, p. 59). A última estrofe rompe com o essencialismo que vincula o negro com determinismos como a falta de honestidade e virtudes expressas nos versos: “Ni el color ni la estatura / determinan el sentir/ yo he visto blancos mentir/ cual menguada y vil criatura/ [...] Muy claramente se explica / que, viviendo con honor / nacer del cualquier color/ eso a nadie perjudica” (SANTA CRUZ, 2004a, p. 59-60).

### **Considerações finais**

Nicomedes Santa Cruz foi um homem preocupado por valorizar as expressões vivas da cultura popular, comprometido com o reconhecimento dos afro-descendentes no continente americano e sua integração com os demais povos, onde se faz necessário desconstruir todos os mecanismos de colonização do mundo. Esta descolonização supõe a democratização de todas as esferas econômicas, políticas e culturais. Conhecer, investigar e estudar Santa Cruz é reafirmar sua luta para que a cultura afrodescendente e afro-peruana não seja mais uma vez apagada da história e da literatura. O poeta peruano configura em uma voz singular porque sua poesia comprometida com as causas sociais é feita para o povo, se nutre do povo e das tradições orais africanas, incaicas e hispânicas. Encontramos em seu projeto literário, artístico e ensaístico o objetivo de romper com os sistemas de opressão, racismo, discriminação e o preconceito.

Vale ressaltar suas grandes contribuições para a literatura por seu trabalho valioso com a preservação, renovação e continuação da décima, como também pela incorporação de uma nova voz que reflete a realidade pluricultural do Peru ao abordar em suas décimas e poemas a condição de negro no Peru e posteriormente, na América Latina e no mundo.

### **Referências**

CARAZAS, Milagros. Juan Urcariegui García: la décima y la expresión poética afroperuana.

In: **Revista D'Palenque: literatura y afrodescendencia**. n. 1. Lima: 2016. [2011]

CÉSAIRE, Aimé. "Algunas declaraciones". In: AAVV. **Poesía Negra. Palabra Terrestre**. Buenos Aires: Leviatan. (p.103-109), 1998.

KLEMEYER, Ana María. **La décima: difusión y el desarrollo cultural en el Afropacífico**. Quito: ABYA-YALA, 2000.

OJEDA, Martha. **Nicomedes Santa Cruz. Ecos de África en el Perú**. Gran Bretaña: Tamesis, 2003.

OJEDA, Martha. Nicomedes Santa Cruz frente al canon literario peruano: argumentos para su inclusión. In: **Revista D'Palenque: literatura y afrodescendencia**. n. 1. Lima: 2016. [2004].

SANTA CRUZ, Nicomedes. **Obras Completas. Poesía (1949-1989)**. Lima: Libros en Red, 2004.

STORINO, Natalia. De ser como soy, me alegro: la negritud de Nicomedes Santa Cruz. In: **Revista D'Palenque: literatura y afrodescendencia**. N° 1. Lima: 2016.

## AS IMPLICAÇÕES SOCIAIS DA LITERATURA – A POESIA ENQUANTO VOZ INSUBMISSA

Maria Efigênia Alves Moreira  
Universidade Federal do Ceará

### Resumo

A presente pesquisa tem como objetivo discutir a poesia como instrumento de lutas sociais, ao apontar para a realidade e se posicionar criticamente perante ela, em provocação e ao mesmo tempo em convite à *insubmissão*. Dentre o referencial teórico utilizado encontra-se a *Poesia Insubmissa* de Roberto Pontes (1999), *A literatura como denúncia*, de Massaud Moisés (2002), *Poesia e Política* (2006), de Eleonora Ziller e outros teóricos, bem como os poetas analisados Carlos Drummond de Andrade e Ferreira Gullar. A pesquisa é bibliográfica e situa a literatura como espaço onde se inscrevem as experiências humanas, sendo, portanto, espaço também de lutas, mesmo em obras centradas no lirismo e subjetivismo, visto que em alguma instância é social e gregária.

### Palavras-chave

Poesia; Insubmissão; Ideologia; Lutas.

### Introdução

Essa pesquisa tem como objetivo discutir a literatura de um modo geral e especialmente a poesia como instrumento de lutas sociais, ao apontar para a realidade e se posicionar criticamente perante ela, em provocação e ao mesmo tempo em convite à *insubmissão*, ao lançar voz que fala pelo coletivo, incitando a participação.

Nesse trabalho, inicialmente, a literatura é situada como espaço de (re)produção das experiências humanas, as quais são constituídas de simbologias e nuances históricas, visto ser o homem sujeito da história e da cultura; ao mesmo tempo em que a influencia, é por ela influenciado. Assim sendo, nenhuma literatura se priva à ausência completa de funcionalidade; mesmo que não haja nenhum propósito, ela está imbuída de significados sociais.

Em seguida, a poesia é apresentada como instrumento de resistência. Sob diferentes nomenclaturas, essa poesia de cunho social tem se colocado como uma voz *insubmissa*, que se alça em favor da coletividade. Como espaço onde se inscrevem as experiências humanas, sendo, portanto, espaço também de lutas, a poesia tem se mostrado equipamento de resistência e combate às mazelas sociais, mesmo em obras centradas no

lirismo e subjetivismo, por tratar do cerne da alma humana, que, em alguma instância, é social e gregária.

O trabalho prossegue na discussão de obras poéticas de conteúdo explicitamente social, manifestações literárias que têm ganhado diferentes nomenclaturas no decorrer do tempo, algumas das quais minimizam o potencial de arte, quando é possível unir prazer estético e crítica social, sem cair no utilitarismo ou panfletagem. Mesmo diante de muitas obras de teor social, os trechos de poemas brevemente analisados são dos renomados poetas Carlos Drummond de Andrade e Ferreira Gullar, os quais, em algum período do seu fazer literário, usaram a sua arte como instrumento de denúncia e intervenção social.

Dentre o referencial teórico utilizado, encontra-se a *Poesia Insubmissa* de Roberto Pontes (1999), *A literatura como denúncia*, de Massaud Moisés (2002), *Poesia e Política* (2006), de Eleonora Ziller, e outros autores que sustentam a importância da literatura, como Compagnon (2012), Alfredo Bosi (2000), Pedro Lyra (1986), Afrânio Coutinho (1987), Antônio Cândido (2000), bem como os poetas analisados.

### **A literatura como um lugar de inquietações humanas**

A literatura tem se instituído historicamente sob diferentes perspectivas, mas, em todas elas, representam a dimensão humana, com toda sua complexidade. Mesmo nos textos literários em que imperam a fantasia ou figuram a subjetividade, ainda assim tocam na condição humana de existir. Isso faz da literatura uma arte atemporal, feita através dos discursos, por ter a palavra como o seu instrumento, ou seja, ela se faz pela palavra.

A arte é uma necessidade primária do homem de todas as épocas, porque nela vai construindo a sua história, registrando o seu estar no mundo, de forma transfigurada. A arte explicita o interior humano, desnuda a alma, com suas glórias e angústias. A literatura, enquanto expressão artística, portanto, humana, vem sendo questionada ao longo do tempo por diversas escolas, correntes e teorias, sendo (re)colocada em diferentes posições, conforme o entendimento vigente em determinado período. Contudo, permanece sendo uma arte em consonância com a condição humana, independente do tempo histórico e dos estudos que vigorem em determinada temporalidade:

A Literatura, como toda arte, é uma transfiguração do real, é a realidade recriada através do espírito do artista e retransmitida através da língua para as formas, que são os gêneros, e com os quais ela toma corpo e nova realidade. Passa, então, a viver outra vida, autônoma, independente do autor e da experiência de realidade de onde

proveio. Os fatos que lhe deram às vezes origem perderam a realidade primitiva e adquiriram outra, graças à imaginação do artista. A Literatura é, assim, a vida, parte da vida, não se admitindo possa haver conflito entre uma e outra. Através das obras literárias, tomamos contato com a vida, nas suas verdades eternas, comuns a todos os homens e lugares, porque são as verdades da mesma condição humana. (COUTINHO, 1987, p. 729).

Na literatura se inscreve a história dos homens, a história do tempo, a própria vida em sua essência de incompletude e efemeridade. Os escritores são sujeitos sociais, imersos no seu tempo e imaginadores de outras possibilidades. E, pela criação, (re)criam a realidade, sem se furtarem aos dramas que desde sempre acompanham o homem nessa trajetória terrena. Ao mesmo tempo em que essa arte diz de um sujeito, diz também de um coletivo, diz da natureza humana, comum em todos os tempos.

Como disse Compagnon (2012, p. 59), “o próprio da literatura é a análise das relações sempre particulares que reúnem as crenças, as emoções, a imaginação e a ação, o que faz com que ela encerre um saber insubstituível, circunstanciado e não resumível sobre a natureza humana, um saber de singularidades”. Portanto, a literatura acaba cumprindo um papel social que muitas vezes não se propõe, visto não ter obrigações com ensinamentos ou direcionamentos. Mas por sua própria natureza de ser fruto das experiências humanas e dizer das singularidades existenciais, tende a ser um instrumento de reflexão, mesmo que indiretamente.

E como lugar de inquietações humanas, a arte literária torna-se terreno de buscas, de entendimentos, de perguntas, de lembranças de outros tempos, de comparações, de recriação da história oficial, de denúncia social, de angústias sempre presentes, da identidade terrena, do homem enquanto sujeito histórico e responsável pelos percursos. Lugar de todos os homens em suas glórias e tragédias, seus desejos perenes de pertencer e de ser eterno.

Existem muitas discussões a respeito da arte literária enquanto instrumento de denúncia social, como é possível ver em Wood, Compagnon, Cândido, dentre outros, citados neste trabalho. Mas seja de forma direcionada ou não, a literatura é uma espécie de olhar sobre o mundo. E desse olhar através do texto, o mundo vai se descortinando em detalhes que normalmente não passam despercebidos e causam outras inquietações, mobilizando pensamentos críticos e ações. “A literatura nos ensina a notar melhor a vida; praticamos isso na vida, o que faz, por sua vez, ler melhor o detalhe na literatura, o que, por sua vez, nos faz ler melhor a vida” (WOOD, 2012, p. 63). A literatura, para além da leitura da palavra, nos conduz a uma leitura social e leitura de nós mesmos, visto que compomos a mesma malha da

existência.

Sendo a literatura um recorte da totalidade do mundo, por ela é possível captar detalhes, que muitas vezes causam indignação. “O texto literário me fala de mim e dos outros, provoca minha compaixão; quando leio eu me identifico com os outros e sou afetado por seu destino; suas felicidades e seus sofrimentos são momentaneamente os meus” (COMPAGNON, 2012, p. 62). Há uma identificação entre texto e leitor, identificação que pode ser de aceitação e também de negação, mas que não deixa passar alheio, visto que se tratam de experiências ou projeções no campo da imaginação, mas, antes de tudo, produto da atividade humana.

A literatura acaba ganhando múltiplas funções: “[...] a função social independe da vontade ou da consciência dos autores e consumidores de literatura. Decorre da própria natureza da obra, da sua inserção no universo de valores culturais e do seu caráter de expressão coroada pela comunicação” (CÂNDIDO, 2000, p. 41). Ao abordar o mundo, seus valores, sua cultura, os interesses sociais, a natureza, a alma humana, a literatura se inscreve enquanto instância social, portanto, cumprindo uma função. “A função social comporta o papel que a obra desempenha no estabelecimento de relações sociais, na satisfação de necessidades espirituais e materiais, na manutenção ou mudança de certa ordem na sociedade” (CÂNDIDO, 2000, p. 41).

Percebe-se que as terminologias utilizadas para as obras literárias de caráter mais sociológicas, que trazem à luz da sociedade as tramas ideológicas, suscitando desconfiança em determinados sistemas de governo, instigando, mesmo que indiretamente, a participação social, têm causado divisão no meio acadêmico e no celeiro dos críticos. Essas discussões acabam por categorizar obras literárias, fortalecendo inclusive estigmas e, por vezes, reduzido valores literários e artísticos, como se não fosse possível unir beleza estética e crítica social.

No entanto, nesta pesquisa será apresentada a literatura que expressamente traz um arcabouço social, ao tratar de temas diretamente ligados à sociedade, fomentando reflexões sociológicas e movimentos sociais. Dentre os gêneros literários, trataremos da poesia, que, desde os tempos mais remotos, antes do advento da escrita, tem se mostrado pela oralidade instrumento de denúncia e resistência, ao abordar meandros sociais encobertos pelos mais diferentes interesses, no decorrer da história da humanidade, questionando os desejos e fazeres das mais diferentes ordens.

## A poesia enquanto instrumento de resistência

Alguns poetas se mostraram sensíveis a causas sociais, fazendo da arte poética uma arma contra a opressão, com denúncias e provocações, incitando a participação. A história da literatura, especialmente a poesia, tem mostrando o quanto ela tem servido de protesto, de resistência frente a processos de desumanização e negação de direitos.

Muitos poetas militaram a esse respeito, fazendo da poesia a sua arma e do eu lírico a voz coletiva, em defesa do comum, do bem social. Seja sob a nomenclatura da “poesia social”, “poesia de participação”, “poesia subversiva”, “poesia panfletária”, “poesia engajada”, o que tem ocorrido é um processo de insubmissão, com maior ou menor requinte estético, como nominou o poeta e ensaísta Roberto Pontes. Em seu livro *Poesia Insubmissa Afrobrasilusa* (1999), o autor apresenta um percurso da poesia enquanto fala insubmissa, a partir do qual vai instituindo a definição do termo por ele inaugurado. Para ele (1999, p. 26), “a *fala insubmissa* tem por finalidade não apenas a captação e a intervenção da realidade pelo poeta, mas também a intervenção sobre ela através do agir poético e político”. E esse agir de um eu lírico *insubmisso* conduz a reflexões, o que, por sua vez, mobiliza ações, alterado o estado das coisas.

Muito tem sido produzido sobre esse fazer poético – seja focando a poesia e a política, a poesia e a tribuna, a poesia e os movimentos sociais, a poesia como documento social, o texto poético tem ganhado diferentes dimensões de luta, em diferentes tempos. Como produção subjetiva, a poesia verte a partir da inquietação do poeta, como disse Pedro Lyra:

a negatividade que move o poeta quando ele, com tanta frequência, se rebela contra o estabelecido – seja pela natureza, seja pela sociedade: ele manifesta o desejo por uma situação que ainda não existe. E isso é tão poético que acabou identificando a poesia com a rebelião, ao dizer-se que o poeta é – por natureza – um rebelado. Mesmo quando a realidade se modifica no sentido do seu desejo, esta nova realidade ainda não é exatamente a que ele idealizou e, por isso, ele prossegue em sua luta – luta pela conquista de um bem, luta pela superação de uma perda. Esta luta não tem fim. Quando ele se dissesse satisfeito, sua missão estaria liquidada. (LYRA, 1986, p. 84-85).

São vozes *insubmissas* que apontam para a realidade e, inconformadas, convidam a uma reflexão e ação. Para Pontes (1999, p. 36), a fala insubmissa “é a voz que lança clareza e distinção; denuncia e guia”. Dessa forma, ao se posicionar frente às demandas sociais, o poeta porta-se como um sujeito sem sujeição, mas consciente do seu papel e ávido por mudanças, sendo a poesia a sua própria bandeira.

Nesse contexto a poesia apresenta os desmandos sociais ao mesmo tempo em que convida à luta. Como escreveu Ferreira Gullar (1989, p. 15), “este é o mundo em que vivemos, banal e delirante, mas onde se torna cada dia mais clara a necessidade de despertar e cultivar o que há de humano no homem”. O poeta aqui chama à reflexão de que há uma necessidade urgente de humanização, diante de um mundo de banalizações e delírio.

Muitos foram os poetas, de ontem e de hoje, brasileiros e estrangeiros, que se lançaram como *insubmissos* através da arte. Nas sociedades que nos antecederam, os poetas tiveram campo e conteúdo para erguer a voz *insubmissa*, em protesto às injustiças. Na contemporaneidade, há fartura de matéria para esse tipo de poesia, considerando que os avanços científicos e tecnológicos não significam desenvolvimento social e as injustiças são crescentes, de todas as ordens e instâncias. Com lugar garantido e necessário na sociedade atual, o poema vai

projetando na consciência do leitor imagens do mundo e do homem muito mais vivas e reais do que as forjadas pelas ideologias, o poema acende o desejo de uma outra existência, mais livre e mais bela. E aproximando o sujeito do objeto, e o sujeito de si mesmo, o poema exerce a alta função de suprir o intervalo que isola os seres. Outro alvo não tem na mira a ação mais enérgica e mais ousada. A poesia traz, sob as espécies da figura e do som, aquela realidade pela qual, ou contra a qual, vale a pena lutar (BOSI, 1977, p. 192).

Escrito com rima ou sem rima, a poesia de cunho social mostra-se instrumento em favor da defesa dos “sem voz”, levantando bandeira de justiça e solidariedade, sem cair em panfletagem, visto ser a arte lugar de prazer e participação social; por saber unir estética e sociedade através da palavra lapidada; por saber jogar com a linguagem criativamente; por ser produto humano, portanto, imerso em suas nuances e contextos histórico-sociais.

### **Poetas insubmissos**

Dentre os poetas de voz *insubmissa*, apresentaremos sucintamente poemas de Ferreira Gullar e Carlos Drummond de Andrade, os quais, em seu tempo e contexto histórico, lançaram voz em favor de causas, provocando sensibilidade, reflexão, denúncia, convite à luta. Poetas atemporais, mesmo quando os poemas versavam sobre a sua temporalidade, por trazer problemáticas sociais que não se esgotam, mas ressurgem no tempo, se perpetuam, por estar intrinsecamente ligados à constituição da natureza do homem. No poema *O sobrevivente*, Drummond começa ironizando a “evolução” da humanidade, alegando ser impossível fazer poemas verdadeiros em tempos de automatização, onde tudo é superficial.

Mas ao final do poema, ao surpreender-se diante do poema construído, ele mostra que o poeta deve ser resistente e lutar com a palavra diante das adversidades, como veremos abaixo:

Impossível compor um poema a essa altura da evolução da humanidade.  
Impossível escrever um poema – uma linha que seja – de verdadeira poesia.  
O último trovador morreu em 1914.  
Tinha um nome de que ninguém se lembra mais.

Há máquinas terrivelmente complicadas para as necessidades mais simples.  
Se quer fumar um charuto aperte um botão.  
Paletós abotoam-se por eletricidade.  
Amor se faz pelo sem-fio.  
Não precisa estômago para digestão.

Um sábio declarou a O Jornal que ainda  
falta muito para atingirmos um nível razoável de cultura.  
Mas até lá, felizmente, estarei morto.

Os homens não melhoram e matam-se como percevejos.  
Os percevejos heróicos renascem.  
Inabitável, o mundo é cada vez mais habitado.  
E se os olhos reaprendessem a chorar seria um segundo dilúvio.  
(Desconfio que escrevi um poema.)  
(ANDRADE, 2015, p. 29).

Permeado de ironia, ele mostra no poema que, mesmo com tantas “facilidades” do mundo moderno, onde tudo se resolve ao apertar um botão, as pessoas estão cada vez mais vazias e insensíveis: “E se os olhos reaprendessem a chorar seria um segundo dilúvio”, visto que os homens “progridem” tecnologicamente e continuam se matando. Mas a insubmissão se apresenta, quando o eu lírico “desconfia” que fez um poema, deixando claro que ainda há lugar para resistência, mostrando a necessidade e potência da arte, sendo o próprio artista um “sobrevivente”.

No poema *A flor e a náusea* (ANDRADE, 2015, p. 29), o eu lírico, imerso na náusea da vida urbana, sente-se preso e sufocado: “preso à minha classe e a algumas roupas [...]”; melancólico, sujeito ao tempo: “olhos sujos no relógio da torre [...], o tempo é ainda de fezes, Maus poemas, alucinações e esperas”; alega não ter audiência: “em vão tento me explicar, os muros são surdos”; diante de palavras codificadas “sob a pele das palavras há cifras e códigos”, alegando os problemas que não se resolvem, apesar dos anos: “quarenta anos e nenhum problema resolvido, sequer colocado”. Surgem então a insubmissão e a resistência: “[...] meu ódio é o melhor de mim. Com ele me salvo e dou a poucos uma esperança mínima”, que certamente é a incessante busca. Movido pelo ódio, pela não aceitação da realidade, é dele que se alimenta e se mune para lutar. Mas no próprio poema

surge também a esperança: “uma flor nasceu na rua!”, “[...] furou o asfalto, o tédio, o nojo e o ódio”. A poesia é a própria esperança, é a flor nascida no asfalto, que, diante do caos, é princípio de vida.

Carlos Drummond de Andrade, com uma vasta produção literária em prosa e principalmente em verso, com um eu lírico variado, mostrou-se preocupado com questões sociais, situando o seu tempo histórico e implicado socialmente com ele, através de sua arte, fazendo da poesia, como disse, sua arma.

Outro poeta de voz *insubmissa*, que trouxe temas sociais para a poesia, com fortes construções sobre a política, foi Ferreira Gullar. Muitos dos seus poemas abordam latifúndio, miséria social, divisão de classes e outras denúncias sociais. Alguns autores preferiram se implicar em lutas sociais apenas pela *insubmissão* da poesia, mas Gullar se envolveu em todos os sentidos, militando poética e corporalmente, assumindo compromissos partidários. Com sua poesia, saudava guerreiros, como Che Guevara: “Súbito vimos ao mundo nos chamamos Ernesto [...]” e falava de revoluções, como a *Revolução Sandinista*:

Somos todos irmãos  
 Mas não porque tenhamos  
 A mesma mãe e o mesmo pai:  
 Temos é o mesmo parceiro  
 Que nos trai.  
 [...]  
 Somos todos irmãos  
 Não porque seja o mesmo o sangue que no corpo levamos:  
 O que é o mesmo é o modo  
 Como o derramamos.  
 (GULLAR, 1991, p. 344-5)

Nesse poema identitário, o eu lírico apresenta as relações de pertencimento através do mesmo modo de exploração, que os irmana, bem como o modo de sucumbir, diante dos mesmos padecimentos. A identidade que se edifica não é por laços sanguíneos, mas sociais, contextos de causas e lutas. Gullar se destacou por seus poemas de caráter político com temas de engajamentos sociais, apontando em sua obra problemas de diferentes ordens. Por seu comprometimento social e político, foi preso e exilado, soube fazer da sua arte uma arma, indo ele mesmo atrás da própria voz, que suscitava lutas. Também chamada de “poesia de participação” (LYRA, 1995, p. 102), essa poesia com implicações sociais atravessou a literatura brasileira, com ênfase em algumas classes literárias e em alguns poetas.

## Considerações finais

A literatura, enquanto arte da palavra, tem cumprido, com objetivos ou não, uma ampla função social de deleitar, situar, sensibilizar, indignar, criticar, subverter, apontar, incomodar, emocionar, encantar. Tudo porque é feita por homens e de homens. A natureza humana transborda na arte, com toda a sua complexidade, mesmo em obra de puro subjetivismo, há implicações sociais.

A poesia, enquanto fala de um único sujeito, pode revelar-se voz coletiva, quando levanta uma bandeira social, através da denúncia, do apontar caminhos, do incitar para a participação, do emocionar ao descortinar o que a vista não alcançou pela observação da realidade. A poesia traz detalhes de ações e sofrimentos, desvendando ideologias e interesses.

Considerando os objetivos propostos e os caminhos percorridos, acredito que essa pesquisa alcançou o seu propósito, ao discutir o papel da literatura, especialmente a poesia, como voz de insubmissão diante da realidade histórica e social. Os poetas analisados tiveram grande importância social, mostraram a poesia como arma e, no entanto, não foram utilitaristas. O trabalho com a linguagem é que faz a diferença, sendo possível, como vimos, unir beleza estética e crítica social, sem perde a qualidade literária.

## Referências

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Nova reunião: 23 livros de poesia**. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 37. ed. São Paulo: Cultrix, 2000.

BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Cultrix, 1977.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. São Paulo: Publifolha, 2000.

COMPAGNON, Antoine. **Literatura para quê?** Tradução de Laura Taddei Bradini. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

COUTINHO, Afrânio. **Crítica e teoria literária**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro; Fortaleza: Edições UFC – PROED, 1987.

GULLAR, Ferreira. **Toda poesia**. 5. ed. rev. aum. Rio de Janeiro: José Olympio, 1991.

LYRA, Pedro. **Conceito de poesia**. São Paulo: Ática (Série Princípios), 1986.

MEDEIROS, Francisco Roberto Silveira Pontes. **Poesia insubmissa afrobrasilusa**: estudo da obra de José Gomes Ferreira, Carlos Drummond de Andrade e Agostinho Neto. Fortaleza: EUFC, Rido de Janeiro: Oficina do Autor, 1999.

MOISÉS, Massaud. **A literatura como denúncia**. Cotia: Íbis, 2002.

WOOD, James. **Como funciona a ficção**. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

TRAGTENBERG, Maurício. A importância da literatura para o homem de cultura universitária, qualquer que seja sua especialização. Separata da Revista de História Nº 44, 1960, (FFCL – USP), São Paulo. Publicado na **Revista Espaço Acadêmico**, n. 07, dezembro de 2001. Disponível em <[http://www.espacoacademico.com.br/007/07trag\\_literatura.htm](http://www.espacoacademico.com.br/007/07trag_literatura.htm)> Acesso em 09 julho de 2016.

ZILLER, Eleonora. **Poesia e Política**: a trajetória de Ferreira Gullar. Rio de Janeiro: Revan, 2006.

## **SEM MALES EM TERRA NENHUMA: A PEREGRINAÇÃO MÍTICA AOYBY MARÃ E YMA EM *CIEN AÑOS DE SOLEDAD*, DE GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ**

Manfred Rommel Pontes Viana Mourão  
Universidade Federal do Ceará

Roseli Barros Cunha  
Universidade Federal do Ceará

### **Resumo**

O romance *Cien anos de soledad* (1967), de G. G. Márquez (1936 – 2014) trata da fundação do povoado Macondo por Úrsula Buendía e José Arcadio, uma alegoria da contraditória formação nacional latino-americana. No livro, notamos um exílio mitológico empreendido pelo casal e os itinerantes a fim de encontrar a paz, consequência direta de um “mal”. Paralelamente, entre os Tupi-Guaranis, a peregrinação em direção a um território que espantasse os males ocasionados pela terra invadida é encontrada sempre que algum perigo iminente ronda o lugar em que vivem. Esse fenômeno é conhecido como “Yby marã é yma”. Usamos esta lenda de fonte religiosa como premissa para entender a construção da ordem e do poder na fundação de Macondo, conforme o texto do romance mencionado.

### **Palavras-chave**

Terra sem males; *Cien anos de soledad*; migração; América Latina.

### **Introdução**

No Tupi-Guarani, uma das muitas etnias indígenas no continente sul-americano, o fenômeno conhecido como “Yby marã é yma” explicita a peregrinação para uma terra onde o mal é ausente. Esta lenda de fonte religiosa se alinha à fundação de Macondo, alegoricamente. É preciso ressaltar a natureza desse fenômeno como oriundo de uma cosmogonia diferente das ocidentais; embora essa organização de mundo tenha sido modificada devido a Conquista.

Conforme Pierre Clastres ([1974] 1979), as “sociedades primitivas” são, ao contrário da visão estável destas na antropologia estruturalista, conflitantes e não racionais. O teórico lança críticas ao etnocentrismo da filosofia europeia, demonstrando que as sociedades primitivas possuem líderes, leis e organização social, mas dentro de uma concepção distinta das formas de organização do Ocidente. As chamadas sociedades primitivas não são ausentes de Estado, mas contra o Estado.

Para sobreviver diante de novos paradigmas, houve, dentro da vida indígena, medidas antagônicas que aceitavam valores, resistiam ao conquistador ou buscavam suas

próprias alternativas para lidar com a vida em sociedade (BETHELL, 1988). Uma medida à luz da outra revela, grosso modo, uma forma de organização de poder aberta, cuja “obediência” à chefia ou à organização de poder não se expressa claramente.

Em *Cien Años de Soledad* isso pode ser verificado no segundo capítulo do romance, no episódio em que José Arcádio assassina um homem e o tormento do crime lhe assola. A consequência direta do crime é a peregrinação. Nesse trabalho, mostramos a relação existente entre a lenda e o texto de García Márquez, a fim de entendermos como a cosmogonia indígena pode ser encontrada romance da nova narrativa latino-americana.

## 1 O poder que emana da chefia

Todas as sociedades ocidentais, baseadas no Estado, são divididas entre dominantes e dominados; ao passo que as sociedades primitivas desconhecem essa divisão, porque o poder não é um órgão separado do corpo social: o poder político é grupal. Embora uma chefia dite as normas da comunidade, como outras, essa regulação era diferenciada, revelando-se uma ausência de estratificação social e autoridade, marcando a “[...] organização política na maioria das sociedades indígenas. Algumas delas, como os Ona e os Yahgan da Tierra del Fuego, nem possuem a instituição de liderança; e é dito que não existe um termo para *Chefe* na língua dos Jivaros.” (CLASTRES, 1979, p. 20).

O *Chefe* nas sociedades indígenas não se caracteriza pela coerção, mas pela interação. O chefe indígena tem liderança nula e depende totalmente da vontade de seu povo para conseguir exercer as suas obrigações. Segundo P. Clastres, a posição de chefia se dá no sistema de trocas, implicando uma relação entre o sujeito comum e o líder. O chefe depende da população e não o contrário, cumprindo uma função de líder do povo e não do poder; ele é uma figura paradoxal e impotente: “a propriedade mais notável do chefe indígena consiste na ausência quase completa de autoridade”. (CLASTRES, 1979, p. 47).

É perceptível que fatores externos abalaram esse projeto, na mesma medida em que as relações tribais se confrontavam com vontades individuais, irrompendo uma brecha na relação de poder interna, baseada na linhagem. No púlpito, o parentesco é colocado em xeque dentro do corpo social. Assim, guiados pela vontade de seus indivíduos de manterem seus gozos, atomiza-se a coletividade e a chefia, já que os empecilhos externos e internos desfocam a organização tribal, inquietando, os profetas: por que o mundo é confuso e mal?

Os profetas acreditavam que toda ideia de unidade, de busca individual, é má; e

seguiam na procura do Bem: a não unidade. O mal seria, portanto, o uno; na ordem política esse Um é o Estado. O profetismo tupi-guarani é a tentativa de abolir a infelicidade na recusa radical do Um: o Estado. (CLASTRES, 1979, p. 151).

Essa recusa abre espaço, então, para uma alternativa que livrasse o mal do Estado: o “Yby marã é yma”. A violência perpetrada pela unidade, seja por vias externas ou pela idiosincrasia do nativo, contrariava o projeto de coletividade. Os insatisfeitos se negavam à ordem e peregrinavam rumo a sua utopia. A mais conhecida peregrinação registrada levou dez anos e cativou doze mil indígenas tupis a partirem do Brasil rumo ao Peru, reduzindo toda essa massa a apenas trezentos indivíduos. (CLASTRES, 1978, p. 66).

Para H. Clastres (1978), a peregrinação deve ser entendida como um ato de fé. A crença na existência da terra, na esperança de encontrar o paraíso perdido terrestre, com a minudência daqueles que saíram de seus espaços a fim de se metamorfosearem nesse processo, é a chave. Isto é, a peregrinação implicava não apenas na busca por um Éden, mas a mutação dos sujeitos que abandonavam as normas sociais: “abandonar uma aldeia e um território é, simultaneamente, renunciar ao essencial das atividades econômicas, sociais e políticas que se enlaçam nesse espaço.” (CLASTRES, 1978, p. 66).

A terra sem mal é isenta de normas. O espaço, natureza profusa, onde o milho cresce sozinho e a flecha acerta a caça espontaneamente, oferece ao indígena a opulência e a ociosidade. As regras morais também são abolidas. Vive-se um paraíso em que os frutos proibidos são abundantemente devorados. A recusa de toda proibição, implicitamente, desfaz as regras de casamento, o que sem dúvida, como adverte H. Clastres (1978, p. 67), contradiz as prescrições essenciais dos tupis quanto às uniões incestuosas. Tudo é permitido:

Quer dizer que *o mal* – trabalho, lei – *é a sociedade*. A ausência de mal – a terra sem mal – é a contra-ordem. Não é por acaso que as únicas atividades sociais destinadas a se manterem na Terra sem Mal são as festas de bebidas: essas festas são também, na sociedade, a expressão da contra-ordem (ao mesmo tempo, sem dúvida, que são o meio de encontrá-la). Finalmente, a Terra sem Mal é o lugar da imortalidade, enquanto nessa terra os homens nascem e morrem: como se fosse tal a correspondência entre a ordem social das regras (que implica troca matrimonial, trabalho, etc.) e a ordem natural da geração (que implica nascimento e morte) que bastasse abolir aquela para se libertar desta. O homem nasce bom (nasce para ser um deus), a sociedade deprava-o (abole sua natureza divina): poderia ser este o axioma da antropologia tupi, ou do que se poderia chamar de antropocia. (CLASTRES, 1978, p. 67)

A recusa da terra de origem e a procura da Terra sem mal salienta o Outro do homem, isento de coerção: o homem-Deus, criador e criatura. Mas isso não é dado, sendo

necessária a viagem para mediar esse poder e a sua consequência direta; e o preço a pagar era a morte da cultura, em troca da existência divina.

## 2 A peregrinação a Macondo

Em *Cien Años de Soledad*, no capítulo 2, após alguns eventos que apresentam a mítica Macondo, encontramos os vestígios de sua fundação em um ato de peregrinação. O motivo para a migração se desenvolve, primeiro, por meio da jornada da bisavó de Úrsula e, posteriormente, através da própria Úrsula e José Arcadio. Isto se atrela a uma superstição e um problema de ordem social:

En la escondida ranchería vivía de mucho tiempo atrás un criollo cultivador de tabaco, don José Arcadio Buendía, con quien el bisabuelo de Úrsula estableció una sociedad tan productiva que en pocos años hicieron una fortuna. Varios siglos más tarde, el tataranieta del criollo se casó con la tataranieta del aragonés. Por eso, cada vez que Úrsula se salía de casillas con las locuras de su marido, saltaba por encima de trescientos años de casualidades, y maldecía la hora en que Francis Drake asaltó a Riohacha. Era un simple recurso de desahogo, porque en verdad estaban ligados hasta la muerte por un vínculo más sólido que el amor: un común remordimiento de conciencia. Eran primos entre sí. Habían crecido juntos en la antigua ranchería que los antepasados de ambos transformaron con su trabajo y sus buenas costumbres en uno de los mejores pueblos de la provincia. Aunque su matrimonio era previsible desde que vinieron al mundo, cuando ellos expresaron la voluntad de casarse sus propios parientes trataron de impedirlo. Tenían el temor de que aquellos saludables cabos de dos razas secularmente entrecruzadas pasaran por la vergüenza de engendrar iguanas. (GARCÍA MÁRQUEZ, 2015, p. 106-107).

Após se firmarem, os bisavós de Úrsula, já numa “terra sem males”, fazem uso da quebra de leis, o incesto, que tem como consequência direta uma prole defeituosa, e cujo efeito é uma resistência ao casamento entre primos. Essa tradição tinha precedentes, uma tia de Úrsula que casara com um tio de José Arcadio, e, por ocasião dessa união,

tuvo un hijo que pasó toda la vida con unos pantalones englobados y flojos, y que murió desangrado después de haber vivido cuarenta y dos años en el más puro estado de virginidad porque nació y creció con una cola cartilaginosa en forma de tirabuzón y con una escobilla de pelos en la punta. (GARCÍA MÁRQUEZ, 2015, p. 106-107).

Aterrorizada por sua mãe, Úrsula teve de usar calças que cobriam o seu sexo e impediam que José Arcadio tivesse relações com ela. Ainda virgem depois de um ano de casada, ela mantém-se casta, enquanto José Arcadio sofre chacotas do povo. Após um duelo de galos-de-briga com um sujeito de nome Prudencio Aguillar, este o insulta e Arcadio, enfurecido, o mata, atirando uma lança em seu pescoço.

Na noite do enterro, Arcadio obriga Úrsula a tirar as calças de castidade, sabido da superstição e pesaroso quanto a seu crime: “– Si has de parir iguanas, criaremos iguanas – dijo –. Pero no habrá más muertos en este pueblo por culpa tuya.” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2015, p. 109). Mais tarde, Prudencio retorna em forma de espectro e passa a atormentar a casa de Arcadio e Úrsula. É nesse momento que os dois decidem partir.

Nota-se aqui que o embrião da mudança está vincado em dois atos: a proibição do incesto e o trauma na consciência em José Arcadio. De fato, um não anula o outro, mas complementam-se. Por um lado, o incesto é a proibição moral ou religiosa por trás da imposição de abstinência sexual entre o casal, uma vez que a lei do povoado nas serras enfatiza as sequelas que os filhos de Arcadio e Úrsula venham a ter; por outro lado, como consequência dessa proibição do incesto, uma norma social vigente, o sexo e a prole, é posta em xeque. É preciso se decidir sobre o fato e a intromissão de Prudencio acentua situação, o que ocasiona o seu assassinato, o peso na consciência de José Arcadio e a partida.

O crime, certamente, gera em Arcadio e mesmo em Úrsula uma dor na consciência insuportável, simbolizado pelo espectro de Prudencio. Na mesma ocasião acima descrita, à noite, Úrsula o vê limpando o ferimento e tentando tapar com uma atadura o buraco na garganta; ela relata a Arcadio que aquilo não lhe produziu medo, mas pena. O que confirma a piedade acima do terror de conviver com o morto.

Ao voltar ao quarto para contar o esposo, ele declara: ““Los muertos no salen – dijo – Lo que pasa es que no podemos con el peso de la conciencia.”” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2015, p. 110). Quando, numa noite, Arcadio encontra Prudencio no seu próprio quarto limpando a ferida, ele decide o seu destino: “– Está bien, Prudencio – le dijo – Nos iremos de este pueblo, lo más lejos que podamos, y no regresaremos jamás. Ahora vete tranquilo.” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2015, p. 110) E assim, empreendem a jornada.

Compreendemos, por mais lacunas que os motivos da peregrinação venham a ter, que a viagem empreendida por José Arcadio, Úrsula e os que se aventuraram junto com eles, apontam para um motivo peculiar: a quebra de normas, uma por cima das outras, até que a situação se torna insuportável. Não podendo mais tragar aquela situação, os peregrinos percebem na viagem a única saída de fugir da imposição da lei.

Curioso assinalar que aqueles que seguem o casal são jovens dispostos a se aventurarem em busca de uma terra não prometida: “jóvenes como él, embullados con la aventura, desmantelaron sus casas y cargaron con sus mujeres y sus hijos hacia la tierra que

nadie les había prometido.” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2015, p. 110-111). Vê-se que não há qualquer profetismo aqui, mas um senso de aventura que, como se desenrola no “Yby Marã e Yma”, os fazem seguir, mesmo que para um destino incerto, a fim de se libertarem das amarras antes impostas.

## Conclusão

Como vimos com P. Clastres (1979) e H. Clastres (1978), a peregrinação, com efeito, não é uma lenda aceitável pelos profetas ou o povo. Há a consciência de que não se encontrará o lugar prometido, que ele pode estar a leste ou oeste, que ele não salvará o povo que migra; é um messianismo às avessas.

Fundar Macondo implicava, no contexto em que encontramos Arcadio, Ursula e seu grupo, na concretização de um plano sem plano. Quase aleatório, a terra em que se estabelecem é apenas um aviso de sonhador que, deste ponto em diante, passa a examinar os símbolos de seus sonhos e “forjar” a sua relação. Por conseguinte, o jovem patriarca conseguiu em poucos anos fazer de Macondo um povoado organizado.

Embora o êxodo das famílias tenha se originado por uma espécie de pecado original (morte de Prudencio Aguilar, causada, por sua vez, pelos temores incestuosos), o resultado final se parece com a criação de um Éden: “Era verdaderamente una aldea feliz, donde nadie tenía más de treinta años y donde nadie murió”. (GARCÍA MÁRQUEZ, 2015, p. 93). Soma-se a isso o fato de a lei, a despeito de normatizações, ser fundamentada numa convenção social, cuja ligação com a ideia de Terra sem Mal é notória.

A genealogia dos Buendía em Macondo é explicada a partir desse momento, no qual conhecemos a infância e juventude de seus descendentes, que formam a segunda geração dos Buendía. Esse primeiro bloco da narrativa de *Cien Años de Soledad*, que vai de seu início ao quinto capítulo, corresponde à fundação do povoado e o cotidiano edênico e mágico em termos tanto familiares como políticos.

## Referências

BETHELL, Leslie. **Historia de América Latina**. América Latina colonial: la America precolombina y la conquista. Barcelona: Editorial Crítica, 1988.

CLASTRES, Hélène. **Terra sem mal**: o profetismo tupi-guarani. São Paulo: Brasiliense, 1978.

CLASTRES, Pierre. **A sociedade contra o Estado**: pesquisas de antropologia política. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1979.

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. **Cien años de soledad**. Madrid: Cátedra, 2015.

## A METAFICÇÃO COMO RECURSO AFETIVO NAS OBRAS INFANTIS DE CLARICE LISPECTOR

Lígia Ribeiro do Nascimento  
Universidade Federal do Ceará

Carlos Augusto Viana da Silva  
Universidade Federal do Ceará

### Resumo

Este artigo versa sobre quatro contos infantis de Clarice Lispector com o objetivo de elucidar sua representatividade para o desenvolvimento da literatura infantil no Brasil, de modo a abranger os elementos metaficcioneis presentes nas obras, e salientar aspectos do afetivo na sua escrita para o público infantil. As obras selecionadas para compor o *corpus* desta pesquisa foram: *O mistério do coelho pensante* (1999a), *A mulher que matou os peixes* (1999b), *A vida íntima de Laura* (1999c) e *Quase de verdade* (1999d). Para discorrer sobre literatura infantil e Clarice Lispector, utiliza-se os apontamentos de Bosi (1994), Lajolo e Zilberman (1988), Pintado (2008) e Zilberman e Magalhães (1987), bem como Hutcheon (1984) e Waugh (2001) para analisar a metaficção como recurso literário de aproximação da autora com o público infantil.

### Palavras-chave

Metaficção; Clarice Lispector; Literatura Infantil.

### Introdução

Os autores clássicos da literatura infantil, como Charles Perrault (1628-1703), Hans Christian Andersen (1805-1875) e os irmãos Grimm [Jacob Grimm (1785-1863) e Wilhelm Grimm (1786-1859)], assim como as autoras Mme Leprince de Beaumont (1711-1780) e a Condessa de Ségur (1799-1874), têm papéis expressivos no início do desenvolvimento da literatura infantil universal. Quando se pensa em literatura para esse público, logo se aborda o conceito de que as obras direcionadas às crianças tem como intuito instruí-las, para que amadureçam acertadamente. Como aponta Pintado (2009, p. 270, tradução nossa), “Esta declaração de intenções juntou o duplo propósito dos clássicos atribuídos à literatura e desde Aristóteles: ao mesmo tempo instrutivo e agradável. A novidade é que é destinado às crianças”<sup>60</sup>.

60 “Cette déclaration d’intention rejoint la double finalité traditionnelle assignée à la littérature chez les classiques et depuis Aristote: il s’agit tout à la fois d’instruire et de plaire. La nouveauté, c’est qu’elle vise les enfants”. (PINTADO, 2009, p. 270)

No Brasil, a literatura infantil começou a ter mais foco no século XIX, época em que, como indica Zilberman (1987, p. 3), ocorreram mudanças na estrutura da sociedade que perduram até hoje, surgindo obras como a de Júlia Lopes de Almeida e Adelina Lopes Vieira. Por sua vez, no século XX, houve mais autores(as), entres eles(as) citamos Olavo Bilac, Monteiro Lobato, Cecília Meireles e Vinícius de Moraes. Entre os(as) autores(as) mencionados(as) que têm importância inegável para o avanço da literatura infantil brasileira, temos, também, Clarice Lispector, que junta às suas obras literárias gerais, ou adultas, as suas narrativas infantis.

Por conseguinte, o artigo em tela visa analisar os contos de Clarice Lispector *O mistério do coelho pensante*, primeiramente publicado em 1967; *A mulher que matou os peixes*, de 1968; *A vida íntima de Laura*, de 1974; e *Quase de verdade*, de 1978, a fim de evidenciar o uso da metaficção como recurso narrativo nas obras infantis da autora. Além disso, objetiva-se elucidar os elementos literários presentes nas obras que assinalam a aproximação da autora ao seu público infantil.

### **Os contos infantis de Clarice Lispector**

A escolha dos contos se deu, primeiramente, a partir da leitura da obra *Quase de verdade* (1999d). O discurso do cachorro Ulisses, no conto, foi decisivo para a escolha da abordagem da metaficção, tendo em vista que ele é quem conta a história, por meio da escrita de sua dona. Ademais, ao narrar, reflete sobre o ato de escrever.

Nas obras infantis de Clarice Lispector, é possível perceber que houve uma ruptura com o conceito obsoleto de instrução que a literatura infantil possuía, ao incluir o diálogo entre escritor e leitor. Como apontam Lajolo e Zilberman (1988, p. 154):

Talvez o escritor infantil que primeiro e com mais empenho tenha trazido para a narrativa infantil os dilemas do narrador moderno seja Clarice Lispector. Suas obras para crianças abandonam a onisciência, ponto de vista tradicional da história infantil. Esse abandono permite o afloramento no texto de todas as hesitações do narrador e, como recurso narrativo, pode atenuar a assimetria que preside a emissão adulta e a recepção infantil de um livro para crianças.

Destarte, nas obras infantis de Lispector podemos encontrar diversos temas tratados a partir de formas narrativas marcantes, com características que unem o papel da autora-narradora e do leitor em uma prática de entretenimento, interação e aprendizado. Por isso, no decorrer desta seção, pretendemos sintetizar cada obra, de modo a situar o leitor nos

temas propostos por Lispector, em suas narrativas infantis.

No conto *O mistério do coelho pensante* (1999a), sua primeira obra destinada a crianças, a narradora conta a história de Joãozinho, um coelho que vivia preso em sua gaiola e que queria fugir para comer. De tanto mexer seu nariz rosa, ele encontrou uma forma de fugir da gaiola. O mistério de como Joãozinho conseguiu fugir da gaiola sem rastros permaneceu até o final do conto, haja vista que nem mesmo a narradora sabia explicar.

Em *A mulher que matou os peixes* (1999b), a narradora, claramente a própria Lispector, explica como e por que matou os peixes. Contudo, até explicar com mais detalhes como tudo aconteceu, ela relata a relação ou contato com vários animais que teve ou conheceu, indicando, especificamente, que não matou os peixes de propósito, porque apenas esqueceu de dar-lhes comida por um tempo. A autora-narradora enfatiza quão arrependida está pela falta de atenção aos peixinhos, recorrendo ao aspecto afetivo para obter perdão do leitor infantil.

No que concerne ao conto *A vida íntima de Laura* (1999c), a narradora conta a história da simpática galinha Laura, cuja característica física específica a destaca das outras galinhas: seu pescoço é o mais feio que ela já viu no mundo. Além disso, Laura é uma galinha “completamente burra” (LISPECTOR, 1999c, p. 11). A narradora relata situações íntimas da vida de Laura, como o fato de não gostar de pessoas por medo de ser levada para a panela. Não obstante, ela é uma das galinhas mais queridas do galinheiro por botar muitos ovos. Por fim, a narradora propõe ao leitor que conte histórias de galinhas assim como ela o fez, trazendo, dessa forma, o receptor para o espaço da narrativa.

Em *Quase de verdade* (1999d), a autora dá seu lugar de narradora ao cachorro Ulisses, que conta algumas histórias, entre elas a de quando fez uma viagem ao quintal vizinho, o da Dona Oníria. Segundo Ulisses, Dona Oníria é meio mágica, pois consegue transformar ingredientes em um bolo gostoso.

De forma geral, em cada uma das obras, Lispector traz a figura do animal de modo cativante e com papéis delineados na narrativa. A abordagem da linguagem pela autora também é de extrema sensibilidade por se colocar no lugar do leitor ao explicar construções de palavras, por exemplo, como funciona a formação dos nomes em *Quase de verdade* (1999d), nomes que iniciam com a letra “O”, e que seguem um padrão dado pelos donos dos nomes. Dessa forma, é possível notar que a autora se relaciona com o leitor a partir da linguagem.

## A metaficção como recurso de aproximação com o leitor em Clarice Lispector

A obra clariceana é composta majoritariamente por obras de literatura geral, cujo público-alvo é adulto, devido às suas temáticas e à escrita característica. Em sua primeira obra *Perto do coração selvagem*, publicada em 1943, já é possível notar que a autora se utiliza do fluxo de consciência tão presente em James Joyce e em Virginia Woolf, como aponta Alfredo Bosi (1994, p. 424):

Clarice Lispector se manteria fiel às suas primeiras conquistas formais. O uso intensivo da metáfora insólita, a entrega ao fluxo de consciência, a ruptura com o enredo factual têm sido constantes do seu estilo de narrar que, na sua manifesta heterodoxia, lembra o modelo batizado por Umberto Eco de “opera aperta”.

Ademais de sua vasta obra adulta, Lispector se dedicou à literatura infantil com afinco, produzindo obras belíssimas e de natureza singular. Para compormos o *corpus* desta pesquisa, optamos por selecionar quatro contos da escritora: *O mistério do coelho pensante* (1999a), *A mulher que matou os peixes* (1999b), *A vida íntima de Laura* (1999c) e *Quase de verdade* (1999d).

Para iniciarmos esta análise, é essencial compreendermos o que é o leitor para Clarice Lispector. Montero (2009) aponta a concepção da autora no seguinte excerto:

Clarice Lispector sempre declarou seu amor por aqueles que tinham paciência de esperá-la através da palavra escrita. Ainda em vida, ela recebeu o carinho dos leitores sob diversas formas. Mas quem é esse personagem chamado leitor? Clarice respondeu: “O personagem leitor é um personagem curioso, estranho. Ao mesmo tempo que inteiramente individual e com reações próprias, é tão terrivelmente ligado ao escritor que na verdade ele, o leitor, é o escritor.” (MONTERO, 2009, p. 11)

Para a escritora, o leitor é um personagem dentro de suas histórias, uma vez que participa da construção da narrativa. Essa participação singular gera comportamentos de respostas que apenas o leitor tem. Em seus contos infantis, a própria Lispector se colocou no lugar do leitor curioso sobre o processo de criação literária da autora ao propor e responder questionamentos acerca narrativa, como que em um diálogo imaginário com o leitor, trazendo-o para dentro da história.

A autora, na nota introdutória de seu primeiro livro infantil, *O mistério do coelho pensante* (LISPECTOR, 1999a, p. 5), aponta que a história foi escrita a pedido de Paulo, seu segundo filho, em homenagem a dois coelhos de estimação que ele e Pedro, primeiro filho de Lispector, tiveram. Ela indica na nota que a história necessita de contribuições feitas pelos

adultos para preencher as entrelinhas de forma oral, e que o conto é mais extenso do que a obra escrita devido a essa “conversa íntima” (LISPECTOR, 1999a, p. 5) com o leitor. Esse argumento inicial, logo em sua primeira obra infantil, nos sugere que tal estratégia também seja praticada nos outros contos similarmente. Esse recurso literário que lida com a abordagem da narração fictícia dentro da própria narração fictícia se chama metaficção.

Patricia Waugh (2001), uma das precursoras no estudo e sistematização da teoria da metaficção, assim define o fenômeno: “Metaficção é um termo dado à escrita ficcional que, autoconsciente e sistematicamente, chama atenção para seu status como artefato, a fim de propor questionamentos sobre a relação entre ficção e realidade.” (2001, p. 2, tradução nossa)<sup>61</sup>. Por conseguinte, dentro dos textos ficcionais infantis de Lispector, quando identificamos questionamentos ou comentários da narradora-autora acerca do próprio fazer ficcional, presenciamos a ação dessa metaficção.

Para Hutcheon (1984, p. 1, tradução nossa), “‘Metaficção’, como é chamada atualmente, é ficção sobre ficção – isto é, ficção que inclui em si mesma um comentário sobre sua própria identidade narrativa e/ou linguística.”<sup>62</sup>. Logo, essa estratégia é vista como uma narrativa dentro de uma narrativa, incluindo o processo de escrita da narrativa dentro dela mesma. Por isso, ao refletir acerca da autoconsciência da obra ficcional, o citado recurso lida com suas possibilidades de conceito e de estrutura, levando o leitor a ter um papel mais ativo, envolvendo-o na sua elaboração, de maneira a validar uma forte autoconsciência do processo de criação literária.

Na obra *O mistério do coelho pensante* (1999a), logo no início, a narradora conversa diretamente com Paulo, um personagem claramente baseado no segundo filho de Lispector, que lhe pediu que a história fosse escrita às crianças, uma vez que ela só escrevia para adultos. Ao iniciar o conto enunciando “Pois olhe, Paulo, você não pode imaginar o que aconteceu com aquele coelho.” (LISPECTOR, 1999a, p. 7), a narradora se dirige diretamente ao personagem, mas também instiga o leitor por despertar a curiosidade. Além disso, a narradora indica como a história do livro dará continuidade, visto que ela responde à pergunta ao personagem (e ao leitor) contando a história.

Em outro momento da narrativa, a narradora se dirige ao leitor dizendo: “Você na

---

61 “Metafiction is a term given to fictional writing which self-consciously and systematically draws attention to its status as an artefact in order to pose questions about the relationship between fiction and reality.” (WAUGH, 2001, p. 2).

62 “‘Metafiction,’ as it has now been named, is fiction about fiction - that is, fiction that includes within itself a commentary on its own narrative and/or linguistic identity.” (HUTCHEON, 1984, p. 1)

certa está esperando que eu agora diga qual foi o jeito que ele arranhou para sair de lá. Mas aí é que está o mistério: não sei!” (LISPECTOR, 1999a, p. 19). Tal abordagem da narração, como indagação do que será contado, se encaixa no conceito de metaficção devido ao caráter de reflexão da construção narrativa, indicando que também seria um questionamento do próprio leitor.

No excerto em que Lispector infere a decepção de Paulinho por não saber o motivo de Joãozinho fugir da gaiola “Você talvez esteja decepcionado, Paulinho. Você talvez esperasse outro tipo de ideia, você que tem tantas. Mas acontece que esta história é uma história real.” (LISPECTOR, 1999a, p. 15), a autora reflete sobre o ato de escrever dentro da narrativa ao indicar que a história que está sendo contada é real, despertando a consciência do leitor para a tarefa de escrever histórias. Portanto, ao promover essa reflexão no leitor, Lispector inscreve a criação literária como processo coletivo, uma vez que inclui o leitor por meio da linguagem. Como aponta Vieira (2000):

Ao utilizar a linguagem de modo a superar os meros procedimentos para a comunicação cotidiana, o autor alcança a atenção do leitor que percebe a obra como raridade quando ocorre, então, sua desautomatização, ou seja, o leitor não apenas reconhece automaticamente os objetos, mas experimenta uma visão particular deles. (VIEIRA, 2000, p. 25).

O leitor passa, então, a ter um papel mais ativo dentro da narrativa, pois, a partir da linguagem empregada pela autora, ele se sente acolhido e envolve-se tanto com o enredo, quanto com o ato de escrever, refletindo-o. Por conseguinte, é possível perceber a característica de direcionamento ao leitor, indicando o próximo passo da narrativa, trazendo-lhe para dentro da obra e lhe dando um papel mais amplo. Por exemplo, na obra *Quase de verdade* (1999d), o narrador do livro, o cachorro Ulisses, ao iniciar a narrativa, apresenta-se ao leitor:

“Era uma vez... Era uma vez: eu! Mas aposto que você não sabe quem eu sou. Prepare-se para uma surpresa que você nem adivinha. Sabe quem sou? Sou um cachorro chamado Ulisses e minha dona é Clarice. Eu fico latindo para Clarice e ela – que entende o significado dos meus latidos – escreve o que lhe conto.” (LISPECTOR, 1999d, p. 5).

No trecho citado, percebemos que Ulisses se apresenta fazendo um jogo de adivinhação com o leitor. Ao questioná-lo sobre sua identidade, ele se dirige ao leitor colocando-o dentro da narrativa. Além disso, no trecho temos a explicação do cachorro sobre como suas histórias são escritas: ele late as histórias para sua dona, e ela as escreve.

Entendemos, então, que a menção ao fazer escrito é a reflexão da escrita dentro da própria escrita, sendo a metaficção o seu grau máximo de reflexão.

É nesse conto que a metaficção se faz mais presente devido ao fato de ser Ulisses, o cachorro, quem conta a história, embora quem escreva, na verdade, seja Clarice:

Pois não é que vou contar uma história que até parece de mentira e até parece de verdade? Só é verdade no mundo de quem gosta de inventar, como você e eu. O que vou contar também parece coisa de gente, embora se passe no reino em que bichos falam. (...) Mas antes de começar, pergunto a você bem baixo para só você ouvir: - Está ouvindo agora mesmo um passarinho cantando? Se não está, faz de conta que está. (LISPECTOR, 1999d, p. 7-8).

Ulisses, como narrador, recobra a verossimilhança, tão presente no imaginário infantil, e ainda aponta o elemento da invenção que se torna verdadeiro para aqueles que acreditam na história inventada, além de versar sobre o ato de escrever histórias. Quando Ulisses assinala que a história que ele vai contar se assemelha à “coisa de gente”, apesar de a história ser contada por ele e referir-se a bichos e plantas, ele leva o leitor ao universo da natureza e dos animais, tão frequente na literatura infantil em geral, assim como na literatura infantil de Clarice Lispector. Tal referência pode ser compreendida como um elemento de aproximação com o leitor, já que animais suscitam afetividade nas crianças.

No decorrer de toda a obra infantil de Clarice Lispector, a autora estimula a imaginação do leitor a partir da simulação de diálogos entre ele e o narrador, formando a impressão de que a obra é resultante do distanciamento e do desmembramento do processo de escrita e recepção, e o leitor tem intensa participação nesse processo. Dessa forma, as narrativas passam a ser espaço de ponderação acerca da criação literária, permitindo ao leitor a reflexão sobre o processo de escrita de modo crítico.

Em *A mulher que matou os peixes* (1999b), ao contar a terrível história de como o cachorro Bruno brigou com seu amigo Max, a narradora converge para o leitor e o inquire, como se estivesse contando a história de forma oral: “Agora pergunto a vocês: que é que Bruno fez?” (LISPECTOR, 1999b, p. 23). A partir do questionamento, ela dá continuidade à história, indicando que direção a narração tomará.

Acerca de outro trecho neste mesmo conto, Lispector menciona outro livro que havia escrito anteriormente, *O mistério do coelho pensante* (1999a), em que expõe:

Eu até já contei a história de coelho num livro para gente pequena e para gente grande. Meu livro sobre coelhos se chama assim: “O mistério do coelho pensante”. Gosto muito de escrever histórias para crianças e gente grande. Fico muito contente

quando os grandes e os pequenos gostam do que escrevi. (LISPECTOR, 1999b, p. 12).

Ao citar seu outro conto dentro do conto atual, a autora remete à metaficção, ao abordar a ficção dentro da ficção. Além disso, ela versa sobre o gosto de escrever para o público infantil, e, de modo inverso, comenta sobre a recepção favorável tanto do público adulto, como do público infantil.

Já em *A vida íntima de Laura* (1999c), ao descrever a galinha que dá nome à história, a autora dialoga com o leitor discorrendo brevemente sobre a tarefa de contar, a partir de uma conversa informal, como pode ser visto no seguinte trecho:

Acho que vou ter que contar uma verdade. A verdade é que Laura tem o pescoço mais feio que já vi no mundo. Mas você não se importa, não é? Porque o que vale mesmo é ser bonito por dentro. Você tem beleza por dentro? Aposto como tem. Como é que sei? É que estou adivinhando você. (LISPECTOR, 1999c, p. 11).

Tal recurso nos aponta a metaficção, pois, ao conversar com o leitor, ela o insere na história, fazendo uma observação acerca do fazer narrativo. Desse modo, a narradora recorre diretamente ao leitor, conduzindo-o a assumir posição na criação da narrativa. Neste mesmo conto, ocorre o fenômeno de aproximação da autora com o público infantil, como podemos observar no trecho: “Quando eu era do tamanho de você, ficava horas e horas olhando para as galinhas.” (LISPECTOR, 1999c, p. 11). A partir da passagem, percebemos a validação de uma atitude infantil confessada, por assim dizer, por uma pessoa adulta, motivo pelo qual provoca uma harmonização entre o adulto e a criança, uma vez que há uma atitude ingênua descrita no trecho.

### Considerações finais

Em uma entrevista que concedeu ao canal de televisão TV Cultura para o jornalista Júlio Lerner, em 1977, mesmo ano de seu falecimento, Clarice Lispector revela que se sente mais à vontade ao lidar com crianças que com adultos:

Quando eu me comunico com criança é fácil porque sou muito maternal. Quando eu comunico com adulto, na verdade estou me comunicando com o mais secreto de mim mesma, aí é difícil. (...) O adulto é triste e solitário. (...) A criança tem a fantasia, não é? É solta.<sup>63</sup>

Essa declaração está de acordo com o que lemos em sua obra infantil, em especial

63 LISPECTOR, Clarice. *Clarice*. Panorama. fev. 1977. Entrevista concedida a Júlio Lerner.

porque denota a preferência pela criança leitora. Ao lermos seus livros infantis, identificamos uma narradora interessada em dialogar com o leitor, transformando a solidão adulta em afetividade mediante a aproximação do leitor como participante ativo da narrativa clariceana. Nesse sentido, a aproximação que Lispector intencionava ter com seus leitores infantis, pessoas consideradas por ela como mais leves que os solitários adultos, é feita por meio do diálogo deles com a escrita da autora, indicando mais uma abertura dela mesma para com o leitor que o oposto.

Por conseguinte, os contos *O mistério do coelho pensante* (1999a), *A mulher que matou os peixes* (1999b), *A vida íntima de Laura* (1999c) e *Quase de verdade* (1999d), analisados neste trabalho, são preciosidades da produção literária de Clarice Lispector, tratando de assuntos pueris com a maestria e a sensibilidade que ela, como escritora icônica da literatura brasileira, foi capaz de alcançar. Em suma, o presente artigo explorou, nos citados contos de Clarice Lispector, as características metaficcionalis, assim o diálogo entre narrador e leitor, como estratégia para promover a afetividade com as crianças leitoras, especialmente por meio da linguagem e da proximidade que os temas singelos e os personagens cativantes suscitaram no leitor infantil.

## Referências

ATWOOD, Margaret. **Negociando com os mortos**: A escritora escreve sobre seus escritos. Tradução de Lia Wyler. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.

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

HUTCHEON, Linda. **Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox**. Reissue. Waterloo, Ont.: Wilfrid Laurier University Press, 2013.

LAJOLO, Marisa; ZILBERMAN, Regina. **Literatura infantil brasileira: história & histórias**. São Paulo: Ática, 1988.

LISPECTOR, Clarice. **O mistério do coelho pensante**. Ilustrações de Mariana Massarani. Rio de Janeiro: Rocco, 1999a.

LISPECTOR, Clarice. **A mulher que matou os peixes**. Ilustrações de Flor Opazo. Rio de Janeiro: Rocco, 1999b.

LISPECTOR, Clarice. **A vida íntima de Laura**. Ilustrações de Flor Opazo. Rio de Janeiro: Rocco, 1999c.

LISPECTOR, Clarice. **Quase de verdade**. Ilustrações de Mariana Massarani. Rio de Janeiro: Rocco, 1999d.

LISPECTOR, Clarice. **Clarice**. Panorama. fev. 1977. Entrevista concedida a Júlio Lerner. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ohHP112EVnU>>. Acesso em: 13 nov. 2019.

MONTERO, Teresa. **Clarice na cabeceira**: crônicas. Rio de Janeiro: Rocco, 2009.

PINTADO, Christiane. De Perrault à nos jours. *In*: CANI, Isabelle. **Devenir adulte et rester enfant? Relire les productions pour la jeunesse**. Direction Isabelle Cani, Nelly Chabrol Gagne et Cathérine d'Humières. Clermont-Ferrand, France: Press Universitaire Blaise-Pascal, 2008. p. 269-281.

VIEIRA, Telma Maria. **Clarice Lispector**: uma leitura instigante. São Paulo: Maltese, 2000.

WAUGH, Patricia. **Metafiction**: the theory and practice of self-conscious fiction. London: Routledge, 1984.

ZILBERMAN, Regina; MAGALHÃES, Ligia Cademartori. **Literatura infantil**: autoritarismo e emancipação. 3. ed. São Paulo: Ática, 1987.

## A AÇÃO DRAMÁTICA NOS CONTOS DE LIMA BARRETO E SUA RELAÇÃO COM OS PRINCÍPIOS ÉTICOS E ESTÉTICOS DO AUTOR

Renata Aguiar Nunes<sup>64</sup>  
Universidade Federal do Ceará

Irenísia Torres de Oliveira<sup>65</sup>  
Universidade Federal do Ceará

### Resumo

A obra de Lima Barreto apresenta uma postura crítica e reflexiva diante das contradições sociais, políticas e literárias de sua época. Além de apropriar-se do contexto em que estava inserido e de transformá-lo, dialeticamente, em matéria de sua obra, Lima adotou procedimentos literários coerentes com seu projeto ético e estético e, não raras vezes, contrários às concepções literárias da época. No conto, o escritor ampliou os limites do gênero, adotando elementos que se coadunam com o referido projeto. Neste artigo, pretende-se discorrer sobre alguns desses aspectos, especificamente no que diz respeito à ação dramática nos contos barretianos, de modo a elucidar sua relação com os princípios éticos e estéticos do escritor.

### Palavras-chave

Lima Barreto; Contos; Ação dramática; Projeto ético e estético.

Lima Barreto produziu sua obra no início do século XX, época em que a sociedade brasileira estava passando por profundas transformações em suas configurações política, econômica e social, as quais intensificaram o quadro de desigualdade e miséria durante a Primeira República. Em face de um cenário marcado por desmandos políticos e marginalização social, Lima manifestou uma postura crítica e atuante em toda sua produção literária, apropriando-se desse contexto como matéria de sua obra, de modo a denunciá-lo por meio de procedimentos literários coerentes com seu projeto ético e estético. Pode-se dizer que o escritor rompeu com a concepção estética predominante no período, travando um combate desigual com críticos, editores e escritores. Sobre as tendências literárias preconizadas à época, José Murilo de Carvalho (1998) afirma:

Entrou-se de cheio no espírito francês da *Belle Époque*, que teve seu auge na primeira década do século. O entusiasmo pelas coisas americanas limitara-se às fórmulas políticas. O brilho republicano expressou-se em fórmulas européias, especialmente parisienses. Mais que nunca o mundo literário voltou-se para Paris, os

64 Graduada e Mestre em Letras pela Universidade Federal do Ceará. E-mail: renatadescartes@yahoo.com.br.

65 Docente do Departamento de Literatura da Universidade Federal do Ceará e coordenadora do curso de Letras. E-mail: irenisia@uol.com.br.

poetas sonhavam em viver em Paris, e, sobretudo, morrer em Paris. Com poucas exceções, como Lima Barreto e o caboclo Euclides da Cunha, os literatos se dedicaram a produzir para o sorriso da sociedade carioca, com as antenas estéticas voltadas para a Europa. (CARVALHO, 1998, p. 39-40).

Enquanto a sociedade republicana buscava produzir textos esteticamente belos, atualizados com as tendências europeias e o espírito da *Belle Époque*, voltados, sobretudo, ao entretenimento, revestidos de beleza formal e de temas agradáveis aos interesses da classe burguesa, Lima voltava-se para as situações que reclamavam mudanças não só no plano sócio histórico, mas também no âmbito literário. Aliado a isso, o autor empreendeu novos modos de composição, considerando os gêneros não como moldes nos quais se deveria encaixar a matéria, mas como meios que dispunham de certa liberdade formal, os quais poderiam ser mesclados ou ter seus limites ampliados, como se nota em seus romances, crônicas, contos. Esse último segmento dos textos de Lima, apesar de apresentar aspectos relevantes para a compreensão do estilo do autor e das questões estéticas, sociais e políticas da época, tem sido pouco explorados. O que não é de se estranhar, já que até metade do século passado, a obra barretiana havia sido rechaçada pela incipiente crítica literária da época, a qual concentrava o interesse sobre a avaliação e o julgamento das obras, atentando para seu rigor formal e para a presença de temas e de imagens caros à elite beletrista, aspectos dos quais Lima prescindia em função de um projeto criador dissonante dos preceitos literários que o cercavam. Fiel aos seus princípios éticos e estéticos, a obra do escritor foi, não raras vezes, mal interpretada e ignorada pelos meios literários.

Mesmo a crítica posterior permaneceu julgando os textos de Lima Barreto de modo inadequado: como lugar de descuido formal, confissão mal acabada ou literatura panfletária. Apenas a partir dos anos 70, com Antonio Arnoni Prado (1989) e Osman Lins (1976), passou-se a apresentar novos critérios para a análise dos procedimentos utilizados pelo escritor na composição de sua obra, promovendo-se, assim, uma compreensão mais ampla de sua produção e personalidade literária. A nova postura fez bem à obra do escritor, levando os críticos a avaliarem de outra maneira os recursos adotados em suas narrativas, de modo que encadeamento frouxo, forte distensão narrativa e abrangência de assuntos, antes considerados falhas das narrativas barretianas, sob a alegação de prejudicarem a unidade de suas composições, desvincularam-se da concepção de erro que lhes era conferida e passaram a ser vistos sob uma nova perspectiva. A investigação sobre os procedimentos literários adotados pelo autor em sua obra tem se reportado, principalmente, aos seus romances,

entretanto “foi, aliás, no conto que esse grande e infeliz escritor deu a inteira medida de sua capacidade” (PEREIRA, 1988, p. 300). Da mesma maneira que em seus romances, percebe-se, nos contos, a mesma concepção de forma caracterizada por abrangência de assuntos, digressões, profusão de personagens, de cenários e de situações e distensão narrativa.

Em geral, os contos barretianos apresentam uma estrutura narrativa predominantemente extensiva e solta, atingindo, por vezes, o nível da digressão e minimizando, muitas vezes, o espaço ocupado pela ação dramática ou mesmo prescindindo dela, de modo a expandir os limites do gênero e contrariar os pressupostos de importantes teóricos do conto, como Edgar Allan Poe e Júlio Cortázar. Para E. A. Poe, a ação deveria ser um dos principais elementos desse tipo de narrativa. A teoria de Poe, apresentada inicialmente em *Review of twice-told tales* (1842), consiste na ideia da interdependência entre a brevidade do conto e a sua unidade de efeito. Segundo o escritor, o contista deveria, em primeiro lugar, escolher o efeito que seu conto pretendia causar sobre o leitor – o que chamava de *Single effect* e *Preconceived effect* –, de modo que “todas as partes da composição dependem exclusivamente do efeito preconcebido, ou seja, da cena final, que realiza a unidade temática do conto que busca um só efeito” (LUCAS, 1983, p.108-9). Em seu ensaio *The philosophy of composition* (1981), Poe relaciona esses elementos à tensão narrativa, a qual, para ser mantida, segundo o teórico, necessita que o conto seja breve e de que seus elementos concorram para o efeito único.

Julio Cortázar, contista e crítico argentino, considerado um dos escritores mais inovadores e originais na arte do conto, buscou, assim como Poe, desvendar as especificidades do gênero, partindo também da economia dos meios narrativos. Em um dos ensaios de seu livro *Valise de Cronópio* (2004), ao interpretar o conceito de Poe para o conto, Cortázar chegou à seguinte definição: “Um conto é uma verdadeira máquina literária de criar interesse e se o deixa de ser, como na literatura de tese, por exemplo, não é mais um conto, no antiquíssimo sentido da palavra” (2004, p.122). A partir dessa afirmação, o contista argentino conclui que, para despertar o interesse do leitor, o escritor deve conservar a brevidade e a manutenção do efeito único, procedimentos decorrentes da concentração sobre o acontecimento. Diante disso, o acontecimento assume grau máximo de importância na elaboração do conto, pois, para que a composição atinja o efeito único, todos os elementos que o constituem devem lhe ser subordinados. Para que isso ocorra, Cortázar sugere:

Todo comentário ao acontecimento em si (e que em forma de descrições

preparatórias, diálogos marginais, considerações *a posteriori* que alimentam o corpo de um romance e de um conto ruim) deve ser radicalmente suprimido. Cada palavra deve confluír ou concorrer para o acontecimento, para a coisa que ocorre, e esta deve ser só acontecimento e não alegoria ou pretexto para generalizações psicológicas, éticas ou didáticas. (CORTÁZAR, 2004, p. 122).

Para outros estudiosos, como Fábio Lucas (1982), em virtude das peculiaridades que passaram a integrar a ficção moderna, a pressuposição acima deixou de ser a única possibilidade de realização do conto, coexistindo, por exemplo, com a ausência da ação dramática. Desse modo, se antes essa “composição literária tinha algo a ver com o drama, pelo manifesto interesse de engendrar situações ou caracteres contrastivos e de conduzir ao desenlace de tensões construídas” (1982, p. 107), agora, não necessariamente, compartilha com aquele “a exploração do clímax, da catástrofe ou da teatralidade”, de modo que surgiu a necessidade de se estabelecer uma distinção entre o conto de enredo e o de drama estático. Mais importante do que o desfecho, o qual se tratando do conto de enredo seria o esteio de sua estrutura, é “o corpo do relato” (1982, p. 110), o que ele tem a oferecer, seja uma reflexão filosófica, moralizante ou didática. Dessa forma, nesta vertente do gênero, a ação externa ou divide seu espaço com a revelação do que se passa no interior dos personagens, por meio de descrições, reflexões, diálogos e lembranças, ou sucumbe a essas últimas.

Nesse sentido, diversos são os contos de Lima que não têm como base acontecimentos em torno dos quais é gerada uma tensão dramática em direção a um clímax e a um desfecho. Em vez disso, tem-se o delineamento de personagens ou de questões sociais, políticas ou humanas que são transformadas em matéria literária, de modo que o enredo, por vezes, constitui-se pela descrição de personagens, ambientes, quadros da sociedade ou por situações desprovidas de tensão dramática. Não raras vezes, nesses textos predomina a exposição de ideias, de estados emocionais e de experiências dos personagens. Desse modo, percebe-se que parte das narrativas de Lima estrutura-se em torno desses personagens, de sua condição social, comportamentos e valores, e não, necessariamente, de uma ação dramática na qual estão envolvidos rumo a um desfecho. Para o escritor, percebe-se que mais importante do que prender a atenção leitor por meio do foco em dada ação, é explorar os recursos literários capazes de cumprir seu projeto ético e estético para a denúncia das mazelas de sua época.

Como já expressei, Lima assumiu uma postura militante em face da desigualdade, do preconceito e dos demais abusos cometidos pela sociedade republicana e, aliado a essa visão, deve-se considerar o fato de que o autor concebe a Literatura não apenas como uma forma artística de entretenimento, mas como um meio eficaz de comunicação e de união entre os

homens. A maneira como suas histórias são contadas ou organizadas denunciam esse posicionamento à medida que é conferido o mesmo grau de importância à forma e à matéria – postura desprivilegiada pela grande maioria dos escritores de seu período. Para Lima, a função social da Literatura sobrepunha-se à rigidez formal dos gêneros, propalada em seu tempo, assim como os temas cultuados à época não lhe eram caros. Apesar das variações formais adotadas pelo escritor na constituição de seus contos, observa-se nesses textos “constantes específicas” que participam da lógica interna dessas narrativas.

Há casos, quando a ação é interna, por exemplo, em que tais figuras imbricam-se com os acontecimentos de tal maneira que chegam ao ponto de confundirem-se com os mesmos. Nesse caso, o narrador penetra profundamente no interior dos personagens de modo a focalizar seus conflitos internos em função de suas experiências vividas. Assim, ao apresentar a história de vida dessas figuras e as suas relações com a sociedade, acaba-se por revelar os efeitos que estas lhe imprimem internamente. Como no conto *Dentes negros e cabelos azuis* (2005, p. 345-357), no qual mais importante do que a narrativa da ação em si, a saber, a investida de um ladrão contra um homem de aspectos insólitos, na calada da noite, é o delineamento das características físicas e psíquicas do protagonista e a sua posição em face dos preconceitos sociais. Nesse conto, destaca-se uma intensa penetração psicológica e uma acentuada pormenorização do protagonista denominado Gabriel, estigmatizado por seus aspectos físicos (sugeridos pelo próprio título do conto) e surpreendido por um assaltante que acaba se compadecendo da imagem de sua vítima. Os dois travam um diálogo que, repleto de digressões e de notações líricas, desenvolve-se ao longo de quase todo o conto, cuja tônica é o preconceito sofrido pelo protagonista.

– Olá! Passe o “bronze” que tem.

Não tinha francamente grande prática desses encontros, contudo me portei na altura da sua delicadeza. Calmamente tirei das algibeiras o pouco dinheiro que tinha e, de mistura com alguns cupons de bonde, pálido, mas sem tremer, entreguei-o ao opressor daquele minuto fugace. Quase com repugnância ele recebeu o maço que lhe estendia; e já se retirava quando a uma onda de luz que em um vaivém da chama de gás lançou-me, percebeu alguma coisa nos meus cabelos e com ironia indagou:

– Tens penas? És azul? Que diabo! Estes teus cabelos são especiais.

Ouvindo isso, eu o fitei com as pupilas em brasa e minha fisionomia devia ter tão estranha expressão de angústia que o ladrão fechou a sua e estremeceu. E que as suas palavras lembravam-me toda a minha existência envenenada por aquele singular acidente. (BARRETO, 2005, p. 348).

Aqui, Lima explora a desigualdade social e suas consequências. Tem-se a figura caricatural de um homem, vítima de hostilidade e de discriminação em virtude da cor de seus

cabelos e dentes, para o qual os espaços e oportunidades eram limitados ao extremo, provocando-lhe um isolamento social que representa justamente a situação em que se encontravam a parcela da população a qual não eram concedidas chances de buscar melhores condições de vida. Tal personagem traz à tona a situação a qual as pessoas de pele negra estavam, em sua grande maioria, submetidas, tendo em vista todas as consequências deixadas pelo escravismo.

Em outra parcela dos contos do autor, a redução da ação dramática nos termos em que foi posta chega a atingir a nulidade da tensão dramática: os acontecimentos não chegam a compor um conflito exterior, as personagens não criam problemas a serem resolvidos no desenvolvimento da trama, embora, internamente, haja indícios de um embate entre seus valores e os de outras personagens. Logo, tanto no primeiro como no segundo caso, o acontecimento não figura como centro da narrativa, de forma que, sobretudo no último caso, o enredo aproxima-se mais de uma reflexão crítica (a qual geralmente se estende por todo o conto) acerca da problemática que encerra. Entre as composições que apresentam essa característica, destaca-se *Uma Noite no Lírico* (2005, p. 160-164).

O enredo desse conto corresponde (quase em sua totalidade) a uma análise crítica e reflexiva acerca de alguns dos tipos sociais que compunham a burguesia carioca do início do século XX, de modo a descortinar sua falsa moralidade e suas vulnerabilidades, aproximando-a das pessoas comuns, das quais justamente buscava diferir por meio de uma imagem ilusória de superioridade de caráter, hábitos e gostos. Frederico Bastos, protagonista, trava com Alfredo, personagem que tem uma visão crítica da sociedade, um diálogo, por meio do qual refaz sua visão acerca do que considerava “alta sociedade”. Esse processo de tomada de consciência é desencadeado a partir das opiniões do segundo personagem. Alfredo conseguia ver por trás da burguesia “casos notáveis da nossa triste humanidade” e “vitrinas de um museu de casos de patologia social” (2005, p.161). Ao dialogarem, ambos parecem estar falando diretamente ao próprio leitor, a fim de fazê-lo refletir. Para tanto, o conto dispõe de recursos narrativos, dissertativos e descritivos, predominando esse último.

Os elementos dessa composição são organizados de modo a produzir um choque entre dois tipos de conduta referentes à burguesia: a aparente e a verídica. Constata-se que essa parcela da sociedade possui tantos defeitos quanto qualquer outra, porém além de buscar ocultá-los, condena o restante da população pelas mesmas falhas.

Tal reflexão não se prende apenas à esfera social, mas abrange a humanidade

como um todo, demonstrando que todos estão unidos por defeitos, medos e fragilidades em comum. O autor do conto, conforme explicita em outros textos de sua autoria, despreza qualquer elemento que promova divisões no interior da sociedade ou entre as mesmas, pois de acordo com a sua visão de mundo<sup>66</sup>, os homens deveriam ser solidários entre si e a Literatura poderia contribuir para a realização desse propósito. Não só neste conto, mas em muitos outros, Lima busca promover essa identificação entre os homens e, conseqüentemente, sua união.

Há ainda uma terceira forma de configuração da ação dramática nos contos de Lima, a qual consiste na presença de pequenos núcleos dramáticos, que não chegam a ser desenvolvidos, apenas apresentados, pois os detalhes fornecidos acerca dos personagens e da situação problemática que lhes diz respeito não são suficientes para criar mais de um enredo, mas acabam originando conflitos paralelos. Desse modo verifica-se a coexistência de mais de um conflito na narrativa, em vez da concentração sobre um conflito apenas, os quais, embora não sejam desenvolvidos ao longo da trama principal, são dispostos paralelamente ao conflito central, de modo a gerar dramas tangenciais e a desviar o foco da narrativa de seu eixo dramático.

Quando isso ocorre, geralmente, a narrativa tem como elemento central um personagem e não a ação. Isso ocorre, por exemplo, no conto *O moleque* (2005, p.96-106). Essa narrativa centra-se na história de Zeca, (menino doce e obediente, vítima da desigualdade social e do preconceito), de modo a evidenciar sua condição social e características psicológicas. Entretanto, antes de focalizar o drama do personagem em torno do qual a intriga se constrói, a narrativa explora o conflito de D. Felismina (lavadeira cujo filho, Zeca, é seu único arrimo), o qual estabelece uma ligação direta com o conflito do protagonista. Além disso, o narrador também apresenta o drama de duas personagens secundárias: Antonia, mulher que vive em condições miseráveis e que se prostituía para sustentar os filhos, e Baiana, vendedora de angu que adota uma menina recém-nascida após encontrar a criança abandonada na rua. Nesse texto, Lima toca de forma sensível e plástica em diversas questões que mereciam atenção e permanecem necessitando, na sociedade brasileira: o preconceito com negros, pobres e mulheres, assim como com os espaços frequentados por esse público e com as religiões de matriz africana.

---

66 Para Lima, “a missão da literatura é fazer comunicar umas almas as outras, é dar-lhes um mais perfeito entendimento entre elas, é ligá-las mais fortemente, reforçando desse modo a solidariedade humana, tornando os homens mais capazes para a conquista do planeta e se entenderem melhor, no único intuito de sua felicidade.” (BARRETO,1956, p.190).

Por meio desses procedimentos, Lima apresenta ao leitor uma realidade que, do ponto de vista do oprimido, até então era omitida. Machado de Assis, já havia, de certo modo, tocado em questões abordadas por Lima Barreto, entretanto, reportando-se especialmente à questão do “homem como objeto do homem” (CANDIDO, 1995, p.34) e à ignorância nacional, por meio de um ponto de vista hermético para sua época, de modo que apenas a posteridade foi capaz de perceber a sua crítica. Em *Ao vencedor as batatas* (2000), Roberto Schwarz desvenda os meios utilizados por Machado para criticar, por exemplo, a disparidade entre o patriarcalismo brasileiro e as ideias do liberalismo europeu, que aqui ganharam fisionomia própria. A crítica realizada por Lima Barreto em seus textos, por sua vez, além de contundente e tecida de modo claro e simples, utilizando-se de uma linguagem capaz de promover o entendimento por todas as camadas sociais, desce ao rés do chão, escancarando para o público leitor a condição a qual os pobres, ex-escravos e demais desvalidos haviam sido relegados pela elite burguesa durante a Primeira República e as causas disso.

Como se pode perceber, a configuração da ação dramática nos contos de Lima, assim como os demais procedimentos literários dos quais se utiliza, vão além do que renomados teóricos do conto preconizam. A preocupação do escritor não consiste em prender a atenção do leitor diante do acontecimento narrado ou em cultivar a economia dos meios narrativos e sua brevidade objetivando a manutenção de dado efeito (medo, espanto, horror, entre outros), sua intenção está ligada a uma proposta ética e estética que reconhecia tanto a importância social da literatura como o desgaste do culto à forma. Adotando procedimentos literários que diversificam a configuração e possibilidade de realização do próprio gênero, o autor promovia o que acreditava ser a verdadeira função da Literatura:

Para o autor, portanto, a literatura tinha uma função social que estava sendo negligenciada pelos autores brasileiros. O estilo, na verdade, precisava contribuir para uma comunicação eficaz. A sinceridade e o despojamento, levando ambos a uma relação mais direta com a matéria trabalhada e o leitor, contribuíam para se alcançar esse objetivo. (OLIVEIRA, 2005, p. 151).

Seguindo esse caminho, Lima transforma as problemáticas que observa em elementos internos de seus contos, de modo a submeter os procedimentos literários a uma flexibilização formal, que tende para a ampliação das possibilidades de composição do próprio gênero, estabelecendo-se, assim, uma intrínseca relação entre a matéria representada, os procedimentos literários adotados e os efeitos visados. Para compreender a relação entre esses elementos, é necessário considerar seus princípios éticos e estéticos e empregar uma

perspectiva dialética, conforme a compreende Antonio Candido, entre texto e contexto, aliando a visão que busca explicar esses textos pelos fatores externos à que reconhece a estrutura literária como virtualmente independente:

Só a podemos entender [a obra] fundindo texto e contexto numa interpretação dialeticamente íntegra, em que tanto o velho ponto de vista que explicava pelos fatos externos, quanto o outro, norteado pela convicção de que a estrutura é independente, se combinam como momentos necessários do processo interpretativo. Sabemos ainda que o externo, no caso o social, importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, interno. (CANDIDO, 2006, p. 09).

Compreende-se, assim, que essa ruptura empreendida por Lima Barreto na constituição de seus contos afina-se com uma nova proposta estética resultante de uma visão de mundo diversa da que predominava em sua época. O autor conserva uma percepção crítica sobre seu tempo e momento histórico e, mais do que criticar ou entreter, acredita que o texto literário teria o poder de fazer ligações entre os homens. Para Lima, “arte, literatura, tendo o poder de transmitir sentimentos e ideias, sob a forma de sentimentos, trabalha pela união da espécie; assim trabalhando, concorre, portanto, para o seu acréscimo de inteligência e de felicidade.” (BARRETO, 1956, p. 67). Dessa maneira, há uma concepção ideológica acerca da função da Literatura que subjaz aos contos do autor e os elementos que o constituem.

## Referências

- BARRETO, Afonso Henriques de Lima. **Contos reunidos**. Belo Horizonte: Crisálida, 2005.
- BARRETO, Afonso Henriques de Lima. **Impressões de leitura**. São Paulo: Brasiliense, 1956.
- CANDIDO, Antonio. **Formação da Literatura Brasileira: Momentos Decisivos**. 10. ed. São Paulo: Ouro sobre azul, 2006.
- CANDIDO, Antonio. “Direitos Humanos e Literatura”. In: **Vários Escritos**. São Paulo: Duas Cidades, 1995.
- CARVALHO, José Murilo de. **Os bestializados: o Rio de Janeiro e a República que não foi**. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- CORTÁZAR, Julio. **Valise de cronópio**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- LUCAS, Fábio. O conto no Brasil moderno. In. PROENÇA-FILHO, Domício. Org. **O livro do Seminário: ensaios**. São Paulo: LR Editores, 1983.

OLIVEIRA, Irenísia Torres de. O estilo sob suspeita: preocupações modernas na obra de Lima Barreto. In: **Terceira Margem** – Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura da UFRJ, ano IX, nº 12, jan/jun 2005, p. 150-160.

PEREIRA, Lúcia Miguel. **Prosa de Ficção** (de 1870 a 1920). Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1988.

POE, Edgar Allan. Review of twice-told tales (1842). In: MAY, Charles E. **Short Story Theories**. 2. ed. Ohio Univ. Press, 1976.

POE, Edgar Allan. Filosofia da composição. In: **Ficção completa: poesia e ensaios**. Rio de Janeiro: Aguilar, 1981.

SCHWARZ, Roberto. **Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro**. 4.ed. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1992.

## IMAGENS DA VIOLÊNCIA EM RUBEM FONSECA & MIA COUTO

Aline de Sousa Oliveira

Antonia Maria Ribeiro Silva

Annalies Barbosa Borges

Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Ceará

### Resumo

Literatura comparada é tarefa investigativa na confrontação literária de duas ou mais obras, tornando-se vasto campo, que analisa a trajetória de determinado autor ou obra, mitos e motivos, referências e influências e o sistema de estruturação narrativo. Este artigo é uma breve leitura – através do comparativismo – dos contos *Feliz ano novo*, de Rubem Fonseca, presente no livro *Feliz ano novo* (1975), e *A Guerra dos palhaços*, de Mia Couto, de *Estórias abensonhadas* (1994). Partiremos de pontos comuns das narrativas enfocadas: a violência, mazelas sociais e as relações de poder nas metrópoles. Para evidenciar as peculiaridades da configuração da violência engendradas nos contos, traçamos um paralelo com os clássicos compêndios sobre a violência, especificamente dos teóricos Schollhammer; Viana; Cândido e Pelegrini.

### Palavras-chave

Violência; Contos; Literatura Comparada; Rubem Fonseca; Mia Couto.

### Introdução

Não é necessário um olhar minucioso para encontrar na literatura exemplos de obras que tenham como temas violência e marginalidade social. Histórias ficcionais permeadas pelas diferentes formas de violência – seja a ética, moral ou a física – são numerosas e, ainda que muitas destas histórias tangenciem o absurdo, elas não perdem o contato com o que sabemos ser real e possível em uma sociedade moderna marcada sobretudo por grande desigualdade econômica. Estas narrativas refletem a desorientação e a insegurança de nosso tempo. Grande parte dessa produção literária tenta exprimir estes sentimentos, por meio da representação da violência e do testemunho da experiência dos marginalizados.

O tema violência já se converteu em lugar-comum na sociedade contemporânea. De alguma forma nos acostumamos com cenas de violência, e o que mais nos choca hoje em dia é a frieza com que o assunto é tratado e que, de certa maneira, somos obrigados a criar uma espécie de blindagem contra elas. Nesse sentido, a literatura se mostra a via mais segura para a compreensão da violência: seja ela social, com exclusões e omissões, ou física,

mostrando os deslimites da crueldade. Segundo Schollhammer, a literatura procura na violência “um veículo para uma experiência criativa que explora e transgride os limites expressivos da escrita literária” (SCHOLLHAMMER, 2008, p. 112).

Neste trabalho, primeiramente apresentamos como se estabelece a violência urbana; em seguida, trazemos um panorama da vida e obras dos respectivos autores dos contos. Destarte, propomos analisar e voltar a nossa atenção para os contos *Feliz ano novo* e *A Guerra dos palhaços*. Baseamo-nos, para a análise, nos clássicos compêndios sobre a violência, especificamente dos teóricos Schollhammer (2008), Viana (2012), Cândido (1995) e Pellegrini (2008). Diante disso, temos o estudo dos referidos contos, que apresentam um contexto tenso, conturbado e de extrema violência, sendo ponto comum entre ambos a possibilidade de serem inscritos em uma literatura marcadamente urbana.

As obras dos dois autores aqui focalizados caracterizam um forte compromisso ético e social, utilizando uma escrita que tenta evidenciar formas de simbolização do indivíduo colocado à margem da sociedade e suas experiências nesse espaço de onde é sistematicamente segregado. Essas vozes vindas das margens sociais expõem as mazelas que têm marcado a trajetória das populações marginalizadas.

## 1 Rubem Fonseca: vida e obras

“Quanto a mim, o que me mantém vivo é o risco eminente da paixão e de seus coadjuvantes, amor, ódio, gozo, misericórdia.”

(Rubem Fonseca)

Rubem Fonseca nasceu em Juiz de Fora, Minas Gerais, no dia 11 de maio de 1925. Estudou direito na Universidade do Brasil, hoje Universidade do Rio de Janeiro. Entrou para a polícia como comissário do Distrito Polícia de São Cristóvão, mas trabalhou pouco tempo nas ruas, pois era policial de gabinete e cuidava do serviço de relações públicas da corporação. Em 1954, foi escolhido para se aperfeiçoar nos Estados Unidos e, durante esse período, fez mestrado em administração na New York University. Ao regressar ao Brasil, em 1954, passa a exercer as atividades de argumentista e roteirista de filmes paralelamente ao trabalho na Light do Rio de Janeiro. Em 1958, foi exonerado da polícia e se dedicou integralmente à literatura.

Estreou na literatura com o livro de contos “*Os prisioneiros*”, em 1963. A partir

daí seu impulso criador não mais cessou. Ele publicou “*A Coleira do Cão*”, em 1965, “*Lúcia McCartney*”, em 1967, “*O Caso Morel*”, em 1973, “*Feliz Ano Novo*” – livro de 1975, censurado durante a Ditadura Militar –, “*O Cobrador*”, de 1979, “*A Grande Arte*” – romance de 1983, adaptado para o cinema pelo próprio autor, dirigido por Walter Salles Jr. –, “*Buffo & Spallanzani*”, de 1986, “*Vastas Emoções e Pensamentos Imperfeitos*”, em 1988, “*Agosto*”, de 1990 – convertido adaptado para a TV, tendo grande sucesso –, “*O Selvagem da Ópera*”, de 1994, “*O Buraco na Parede*”, de 1995, “*Diário de um Fescenino*”, em 2003, “*O Romance Morreu*”, de 2007, entre outros.

Em seus livros despontam seres à margem da sociedade, assassinos, prostitutas, policiais, representados em um cenário povoado pela violência explícita e por uma alta voltagem sexual. Estes elementos são apresentados ao leitor através de uma linguagem austera crua e sem circunlóquios. Fonseca adota um estilo áspero e sem rodeios para falar de violência, sensualidade e solidão.

A violência das cidades é um tema recorrente na obra do autor, que costuma adotar um estilo direto. Percebe-se a força da oralidade, em sua literatura, assim como a importância da vida pessoal na seleção de conteúdo. Já que, assim como o escritor, vários personagens atuaram na polícia. Os narradores das histórias de Rubem, em geral, são personagens fortes. O autor não tem medo de explorar o mundo mais escondido, de marginais e prostitutas, e a relação destes com a força policial. Ele constrói as narrativas de uma forma que dificulta a identificação de vilão e bom-moço.

## 2 Mia Couto: vida e obras

“A maior desgraça de uma nação pobre é que em vez de produzir riqueza, produz ricos”.

(Mia Couto)

Nascido na cidade de Beira (Moçambique) e filho de uma família de portugueses, Mia Couto (pseudônimo de Antônio Emílio Leite) é considerado um dos principais autores do continente africano na atualidade. Sua carreira começou cedo, aos 14 anos, ao publicar seus primeiros poemas em um jornal local, por iniciativa de seu pai, o poeta Fernando Couto, que incentivou seu filho à leitura literária e seus primeiros contatos com os livros.

Mia Couto produziu poesias, contos, romances e crônicas, tendo muitas de suas

obras destacado-se no cenário literário, como *Cada Homem é Uma Raça* (1990), *Cronicando* (1991), *Terra Sonâmbula* (1992), *Raízes de Orvalho e Outros Poemas* (1999), *Mar Me Quer* (2000), *Um Rio Chamado Tempo* (2002), *O Fio das Miçangas* (2003), *Venenos de Deus, Remédios do Diabo* (2008), *Tradutor de Chuvas* (2011), *A Confissão da Leoa* (2012) e *Mulheres de Cinza* (2015).

Sendo Mia Couto o autor moçambicano mais traduzido e divulgado no exterior e um dos autores estrangeiros mais vendidos em Portugal, percebemos que sua relação profunda com a língua, a cultura e a literatura em língua portuguesa, ressaltando os aspectos moçambicanos, atrai leitores, como se os imergisse nesse universo proposto pelo autor.

Tal estilo de escrita e a aceitação pública, levaram o autor a receber inúmeros prêmios nacionais e internacionais, entre os quais podemos citar: Prêmio Vergílio Ferreira (1999), pelo conjunto da obra; Prêmio União Latina de Literaturas Românicas (2007); e Prêmio Camões (2013). Vale ressaltar que Mia Couto é o único escritor africano membro da Academia Brasileira de Letras, eleito em 1998, para a cadeira nº 5, como sócio correspondente.

Podemos perceber que os textos de Mia Couto, por sua criatividade e inventividade poética na escrita (muito semelhante ao estilo de Guimarães Rosa, cuja obra, por sinal o autor é assumidamente admirador), bem como pela abordagem da vida cotidiana de seu país, descrevendo e ressaltando os aspectos da história, cultura e memória de seu povo, tornam-se interessantes de serem investigados literariamente. Contudo, uma abordagem da obra de Mia Couto não seria completa sem que se mencionasse sua atuação social e seu comprometimento quanto escritor no mundo contemporâneo, destacando em sua escrita assuntos conflitantes da realidade atual e, em especial, de Moçambique.

### **3 Violência urbana: diálogos e conflitos**

Com o objetivo de responder o que é a violência urbana, Nildo Viana (2012, p.7) afirma que “a violência, em geral, se assume em relações sociais em que determinados grupos ou indivíduos impõem algo a outro grupo ou a outro indivíduo”. “A violência consiste, portanto, em uma relação de imposição. Sobretudo no trabalho é que se pode perceber a dominação de classes sociais sobre outras, de variadas formas, principalmente através do controle do Estado” (VIANA, 2012, p.23). Todavia, é dessa forma que começam a ocorrer os conflitos, as lutas entre um grupo social e outro, devido à dominação e ao controle que ocorre

na cidade, um espaço justamente de dominação e conflitos em que vence a lei do que tem mais poder.

O espaço social configura-se como uma base de possibilidades seja de diálogo, cooperação, ou também de conflitos que podem ser gerados pela violência. Podemos identificar tais traços na obra, “Feliz Ano Novo”, que retrata os traficantes, reproduzindo, por sua vez e de forma semelhante, a violência com que estes são tratados pelos mecanismos de repressão do governo, aniquilando vidas de indivíduos que buscam no crime uma forma de sobressaírem à realidade que possuem e também, por outro lado, de pessoas que vivem e trabalham honestamente dentro ou fora da favela, perpetuando essa realidade na cidade.

As obras literárias aqui analisadas exibem os descontentamentos individuais e coletivos de uma população que reage à realidade de forma violenta – mesmo que essas ações violentas não tenham legitimidade para transformar a realidade desses sujeitos, externalizando, dessa forma, a sua insatisfação diante das condições precárias de vida e de habitação.

#### **4 Análise comparativa dos contos**

##### **4.1 “Feliz Ano Novo” de Rubem Fonseca**

*Feliz Ano Novo* é seu livro mais conhecido e também o mais polêmico. Após sua publicação, a censura acusou-o de atentado à “moral e aos bons costumes” e de “incentivar a violência”. Trata-se de uma coletânea de contos, cuja história que nomeia o livro é a mais chocante. Um grupo de rapazes, moradores da periferia, resolve fazer uma “visita” a uma festa de bacanas às vésperas da noite de ano novo. O resultado é a mais pura violência, pois inexitem limites para os atos praticados pelas personagens. Fonseca propicia o “desnudamento de uma espécie de crueza humana”, até então nunca vista na literatura brasileira, afirma Schollhammer (SCHOLLHAMMER, 2008, p.63)

Os atos violentos são usados como instrumentos para se conseguir, a curto prazo, um resultado imediato. No caso do conto, as ações violentas visam conseguir dinheiro dos convidados e donos da casa onde acontece a festa. No entanto, há um prazer sádico por parte dos marginais. O terror que eles criam serve como estimulante. As cenas são descritas com detalhes que imprimem no leitor um mal estar, uma inquietação. Tal fato nos leva a ver estas passagens como obscenas ou pornográficas, conforme destacou Schollhammer. Para fixarmos

melhor essa ideia, analisemos a cena a seguir:

Seu Maurício, quer fazer o favor de chegar perto da parede?  
 Ele se encostou na parede.  
 Encostado não, não. Uns dois metros de distância. Mais um pouquinho pra cá. Aí.  
 Muito obrigado.  
 Atirei bem no meio do peito dele, esvaziando os dois cartuchos, aquele tremendo trovão.  
 O impacto jogou o cara com força contra parede. No peito dele tinha um buraco que dava pra colocar um panetone.  
 Viu, não grudou o cara na parede porra nenhuma.  
 Tem que ser na madeira, numa porta. Parede não dá, Zequinha disse.  
 (FONSECA, 2010, p. 16).

A cena choca pela banalidade com que o narrador a descreve. A maneira como é descrita causa um mal-estar pelos detalhes e pela calma com que os personagens se comportam. Trata-se de uma disputa para saber quem consegue fazer uma pessoa ficar pregada à parede com um tiro. O narrador, que faz parte da “brincadeira”, tenta e não consegue. Chamamos essa cena de pornográfica pelo explícito que ela traz e pela objetividade. O narrador, mesmo participante, mantém-se isento de qualquer culpa. Por outro lado, podemos dizer que é obscena pela carga descritiva que apresenta. A intenção é justamente chocar pelo hiper-realismo da cena. “Do ponto de vista individual, os personagens são despidos impiedosamente de qualquer heroísmo engajado”. (SCHOLLHAMMER, 2008, p. 64).

O que se percebe, contudo, é que a violência presente no conto ultrapassa o âmbito corporal, apresentando-se de várias formas, podendo ser psicológica, sexual e social, pois a desigualdade representada na obra reflete aquela na qual estamos inseridos que é, de fato, a maior violência, pois é ela que dá origem a outros tipos de violência, como a existência de criminalidade. O leitor, por sua vez, também é exposto a uma violência narrativa, representada pela sequência de acontecimentos ao longo do desenrolar da história. Há também a presença de um discurso hostil por parte das escolhas enunciativas da figura do narrador, através de um estilo seco, frases curtas, o vocabulário permeado por palavras de baixo calão e vocábulos obscenos.

Rubem Fonseca está, propositalmente, convidando o leitor a repensar a desigualdade; é preciso que o leitor pare para pensar o porquê das atitudes desses marginais que agem friamente sem qualquer tipo de remorso ou piedade, questionando assim a brutalidade de um sistema que oprime e exclui os mais fracos.

#### 4.2 “A Guerra dos Palhaços” de Mia Couto

O conto “A Guerra dos palhaços”, presente no livro *Estórias abensonhadas* (1994) retrata, para além de alguns jogos de linguagem, de expressões e de palavras, uma situação cômica que se amplia até o absurdo extremo, causando a violência, mas que pode parecer estranhamente familiar.

A história começa quando dois palhaços estavam a discutir, as pessoas que paravam para os ver questionavam-se acerca da situação. Apesar de eles estarem indignados um com o outro, as pessoas riam-se porque eram apenas dois palhaços. À medida que os dias iam passando, os insultos entre eles se agravam, chegando certo dia a vias de fato, através de violência física que resulta em seus rostos estarem sangrando.

Percebe-se, no decorrer da narrativa, que os mundos possíveis, constituídos pela história dos dois cômicos, articulam o tempo cronológico de dias, meses, a um cenário cotidiano, dos seres de carne e osso, reafirmando-se na trama narrada como elemento comum. Portanto, por mais estranhamento que dois palhaços pudessem ocasionar por estarem no meio da rua em situação insólita, os reflexos do riso e da diversão por vezes prevalecem, apesar de serem os mesmos que geram o terror humano.

Não se sabe bem como a discussão foi iniciada, mas ninguém os levou a sério, afinal, eram “dois palhaços discutindo” (COUTO, 2009, p.153). A questão levantada pelo texto é: “Quem os podia levar a sério?” (COUTO, 2009, p.153). Seus “argumentos eram simples disparates, e o tema era uma ninharice” (COUTO, 2009, p.153). Na sequência, já “na manhã seguinte, os dois permaneciam, excessivos e excedendo-se. Parecia que, entre eles, se azedava mandioca” (COUTO, 2009, p.153), nota-se que a gradação do conflito é desdobrada pela continuidade dos dias e pelo aumento da violência.

No vigésimo dia os relatos sobre tiros começaram a aparecer e, preocupado, o povo da cidade amedronta-se. O narrador descreve as personagens como “aterrorizadas”; “tomadas pelo terror”, enfim, em pânico e, portanto, capazes de loucuras para se manterem vivas. Os boatos aumentam, chegam às cidades mais próximas, seus moradores munem-se de armas e, por fim, os conflitos atingem os bairros. A história dos palhaços, ridícula, sem grandes preocupações, resulta em cadáveres e morte.

Assim, no princípio do mês, todos estavam mortos, menos os dois palhaços, que se sentaram “cada um em seu canto” (COUTO, 2009, p. 155) e se livraram “das vestes ridículas” (COUTO, 2009, p. 155). Depois, “se levantaram e se abraçaram, rindo-se a

bandeiras despregadas” (COUTO, 2009, p. 155), partiram lado a lado, não sem antes recolherem as moedas nas “bermas”, com cuidado apenas para não pisar nos cadáveres.

Mia Couto instaura em seus mundos possíveis os limites caóticos da guerra, impondo às suas personagens sentidos conflituosos e margens tênues em cenários comuns, com os quais não se deve ter preocupações. Contudo, a crescente arquitetura do medo, do terror, resulta em um mundo destruído. Os palhaços, ridículos, seriam os responsáveis do caos. Em suas ações, no decorrer da narrativa, levariam morte a todo o seu público, juntamente, com o riso que um palhaço é capaz de despertar, apenas por sua presença. O riso inicial, gerado pela presença dos palhaços, cederia, portanto, espaço para as mortes derivadas do conflito humano, também fruto da existência dos dois cômicos e seus desentendimentos. A guerra, como grande tema, engendra-se na raiz do humano, devendo ser continuamente rechaçada para que não gere consequências. As personagens centrais do conto saem ilesas após regerem o caos, sendo, em certo sentido, desencadeadoras do mal.

## Conclusão

Conclui-se que ambos os contos chocam pela frieza com que atos violentos são narrados. Os narradores, participantes ou não, isentam-se de qualquer julgamento: as personagens violentas não demonstram qualquer tipo de remorso. Mas por que esse tipo de estratégia? Podemos aventar que o fato de os textos não apresentarem qualquer tipo de juízo sobre a crueldade praticada se deve pela simples razão de a literatura quebrar a quietude do leitor, fazê-lo refletir sobre as cenas que tanto o inquietaram. A literatura teria, nesse caso, um “papel” a desempenhar, que seria romper com a automatização da realidade, trazendo o indivíduo de volta à realidade, mostrando-a como deveras é, cruel, violenta, não para lançá-lo ao caos, mas para que ele reflita sobre.

## Referências

CÂNDIDO, Antonio. **Vários escritos**. 3. ed. revisada e ampliada. São Paulo: Duas Cidades, 1995.

PELLEGRINI, Tânia. **As vozes da violência na cultura brasileira contemporânea**. In: *Despropósitos: ensaios de ficção brasileira contemporânea*. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2008.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. Breve mapeamento das relações entre violência e cultura no Brasil contemporâneo. In: DALCASTAGNÈ, Regina (Org.). **Ver e imaginar o outro: alteridade, desigualdade, violência na literatura brasileira contemporânea**. São Paulo: Ed. Horizonte, 2008

VIANA, Nildo. **Violência Urbana: A cidade Como Espaço Gerador de Violência**. Edições Germinal: Goiânia, 2012.

## O MÉTODO SHERLOCKIANO NA INTERPRETAÇÃO DE TEXTOS

Cristina Imaculada Santana de Oliveira  
Universidade Federal do Ceará

Carlos Augusto Viana da Silva  
Universidade Federal do Ceará

### Resumo

Os desafios para aproximar o texto à realidade do aluno são muitos. Além da concorrência com as tecnologias, historicamente, os brasileiros não têm o hábito da leitura. Se o aluno não tem essa vivência, sobrecarregam-se os conteúdos escolares. Pensando nisso, propomos um caminho de valorização da leitura, utilizando o método do detetive Sherlock Holmes, criado por Conan Doyle, que possibilita interpretar textos a partir de pistas do próprio texto. Tomando a obra “Um estudo em Vermelho” (1887), incentivamos a leitura observativa e dedutiva. Como proposta multidisciplinar (áreas de Geografia, Inglês, Artes, além de outras que podem ser agregadas), foram explorados aspectos literários, geográficos e musicais no mundo ficcional de Conan Doyle, com traços da realidade do século XIX e da atualidade.

### Palavras-chave

Leitura; Detetive; Método.

A competência leitora é uma das preocupações que se mantém como desafio para uma sociedade contemporânea a qual, a despeito de todo um avanço tecnológico, continua frágil em nosso país. Ainda no século XXI, amargamos índices alarmantes de analfabetos, e o estímulo à leitura e à compreensão de textos parece distante do cotidiano da maioria da população. Na escola, por sua vez, geralmente os alunos só têm contato com leituras obrigatórias que, na maioria das vezes, não lhes dão nem sentido, nem prazer. O problema atinge toda a sociedade e deve ser discutido por quem pode ajudar a resolvê-los: os professores (SILVA, 2005).

Um dos fatores que dificultam a formação de bons leitores e do gosto pela leitura é associar literatura com atividades didáticas, recorrendo a resumos, resenhas, fichas de leitura como forma de fixação decorativa. Utiliza-se a leitura como pretexto para questões da estrutura da língua ou para questionários simplistas e repetitivos. Ler não é tarefa simples; assistir à televisão, ouvir música e jogar videogame parecem muito mais atrativos do que um livro. Entretanto, a leitura nos “abre portas”, nos permite comunicar, compreender e abstrair vivências, ideias e experiências. Não é novidade que os níveis anuais de leitura nacional são baixos se comparados com outros países. Na França, leem-se, em média, 7 livros/ano; nos

Estados Unidos, por volta de 5,1; na Itália, 5; na Inglaterra, cerca de 4,9; enquanto nosso índice não passa de 1,8 livro/ano e, de acordo com pesquisa Retratos da Leitura no Brasil<sup>67</sup>, a maior parte dos leitores que afirma ler livros regularmente se refere à leitura da Bíblia (não há aqui juízo de valor quanto à leitura, apenas se restringe o tipo de leitura).

Esse cenário denota que estratégias de conquista de novos leitores e de leitores críticos continuam sendo desafiadoras. Mas como tornar o aluno um leitor eficiente no uso da língua, produtor de textos e desenvolver seu pensamento crítico se ele não lê? Um dos caminhos é capacitar a escola com projetos que possam despertar esse valor e gosto pela leitura diária como fonte de conhecimento e instrumento de compreensão de mundo. Utilizar textos de segmentos diversos, estabelecer relações entre eles, dominar as convenções da língua e usufruir dos conhecimentos adquiridos cotidianamente é um dos desafios que se evidenciam em nosso país.

Pensando nesse panorama, vivenciando esse cenário em sala de aula como professora, elaboramos junto à EEEP Joaquim Antônio Albano, escola profissionalizante do estado do Ceará, o projeto “Interpretando textos com Sherlock Holmes”. As turmas selecionadas foram do 2º ano do Ensino Médio, nos cursos de Informática, Saúde Bucal e Segurança do Trabalho. O projeto só foi possível porque, em 2018, recebemos no Multimeios uma quantidade de livros suficiente para todos os alunos vindos do Programa Nacional do Livro Didático (PNLD), administrado pelo Governo Federal. A obra estudada foi publicada pela primeira vez em 1889 pelo escritor britânico Arthur Conan Doyle, intitulada “Um Estudo em Vermelho”<sup>68</sup>.

## **Desenvolvimento**

A leitura é importante para o conhecimento de mundo. Cabe à escola criar as condições para que tenhamos bons leitores. Ela está, naturalmente, ligada à escrita e à interpretação. Saviani afirma que “é de fundamental importância a garantia de uma escola que possibilite a cultura letrada, o acesso à alfabetização e ao domínio da língua [...] somente assim ocorre a formação dos cidadãos, capazes de participar nos destinos da nação, interferir nas decisões e expressar seus pontos de vista” (SAVIANI, 1986, p. 82).

---

67 Disponível em <http://plataforma.prolivro.org.br/retratos-da-leitura/>. Acesso em 10.01.2020

68 A capa da edição enviada às escolas estampa a personagem Sherlock da série de TV de mesmo nome. É uma das estratégias de alcançar públicos mais jovens, para que, ao conhecer a adaptação, despertem para a leitura dos demais romances e contos onde o detetive figura.

Neste artigo, detalharemos, então, quais procedimentos foram adotados para que o projeto se concretizasse. Desse modo, a partir da chegada do livro paradidático na escola e a possibilidade de os alunos lerem em suas casas o romance, elaboramos a metodologia do projeto. Antes mesmo da leitura, os alunos foram convidados a conhecer o método do detetive, sem que nos referíssemos diretamente a ele. Iniciou-se nas aulas de Língua Portuguesa o processo de apresentação de uma investigação a partir da lógica. O professor selecionou alguns adivinhas, cordéis, enigmas e a cada final de aula desafiava a resolução em um tempo pré-estabelecido. Isso já despertou a atenção de alguns alunos dispersos.

Na sequência, três textos diferentes foram disponibilizados – um poema de Paulo Leminski, um texto jornalístico e um trecho de um conto (ANEXO 1). Foi entregue a cada aluno uma folha com esses textos e neles algumas lacunas. A partir de uma leitura observativa e dedutiva o aluno deveria completar essas lacunas. Depois, verbalmente, alguns foram convidados a explicar porque colocaram determinada palavra. De modo geral, mesmo no poema – considerado gênero “difícil” pela maioria –, os alunos conseguiram finalizar a tarefa corretamente. Em outra aula, o texto já não era mais verbal, e sim uma imagem. Duas foram as estratégias: um desenho incompleto que deveria ser finalizado pelo aluno e um exercício de memorização. A partir de outra imagem (ANEXO 2), o professor elaborou cerca de 8 (oito) questões. Ao aluno, foram dados 2 (dois) minutos para absorção da imagem, que posteriormente foi recolhida pelo professor, e, então o discente deveria responder às questões. O propósito é destacar que sempre é preciso uma seleção de fatos importantes, assim como defende o detetive: nosso cérebro é como um sótão, se colocarmos nele muitos elementos inúteis, posteriormente, não acharemos nele o que é necessário. Também no texto (escrito ou imagético), há sempre elementos que são relevantes e outros que estão ali por questões estilísticas, o que, em certos casos, pode ser exagerado.

Com essa introdução, pediu-se que cada aluno fizesse a leitura do romance “Um Estudo em Vermelho” e um pequeno relato pessoal. Esses relatos foram compartilhados em sala com uma reflexão direcionada à importância de se ter um método de leitura e observação de detalhes. Após a leitura, os alunos receberam nos grupos a tarefa de construir um conto com as características do gênero. Disponibilizamos alguns livros da coleção “Salve-se quem puder” (1986), da Editora Scipione, os quais têm como público-alvo exatamente os jovens, apresentando contos que misturam história, ficção e mistério, além de ilustrações com charadas, pistas e enigmas. Escritos e corrigidos os contos, elaborou-se uma pequena Mostra

Interna para que outras turmas pudessem ter acesso aos trabalhos, o que ampliou o conhecimento do detetive e seu método.

É necessário criar situações-problemas que gerem dúvidas instigantes sobre o tema a estudar e permitam que os estudantes revelem suas concepções por meio de conversas, desenhos e textos próprios. O resultado é que no momento da leitura eles já terão uma concepção mínima do assunto, diferentes do que tinham no início dos trabalhos. (ESPINOZA, 2007, p. 20).

Ademais, na busca por um olhar multidisciplinar, o projeto foi ampliado, nessa primeira versão, para as áreas de Inglês, Artes e Geografia. Para compreender essa fase, é preciso um pequeno resumo da obra. “Um Estudo em Vermelho” foi dividido em duas partes: uma primeira onde o autor apresenta os personagens principais. Já sabemos que o protagonista é Sherlock Holmes, um detetive consultor o qual é chamado quando a polícia não consegue resolver algum mistério (representados pelos Inspetores Lestrade e Gregson). Sherlock divide um apartamento na Baker Street 221 com o Dr. Watson – médico recém-chegado da guerra, onde se feriu. O apartamento é de propriedade de uma viúva, a quem Sherlock havia auxiliado em uma questão pessoal. Por meio da voz do narrador (Watson), apreciamos as aventuras vividas pelos personagens e é também por ele que conhecemos o aspecto físico e a personalidade de Sherlock, descrito como arrogante, insensível, mas extremamente brilhante na resolução de enigmas.

O método de investigação dele é detalhado e, de acordo com o próprio Holmes, melhor que de seus antecessores (Dupin, de Edgar Allan Poe, e Monsieur Lecoq, de Émile Gaboriau). Nas histórias de Conan Doyle, o detetive resolve os enigmas de maneira possível e provável, e não o atribui a um fator fantástico e sobrenatural, crítica sutil a Poe e à sua trilogia de contos policiais<sup>69</sup>. Na descrição do método, chamado de A Ciência da Dedução e Análise (DOYLE, 2016, p. 29) Sherlock esclarece que

[...] toda a vida é uma grande cadeia, cuja natureza conhecemos sempre que nos mostram um único de seus elos. Como todas as outras artes, a Ciência da Dedução e Análise só pode ser adquirida por meio de longo e paciente estudo, nem a vida é bastante longa para que um mortal alcance a maior perfeição possível nessa arte. A observação é para mim uma segunda natureza. (DOYLE, 2016, p. 29-32).

Já conhecendo personagem e método, acontece o primeiro crime: um homem é assassinado em uma casa afastada em uma noite de chuva. A polícia não tem pistas. O detetive é chamado e o leitor passa a ver a aplicação do método *in loco*. Meticulosamente, ele

69 Os Crimes da Rua Morgue (1841) O Mistério de Marie Rogêt (1842) e A Carta roubada (1844).

vai remontando a cena e extraindo dela o que é relevante. Essas cenas se passam na Londres Vitoriana. Na segunda parte do livro, há uma aparente descontinuidade; alguns leitores até pensam que se inicia outra narrativa, porém, Sherlock retorna no tempo e uma história de amor surge a partir de uma moça e seu pai que foram resgatados no deserto por uma comunidade religiosa. Por costumes internos, essa moça está destinada a casar-se com um dos membros, mas esta se apaixona e tenta fugir com um forasteiro. Ela é capturada, seu pai morto e o rapaz não consegue retirá-la da comunidade para onde a levaram e lá a jovem acaba morrendo de desgosto. O rapaz jura, então, punir todos que levaram sua amada à morte. Sherlock vai “unir as pontas” e explicar de modo lógico, racional, preciso, toda a história e o seu desfecho.

Contrariando o senso comum, a narrativa de detetive não está centrada na monstruosidade de um crime (é claro que os responsáveis devem receber a punição devida), mas sim no processo que culmina com o ato violento; a investigação é o foco. Por essa razão, o romance é exemplar para se trabalhar o método, mas não só ele. Uma das possibilidades exploradas no projeto veio da área de Geografia, que trabalhou dois cenários distintos: Londres (cidade cuja população aumentou exponencialmente no século XIX, com a formação de aglomerados urbanos, onde a violência e o crime passaram a ser constantes; as divisões de classe, a industrialização e seus operários) e Estados Unidos com sua colonização (conflitos de terras, doutrinas religiosas, grupos isolados). O olhar caiu sobre a geografia física (relevos), além de aspectos urbanos (crescimento populacional) e religiosos, etc. O que é uma planície alcalina? Como é possível se ter em um espaço pequeno cânions, serras e planícies? Como a industrialização impactou nas grandes metrópoles? Costumes e hábitos? Para esse momento, três estudantes do curso de Geografia, vinculados ao LAPUR – Laboratório de Planejamento Urbano e Regional, sob a responsabilidade da Prof. Dra Iara Rafaela Gomes na Universidade Federal do Ceará, uniram-se ao projeto e trouxeram a contextualização do romance em termos histórico-geográficos. Em quatro encontros, foi apresentada de maneira ilustrativa, teórica e empírica a concepção (não tão ficcional) do autor, conhecido por sua preocupação em colocar o leitor dentro da cena, aproveitando localidades reais.

Além disso, a disciplina de Inglês também integrou o projeto com análise de aspectos da linguagem e literatura inglesa. A partir de trechos do livro, chegou-se a costumes e comportamentos. Outros autores ingleses de renome (Dickens, *Sir* Walter Scott, Robert Stevenson) auxiliaram na compreensão dos traços da literatura inglesa e do seu período de

crescimento e progresso.

Por fim, a disciplina de Artes juntou-se ao projeto, a partir de uma obra nacional, escrita por Pedro Bandeira e Guido Carlos Levi, direcionada ao público infantojuvenil, intitulada *Melodia Mortal* (2017). Divididos em oito partes, alguns dos contos tratam da morte de grandes compositores da música clássica e de suas mortes misteriosas investigadas por Sherlock à luz da ciência. Os autores “escavam” supostos relatos inéditos do detetive, apontando investigações de mitos e lendas em torno da morte de grandes gênios da música como Chopin, Tchaikovsky, Beethoven, Shumann. Afinal, o método já aperfeiçoado pode ser usado para desvendar casos insolúveis que ficaram esquecidos na história, como declara Watson no enredo.

Esse projeto transcorreu durante o ano de 2019 (de março a novembro), com 105 alunos do 2º ano do Ensino Médio. Ao final, os professores e alunos universitários envolvidos fizeram uma pequena reflexão em relação aos pontos a serem melhorados. Já de início, percebeu-se que outras áreas deveriam se envolver (Química, História, Biologia), pois o detetive e suas narrativas transitam por elas também.

Um questionário final foi entregue aos alunos, buscando apenas destacar alguns pontos e orientando como eles podem utilizar métodos em seus estudos. A conclusão é que o texto “extrapola as margens de uma folha” e deve ser visto em sua totalidade de sinais para que seja compreendido. Se há na leitura uma identificação, haverá o gosto por ler. Nesse contexto, muitos são os pesquisadores que reforçam a valorização da leitura, sobre as causas que sofremos com sua ausência em uma sociedade letrada moderna. Fala-se de tecnologias, mas elas devem ser utilizadas em favor de maior compreensão de mundo, e não como entretenimento e superficialidade. Sempre, e continua sendo assim, há exigência de desempenho linguístico do falante, como forma de acesso a uma camada social de prestígio. Existem componentes sociais no ato de ler. Em um ensino tradicional e engessado, o aluno lê para responder perguntas fechadas, pobres, descontextualizadas. Em uma perspectiva multidisciplinar, a leitura compartilhada com diversas áreas do saber é facilitadora do entendimento de mundo necessário ao estudante. Silva observa que

a leitura ocupa, sem dúvida um espaço privilegiado não só no ensino da língua portuguesa, mas também no de todas as disciplinas acadêmicas que objetivam a transmissão de cultura e de valores para as novas gerações. Isso porque a escola é, hoje e desde há muito tempo, a principal instituição responsável pela preparação de pessoas para o adentramento e a participação no mundo da escrita utilizando-se de registros verbais escritos (textos) em suas práticas de criação e recriação de

conhecimento. (SILVA, 2002, p. 16).

Em suma, há três motivos essenciais para a valorização da leitura: a informação, o conhecimento e o prazer. O texto lido criticamente é propulsor da compreensão mais profunda da natureza humana. A escola, por meio do grupo gestor e dos professores, deve criar estratégias de incentivo e acesso à leitura, visando formar leitores sistematicamente. É indispensável tirar toda a responsabilidade do professor de Língua Portuguesa e olhar mais dinamicamente para os processos múltiplos de se ler um texto. A leitura e a escrita são atividades dialógicas que ocorrem no meio social através do processo histórico da humanização (FREIRE, 1987, p. 11). Retomando os primórdios das histórias de enigmas que deram origem às narrativas de detetive – como a Esfinge de Tebas, a qual propunha um desafio –, o texto deve ser compreendido. Ao declarar: “decifra-me ou te devoro”, o leitor é convidado a se aprofundar nos processos de leitura observativa e dedutiva. Mesmo que a frase não seja do detetive, Sherlock possivelmente diria: “Elementar, meu caro leitor!”.

## Referências

- DOYLE, Arthur Conan. **Um estudo em vermelho**. Porto Alegre: L&P Pocket, 2016.
- DOYLE, Arthur Conan. **Um estudo em vermelho**. Trad. Michele de Aguiar Vartulli. 2. ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2018.
- ESPINOZA, Ana Maria. **É preciso ajudar os alunos a entender os textos de ciências**. São Paulo: Nova Escola, 2007.
- FOWLER, Mark. **Tudo por uma Esmeralda**. Coleção Salve-se quem puder. 4. ed. São Paulo: Editora Scipione, 2000.
- FREIRE, Paulo. **A importância do ato de ler: em três artigos que se completam**. 35. ed. São Paulo: Cortez, 1987.
- LEIGH, Susannah. **A torre mal-assombrada**. Coleção Salve-se quem Puder. 6. ed. São Paulo: Editora Scipione, 2002.
- SAVIANI, Demerval. **Educação, cidadania e transição democrática**. In: COVRE, Maria de Lourdes Manzini (Org.). *A cidadania que não temos*. São Paulo: Brasiliense, 1986, p. 82
- SILVA, Ezequiel Theodoro. **A produção da leitura na escola (pesquisas x propostas)**. 2. ed. São Paulo: Ática, 2002(2005).

## Anexo 1 – Textos Utilizados em Sala

### 1) A Lua no Cinema (Paulo Leminski)

A lua foi ao \_\_\_\_\_,  
passava um filme engraçado,  
a história de uma estrela  
que não tinha namorado.

Não tinha porque era apenas  
uma \_\_\_\_\_ bem pequena,  
dessa que, quando apagam,  
ninguém vai dizer, que pena!  
Era uma estrela sozinha,  
ninguém olhava para ela,  
e toda a \_\_\_\_\_ que ela tinha  
cabia numa janela.

A lua ficou tão \_\_\_\_\_  
com aquela \_\_\_\_\_ de amor,  
que até hoje a lua insiste:  
— Amanheça, por favor!

### 2) O Escritor e Seus Desafios (Moacyr Scliar)

Do pedacinho de \_\_\_\_\_ ao livro impresso vai uma longa distância. Mas o que o escritor quer, mesmo, é isso: ver o seu \_\_\_\_\_ em letra de forma. A gaveta é ótima para aplacar a fúria criativa; ela faz amadurecer o texto da mesma forma que a adega faz \_\_\_\_\_ o vinho. Em certos casos, a cesta de papel é melhor ainda.

O período de maturação na \_\_\_\_\_ é necessário, mas não deve se prolongar muito. “Textos guardados acabam cheirando \_\_\_\_\_”, disse Silvia Plath, [...] que, com esta frase, deu testemunho das dúvidas que atormentam o escritor: publicar ou não \_\_\_\_\_? **Guardar ou jogar fora?**

### 3) Venha Ver o Pôr do Sol (Lygia Fagundes Telles)

Ela subiu sem pressa a tortuosa ladeira. À medida que avançava, as casas iam rareando, modestas \_\_\_\_\_ espalhadas sem simetria e ilhadas em terrenos baldios. No meio da \_\_\_\_ sem calçamento, coberta aqui e ali por um mato rasteiro, algumas \_\_\_\_\_ brincavam de roda. A débil cantiga infantil era a única nota viva na quietude da tarde.

Ele a esperava encostado a uma árvore. Esguio e magro, metido num largo blusão azul-marinho, cabelos crescidos e desalinados, tinham um jeito jovial de estudante.

– Minha querida Raquel.

Ela encarou-o, séria. E olhou para os próprios sapatos.

– Vejam que lama. Só mesmo você inventaria um encontro num \_\_\_\_ destes. Que ideia, Ricardo, que ideia! Tive que descer do taxi lá longe, jamais ele chegaria aqui em cima.

Ele \_\_\_\_\_ entre malicioso e ingênuo.

– Jamais, não é? Pensei que viesse vestida esportivamente e agora me aparece nessa elegância... Quando você andava comigo, usava uns sapatões de sete-léguas, lembra?

– Foi para falar sobre isso que você me fez subir até aqui? – \_\_\_\_\_ ela, guardando as luvas na bolsa. Tirou um cigarro. – Hem?!

– Ah, Raquel... – e ele tomou-a pelo \_\_\_\_\_ rindo.

– Você está uma coisa de linda. E fuma agora uns cigarrinhos pilantras, azul e dourado... Juro que eu tinha que ver uma vez toda essa beleza, sentir esse \_\_\_\_\_. Então fiz mal?

– Podia ter escolhido um outro lugar, não? – Abrandara a voz – E que é isso aí? Um cemitério?

Ele voltou-se para o velho muro arruinado. Indicou com o olhar o portão de ferro, carcomido pela ferrugem.

– \_\_\_\_\_o abandonado, meu anjo. Vivos e mortos, desertaram todos. Nem os fantasmas sobraram, olha aí como as criancinhas brincam sem \_\_\_\_\_ – acrescentou, lançando um olhar às crianças rodando na sua ciranda. Ela tragou lentamente. Soprou a \_\_\_\_\_ na cara do companheiro. Sorriu. – Ricardo e suas ideias. E agora? Qual é o programa?

## Anexo 2 – Imagem e Questões



Fonte: <https://jlmaceyo.blogspot.com.br/xn--maay-1oa8e.com/2019/06/festas-juninas.html>.

### 1) Desafio de Observação, pistas mentais

1. *Qual é a festa retratada no quadro?*
2. *O que aparece no meio da imagem?*
3. *O que está escrito no balão?*
4. *Quantos balões aparecem na imagem?*
5. *Que brincadeiras juninas aparecem na imagem?*
6. *Quem está ao lado da porta da igreja?*
7. *Quantos coqueiros aparecem na imagem?*
8. *Que tipo de comidas estão expostas na mesa em primeiro plano?*

## A MENINA DE LÁ E OS DESAFIOS DE CÁ: ANÁLISE DAS ESCOLHAS TRADUTÓRIAS NO CONTO “THE GIRL FROM BEYOND”

Kamila Moreira de Oliveira  
Universidade Federal do Ceará

Benedita Teixeira Gama  
Universidade Federal do Ceará

### Resumo

*The Third Bank of the River and Other Stories* (1968), tradução de *Primeiras estórias* (1962), é o último livro de Guimarães Rosa publicado nos Estados Unidos na década de 1960, marcado pela correspondência do autor com seus tradutores e editores. O projeto estético de Rosa, evidenciado na correspondência com a tradutora Harriet de Onís, oferece elementos para sua análise em cotejo com as primeiras traduções de suas obras. Desta forma, este trabalho tem seu foco no conto “A menina de lá” (1962), presente em *Primeiras estórias*, e sua tradução para a língua inglesa, realizada por Barbara Shelby. Buscamos analisar as escolhas da tradutora, considerando os desafios encontrados no seu processo de tradução, mais especificamente na linguagem da personagem Nhinhinha, representativa da própria poética rosiana. Diante disso, tomamos como base o método descritivo proposto por Lambert e Van Gorp (1985) a fim de propor uma análise do conto e de sua tradução em nível macro (projeto tradutório) e micro (estrutural e linguístico).

### Palavras-chave

Guimarães Rosa; Estudos da Tradução; Método descritivo.

Falar de Guimarães Rosa traduzido sempre é um passeio por diversas questões que permeiam a tradução, desde a importância do seu contexto até as escolhas mais específicas dos tradutores. A escolha do conto “A menina de lá” para este trabalho se deve a algumas particularidades, tanto do texto em português quanto da sua tradução para o inglês. O conto faz parte da coletânea *Primeiras estórias*, publicada em 1962, caracterizada pelas suas histórias curtas, condensadas, e de um tom mais reflexivo. Escrito em uma linguagem que, à primeira vista, pode parecer menos experimental do que o comum em se tratando de Rosa, o conto é representativo da própria poética do autor, especialmente na voz da personagem Nhinhinha.

Será em exemplos dessa linguagem, portanto, que focaremos a análise do conto, além de alguns excertos da história que têm influência na construção da personagem e seu mundo. A tradução em questão, intitulada “The Girl from Beyond”, foi realizada por Barbara Shelby, terceira tradutora oficial de Guimarães Rosa na primeira fase da sua publicação em

língua inglesa. Para tanto, trilharemos pelos caminhos dos aspectos determinantes em suas escolhas de tradução nos níveis macro e micro (estrutural e linguístico) que possuem sua base defendida pelos Estudos Descritivos da Tradução e traçam como objetivo o debate dos motivos pelos quais os tradutores seguem e adotam seus caminhos na tradução.

Considerando a contribuição desse debate entre as escolhas tradutórias percebidas entre a língua inglesa e a língua portuguesa e tendo como objeto um texto de Guimarães Rosa, nossa proposta não é agregar valor ao texto traduzido, e sim considerar o conjunto textual e cultural em que este está inserido. Sendo assim, a base adotada para esse trabalho percorre as ideias de correspondência e a análise das escolhas tradutórias.

“The Girl from Beyond” faz parte do livro *The Third Bank of the River and Other Stories*, tradução de *Primeiras estórias*, publicado em 1968 nos Estados Unidos pela editora Alfred Knopf, responsável pela publicação das três obras de Rosa traduzidas na década de 1960. Harriet de Onís, primeira tradutora do autor para o inglês, é responsável pela tradução de *Sagarana* (*Sagarana – A Cycle of Stories*, 1966) e *Grande Sertão: Veredas* (*The Devil to Pay in the Backlands*, 1963), em colaboração com James L. Taylor. Após a morte de Onís, Barbara Shelby assume a tradução do último livro do autor a ser publicado pela editora.

Embora tenha sido relativamente bem recebido pela crítica estadunidense, que reconhecia a dificuldade envolvida na tradução, Rosa não chegou a ter muitos leitores e *The Third Bank of the River* seria, de fato, o último esforço da editora Knopf de estabelecer o autor no mercado (LIPORACI, 2013). A tradução de *Corpo de Baile*, que viria em seguida, não chega a acontecer, mas o trabalho de Shelby é considerado “uma mudança de dicção na ficção de Rosa” (LIPORACI, 2013, p. 53).

A análise da obra traduzida de Rosa quase que inevitavelmente passa pela correspondência trocada com seus tradutores, material abundante em referências sobre o modo como o autor entendia sua própria obra e em discussões sobre o processo tradutório. Rosa afirma, afinal, que “tendo escrito os contos como quem escrevesse poesia, fiquei exigindo deles, mesmo inconscientemente, que os traduzissem como se tratassem de poemas” (VERLANGIERI, 1993, p. 60). Em cartas trocadas com de Onís, Rosa elabora longas listas de sugestões para termos e nomes próprios, e enfatiza a importância do ritmo, rimas e aliterações para compor o sentido do texto.

[...] a Senhora poderá retrabalhar certas passagens, preocupando-se só com o texto em inglês em si, sua música, ritmo, força expressiva. Creio que não devemos temer um pouco de ousadia, de impregnação do texto inglês pelas esquisitices do texto

português. (VERLANGIERI, 1993, p. 264).

A relação de Rosa e Shelby, que também era diplomata e morava no Rio de Janeiro, não chegou a ser tão documentada em cartas, mas, segundo a tradutora, nos poucos encontros que tiveram para discutir a tradução, Rosa demonstrava confiança nos seus tradutores e nas soluções encontradas. Liporaci (2013) sugere que o momento em que o autor se encontrava – próximo da posse na Academia Brasileira de Letras e já com a saúde comprometida – talvez tenha contribuído para um distanciamento maior com a tradução, e uma possível influência desse distanciamento no resultado final.

De acordo com os estudos sugeridos por Lambert, é necessário dar devida atenção a todas as formas e características tradutórias levando em consideração o contexto histórico. Para o teórico, a tríade autor, texto e normas literárias de determinado sistema literário é aplicada a um outro trio de autor, texto e sistema literário. Dessa forma, as regularidades nas ocorrências tradutórias devem ter sua investigação via situação cultural real. Com base nas contribuições de Lambert e outras linhas que desenvolvem estudos sobre os métodos de descrição da tradução literária, optamos pelo método de Lambert e Van Gorp (1985) para descrever traduções literárias. Para os estudos descritivos a proposta envolve três etapas de análise: preliminar, macroestrutural e microestrutural.

Nessa perspectiva descritiva, analisamos a tradução do conto “A menina de lá”, de Guimarães Rosa, observando e comentando as escolhas tradutórias de Barbara Shelby inicialmente a partir do nível macro, e em seguida no segundo nível de análise, o microestrutural. Como parte das características típicas da macroestrutura entre os dois textos, comparamos a extensão das páginas, a quantidade e extensão dos parágrafos e a ordem discursiva na tradução de Shelby. Com relação ao primeiro ponto, a tradução de Shelby conta com a mesma quantidade de páginas que o texto fonte – três páginas. A tradutora apresenta um número menor de parágrafos em sua tradução. Tais parágrafos, no entanto, apresentam-se mais longos que os escritos por Rosa. Cabe destacar que, mesmo se estendendo na quantidade de linhas em um ou outro desses trechos, Barbara Shelby oferece uma constância na manutenção da pontuação gráfica do texto fonte para delinear o seu ritmo e manteve quase fielmente o estilo do texto fonte no que tange às falas dos personagens e ao uso das aspas duplas, e inovou ao destacar as falas da personagem Nhinhinha em negrito. Interrupções, vírgulas e pontos finais são mantidos, o que pode ajudar o leitor a não perceber que está lendo uma obra traduzida.

Com relação ao foco narrativo, Shelby traz na edição em língua inglesa o foco narrativo na terceira pessoa do singular; o conto é explanado por um narrador ora testemunha ora personagem. A narrativa da história é construída em torno das ações e falas da menina, entretanto, a divisão dos tempos de vida e pós-morte de Nhinhinha é marcada, e o segundo momento vem a acontecer na última página do conto. A marca forte da história prevalece nas falas de Nhinhinha e esse registro narrativo é mantido pela tradutora, ao não modificar a pontuação e a grafia do estilo do autor. Vejamos a seguir trechos onde analisamos a ordem discursiva na tradução:

**Tabela 1 – Ordem discursiva**

“A menina de lá”	“The Girl from Beyond”
Mas, pelo esquisito do juízo ou enfeitado do sentido. Com riso imprevisto: – <b>“Tatu não vê a lua...”</b> – ela falasse.	Even more baffling was the oddness of her judgments about things, and the embellishments she might exclaim, with a burst of sudden laughter: <b>“Armadillos can’t see the moon . . .”</b> she might say.

Percebemos no trecho acima que a narrativa acontece na mesma linha da fala de Nhinhinha, que é sinalizada com aspas duplas. Os travessões que introduzem e separam o diálogo da voz narrativa no texto de Guimarães Rosa são omitidos na tradução de Shelby. Essa escolha por omissão dos travessões se repete em outras passagens, como a que temos a seguir:

**Tabela 2 – Pontuação**

“A menina de lá”	“The Girl from Beyond”
Nada a intimidava. Ouvia o Pai querendo que a Mãe coasse um café forte, e comentava, se sorrindo: – <b>“Menino pidão... Menino pidão...”</b> Costumava também dirigir-se à Mãe desse jeito: – <b>“Menina grande... Menina grande...”</b> Com isso Pai e Mãe davam de zangar-se. Em vão. Nhinhinha murmurava só: – <b>“Deixa... Deixa...”</b> – suasibilíssima, inábil como uma flor.	Nothing intimidated her. Hearing her father ask her mother to brew some Strong coffee, she would remark smilingly to herself: <b>“Greedy boy . . . greedy boy . . .”</b> and she was in the habit of addressing her mother as <b>“Big girl . . . big girl . . .”</b> which vexed both father and mother. In vain. Nhinhinha would only murmur: <b>“Never mind . . . never mind,”</b> sensitive-soft, helpless as a flower.

É possível que Shelby tenha optado por assumir as falas em negrito, dando o destaque aos diálogos e dispensando os travessões do original. Diante disso e em linhas gerais, podemos perceber nessa breve análise macroestrutural que a tradução do conto se mantém em consonância com o texto fonte no que se refere a pontuação e grafia.

Na sequência, analisaremos as escolhas tradutórias de Barbara Shelby em nível microestrutural em comparação com o conto em português de Rosa, fazendo um cotejo de suas escolhas tradutórias. Nesse nível, percebemos as soluções e diferenças microssintáticas e identificamos as escolhas tradutórias de Shelby.

Em ambos os textos, o narrador é escrito na terceira pessoa do singular. Na narrativa do conto traduzido há sinais linguísticos informais e os sintagmas seguem as regras da língua inglesa, possibilidades estas que propiciam uma linguagem coloquial num esforço de aproximação com a escrita rosiana.

**Tabela 3 – Trecho inicial**

“A menina de lá”	“The Girl from Beyond”
Sua casa ficava para trás da Serra do Mim, quase no meio de um brejo de <b>água limpa</b> , lugar chamado o Temor-de-Deus.	She lived behind the Sierra of Mim, in the middle of a swamp of <b>clean, clear water</b> , in a place called Fear-of-God.

Percebemos o esforço da tradutora em tornar esse trecho inicial persuasivo e definido, destacando com o duplo uso de adjetivos (*clean, clear*) a qualidade da água e acentua um recurso que delega objetividade ao discurso, além de enriquecer o texto com a aliteração produzida pelas palavras. A tradutora escolheu omitir o advérbio “quase” e assumiu a exatidão da localização contrária ao proposto pelo conto de Guimarães Rosa. A Serra do Mim pode ser um lugar inexistente e por isso mesmo a inexatidão de sua localização faz parte da poética do conto.

**Tabela 4 – Uso de iniciais maiúsculas e minúsculas**

“A menina de lá”	“The Girl from Beyond”
O <b>Pai</b> , pequeno sitiante, lidava com vacas e arroz; a <b>Mãe</b> , urucuiana, nunca tirava o terço da mão, mesmo quando matando galinhas ou	Her <b>father</b> , a small farmer, struggled along with a few cows and a patch of rice; her <b>mother</b> , a native of Urucúia, never put down her rosary,

passando descompostura em alguém.	even when she was killing chickens or blessing out somebody.
-----------------------------------	--

Na análise do trecho da Tabela 4, temos no conto de Guimarães Rosa o uso das maiúsculas para os nomes Pai e Mãe, transformando os substantivos comuns em nomes próprios para esses dois personagens; somente Nhinhinha, que se chama Maria, tem seu nome escrito. A essa maneira adotada por Rosa, Liporaci (2013) esclarece que “é como se elas representassem todos os pais e mães, são tomadas como entidades representativas”. Barbara Shelby, por outro lado, escolhe por traduzir sem as iniciais maiúsculas e traz na sua tradução um informativo quantificador a respeito das vacas e um termo complementar explicativo antecessor de arroz, possivelmente numa proposta mais ilustrativa para o leitor de língua inglesa.

**Tabela 5 – Neologismos**

“A menina de lá”	“The Girl from Beyond”
“Ninguém entende muita coisa que ela fala...” – dizia o Pai, com certo espanto. Menos pela estranhez das palavras, pois só em raro ela perguntava, por exemplo: – <b>“Ele xurugou?”</b>	“Nobody understands much of what she’s talking about,” said her bewildered father. It was not so much that she used strange words, although once in a while she would inquire, for instance: <b>“Did she surego?”</b>
Chamava-as de <b>“estrelinhas pia-pia”</b> . <b>“Tudo nascendo!”</b> – essa sua exclamação diletta, em muitas ocasiões, com o deferir de um sorriso.	[...] which she called <b>“cheep-cheep stars.”</b> She repeated <b>“Everything being born!”</b> —her favorite exclamation—on many occasions, with the vouchsafing of a smile.

Na passagem acima, temos um exemplo em que o entusiasmo da personagem Nhinhinha se revela primeiro pelo uso do neologismo “xurugou”. Não há uma explicação habitual para a palavra na língua portuguesa, mas a entendemos como um verbo que finaliza enquanto pergunta o comentário inicial onde o pai de Nhinhinha diz não compreender muito o que sua filha diz. A tradutora usa uma aliteração harmônica produzindo consonância com o neologismo fonológico de Rosa. No segundo exemplo da Tabela 5, temos no conto em português um neologismo onomatopeico que Shelby traduz quase de forma literal, perdendo somente o diminutivo de estrelas. O diminutivo das estrelas pode estar atrelado ao fato de as estrelas estarem nascendo, o sufixo -inha é indicativo de que ainda são pequenas, algo a ser

confirmado pela exclamação de Nhinhinha ao final: “Tudo nascendo!”.

**Tabela 6 – Jogo de palavras**

“A menina de lá”	“The Girl from Beyond”
<p>Mas, aí, reto, aos pulinhos, o ser entrava na sala, para aos pés de Nhinhinha – <b>e não o sapo de papo, mas uma bela rã brejeira, vinda do verdejoso, a rã verdíssima.</b> Visita dessas jamais acontecera. E ela riu: – “Está trabalhando um feitiço”.</p>	<p>But at that very moment the little creature hopped into the room, straight to the feet of Nhinhinha — <b>not a toad with a bloated throat, but a beautiful mischievous frog from the verdant marsh, a green, green frog.</b> Such a visitor had never entered the house before. Nhinhinha laughed: ‘He’s weaving a magic spell.’</p>

Na passagem acima, Rosa acentua o jogo com as palavras, manuseando as diversas possibilidades da língua portuguesa como conhecedor de sua estrutura léxico-gramatical. Shelby, por sua vez, faz uma aproximação do jogo sonoro de palavras proposto por Rosa (sapo/papo) traduzindo-os por *toad with a bloated throat*. A tradutora estende-se, dando ênfase ao estado de inchaço do sapo. Mais à frente, Rosa usa da aliteração em “V” (vinda, verdejoso, verdíssima), que Shelby se esforça por traduzir repetindo a palavra “green” duas vezes numa ideia próxima de também adjetivar a cor verde intensa da rã (verdíssima/*green green*).

**Tabela 7 – Omissão**

“A menina de lá”	“The Girl from Beyond”
<p>Ou referia estórias, absurdas, vagas, tudo muito curto: da abelha que se voou para uma nuvem; de uma porção de meninas e meninos sentados a uma mesa de doces, comprida, comprida, por tempo que nem se acabava; ou da precisão de se fazer lista das coisas todas que no dia por dia a gente vem perdendo. <b>Só a pura vida.</b></p>	<p>Sometimes she told snatches of vague, absurd little stories: about a bee who flew up to a cloud; or a great many girls and boys sitting at a long, long table covered with cakes and candy, time without end; or the need to make a list of all the things people lost day after day.</p>
<p>Desabado aquele feito, houve muitas diversas dores, de todos, dos de casa: <b>um de-repente</b></p>	<p>After that blow had fallen, suddenly every member of the household began to suffer</p>

<b>enorme.</b> A Mãe, o Pai e Tiantônia davam conta de que era a mesma coisa que se cada um deles tivesse morrido por metade.	from one illness or another. Mother, father, Auntantônia all realized that they might as well be dead as half dead.
---	---

Há alguns trechos curtos que Shelby omite na tradução. Na análise do trecho da Tabela 7, notamos a omissão da frase final, que funciona como uma intervenção do narrador e consideramos que, quando presente, complementa uma parcela poética importante da narrativa. Sua ausência, portanto, traz uma perda da posição do narrador. O trecho seguinte refere-se ao momento após a morte de Nhinhinha, em que todos da casa sentem a dor da ausência da menina. Em sua tradução, Shelby omite uma sentença importante e ainda traz um sentido de enfermidade aos parentes.

Após a análise em nível microestrutural, podemos perceber que as escolhas tradutórias assumidas por Barbara Shelby na tradução do conto “A menina de lá” estiveram baseadas na busca por manter uma estrutura formal e cuidadosa da língua inglesa, conciliando os recursos possíveis para estrangeirizar e ainda estar em conformidade com o texto em língua portuguesa.

## Referências

ROSA, J. G. **Primeiras estórias**. 15. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

ROSA, J. G. **The Third Bank of the River and Other Stories**. Trans. Barbara Shelby. New York: Alfred A. Knopf, 1968.

VERLANGIERI, I. V. R. J. **Guimarães Rosa – Correspondência inédita com a tradutora norte-americana Harriet de Onís**. 1993. 357 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 1993.

LAMBERT, J.; VAN GORP, H. Sobre a descrição de traduções. In: COSTA, W. C., GUERINI, A.; TORRES, M. (Orgs.). **Ensaio de Literatura & Tradução – textos selecionados de José Lambert**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2011.

LIPORACI, V. C. **Um estudo da tradução de Primeiras estórias para o inglês**. 2013. 238 f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras, Araraquara, 2013.

## O ETHOS POLÊMICO DE SÍLVIO ROMERO EM *ZEVERISSIMAÇÕES INEPTAS DA CRÍTICA*

Charles Ribeiro Pinheiro<sup>70</sup>  
Universidade Federal do Ceará

Odalice de Castro Silva<sup>71</sup>  
Universidade Federal do Ceará

### Resumo

Na *Revista Brasileira* (1907), José Veríssimo escreveu uma resenha negativa sobre *A História da Literatura Brasileira* (1888), de Sílvio Romero. Ofendido, Romero escreveu a obra *Zeverissimações ineptas da crítica* (1909), em que ataca José Veríssimo para devastar sua reputação e o acusar de bajulador de ‘medalhões literários’. Observamos que os periódicos literários serviram de ‘cenários’ para as interações polêmicas entre os escritores, tanto para conquistar a opinião pública, quanto para superar os adversários. Pretendemos analisar como Romero, no texto citado, ao tecer um ethos polêmico em sua escrita, desenvolve metáforas de guerras para legitimar a sua missão intelectual e sua imagem de ‘paladino’ das letras. Para tanto, nos apoiamos em Ruth Amossy (2005) e (2017); e Dominique Maingueneau (2001) e (2005).

### Palavras-chave

Polêmica; Discurso; Ethos; Sílvio Romero; Crítica.

### 1 Conceitos de Polêmica e Ethos

O termo ‘polêmica’ é de origem grega e está relacionado à guerra, comumente utilizado para denominar controvérsias, processos judiciais, duelos, panfletos, debates políticos, tanto em formas orais, quanto escritas. A partir das ponderações de Dominique Maingueneau e Ruth Amossy, entendemos que a polemicidade é um fenômeno discursivo transversal e complexo, pautado, sobretudo, em diversas formas de interação verbal, que ocorrem em gêneros textuais que expõem conflitos abertos ao público, geralmente, por meio da imprensa, isto é, jornais, revistas e livros.

Como adjetivo, o termo traduz uma atitude agressiva que qualifica a produção discursiva de uma pessoa. Há uma intencionalidade de produzir um texto argumentativo, ao mesmo tempo em que é opositivo e agônico.

---

70 Doutor em Letras pela Universidade Federal do Ceará.

71 Professora Titular de Teoria literária do Curso de Letras da Universidade Federal do Ceará, coordenadora do grupo de pesquisa “Espaço de Leituras: cânones e bibliotecas”.

O enfoque da polêmica como campo de disputa linguística está relacionado também à reflexão elaborada por Michel de Foucault, que entende que “o discurso não é simplesmente aquilo que traduz as lutas ou os sistemas de dominação, mas aquilo por que, pelo que se luta, o poder do qual nos queremos apoderar” (2009, p. 10).

A polêmica é uma reação ao discurso do outro, e nesse processo dialógico, Amossy afirma que

todo ato de tomar a palavra implica a construção de uma imagem de si. Para tanto, não é necessário que o locutor faça seu autorretrato, detalhe suas qualidades nem mesmo que fale explicitamente de si. Seu estilo, suas competências linguísticas e enciclopédicas, suas crenças implícitas são suficientes para construir uma representação de sua pessoa. Assim, deliberadamente ou não, o locutor efetua em seu discurso uma apresentação de si (2005, p. 9).

Amossy destaca que a construção de uma imagem de si, para os antigos gregos, era denominada de *ethos*, que se apoiava na individualidade e na autoridade do orador, para garantir sucesso no empreendimento retórico (2005, p.10). A Retórica, entendida como uma arte verbal de persuasão, teve a contribuição de Aristóteles para a sua sistematização. Na *Arte Retórica*, ele descreveu as categorias *logos* (discurso/pensamento), *ethos* (caráter) e *pathos* (paixão/disposição, espírito). São os traços de caráter que o orador deve mostrar ao auditório, independentes se são autênticos ou não. Ao falar de si, o *ethos* se configura como um fenômeno dialógico, pois quando “o orador enuncia uma informação, ao mesmo tempo, diz: eu sou isto, não sou aquilo” (BARTHES, 2002, p. 78).

Observando a perspectiva de Maingueneau, o *ethos* é

uma noção discursiva, ele se constrói através do discurso, não é uma “imagem” do locutor exterior a sua fala; é fundamentalmente um processo interativo de influência sobre o outro; é uma noção fundamentalmente híbrida (sócio-discursiva), um comportamento socialmente avaliado, que não pode ser apreendido fora de uma situação de comunicação precisa, integrada ela mesma numa determinada conjuntura sócio-histórica (2011, p. 17).

No interior do discurso, os enunciadores estabelecem diferentes posições, por meio de relações polêmicas, mas complementares. Ou seja, a construção de uma imagem forte, com autoridade, tem um poderoso componente persuasivo, que aponta para o outro. E é nessa relação conflituosa, de *interincompreensão*, que o orador cria o seu *ethos* e um *antioethos* de seu rival.

O discurso é um lugar onde se engendra o *ethos* do sujeito (escritor/orador), que não está dissociada de seu *logos*. Portanto, enfatizamos o *ethos* como recurso retórico para analisar os textos polêmicos de Sílvio Romero, pois, como ressalta tanto Amossy, quanto D. Maingueneau, as polêmicas exibem marcas de oralidade (2011, p. 21), porque fazem do

discurso seu espetáculo de guerra.

## 2 Sílvio Romero e a polêmica como recurso crítico/discursivo de legitimação literária

Sílvio Romero<sup>72</sup> foi o primeiro pensador que, a partir das contribuições dos intelectuais românticos Gonçalves de Magalhães, Pereira da Silva, Joaquim Norberto e Francisco Adolfo de Varnhagen, tomou para si a missão de estabelecer critérios científicos e historiográficos para o estudo da literatura brasileira, e publica, em 1888, no Rio de Janeiro, a *História da Literatura brasileira*, apoiada no determinismo tainiano, na filosofia alemã e numa sociologia darwinista.

O Rio de Janeiro ganha destaque nesse debate, pois não era apenas um espaço geográfico, era um espaço simbólico de lutas intelectuais, que garantia visibilidade política e cultural. Como ringue de polêmicas, era um *campo literário* concorrido e tenso de discussão e divulgação das ideias ‘modernas’, publicadas e compartilhadas ao longo do século XIX, e início do XX, por meio de jornais e livros.

Para a compreensão do desenvolvimento desse gênero específico de crítica, dialogamos com *Estilo tropical: história cultural e polêmicas literárias no Brasil* (1991), do professor paulista Roberto Ventura (1957-2002). Nessa pesquisa, ele investigou as bases teóricas dos intelectuais brasileiros da chamada ‘Geração de 1870’, da qual emerge a figura do crítico combatente. O coração dessa pesquisa, conforme o autor, está no minucioso exame das

polêmicas de Sílvio Romero que se inserem no movimento crítico da Escola do Recife, participante da virada antirromântica a partir de 1870. Esse movimento correspondeu, em termos de crítica literária, à introdução do naturalismo, do evolucionismo e do cientificismo, e tomou as noções de raça e natureza, com o fim de dar fundamentos ‘objetivos’ e ‘imparciais’ ao estudo da literatura. A adoção de tais modelos, predominantes até o início do século XX, tornou possível a abordagem da literatura e da cultura de um ponto de vista histórico-social (VENTURA, 1991, p. 11).

Foram inúmeras controvérsias ocorridas na imprensa brasileira no recorte de tempo examinado pelo autor, entre 1870 a 1914. E ele descreveu como as teorias sociais e as ideias filosóficas europeias desembarcaram no nosso país e como foram apropriadas e subvertidas nos constantes debates intelectuais sobre a sociedade e a cultura brasileira.

E nesse contexto, Sílvio Romero travou inúmeras lutas para se legitimar como

---

72 Sílvio Vasconcelos da Silveira Ramos Romero foi crítico, folclorista, ensaísta, professor, polemista e historiador da literatura brasileira. Nasceu em Lagarto (SE), em 21 de abril de 1851, e faleceu no Rio de Janeiro, em 18 de julho de 1914. Participou da instalação da Academia brasileira de letras, em 28 de Janeiro de 1897, ficando com a cadeira N° 17, cujo patrono escolhido foi Hipólito da Costa.

intelectual, desde que chegou ao Rio, em 1870. Com a publicação de sua *História*, a sua busca por legitimação se amplia, tornando-se uma figura importante da cena intelectual e política da Capital federal. Uma vez integrado à elite carioca, ele confrontou os maiores pensadores brasileiros e portugueses do período. Um grande exemplo de embate que marcou a história da crítica no Brasil ocorreu contra José Veríssimo<sup>73</sup>.

Na *Revista Brasileira*, José Veríssimo escreveu uma resenha acerca da obra *A História da Literatura Brasileira*, expondo sua divergência em relação ao conceito amplo e sociológico de literatura utilizada por Sílvio Romero. Contudo, tece vários juízos de valor em relação ao caráter do crítico, inclusive de egocentrismo, algo comum nos textos críticos do período:

difícilmente se lhe encontrará uma página em que Sílvio Romero não cite Sílvio Romero ou não lhe atribua esta ou aquela descoberta no campo da história literária, esta ou aquela teoria crítica, este ou aquele critério filosófico [...] O Sr. Sílvio Romero há de ser sempre um provinciano, no mau sentido desta expressão, de sujeito sem gosto, sem tato, sem discernimento, sem espírito (2001, p. 241).

Instalado no Rio de Janeiro, desde 1891, José Veríssimo, além de contribuir em diversos periódicos literários, entre os quais a *Revista Brasileira*, *Kosmos*, *Jornal do Comércio*, ocupou cargos como os de Diretor do Ginásio Nacional e da Escola Normal. Conhecido por sua seriedade e equilíbrio, norteou o seu trabalho de crítico literário pela análise da linguagem literária, observando elementos gramaticais, a composição estilística e os artificios retóricos. Por isso, além do provincianismo, o alvo de sua crítica é o estilo de escrita de Romero.

Após a publicação do artigo, Romero se sentiu ofendido e reagiu violentamente aos comentários feitos por Veríssimo, escrevendo ácidas respostas no livro *Compêndio de História da Literatura Brasileira* (1906). No ano seguinte, José Veríssimo responde através do artigo “Sobre alguns conceitos do Sr. Sílvio Romero”, que foi estampado no livro *O que é literatura?*, declarando que

a polêmica tem principalmente um estímulo que me falta, a vaidade, e é por sua própria natureza, em que dominam as inspirações da vaidade e as más paixões que esta alimenta e acoroçoa, o mais irracional, o mais defeituoso, o mais imoral dos recursos de comunicação de ideias, que deve ser o único objetivo do escritor. (2001, p. 237-238).

---

73 O crítico José Veríssimo nasceu no Pará, em 1857, e faleceu no Rio de Janeiro, em 1916. Inicia a carreira literária, publicando artigos, novelas, estudos e contos no *Jornal Liberal* e na *Revista Amazônica* (1878) e os livros *Primeiras Páginas* (1878), *Cenas da vida amazônica*. Em 1891, instalado no Rio de Janeiro, contribui nos periódicos *Revista Brasileira*, *Kosmos*, *Renascença*, *Jornal do Commercio*, *Correio da Manhã*, *O Imparcial* e *Almanaque Garnier*. Foi membro fundador da Academia Brasileira de Letras, em 1896, junto com Machado de Assis e outros escritores. Sua vasta produção ensaística foi reunida em seis publicações com o título *Estudos de Literatura Brasileira*. A obra *História da Literatura Brasileira* (1916) foi uma síntese historiográfica e crítica de sua vida.

Veríssimo se contrapõe veementemente contra as atitudes polêmicas de Romero, taxando-as de irracionalidades e incivildades, caracteres que não deveriam fazer parte da índole de um crítico literário.

Romero, extremamente zangado e sentido sua reputação ferida, escreve o livro *Zeveirissimações ineptas da crítica*, publicada em 1909, em que usa apelidos e epítetos sarcásticos para devastar a imagem de José Veríssimo perante a opinião pública. Ele constrói um ethos que adota a luta justa como a verdadeira missão de um escritor. E fica evidente que ele assevera ser o portador da justiça.

No trecho a seguir, o crítico anuncia o seu desdém ao seu adversário.

Não costumo ler o sr. José Veríssimo, principalmente depois de seu último concurso de história geral e do Brasil, em que se revelou d'uma ignorância abaixo de qualquer classificação. [...] Desde que aportou ao Rio de Janeiro, percebi logo, a despeito d'alguns fingidos agrados da sua parte, que ia contar com um terrível inimigo a mais (1909, p. 5).

Na teoria, os críticos deveriam prezar pela imparcialidade e critérios críticos ou científicos para exercer a análise literária. O texto polêmico surge como uma modalidade de leitura conflitiva. Esse parágrafo inicial do livro de Romero está relacionado ao que João Alexandre Barbosa denominou de “paixão interpretativa”, isto é, quando o crítico desenovista passava ao lado da racionalidade e desbancava para o impressionismo crítico.

O discurso polêmico inclui uma tese, mas, especialmente, um envolvimento direto do autor, identificável no vocabulário, nos tipos das frases, e nas marcas da violência verbal observadas no uso dos adjetivos, nas comparações, nas alusões depreciativas. Ele fala diretamente ao acusado. O texto polêmico inclui uma argumentação fortemente dominada por emoções, frequentemente, atrelada ao pathos do enunciador.

O interessante do discurso, formulado ao longo do texto, é que as descrições tecidas para depreciar José Veríssimo também revelam o caráter de Romero, tanto implícita, quanto explicitamente:

De facto começou por ir sorratamente, reeditando, aos poucos e a espaços intervalados, todas as maldades inventadas em meu desfavor pela molecagem literária do Rio, nomeadamente as parvoeiras sobre linguagem, estilo, espirito de combatividade, supostas contradições, tendências polemística. Tudo isto era encoberto e mascarado por alguns elogios basbacosos e fingidas atenções diplomáticas. Mas, no fundo, divisava eu claramente o mais acentuado inimigo, e mui difícil de expugnar, por saber cercar-se de hábeis trincheiras de dissimulação. No correr de todos os seus livros encontram-se às dúzias malignas e sorrateiras afirmativas a meu respeito que, por evitar brigas e não parecer provocador, fui

deixando continuamente sem resposta. Não venho hoje rebatê-las; iria muito longe. (idem, 1909, p. 6).

Na passagem, Romero descreve o Rio de Janeiro como um espaço superficial, burocrático, dissimulado, em que operam as conterries, isto é, as panelinhas literárias e as práticas dos elogios mútuos, sendo José Veríssimo o maior representante desse ambiente maléfico. Das variadas metáforas de guerra, destacamos que o crítico se mostra como um ‘paladino’, ou seja, um guerreiro medieval que luta em prol da justiça. Romero, por meio de dados autobiográficos, vai elaborando uma imagem perante o leitor, de um homem dotado de espírito de competitividade, de contradição, em que as tendências polêmicas são aspectos fundamentais de suas atividades literárias e intelectuais.

Em diversas passagens do livro, Romero, de modo preconceituoso, explora a origem “nortista” de Veríssimo para construir epítetos depreciativos, relacionados à sua região, tais como “criticalho paraense” (*ibidem*, p. 10), “caboclo paraense” (*ibid.* p.12), “ilustre emigrado” (*ibid.* p. 13), “marajoara atucanado” (*ibid.* p. 53), “pescador da Amazônia” (*ibid.* p. 25) e “pescador e seringueiro” (*ibid.* p. 114).

E na passagem a seguir, ele afirma que “o Tucano Empalhado, o Sainte Beuve peixe-boi, que vá pescar tartarugas nas margens do Amazonas e deixe-se de dizer asnidades. [...] Ultimamente chamou-me a atenção para diversas d'essas típicas zéverissimações das cousas literárias, que se exibem no *Jornal do Comercio* às segundas-feiras” (*ibid.* p. 9). Para a construção dos epítetos pejorativos, ele utiliza construções naturalistas, paródicas, ao evocar Saint Beuve, crítico francês famoso por seu impressionismo literário. Nesse trecho e no título do livro, cria um neologismo *zéverissimações*, como sinônimo de má crítica, de asneiras, de opinião vendida.

De acordo com Amossy, esse é um caso típico de violência verbal por meio do argumento denominado *ad hominem*<sup>74</sup>, em que se ataca a pessoa do adversário em vez de se atacar sua tese. A agressividade ocorre pelo fato de Romero, em seu texto, parecer estar “agitado por sentimentos fortes suscitados pelo oponente e dirigidos contra ele. Essa emoção se traduz no plano lexical ou nas exclamações, nas repetições fáticas, no ritmo” (AMOSSY, 2017).

Como advogado de acusação, o crítico sergipano condena seu adversário por sua

74 No contexto dos estudos retóricos, é oriunda da expressão latina “*argumentum ad hominem*”, que corresponde a uma resposta ao argumento de uma pessoa, atacando o seu caráter em vez da lógica ou do conteúdo do argumento. As observações *ad hominem* são frequentemente exemplos de falácias, porque são irrelevantes para o argumento geral.

aproximação com os medalhões literários:

O sr. José Veríssimo é um homem hábil, foi o jeitinho manhoso com que se aproximou e se fez camarada de todos os medalhões literários com certa influência política e social [...] Com os medalhões fundou revistas, ajudou a formar academias, fez círculos de palestras [...] Escragnolle Taunay, Joaquim Nabuco, Ruy Barbosa (este meio arredio, mas muito procurado e afagado), Machado de Assis, Lúcio de Mendonça, Ferreira de Araújo, Araripe Júnior, Capistrano de Abreu, João Ribeiro, Arthur de Azevedo, Medeiros e Albuquerque. eram os principais (1909, p.11).

Romero interpreta o Rio de Janeiro como uma metrópole repleta de “panelinhas”. Ele declara que veio ao Rio para lutar e não para cortejar os medalhões. Na sua visão, Veríssimo só atingiu prestígio porque foi bajulador, enquanto ele era um “revoltado contra a sandice letrada, a tendência adulatária de certos presumidos, a falsa sabedoria de figurões de palha” (*ibidem*, p. 55). É um argumento altamente subjetivo, deveras parcial, em que tenta demonizar Veríssimo, acusando de ter absolutamente interesses pessoais, planos secretos. Enquanto Romero se descreve como o portador da justiça, numa cruzada santa, Veríssimo seria a incorporação do mal.

O crítico paraense encarnava oficialismo, a falsa polidez, a ‘alienação artística’, tudo que Romero combatia, assim como os círculos que frequentava e as suas sociabilidades literárias. Mas o motivo da polêmica não eram apenas questões pessoais, pois “o Sr. José Veríssimo no seu atraso, nunca entendeu a moderna crítica sociológica, por mim inaugurada no Brasil, e tem feito até muita gente retrogradar e recair na mera crítica retórica ou psicológica” (*ibid.*, p. 19). A desavença se inicia devido às divergências teóricas, mas Romero, vaidosamente, se coloca como corifeu da crítica moderna no Brasil, enquanto seu rival era um “ignorantão pretencioso e atrasado” (*ibid.* p. 20).

Os dois críticos eram ‘nortistas’, Romero de Sergipe e Veríssimo do Pará, mas esse considerava este como representante dos círculos literários de prestígio do Rio de Janeiro, principalmente da ABL, mesmo sendo também um de seus participantes.

O crítico Roberto Ventura salienta que

a Academia Brasileira de Letras foi fundada por iniciativa do grupo que se reunia na Revista Brasileira, da qual Veríssimo era diretor, para tomar chá e debater temas estéticos e literários, sem o envolvimento de questões políticas. Os acadêmicos buscavam o reconhecimento da criação literária e adotavam certa distância entre a sociedade e a sua própria esfera, mas não mais aceitavam a marginalidade, o patronato ou o engajamento. Sob a presidência de Machado de Assis, a Academia se tornou um salão de bom gosto, reunião de escritores com hábitos sóbrios, que não incluía combatentes raivosos como Romero (1991).

A ABL marcou o declínio da “Geração de 1870” e sua índole de engajamento e combate. Sílvio Romero ainda fomentava os ideais dessa geração e buscava mudanças, soluções para as contradições da cultura brasileira, assim como o seu aperfeiçoamento e sua equiparação com a civilização europeia. A guerra de Romero contra os bacharéis que gravitavam o Rio de Janeiro, de certo modo, é uma guerra em busca da glória, para evitar sua morte simbólica como escritor.

Após a publicação do livro, José Veríssimo nunca respondeu ao ataque, preferindo, ao modo de seu amigo Machado de Assis, o “silêncio do desdém”.

Com a lição de Dominique Maingueneau, entendemos que a polêmica nasce num *campo discursivo* saturado por outros discursos em que uma voz será eleita como alvo. Ou seja, todo o discurso é discurso contra. A ciência é construída contra uma doxa anterior, o mesmo deve ser dito do discurso crítico desenovista, pelo seu intuito de alcançar a verdade que entra em tensão com discursos concorrentes.

Além disso, porque é intrinsecamente reflexiva, apesar de sua parte passional, a polêmica é um lugar que possibilita o desenvolvimento da crítica e da história literária, pois coloca a literatura em debate e contribui para sua renovação.

### **Considerações finais**

Constatamos que a polêmica entre os dois críticos não revelou apenas antipatias pessoais, ela foi um importante meio para estudar o contexto literário cultural do final do século XIX e início do XX, numa perspectiva evolucionista e progressista, que os intelectuais visavam um aperfeiçoamento sociocultural, e para entender como se configurava a crítica nos jornais e os embates para se autolegitimar, na tentativa de inserção no cânone literário.

A partir desse estudo, compreendemos que Romero usou o argumento *ad hominem*, o sarcasmo e a dicotomização como recursos para desqualificar José Veríssimo. As metáforas de guerra que reforçavam a imagem de si como ‘guerreiro’ são oriundas da retórica jurídica e do darwinismo social, ressaltando interpretação do campo literário do Rio de Janeiro como uma “arena de lutas”.

### **Referências**

AMOSSY, Ruth (Org.). **Imagens de si no discurso: a construção do ethos**. Trad. de Dilson

Ferreira da Cruz; Fabiana Komesu; Sírio Possenti. São Paulo: Contexto, 2005.

AMOSSY, Ruth. **Apologia da polêmica**. Coordenação de trad. Mônica Magalhães Cavalcante. São Paulo: Contexto, 2017.

BARTHES, Roland. **A aventura semiológica**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

BUENO, Alexei; ERMAKOFF, George. **Duelos no serpentário**: uma antologia da polêmica intelectual no Brasil, 1850-1950. Rio de Janeiro: G. Ermakoff, 2005.

CÂNDIDO, Antônio. (org.) **Sílvio Romero. Teoria, crítica e história literária**. São Paulo-SP: EDUSP; Rio de Janeiro: LTC, 1978.

CÂNDIDO, Antônio. **O método crítico de Sílvio Romero**. 3. ed. São Paulo: EDUSP, 1988.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. 19. ed. São Paulo: Edições Loyola, 2009.

MAINGUENEAU, Dominique. **O contexto da obra literária**: enunciação, escritor, sociedade. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

MAINGUENEAU, Dominique. Ethos, cenografia, incorporação. *In*: AMOSSY, Ruth (Org.). **Imagens de si no discurso**: a construção do ethos. 2 ed. São Paulo: Contexto, 2016.

MAINGUENEAU, Dominique. A propósito do ethos. *In*: MOTTA, Ana Raquel; SALGADO, Luciana (Org.). **Ethos discursivo**. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2011. p. 11-30.

MAINGUENEAU, Dominique. **Gênese dos discursos**. Trad. Sírio Possenti. Curitiba: Criar, 2005.

PINHEIRO, Charles Ribeiro. **Rodolfo Teófilo polemista: a crítica polêmica como estratégia de glorificação literária**. Tese (doutorado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós-Graduação em Letras: Fortaleza, 2019.

ROMERO, Sílvio. **História da literatura brasileira**. (Organização e Prefácio a cargo de Nelson Romero). 6ª ed. 5 vols. Rio de Janeiro: José Olympio, 1960.

ROMERO, Sílvio. **História da literatura brasileira**. Edição comemorativa do sesquicentenário de nascimento de Sílvio Romero. (Organização de Luiz Antônio Barreto). Aracaju: Imago/Universidade Federal do Sergipe, 2001. 2 Volumes.

ROMERO, Sílvio. **Zéverissimações Ineptas da Crítica** (Repulsas e Desabafos). Porto: Oficina do Comércio do Porto, 1909.

VENTURA, Roberto. **Estilo tropical**: história cultural e polêmicas literárias no Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

VENTURA, Roberto. “O método do destempero”. *In*: Caderno Mais. **Folha de S. Paulo**. São Paulo, 21 de julho de 2002.

VERÍSSIMO, José. **História da Literatura Brasileira: de Bento Teixeira (1601) a Machado de Assis (1908)**. Rio de Janeiro: Top Books, 1998.

VERÍSSIMO, José. **Que é literatura? e outros escritos**. São Paulo: Landy, 2001.

## A ALMA SOMBRIA DAS RUAS: A TRANSGRESSÃO DO ESPAÇO E DA SEXUALIDADE NO CONTO O BEBÊ DE TARLATANA ROSA (1910), DE JOÃO DO RIO

Sarah Pinto de Holanda  
Universidade Federal do Ceará

Nathalie Sá Cavalcante  
Universidade Federal do Ceará

Ana Márcia Siqueira  
Universidade Federal do Ceará

### Resumo

Partindo da leitura do conto *O bebê de tarlatana rosa*, de João do Rio, publicado em 1910 no livro *Dentro da noite*, analisaremos os elementos fantásticos presentes na narrativa, assim como os aspectos do grotesco que a emolduram, em especial seu desfecho. Além da transgressão provocada pela relação do narrador com a “figura horrenda” do personagem que nomeia o livro, consideraremos os aspectos carnavalizados do espaço, a cidade do Rio de Janeiro durante o carnaval, e da sexualidade, impulsionada pelo desejo reprimido. Nossa análise será alicerçada teoricamente por autores como Georges Bataille, Sigmund Freud, Mikhail Bakhtin, Roberto Damatta, entre outros.

### Palavras-chave

Fantástico; Carnavalização; Espaço; Sexualidade.

### Costurando o conto: uma introdução

Foi no Rio de Janeiro da *Belle Époque*, período de profundas transformações urbanas, que os contos e crônicas do escritor João Paulo Emílio Cristóvão dos Santos Coelho Barreto (1881-1921), mas conhecido como João do Rio, se emolduraram. Conhecedor de cada palmo da cidade, um *flâneur* da Capital Federal, amante das ruas e de seus personagens anônimos, publicou vários livros como *As religiões do Rio*, *A alma encantadora da Rua* e *Dentro da Noite*, obra de contos fantásticos que traz o conto analisado neste trabalho: *O bebê de tarlatana rosa*.

Durante uma reunião de amigos regada a champanhe, charutos e piano, Heitor de Alencar resolve contar sua sinistra aventura de carnaval, gerando uma arrebatadora curiosidade em sua seleta plateia: “– Oh! uma história de máscaras! Quem não a tem na sua

vida? O carnaval só é interessante porque nos dá essa sensação de angustioso imprevisto... Francamente. Toda a gente tem a sua história de carnaval, deliciosa ou macabra, álgida ou cheia de luxúrias atrozes”. (RIO, 2017, p. 46).

Cansado dos bailes elegantes dos salões nobres, Heitor resolve *enlamear-se, acanalha-se* na orgia carnavalesca e, para conseguir realizar seu desejo, vai aos cordões do subúrbio, da gente pobre e pouco limpa. Na periferia, entre um beliscão e outro, ele encontra uma linda foliã fantasiada de bebê que traz como disfarce apenas um delicado nariz postiço: “Quanto ao rosto era um rostinho atrevido, com dois olhos perversos e uma boca polpuda como se ofertando. Só postiço trazia o nariz, um nariz tão bem-feito, tão acertado, que foi preciso observar para verificá-lo falso” (RIO, 2017, p. 46).

Dias depois, na vertiginosa euforia do Carnaval, os dois se reencontram como por encanto, mas ela desaparece na multidão. Trazendo os desejos à flor da pele, na terça feira gorda, o último soar da festa, perambulando pelos territórios mais sombrios do centro da cidade, Heitor encontra o bebê de tarlatana rosa no largo do Rocio, sozinho, como a sua espera: “- “Os bons amigos sempre se encontram” - disse. O bebê sorriu sem dizer palavra. “Estás esperando alguém?” - fez um gesto com a cabeça que não. Enlacei-o. “Vens comigo?” “Onde?” - indagou a sua voz áspera e rouca. “Onde quiseres!”” (RIO, 2017, p. 47).

Cedendo aos impulsos eróticos, os dois atravessam os becos mais recônditos da cidade onde os espectros da noite escondem os maiores horrores e é lá que o protagonista descobre a verdadeira face do atraente bebê.

## **1 Um Rio às avessas: o espaço urbano no carnaval**

A ambientação das histórias de terror é de extrema importância para a construção do fantástico. As casas mal assombradas, os castelos, as ruínas, os templos esquecidos, os cemitérios são cenários perfeitos para a manifestação do insólito. Ou seja, é no domínio do privado, do particular, que o fantástico, normalmente, se manifesta. Facilmente catalogaríamos dezenas de narrativas que se desenrolam em casas sinistras, isoladas ou abandonadas cujos detalhes são descritos com minucioso cuidado: mofos, quadros antigos, velhas armaduras, escadarias, sótãos e torres assustadoras. Contrariando esta tendência, em *O bebê de tarlatana rosa*, quem ocupa essa espacialidade aterrorizante é a rua, o beco, os interstícios da cidade, o lugar sem dono, de identidade duvidosa, ambiente hostil ligado ao inesperado. A rua apresenta um espaço irreal e é nele que o fantástico se manifesta. Heitor de

Alencar transpõe a linha de segurança e penetra no lado obscuro da cidade, esse espaço é um signo de transgressão e tal violação representará perigo, violência, horror.

No conto, o espaço urbano ganha uma significação especial, ele nos é apresentado durante o carnaval. Nestes quatro dias a vida está em suspenso. É permitido transgredir: “Esta é uma vida desviada de sua ordem habitual, em certo sentido uma ‘vida às avessas’, um mundo incerto”. (BAKHTIN, 1981, p. 105). A rua deixa de ser um local de trânsito e passa a ser um ponto de interseção entre pobres e ricos, bonitos e feios, jovens e velhos. Durante o carnaval certa democracia se instaura: as fantasias escondem classe social, gênero, profissão... Ao discorrer sobre a celebração do carnaval, Bakhtin explana:

Essa eliminação provisória, ao mesmo tempo ideal e efetiva, das relações hierárquicas entre os indivíduos, criava na praça pública um tipo particular de comunicação, inconcebível em situações normais. Elaboravam-se formas especiais do vocabulário e do gesto da praça pública, francas e sem restrições que aboliam toda a distância entre os indivíduos em comunicação, liberados das normas correntes da etiqueta e da decência. (BAKHTIN, 2008, p.9).

A teoria bakhtiniana da carnavalização analisa as relações sociais paralelas travadas no carnaval durante a Idade Média e no Renascimento e como elas desconstruíam o espaço e as normas estabelecidas pela sociedade. Em outro contexto, o carnaval carioca do início do século XX, encontramos, ainda, essa organização particular vivida pelas pessoas durante a festa. Roberto Damatta, em seu ensaio *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro* (1997), traz uma reflexão sobre o movimento carnavalesco no Rio de Janeiro, revelando a transgressão do espaço, da sexualidade e da linguagem entre os participantes do festejo.

O espaço da ordem, segundo Damatta (1997), é a casa. No lar, como um microcosmo da sociedade, cada integrante da família ocupa determinada função que deve ser desempenhada dentro das regras previamente estabelecidas. Ou seja, o indivíduo, diante da casa, estabelece uma relação de pertencimento. O espaço predominante do carnaval é a rua que, em oposição a casa, é dominada pela impessoalidade, pela desordem: “Na Avenida Rio Branco e na Cinelândia, a ‘rua’ se transforma num palco de um teatro sem teto fixo. Ali acontecem dramatizações espontâneas, improvisadas por quem está fantasiado, numa relação de participação intensa”. (DAMATTA, 1997, p. 115).

Aproveitando a oportunidade de romper os limites normativos da casa, durante o carnaval carioca a rua será ocupada pelos foliões e seus desejos. Em *O bebê de tarlatana*

*rosa*, somos convidados a perambular pelos bairros e ruas do Rio de Janeiro acompanhado a aventura de Heitor de Alencar em sua busca incessante por prazer.

Não me sentia com coragem de ficar só como um trapo no vagalhão de volúpia e de prazer da cidade. O grupo era o meu salva-vidas. No primeiro dia, no sábado, andávamos de automóvel a percorrer os bailes. Íamos indistintamente beber champanha aos clubes de jogo que anunciavam bailes e aos maxixes mais ordinários. Era divertidíssimo e ao quinto clube estávamos de todo excitados. Foi quando lembrei uma visita ao baile público do Recreio. “Nossa Senhora! – disse a primeira estrela de revistas, que ia conosco. – Mas é horrível! Gente ordinária, marinheiros à paisana, fúfias dos pedaços mais esconsos da rua de S. Jorge, um cheiro atroz, rolos constantes...”[...]. “Que tem isso? Não vamos juntos?” (RIO, 2017, p. 46).

A descrição da programação festiva de Alencar e de seus amigos nos aponta a posição social que eles ocupam: pertencem à nata da sociedade. O desejo de diversão do protagonista é insaciável, ele anseia transpor os lugares frequentados pelos de sua classe e, para isso, recorre às ruas do subúrbio. Mesmo em uma época essencialmente subversiva, determinadas concessões não devem ser feitas, por isso as *estrelas de revista* puseram objeção ao convite de Alencar. Ir aos bailes da periferia estaria em uma escala mais profunda de transgressão, além disso, lá ele estaria livre de qualquer julgamento: “O mundo dos personagens do carnaval é, pois, o mundo da periferia, do passado, das fronteiras da sociedade brasileira. Seu foco é o ilícito, o que está completamente fora do sistema, ou o que está nos interstícios do sistema” (DAMATTA, 1997, p. 62).

No conto de João do Rio, o espaço é construído como esse organismo que está fora do sistema. As imagens que configuram a descrição dessa ambientação são edificadas por uma linguagem que evocam o misterioso. Enquanto os personagens caminham vacilantes por essas ruas, nos é revelada uma cidade que, assim como as pessoas, apresenta veredas obscuras:

Tínhamos voltado ao jardim. Diante da entrada que fica fronteira à rua Leopoldina, ela parou, hesitou. Depois arrastou-me, atravessou a praça, metemo-nos pela rua escura e sem luz. Ao fundo, o edifício das Belas Artes era desolador e lúgubre. Apertei-a mais. Ela aconchegou-se mais. Como os seus olhos brilhavam! Atravessamos a rua Luís de Camões, ficamos bem embaixo das sombras espessas do Conservatório de Música. Era enorme o silêncio e o ambiente tinha uma cor vagamente ruça com a treva espancada um pouco pela luz dos combustores distantes. (RIO, 2017, p. 47).

Serão nessas ruas soturnas que o insólito se revelará. À medida que os impulsos

eróticos vão se intensificando, o espaço vai se tornando cada vez mais obscuro e sufocante, cúmplice do horror que arrebatará Heitor de Alencar ao descobrir a verdade sobre sua companheira.

## **2 As fantasias da sexualidade: a erótica aventura carnavalesca**

Muitas são as regras fixadas por determinada comunidade aos sujeitos que dela fazem parte. Se o espaço da ordem, como foi dito acima, é a casa, também foi acordado que o desejo sexual do indivíduo deve ser vigiado. Em muitas sociedades, ao longo de séculos, tentou-se limitar a atividade sexual de homens e mulheres a uma obrigação de perpetuação da espécie. O interdito ao desejo, muitas vezes, foi instaurado como forma de domesticar as pessoas, enquadrando-as na normatividade organizada. Contudo, a atividade sexual do homem independe de sua necessidade meramente reprodutora, ela está amalgamada a uma pulsão erótica psíquica, biológica e existencial. Para o filósofo Georges Bataille (2013), o erotismo é uma ação transgressora por excelência, pois ela relaciona-se ao ato sexual por prazer, na busca incessante pelo outro como objeto de desejo.

Além do espaço, durante o carnaval, a sexualidade é subvertida em vários aspectos: gêneros são postos em questão, a virgindade deixa de ser um tabu, a obscenidade é permitida, as traições são relevadas:

Não há quem não saia no Carnaval disposto ao excesso, disposto aos transportes da carne e às maiores extravagâncias. O desejo, quase doentio é como inculcado, infiltrado pelo ambiente. Tudo respira luxúria, tudo tem da ânsia e do espasmo, e nesses quatro dias paranóicos, de pulos, de guinchos, de confianças ilimitadas, tudo é possível. [...].

De resto a cidade inteira estava assim. É o momento em que por trás das máscaras as meninas confessam paixões aos rapazes, é o instante em que as ligações mais secretas transparecem, em que a virgindade é dúbia e todos nós a achamos inútil, a honra uma caceteação, o bom senso uma fadiga. Nesse momento tudo é possível, os maiores absurdos, os maiores crimes; nesse momento há um riso que galvaniza os sentidos e o beijo se desata naturalmente. (RIO, 2017, p. 47).

Está cristalizada na mente ocidental, em especial do brasileiro, que o carnaval é a estação da permissividade. O conto de João do Rio é ambientado em uma época em que o sexo descompromissado era um tabu, principalmente para as mulheres. Vigorava os casamentos arranjados, a proibição dos namoros, a ocultação de partes do corpo, a criminalização da homossexualidade. A repressão instaurada pela sociedade de toda energia sexual do homem explode durante o carnaval e tudo o que permanecera escondido se

descobre. “No mundo às avessas da festa, a orgia é o momento em que a verdade do avesso revela sua força transformadora. Essa verdade tem o sentido de uma fusão ilimitada. É a violência báquica que é a medida do erotismo nascente, cujo domínio, na origem, é o da religião”. (BATAILLE, 2013, p. 143)

Bataille remonta a Roma Antiga e seus bacanais as origens desta festa. Movida a músicas, danças, vinhos e luxúrias, as celebrações em homenagem a Baco eram de exageros e licenciosidades. “E saindo, à noite, para a pornéia da cidade, saio como na Fenícia saíam os navegadores para a procissão da primavera, ou os alexandrinos para a noite de Afrodite”. (RIO, 2017, p. 47)

Hebreus, gregos e egípcios, em suas tradições, também se rendiam aos excessos da carne em festividades semelhantes que precediam a uma época de jejum e penitência. Para o cristianismo o carnaval é uma manifestação profana relacionada à perversão do corpo. Os quatro dias de desordem antecedem os quarenta dias de jejum e penitência para a remissão da carne e elevação do espírito. Desta forma, o erotismo carnavalesco estaria ligado ao pecado, ao mal. “Não havia o que temer e a gente conseguia realizar o maior desejo: acanalhar-se, enlamear-se bem.” (RIO, 2017, p. 46).

Ao analisar os desejos humanos, Freud define pulsão sexual como uma mensagem originada no corpo e enviada à mente. A meta da pulsão seria sempre a satisfação. Algumas vezes, contudo, os desejos esbarram em proibições e a pulsão passa a ser reprimida. Como o carnaval é uma abertura de possibilidades, Heitor de Alencar permite-se envolver com a brincante da periferia. Durante a narrativa, percebemos que o bebê torna-se seu objeto de desejo.

Apenas, como o grupo parara diante dos dançarinos, eu senti que se roçava em mim, gordinho e apetecível, um bebê de tarlatana rosa. Olhei-lhe as pernas de meia curta. Bonitas. Verifiquei os braços, o caído das espáduas, a curva do seio. Bem agradável. Quanto ao rosto era um rostinho atrevido, com dois olhos perversos e uma boca polpuda como se ofertando. Só postiço trazia o nariz, um nariz tão bem feito, tão acertado, que foi preciso observar para verificá-lo falso. Não tive dúvida. Passei a mão e preguei-lhe um beliscão. O bebê caiu mais e disse num suspiro: ai que dói! Estão vocês a ver que eu fiquei imediatamente disposto a fugir do grupo. Mas comigo iam cinco ou seis damas elegantes capazes de se debochar, mas de não perdoar os excessos alheios, e era sem linha correr assim, abandonando-as, atrás de uma frequentadora dos bailes do Recreio. (RIO, 2017, p.46)

O trecho acima mostra a atração à primeira vista entre Heitor e o bebê. O narrador descreve o corpo do personagem desejado e como este ativou a pulsão sexual do protagonista

que, mesmo esboçando um beliscão, será reprimida. Em seus ensaios, Freud constrói a teoria do princípio do prazer e o do desprazer. Aquele, ocupado em buscar a realização do prazer; este em impedir o sofrimento causado pelo desprazer. Alencar teve um impulso de sair atrás do bebê, mas conteve-se porque estava em um baile de subúrbio e sua condição social não permitia que se rebaixasse ao ponto de envolver-se com essa gente de periferia. No conto, o desejo choca-se com a conveniência. O princípio do prazer busca o contato sexual com o bebê e a satisfação de seus desejos eróticos; o princípio do desprazer, todavia, evita o julgamento social.

Para Heitor, a realização de seu desejo só é possível quando se desvencilha de seu grupo, uma espécie de órgão fiscalizador. Na terça-feira, último dia de carnaval, resolve sair sozinho e brincar nas zonas mais promíscuas da cidade, é lá que encontrará o bebê de tarlatana rosa:

Passei-lhe o braço pela cintura e fomos andando sem dar palavra. Ela apoiava-se em mim, mas era quem dirigia o passeio e os seus olhos molhados pareciam fruir todo o bestial desejo que os meus diziam. Nessas fases do amor não se conversa. Não trocamos uma frase. Eu sentia a ritmia desordenada do meu coração e o sangue em desespero. Que mulher! Que vibração! [...]

O meu bebê gordinho e rosa parecia um esquecimento do vício naquela austeridade da noite. “Então, vamos?” - indaguei. “Para onde?” “Para a tua casa.” “Ah! não, em casa não podes...” “Então por aí.” “Entrar, sair, despir-me. Não sou disso!” “Que queres tu, filha? É impossível ficar aqui na rua. Daqui a minutos passa a guarda.” “Que tem?” “Não é possível que nos julguem aqui para bom fim, na madrugada de cinzas. Depois, às quatro tens que tirar a máscara.” “Que máscara?” “O nariz.” “Ah! Sim!” E sem mais dizer puxou-me. Abracei-a. Beije-lhe os braços, beije-lhe o colo, beije-lhe o pescoço. Gulosamente a sua boca se oferecia. Em torno de nós o mundo era qualquer coisa de opaco e de indeciso. Sorvi-lhe o lábio. (RIO, 2017, p. 47).

No momento do encontro entre os dois ocorre a entrega aos anseios. Em uma excitação crescente, Heitor se rende à possibilidade de realização dos prazeres almejados e reprimidos. O que era fantasia, a relação sexual com a personagem, começa a se concretizar: é a consumação do prazer. O protagonista compartilha com o bebê, que corresponde aos seus desejos, seu erotismo, sua pulsão sexual.

O abrupto estancar do desejo ocorre quando Heitor, incomodado com o roçar do nariz de papelão em seu rosto, arranca a máscara da amante e descobre-a monstruosa, sem nariz. O avesso do prazer o domina e, pressionado pelo desprazer, revolvendo-se em fúria, tenta eliminar o ser/objeto que, agora, lhe causa ódio e terror: “O Eu odeia, abomina e persegue, com intenções destrutivas, todos os objetos que constituem fontes de sensações desprazerosas para ele, não importando se significam uma interdição da satisfação sexual ou

da satisfação de necessidade de conservação” (FREUD, 2013, p. 59).

Sacudi-a com fúria, pu-la de pé num safanão que a devia ter desarticulado. Uma vontade de cuspir, de lançar apertava-me a glote, e vinha-me o imperioso desejo de esmurrar aquele nariz, de quebrar aqueles dentes, de matar aquele atroz reverso da luxúria. Mas um apito trilou. O guarda estava na esquina e olhava-nos, reparando naquela cena da semitreva. Que fazer? Levar a caveira ao posto policial? Dizer a todo o mundo que a beijara? Não resisti. Afastei-me, apressei o passo e ao chegar ao largo inconscientemente deitei a correr como um louco para a casa, os queixos batendo, ardendo em febre. (RIO, 2017, p. 48).

O personagem extravasa sua fúria agredindo fisicamente o bebê monstruoso. Heitor recorre à violência na tentativa de eliminar o desprazer que lhe contamina a mente. Ao perceber que é observado pelo guarda, uma possível testemunha de seu pecado, decide fugir, reprimindo a ira que o arrasa.

### **Juntando os retalhos: considerações finais**

Diante do texto literário somos convidados a seguir por trilhas diversamente surpreendentes. A narrativa fantástica, com seus metafóricos jogos de mistério, nos conduz a análises que ultrapassam o enredo elaborado. Para embarcamos nesses caminhos propostos pelo conto estudado, é pertinente elucidar qual o papel ocupado por João do Rio na sociedade brasileira dos anos 10 do século XIX: marginalizado pela elite intelectual, João era obeso, mulato, suburbano e homossexual. Todos esses predicados “negativos” não o impediram de escrever sobre pessoas que se encontravam à margem da sociedade e sobre situações que infringiam a moral e os bons costumes impostos pela elite.

Depois das análises elaboradas ao longo do artigo nos perguntamos: quem é Heitor de Alencar? Quem é o bebê de tarlatana rosa? O primeiro parece-nos um solteirão da burguesia, boêmio e arrogante, inclinado aos prazeres da carne; o segundo, responsável pelo elemento fantástico da narrativa, é um personagem ambíguo: seria o bebê uma moça deformada que espera o carnaval para viver? Ou seria um homem fantasiado de bailarina que aguarda o carnaval para travestir-se e poder gozar em plenitude? Algumas colocações dúbias são espalhadas na obra, o que nos desperta a desconfiança: “Vens comigo? — Onde? indagou a sua voz áspera e rouca” (RIO, 2017, p. 47), “Talvez fosse um homem... soprou desconfiado o amável Anatólio”. (RIO, 2017, p. 47).

A desconfiança acerca do gênero do bebê nos é colocada desde a escolha da

fantasia, a roupa de neném cor de rosa satiriza a pureza e inocência próprias das crianças, mas é esse disfarce que excita Heitor de Alencar. A substituição do substantivo bebê pelo pronome pessoal também é imprecisa, às vezes o narrador usa ELE, em outras, ELA. Heitor, longe de seus conhecidos, aproveitaria o carnaval para vivenciar experiências homoeróticas? Outra questão pertinente refere-se a uma das doenças mais temidas do início do século passado: a sífilis. Geralmente associada a homossexuais, a doença venérea, em estágios avançados, provocava a perda do nariz. Seria esse o caso do monstro grotesco?

As narrativas que trabalham com o insólito, revestidas por uma aura equivocada que as isenta de espelhar a realidade, expõe, metaforicamente, o pus social. O bebê de João do Rio, ao desequilibrar e ferir moralmente o aristocrata Heitor de Alencar, escarninha a elite e suas leis, ele subverte gênero e status econômico.

Mesmo tentando livrar-se do horror provocado pela essência pavorosa do amante, Alencar não consegue fugir de sua experiência, ele leva consigo o nariz do bebê, a prova de seu delito: “Quando parei à porta de casa para tirar a chave, é que reparei que a minha mão direita apertava uma pasta oleosa e sangrenta. Era o nariz do bebê de tarlatana rosa...” (RIO, 2017, p. 49). O mesmo acontece com os leitores, difícil sair ileso de algumas vivências literárias. O texto age desta forma: cutuca feridas, sacode poeiras, retira máscaras.

## Referências

BAKHTIN, M. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1981.

BATAILLE, G. **O erotismo**. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

DAMATTA, R. **Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro**. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

FREUD, Sigmund. **As pulsões e seus destinos**. Tradução Pedro Heliodoro Tavares. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

RIO, J. O bebê de tarlatana rosa. *In: Dentro da noite*. Disponível em: <[http://objdigital.bn.br/Acervo\\_Digital/livros\\_eletronicos/dentro\\_da\\_noite.pdf](http://objdigital.bn.br/Acervo_Digital/livros_eletronicos/dentro_da_noite.pdf)>. Acesso em: 13 jun. 2017.

## ESCRavidÃO E DESOBEDIÊNCIA NO CONTO “O ÓDIO”, DE OLIVEIRA PAIVA

Gabriela Ramos Souza<sup>75</sup>  
**Universidade Federal do Ceará**

Roseli Barros Cunha<sup>76</sup>  
**Universidade Federal do Ceará**

### Resumo

O presente artigo analisa o conto “O ódio” (1887), do escritor Oliveira Paiva, da perspectiva da desobediência. Primeiramente, observamos os aspectos estéticos da narrativa, e a composição das personagens. Depois, tratamos da obra *Desobedecer* (2018), do filósofo Frédéric Gros, com o intuito de notar a relação entre as personagens do conto, um escravizado e uma onça aprisionada, identificadas pela situação de cativo. Por meio das reflexões do escravizado, exploramos a condição de obediência e, posteriormente, o ato de desobediência como meio encontrado para sair, mesmo que fugazmente, da estrutura de poder ao qual estava subjugado. Com base na narrativa, discutimos a relação entre poder e força a partir de Michel Foucault (2005).

### Palavras-chave

Ódio; Oliveira Paiva; Escravidão; Desobediência.

### Introdução

Publicado em 31 de maio de 1887, na edição número 10, ano I, do periódico *A Quinzena*<sup>77</sup>, o conto “O ódio”, do escritor Manuel de Oliveira Paiva, aborda a problemática da escravidão a partir do sentimento de identificação de um escravizado com um animal enjaulado.

Narrado em terceira pessoa, o conto apresenta a relação entre um escravizado e uma onça em uma gaiola, enquanto são transportados por uma embarcação. Durante o trânsito, o escravizado observa, admirado, a beleza da onça, notando, também, as reações furiosas do animal com o tratamento recebido pela tripulação bêbada – com brincadeiras depreciativas e violência. Ao notar a possibilidade de naufrágio – e observando a situação do

75 Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Letras: Literatura Comparada da UFC. Mestra em Estudos Literários pela UFMG e graduada em Comunicação Social – Jornalismo pela UFC. E-mail: gabiramossouza@gmail.com.

76 Professora do Programa de Pós-Graduação em Letras: Literatura Comparada da UFC.

77 Ver mais sobre o periódico em RAMOS, Gabriela. **Imprensa literária e modernidade: o naturalismo no periódico A Quinzena (1887-1888)**. 2017. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras. Belo Horizonte, 2016.

comandante e dos oficiais bêbados, sem condições necessárias para reagirem à tragédia –, o negro se preocupa com a onça, presa em uma jaula e sem meios de lutar pela sobrevivência como todos a bordo. Portanto, considera digno e justo soltá-la.

Mesmo atacado pelo animal imediatamente depois do seu ato – que entendemos, neste artigo, como um ato de “desobediência” –, o escravizado sente satisfação por libertar a onça. Isso porque o animal reage com ódio à sua condição – tratado, no conto, como paralelo ao ódio necessário à vida social. Estabelece, portanto, uma crítica ao sistema escravocrata, ainda vigente numa pretensa sociedade moderna no final do século XIX.

### **Animalidade e humanidade como fluxo pendular**

A narrativa se detém na descrição física da onça e nas suas reações às implicâncias que recebe da tripulação, sobretudo do comandante. A gaiola, localizada na amurada da embarcação, movimenta-se como “um pêndulo”<sup>78</sup>, seguindo o ritmo marítimo, que independe da vontade da equipe de bordo. As sombras e as velas da embarcação também seguem no movimento pendular, responsáveis por gerar variação luminosa, de sombra – ou de claro e escuro – em que é possível visualizar em alguns momentos a imagem do escravizado, de cócoras, abraçando as pernas e observando a onça. Vale ressaltar que o aspecto visual, com destaque às cores, é uma característica importante na obra de Oliveira Paiva – e é a partir desse aspecto sensorial, sobretudo, visual, que o escravizado estabelece uma relação com o animal.

O animal é descrito por meio da sua cor, amarelo fulvo com patacas pretas, e por suas ações que oscilam entre delicadas e agressivas – seguindo a mesma ideia de pêndulo. Essas reações agressivas ocorriam sobretudo devido aos insultos provocados ao animal – aparentemente tido como troféu pelos humanos, por estar aprisionado.

Na cena seguinte, um novo elemento luminoso é responsável pela reviravolta na narrativa – deixando evidente o contraste estabelecido entre claro e escuro, como o movimento ao qual todos estão integrados na embarcação por conta do fluxo marítimo. O trecho diz o seguinte:

Nessa noite, o negro notou um lume que boiava no escuro do oceano, como um pirilampo; e o seu pensamento, que por uma certa simpatia de gênios e de condição costumava ater-se à onça presa, apegava-se agora a esse nonada fosforescente. Muito depois, o foguinho crescia, e o negro foi obrigado a sair de ao pé do mastro,

78 PAIVA, Oliveira. **A Quinzena**. O ódio. Fortaleza, ano I, n.10, p. 5, 31 mai. 1887.

por via das manobras de bordo. O diabo do lume tinha coisa: o navio evitava-o como se estivesse cheio de pólvora e essa tocha distante fosse uma faísca a persegui-lo perversamente.

O negro, sentindo que havia um perigo qualquer, voltou de novo o pensamento para o tigre. (PAIVA, 1887, p. 6).

Da perspectiva do elemento visual, percebemos que o amarelo e o verde – este último citado indiretamente por meio do vagalume – são os elementos luminosos em contraponto ao negro. Podemos inferir que são os limites entre animalidade e humanidade que oscilam, assim como o movimento da embarcação. A clareza, ou a luz, surge pela onça e por meio do inseto, como um *insight*, que deixa o negro ciente das alterações possíveis na viagem monótona e, intuitivamente, no fluxo da própria vida. O negro, considerado “não-humano” pela sociedade que o escravizara, identifica-se, desse modo, com os animais.

Isso porque, a partir do pirilampo, o negro passa a prever “um belo horror de destruição”. O comandante e os oficiais, bêbados após as orgias, não conseguiam controlar a embarcação, que se movimentava de acordo com o ritmo do vento e das ondas. Não continham, portanto, os elementos da natureza. O movimento do fluxo da embarcação, que chamei de movimento pendular, culmina em um movimento intenso de destruição, em que claro e escuro se misturam. É o movimento inesperado dessas forças externas que determina a mudança de estágio ao qual essas duas personagens estão inseridas – assim como todos os demais a bordo.

Também é interessante observar que a onça é descrita no conto como um animal motivado nas suas ações, diferentemente da tripulação que age por impulso de violência e zombaria, sobretudo por estarem alcoolizados. É devido a essa inconsequência, inclusive, que provavelmente perdem o total controle sobre a embarcação. Já o escravizado, no entanto, consciente e atento às movimentações sobre as quais não tem controle, aparece como religioso. Onça e escravizado, portanto, não estariam descritos como os mais “humanizados”?

Pouco explorado pela crítica, o conto foi brevemente analisado pelo pesquisador Rolando Morel Pinto (1967), que ressaltou a originalidade do foco narrativo. Ele diz o seguinte:

O ódio (...) distingue-se, antes de tudo, pela sobriedade narrativa; focalizando exclusivamente o essencial, o autor nos dá uma história estranha, em que os sentimentos humanos tangenciam com os mais primitivos instintos. Homem e fera se identificam pelo destino de escravos, daí a inesperada reação do negro, provocando aquele final dramático, que tem o poder de emocionar. (PINTO, 1967, p. 58)<sup>79</sup>

79 O trecho foi adaptado às mais recentes regras de acentuação da gramática da Língua Portuguesa.

No entanto, o crítico destaca que, quando narrado pelo ângulo do escravizado, “perde os contornos precisos”, com “impressões fugazes e caóticas, porque são reflexo da sua rude compreensão”. Além disso, ressalta que o escravizado não teria “a clara consciência do perigo”, munindo-se da sua intuição, que seria “a caracterização de sua natureza”.

A nosso ver, essa análise coloca o escravizado em um outro patamar de humano, ao destacar a compreensão do negro como rude e ao criticar o fechamento da história ao classificar como “final moralista”. Não leva em consideração que a tripulação, no conto, aparentemente não tem compreensão alguma: nem dos elementos externos que causam o naufrágio da embarcação, nem mesmo ao que eles próprios sentiam, uma vez que estão anestesiados pelo álcool. Além disso, a tripulação sequer parece se entender diante do caos iminente com a possibilidade da morte, devido ao naufrágio. Não apresentam qualquer tipo de empatia: seja com o próprio grupo, com o escravizado ou com o animal. Enquanto isso, na narrativa, o escravizado ganha consciência e projeta reflexões sobre sua existência.

### **Desobediência como quebra do poder**

A ligação do escravizado à superstição, com o amuleto no pescoço, ou aos elementos que expressam religiosidade – ao citar o diabo e o espírito maligno, por exemplo – podem ser vistos como formas de controle e de obediência. No entanto, ao perceber que a embarcação certamente iria naufragar, o escravizado considerou justa e necessária a libertação da onça – atitude que não seria esperada no seu papel de “servo obediente”.

Presença indiferente para a tripulação, uma vez que não era considerado humano, sua morte heroica, como assim desejava, só seria possível em ato final, de identificação com o animal e com o que de mais animalesco haveria dentro dele, segundo imaginava: o ódio. Agir em prol da onça, embora custasse sua vida, provavelmente foi o que tornou “heroico”, “rei”, porque, de fato, reagiu contra uma suposta “humanidade” que o disciplinava e, na verdade, o desumanizava.

Dele não se lembravam. A noite de sua pele casava com a do espaço entremeadas pela de sua vida. Sua alma hostil armara-o de machado, porque ele, desde menino, ouvia falar em lutas de corso e de piratas. Isto sim, lhe seria um triunfo. Entanto, restava-lhe boiar, e ainda se fosse possível. Não podia prestar serviços, porque ninguém se entendia, assim nas goelas da morte.

E achava-se de braços cruzados, sobre o abismo, ele, o forte, o valentão, o calmo, o **herói, o hércules**. No véu das sombras viu bruxulear os olhos do tigre. Ah! e a fera não teria direito ao salvamento? A desordem a bordo era insuperável. Um salve-se-

quem-puder! E o possante bruto humano ergueu o machado e descarregou um golpe sobre a jaula. **Ébrio de sua majestade**, arriou novo golpe, e repetiu. A fera recuara para o fundo, e quando viu o rombo que a desagrilhoava, atirou-se... ávida por beber sangue e doida de fome. Rolaram no convés a onça atracada com o escravo. (PAIVA, 1887, p. 6)<sup>80</sup>

Embora não aborde expressamente a questão da escravidão tal como ocorreu no Brasil, podemos relacionar ao contraponto construído entre animalidade e humanidade por Frédéric Gros, em *Desobedecer* (2018). Ao citar Hannah Arendt e o conceito de banalidade do mal, Gros (2018) apresenta o que ele chama de “a inversão de monstruosidades” (p. 27), em que a desobediência, em um primeiro momento, estaria relacionada a uma rusticidade selvagem e a uma bestialidade incontrolável.

É interessante observar que o narrador-observador do conto coloca o escravizado como “bruto humano”, aproximando mais efetivamente do animal. No entanto, essa relação com a onça não tiraria dele a humanidade, pelo contrário: dá *status* de herói, de rei.

Ainda conforme Gros (2018), ao citar Kant, na primeira modernidade, a desobediência primitiva estaria relacionada ao reino das paixões egoístas, dos instintos brutos. O filósofo diz o seguinte:

E é para lhes contrapor as mediações pacientes da razão as regras sociais de interesse comum que é consagrada a parte da disciplina. Trata-se de dominar em nós o animal. A obediência disciplinar é o que em nós faz afirmar-se o princípio de humanidade. A partir do momento em que se trata de contrapor o homem civilizado à selvageria (suposta), a obediência é pensada como o que nos humaniza - e a desobediência é monstruosa. (GROS, 2018, p. 31)

O filósofo, no entanto, ressalta que a experiência dos regimes totalitários romperam com essa vinculação entre obediência e humanidade. “O subterfúgio, a evitação, a desobediência, a recusa, eis o que poderia tornar humanos os gestores impecáveis do crime e do horror” (GROS, 2018, p. 32).

E é entendendo o quão injusto seria deixar a onça naufragar sem acessar a liberdade, que o escravizado permitiu-lhe escapar, por alguns instantes, dessa situação. Porém, esse senso de justiça surge com um sentimento de identificação, simpatia. Como descrito, esse processo de identificação foi construído na narrativa, por meio da observação, ao se ressaltar elementos físicos e ações da onça - sua beleza e revolta diante do de tratamento recebido. Não quisera o escravizado poder ter reagido assim também?

O conto finaliza com uma crítica à vida social, que escraviza o negro por ser

---

80 Grifo nosso.

excessivamente humano, por amar. Como destaca Gros (2018), “a obediência agrupa, faz comunidade, a desobediência divide” (p. 25). Essa nos parece ser a mesma conclusão do narrador que, além de fazer sua crítica ao modelo escravocrata, possibilita a identificação do leitor com o negro. Não estaríamos todos aprisionados à vida social? Quem tem a coragem de dar a própria carne em prol de alguns instantes de libertação?

O navio empinava para a profundez. Na voragem, a fera remontou à gaiola, que flutuava nas águas, enquanto o cadáver do escravo descia no abismo, talvez com a íntima satisfação de ter libertado uma fera, entre eles perdurando uma certa simpatia de génios e de condição.

Era ele quem tratava do tigre. Amava-lhe o rancor eterno. Achava-o formoso, tão dourado, tão liso, tão forte! Comprazia-se em matar-lhe a sede e a fome. Amava-o porque o bicho indicava ser insensível ao amor. E foi um grande prazer desaparecer da vida deixando em seu lugar um bruto que era uma concretização do ódio, humor necessário à vida social, como o fel à vida individual! (PAIVA, 1887, p. 6).

Por fim, percebemos os elementos do conto comparativamente à vida social citada pelo narrador. Para isso, remetemos ao que Michel Foucault apresenta na aula de 25 de fevereiro de 1976<sup>81</sup>, em curso no Collège de France. Citando Boulainvilliers, Foucault afirma que “poder não é uma propriedade, não é uma potência; o poder sempre é apenas uma relação que só se pode, e só se deve estudar de acordo com termos entre os quais atuam essa relação” ([1976]- 2005, p. 200).

Essa relação do poder é apresentada como uma força ou forças: “uma força singular, a mais estranha dentre todas as forças que lutavam entre si no interior do corpo social” (FOUCAULT, 2005, p. 200). Portanto, quem exerce o poder não detém necessariamente a força, mas acaba se tornando a mais forte das forças a qual não se pode resistir, a não ser com violência ou revolta. Conforme Foucault, tais colocações de Boulainvilliers foram elaboradas tendo como objeto as nações, em que observou as instituições, os reis e o poder<sup>82</sup>.

Pode-se estabelecer um contraponto entre as relações macro da sociedade escravocrata à qual o negro do conto está subjugado - e entre as relações micro, de força e do poder dentro da embarcação em que se encontra. Desse modo, o pequeno grupo formado por comandante e tripulação aparentemente detém o poder, e acaba, de certo modo, mantendo a força apenas até dado momento da narrativa. Portanto, ao relacionar a dinâmica de exercício de poder com essas forças que atuam em um corpo social, podemos entender que o

81 Também citado por Gros em *Desobedecer* (2018).

82 Há mais detalhes desta discussão na aula 18 de fevereiro de 1876, em que Foucault apresenta, inclusive, as ponderações de Boulainvilliers sobre o conceito de liberdade.

comandante não teria necessariamente sempre mais força. A reação violenta da onça poderia ser uma maneira de quebra desse poder. O negro, no entanto, de certa forma captado pelo sentimento de pertencimento por meio da religião e da cultura, em certos momentos se vê integrante da tripulação, muito mais que prisioneiro. Negro e onça, embora identificados, não formam um grupo a ponto de questionar esse poder – a onça age instintivamente no intuito de salvar a própria vida.

O negro ao perceber ao final que, embora tenha uma “elevação moral”, sempre será esquecido e colocado em uma condição animalizada, se vê na situação da onça – em posição de cativo. É essa condição de animal da onça, da força que detém com o ódio que não se subjuga – mas sem “poder” – que o atrai e gera simpatia, o identifica. A iniciativa do negro de libertá-la é, portanto, como uma breve tentativa de tomada desse poder ao juntar forças com a onça – embora seja fugaz e lhe cause um final trágico. A revolta, por meio da desobediência, enfim, o liberta, como se dissesse: “eu não pertencço a esse sistema”, deixando em seu lugar um representante do ódio, necessário à vida social, segundo o narrador. Podemos entender, portanto, onça e escravizado como variáveis da inadequação de uma pretensa modernidade, baseada na escravidão e desumanização. A estrutura de poder se sobrepõe à força, em que o escravizado, em seu ato de final, paga com a vida a sua desobediência.

## Referências

FOUCAULT, Michel. **Em defesa da sociedade**. Tradução: Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

GROS, Frédéric. **Desobedecer**. Tradução: Célia Euvaldo. São Paulo: Ubu Editora, 2018.

PAIVA, Oliveira. O ódio. **A Quinzena**. Fortaleza, ano I, n. 10, p. 5, 31 mai 1887.

PINTO, Rolando Morel. **Experiência e ficção de Oliveira Paiva**. São Paulo: USP – Instituto de Estudos Brasileiros, 1967.

**LUANDA: PORTO DE EMBARQUE DE ESCRAVOS PARA O BRASIL  
(NO ROMANCE ANGOLANO DE PEPETELA (1997))**

Denise Rocha<sup>83</sup>  
Universidade Federal do Ceará

**Resumo**

No romance *A gloriosa família: o tempo dos flamengos*, publicado em 1997, o sociólogo Pepetela narra, a partir da saga de uma família mestiça, iniciada com o patriarca, Baltazar Van Dum, os bastidores da intrincada política de diplomacia e comércio dos europeus que contribuíram para a diáspora africana de negros, mulatos e brancos para Recife e Salvador. O autor angolano, por meio da narrativa da dinastia da nativa Inocência e do flamengo Baltazar, comerciante de “peças” escravas, evoca um momento sangrento das relações entre portugueses e holandeses, por causa da competição comercial do açúcar produzido nos engenhos brasileiros. A dinâmica da venda humana, iniciada no interior do reino de Matamba, com aprisionamento de pessoas de diversas etnias, o deslocamento até a sanzala (propriedade) de Van Dum, a seleção, a venda no armazém da Companhia das Índias Ocidentais e o embarque no porto de Luanda rumo ao Brasil serão analisados sob a perspectiva da “metaficcção historiográfica” (Hutcheon) e do espaço (Tuan).

**Introdução**

“Todo debate agora é sobre Angola, e é matéria em que não hão-de ceder (os Holandeses), porque sem negros não há Pernambuco e sem Angola não há negros”.

(Padre António Vieira)

No comentário do jesuíta Vieira (1608-1697) sobre a importância do território localizado no oceano Atlântico, de onde provinham as imensas levas de escravizados para o nordeste brasileiro, torna-se evidente a visceral importância de Angola e de seu porto de Luanda, lugares concretos e espaços abstratos (Tuan), no xadrez político e econômico internacional.

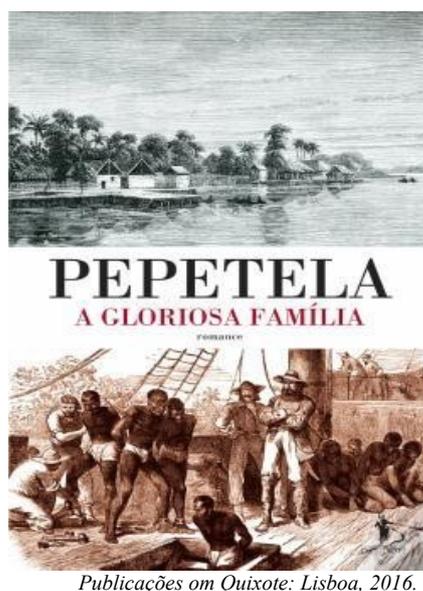
No dia 25 de agosto de 1641, holandeses provenientes de Recife, sob administração de Maurício de Nassau, invadiram a lusitana Luanda, que estava localizada no território dos Ngola, cuja rainha Nzinga Mabandi (c. 1582-1663) foi partícipe do tráfico humano com os portugueses e, depois, com os batavos que disputavam a mão de obra escrava

---

<sup>83</sup> E-mail: [dena.maria@outlook.com](mailto:dena.maria@outlook.com). Programa de Pós-Graduação em Letras, Centro de Humanidades, Universidade Federal do Ceará.

para as lavouras de cana-de-açúcar, no nordeste brasileiro. Nesse momento de infame trânsito atlântico, Portugal estava sob jugo espanhol, desde 1580, em um conflito que terminou em 1640, com a aclamação de D. João IV, mas que teve sequelas até a assinatura da paz no ano de 1668. Portanto, Salvador governava, praticamente aliado de Lisboa, e tinha que resolver a questão da pouca gente africana que chegava em seu porto, pois os concorrentes do Brasil holandês controlavam o comércio em Angola até 1648.

**Figura 1 – Capa do romance**



Tal é o panorama histórico e social do romance *A gloriosa família: o tempo dos flamengos* (1997), cuja ação ocorre nos anos 1641 a 1648, e que denuncia o comércio de escravos transatlântico: o aprisionamento de seres humanos no reino de Matamba, o deslocamento até a sanzala (propriedade) de Baltazar Van Dum (personagem histórico), a seleção, a venda no armazém da Companhia das Índias Ocidentais e o embarque no porto de Luanda rumo ao Brasil. O infame tráfico negreiro será analisada sob a perspectiva da “metaficção historiográfica” (Hutcheon) e do espaço (Tuan).

### 1 “Metaficção historiográfica” (Hutcheon)

O romance de Pepetela pode ser classificado como “metaficção historiográfica”, segundo a concepção proposta por Linda Hutcheon (Metaficção historiográfica: “o passatempo do tempo passado”, 7. capítulo de *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*). Tal

termo acabou por se impor, nos últimos anos, na discussão das relações entre narrativa histórica e ficcional por abranger dois aspectos fundamentais: o caráter metadiscursivo e sua relação com a historiografia. Hutcheon destaca a “presença do passado”, às vezes, concretizado por narrativas paradoxais que apresentam uma relação dialógica entre o presente e o passado, de forma autorreflexiva, paródica e didática, com destaque para a intertextualidade e a ironia.

Os discursos minoritários “ex-cêntricos” da obra *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*, no contexto da pós-modernidade, são destacados por Hutcheon sob a perspectiva feminista, negra, asiática, nacionalista, gay, étnica, entre outras. A escritora canadense afirma: “Quem está no poder controla a história. Entretanto, os marginais e os ex-cêntricos podem contestar, mesmo que continuem a ser por ele alimentados” (HUTCHEON, 1991, p. 13-14; 250).

O narrador de *A gloriosa família* é um escravo, propriedade do holandês Baltazar Van Dum, que, em sua condição de cativo, tece ácidas críticas contra a colonização europeia.

## 2 O espaço geográfico-cultural (Tuan)

Angola e seu porto de embarque de escravizados para a América são lugares concretos e espaços abstratos, segundo Yi-Fu-Tuan, na obra *Espaço e lugar: a perspectiva da experiência* (1977), na qual ele mostra a geografia cultural/ humanística, em que a pessoa aparece como agente de sua geograficidade. Tuan vincula a natureza da experiência e da perspectiva experiencial: a experiência é um conceito que abrange “as diferentes maneiras por intermédio das quais uma pessoa conhece e constrói a realidade. Essas maneiras variam desde os sentidos mais diretos e passivos como o olfato, paladar e tato, até a percepção visual ativa e a maneira indireta de simbolização”. (TUAN, 2013, p. 17). O lugar “é uma concreção de valor, embora não seja uma coisa valiosa, que possa ser facilmente manipulada ou levada de um lado para o outro; é um objeto no qual se pode morar, isso quer dizer que o lugar é um mundo de significado organizado” (TUAN, 2013, p. 22).

A teoria do lugar concreto e do espaço abstrato, segundo Tuan, está imersa nas experiências sensoriais e simbólicas, que são dotadas de valor.

No romance de Pepetela, os distintos espaços de captura, confinamento, venda e embarque dos escravos refletem símbolos de poder político e comercial do tráfico humano.

### 3 A escravidão em *A gloriosa família: o tempo dos flamengos*, de Pepetela

Pepetela (pseudônimo de Arthur Carlos Maurício Pestana dos Santos) é tradução do sobrenome Pestana em umbundu, uma das línguas faladas em Angola. Participante das lutas em prol da independência de Angola, o sociólogo Pepetela (1941) narra as várias etapas da emancipação política angolana e suas terríveis consequências para as pessoas e para a fauna e a flora, sendo estes temas destacados principalmente em *A geração da utopia* (1991), que tem elementos biográficos do autor e que apresenta a vida de estudantes de Angola em Lisboa, seu engajamento na luta armada pela independência e a sua desilusão pela preferência atual dos políticos de seu país pela globalização e pelo neoliberalismo.

O autor angolano escreveu peças teatrais: *A Corda* (1978) e *A Revolta da Casa dos Ídolos* (1980); crônicas: *Crônicas com fundo de guerra* (2011) e *Crônicas maldispostas* (2015); e narrativas: *As aventuras de Ngunga* (1972), *Muana Puó* (1978), *Mayombe* (1980), *O Cão e os Caluandas* (1985), *Yaka* (1985), *Lueji* (1990), *O desejo de Kianda* (1995), *Parábola do cágado velho* (1997), *A montanha da Água Lilás* (2000), *Jaime Bunda, agente secreto* (2001), *Jaime Bunda e a morte do americano* (2003), *Predadores* (2005), *O terrorista de Berkeley, Califórnia* (2007), *O quase fim do mundo* (2008), *Contos da morte* (2008), *O planalto e a estepe* (2009), *A sul. O sombreiro* (2011), *O tímido e as mulheres* (2013) e *Se o passado não tivesse asas* (2016).

Agraciado com o Prêmio Camões 1997, o romance *A gloriosa família: o tempo dos flamengos* mostra uma fase da História de Angola, os anos 1641 a 1648, época na qual as disputas de Salvador, em posse dos portugueses, e Recife, nas mãos dos holandeses, pelo trabalho escravo africano refletiram-se em conflitos sangrentos num cenário transatlântico e periférico.

Em *Pepetela e as (novas) margens da nação angolana*, Inocência Mata escreveu sobre afinidades temáticas dos romances históricos do autor (“narrativas de fundação”): “[...] que se aproximam pela textualização de traços primordiais – a saber, *Yaka*, 1984/1985, *Lueji. O nascimento de um Império*, (1989), e *A gloriosa família. O Tempo dos Flamengos*, (1997) – são campo fértil para o desvelamento do seu projeto discursivo de nação, da luta narrativa na sua escrita (da nação) a partir de narrativas de fundação como são as três obras supracitadas” (MATA, 2001, p. 187).

Na narrativa histórica sobre os sete anos vivenciados por membros da dinastia mestiça Van Dum (1641-1648), Pepetela narra, paralelamente aos episódios políticos e

militares, o cotidiano da família constituída por um holandês (um mafulo), Baltazar Van Dum, e sua esposa oficial, D. Inocência, seus filhos legítimos – Gertrudes, Matilde, Ana, Rosário, Rodrigo, Ambrósio, Hermenegildo e Benvindo – e os concebidos com escravas, dos quais reconhecidos foram somente Nicolau, Catarina e Diogo.

O narrador-escravo, que expressa uma visão de explorado na engrenagem escravista colonial, elabora uma crônica crítica sobre os europeus engalfinhados na competição política e bélica para domínio do comércio negreiro no sertão de Angola.

### **3.1 A chegada dos escravos na sanzala Van Dum**

No interior do reino de Matamba, território dos Ngola, o qual os portugueses, no início do século XVII, ainda não tinham invadido e implantado o repressor sistema colonial, diferentes etnias viviam em relativa harmonia, em atividades de pastoreio, agricultura de subsistência, caça e pesca. No entanto, na década de 1630, a rainha Nzinga Mabandi (c. 1582-1663), que dispunha de um exército forte, e subjuguava muitas nações, começou a comercializar inimigos com os portugueses, e depois, com os flamengos. A expansão do tráfico humano com os estrangeiros deixava inúmeros grupos em permanente estado de alerta, pois os captores não poupavam mulheres e crianças.

No romance de Pepetela, o patriarca Baltazar Van Dum, que enriquecera no comércio negreiro, tinha designado seu filho Nicolau para ser pumbeiro, caçador de nativos. Ele partia com homens fortemente armados, a fim de adquirir cativos que eram trazidos para a propriedade rural de Baltazar. A extensa rota do interior de Matamba rumo à Luanda, que era utilizada pela caravana de escravizados, tornou-se um lugar geográfico concreto, pleno de sensações de pavor, pois os aprisionados seguiam amarrados, conscientes que suas vidas tinham se mudado totalmente.

No pátio da fazenda Van Dum, chegou um grande grupo de escravizados, com mulheres e crianças, segundo o narrador que reconheceu pessoas de sua nação:

Pela primeira vez era uma grande caravana e composta de peças de boa qualidade, gente da minha nação mbundo, da Matamba, de Ambaka e do sul do Kwanza, até das matas impenetráveis de Sautar. Nomes mágicos de territórios que me aqueciam a alma de desterrado. Amanhã, vamos vendê-los à Companhia – disse Baltazar. – Não há espaço no quintal para mais ninguém. E os ambundo são os escravos mais procurados e valiosos, porque resistem melhor, trabalham bem, aprendem depressa. Mas são também os mais revoltados. É de toda a conveniência desembaraçarmo-nos deles rapidamente. (PEPETELA, 1999, p. 225).

O narrador explicou que sua gente era bastante valorizada no mercado de escravos, pela sua resistência e disciplina laboral, mas que eram, também, rebeldes.

De acordo com informações do grupo de homens que acompanhavam a caravana: “Algumas das pessoas, que foram capturadas, tentaram a fuga e, por isso, foram amarradas e chicoteadas: ‘Os homens estavam todos amarrados em grupos de cinco, o que impedia as fugas. Alguns tinham grilhetas nos pés. Foram, segundo explicações de Nicolau, os mais activos na tentativa de fuga’. Todos estavam juntos no pátio que era um lugar de microconfinamento, e refletia a condição dos prisioneiros: ‘Os escravos estavam no centro do terreiro, sentados ao sol, rodeados pelos guardas armados de arcabuzes. A maior parte eram homens novos, mas havia também mulheres e algumas crianças’” (PEPETELA, 1999, p. 225). Um dos rapazes destacava-se: ele estava solto e levava água para os demais. Era Thor, um príncipe, que tinha liderança positiva sobre os demais e procurava acalmar a todos.

### **3.2 Comboio dos escravos para o armazém e venda**

Depois de alguns dias de descanso na sanzala, que adquirira a dimensão de prisão, a caravana estava pronta para partir; somente as mulheres, algumas com filhos nas costas, não foram amarradas. Todos eram conduzidos por homens armados, sob supervisão do carrasco Dimuka, um nativo. O trajeto seguia em direção ao mar, passando por Luanda. Os escravizados, provenientes de aldeias, não conheciam ainda uma vila com habitações de pedras e uma infraestrutura urbana em molde europeu: “Descemos a barroca, passamos atrás do forte do Penedo e chegamos à Praia Grande, onde se situava o armazém. Nicolau acompanhava Baltazar, mas também Ambrósio e Dimuka, o qual ia a comandar os guardas armados, dispostos ao longo da fila dos escravos”. O local de confinamento, que tinha muros altos, dispunha de um grande portão de madeira, indicando a impossibilidade de fuga: “No terreiro havia árvores, à sombra das quais se sentavam alguns escravos, vigiados por guardas flamengos. Entrámos pelo portão e fomos ao escritório junto do armazém, onde estavam dois funcionários da Companhia. Os escravos ficavam fora do recinto, com Dimunka e os guardas” (PEPETELA, 1999, p. 232-233).

Havia, inicialmente, a observação física dos cativos: “Depois de explicar a que vinha, saímos de novo, acompanhados pelos dois funcionários, para ver os escravos. O exame físico demorou uma eternidade. Finalmente foram empurrados para dentro do recinto.

Estavam comprados”. O preço das “peças” agradou a Baltazar Van Dum: “O meu dono se despediu, satisfeito com a soma que prometeram pagar nessa tarde. E fomos festejar para a bodega do Pinheiro, enquanto Dimuka e os guardas voltavam para a sanzala” (PEPETELA, 1999, p. 233).

## Conclusão

O presente estudo, “Luanda: porto de embarque de escravos para o Brasil (no romance angolano de Pepetela (1997))”, revela a engrenagem do tráfico negreiro entre Angola, Recife e Salvador, segundo *A gloriosa família*. Essa narrativa pode ser classificada como uma “metaficção historiográfica” (Hutcheon), por ter caráter metadiscursivo e ter relação com a historiografia, como um tipo de diálogo entre o presente e o passado colonial e escravocrata angolano. Além de ter uma forma autorreflexiva, paródica e didática, pois esclarece, com pormenores, a competição entre holandeses e portugueses, recuados para o interior do país, em Massangano e em Benguela, durante os anos 1641 a 1648, época em que os flamengos se apossaram de Luanda e adjacências, para controlar o comércio humano. O autor utiliza ainda a intertextualidade e a ironia.

A questão das experiências sensoriais e simbólicas, segundo a teoria do lugar concreto e do espaço abstrato (Tuan), está imersa em vivências que são dotadas de valor. Portanto, o macro-território de Angola, durante o tráfico negreiro, indica um estado de tensão e uma constante rota de caravanas de cativos: amarga para eles, mas satisfatória para a equipe de acompanhamento, chefiada por Nicolau Van Dum. Os distintos lugares concretos – Matamba até Luanda – de captura, de confinamento na sanzala Van Dum e no armazém de venda da Companhia das Índias Ocidentais e de embarque marítimo dos escravos, refletem de um lado, símbolos de poder político e comercial do tráfico humano e, de outro, uma tristeza infinita para os escravizados, pois a viagem pelo oceano Atlântico era sem volta.

## Referências

HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo**: história, teoria, ficção. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

MATA, Inocência. Pepetela e as (novas) margens da nação angolana, **Veredas**, Porto, v. 4, p. 133-145, 2001.

PEPETELA. **A Gloriosa Família**: O tempo dos flamengos. 2. reimpressão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

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

### **Iconografia**

Capa do romance (Figura 1). Publicações Dom Quixote, Lisboa, 2016. Disponível em: <<https://www.amazon.com.br/Gloriosa-Familia-Pepetela/dp/9722059785>>. Acesso em: 5 nov. 2019.

## A NOTA DISSONANTE: ALGUNS ASPECTOS SOBRE O SIMBOLISMO DE CRUZ E SOUSA

Júlio Cezar Bastoni da Silva  
Universidade Federal do Ceará

### Resumo

O presente trabalho se dedica a explorar alguns elementos que dizem respeito às particularidades da inserção de Cruz e Sousa no movimento simbolista brasileiro, passíveis de reavaliação crítico-historiográfica desde a perspectiva da literatura comparada. Nesse sentido, recuperando o mote mais frequente de leitura de sua poesia – a saber, a presença obsedante da cor branca –, bem como a partir da consideração de textos pouco rememorados pela sua fortuna crítica, lançamos alguns questionamentos que visam contribuir para uma compreensão mais justa de sua poética. Assim, tais reflexões, como resultados iniciais de uma pesquisa em curso, pretendem situar a poesia de Cruz e Sousa como uma invulgar expressão de nossos dilemas finisseculares, não obstante de larga vigência na sociedade brasileira.

### Palavras-chave

Cruz e Sousa; Simbolismo brasileiro; Literatura e escravidão; Literatura e sociedade.

O simbolismo, assim como sua filiação mais próxima, a literatura romântica, não pode ser considerado um movimento de caráter uniforme. Talvez o correto seja falar em *simbolismos*, da mesma maneira que falamos em *romantismos*, no plural. Além de sua diversidade entre os diferentes países, o simbolismo herda muito da multiplicidade romântica no que tange à construção de cosmovisões particulares (BOWRA, 1951, p. 7), o que, em se tratando de uma poesia por vezes hermética, pode engendrar usos e interpretações que desafiam os *topoi* cristalizados pela tradição. Anna Balakian, em seu célebre estudo sobre essa escola finissecular, nota que apenas três características permanecem constantes; são elas: “a ambiguidade da comunicação indireta, a associação com a música e o espírito ‘decadente’” (2000, p. 81). A estas três, podemos emendar uma quarta, talvez já pressuposta no espírito “decadente”: a aversão ao assunto público ou político, tendendo a uma espécie de poesia autotélica, a chamada “arte pela arte” (BOWRA, 1951, p. 7; GÓES, 1966, p. 63-65).

No caso de Cruz e Souza, se é certo que nele muito há desse simbolismo – especialmente a linhagem “decadentista” de inspiração baudelairiana –, talvez não seja verdade que o discurso autotélico e a linguagem da comunicação indireta nele predominem ou constituam elementos distintivos, como se poderia supor – ainda que, evidentemente, não

sejam de todo ausentes. Em sua obra, ao contrário, há certo apego a atitudes bem concretas, como a que se refere à preocupação com a corporeidade ou materialidade do *eu* a partir de certas dimensões confessionais, e – talvez surpreendentemente para um simbolista – uma leitura pessoal, entre íntima e pública, dos desníveis sociais brasileiros, especialmente os presentes num país de raiz escravocrata. Esses impactos subjetivos da escravização da população de origem africana parecem centrais para a compreensão de sua obra, em especial no que tange à sua relação com a ideia de Arte e com a missão do Artista – ambos com o ‘A’ maiúsculo dos simbolistas –, prática e profissão de fé na criação, compreendidas como supostamente barradas para um homem de sua origem por força dos preconceitos circundantes.

Um breve parêntese. Se pensarmos em um clássico do pensamento social brasileiro, a obra *O Abolicionismo* ([1883] 2013), de Joaquim Nabuco, que se dedicou a estudar os impactos da escravidão na formação da sociedade brasileira, encontraremos de tudo um pouco: as marcas deletérias da escravidão na economia, na propriedade fundiária, na organização do Estado, na prática dos direitos individuais, na configuração dos incipientes centros urbanos, entre outras questões. Em *Minha formação*, livro publicado em 1900, ainda, Nabuco refere-se apenas a heranças culturais que os africanos escravizados somaram à formação de uma sociabilidade brasileira, bem como à sua própria enquanto político liberal antiescravagista – vide o assaz citado capítulo “Massangana” (1964, p. 227-242). Porém, pouco ou nada há sobre a constituição do sujeito escravizado, sobre os impactos<sup>84</sup> subjetivos que a desigualdade racializada nele imprimem. Essa e outras dimensões, no entanto, podem ser estudadas especialmente na literatura, que, em configurações diversas, legou uma espécie de caleidoscópio da experiência do sujeito em um país forjado pela instituição escravocrata.

Filho de escravizados alforriados, Cruz e Sousa atenta com frequência ao dado social, seja na forma do protesto, do lamento elegíaco, ou ainda de certa atitude que tende a ver na sociedade a transfiguração ou projeção de seus estados de alma. A miséria, a dor, a carência, a exclusão, são elementos que participam do mesmo universo poético de um *eu* que confessa sua impotência e limites, demandando uma transcendência sempre almejada frente à materialidade, insuficiência e finitude da carne. Tais elementos tendem a aparecer com muita frequência em seus livros de prosa poética, desde *Missal* [1893], seu livro de estreia, até as

---

84 “Impacto” é utilizado aqui na acepção de Luiz Silva (Cuti), no estudo que dedica a Cruz e Sousa e Lima Barreto, que se refere à transfiguração literária da experiência do indivíduo racializado e subalternizado, em direção a formas múltiplas de reação ou enfrentamento a partir da escrita (CUTI, 2009).

*Evocações* [1898], último livro organizado pelo nosso autor, publicado postumamente. Neste, o texto final é o conhecido “Emparedado”, peça fundamental para a compreensão do dilema do sujeito dividido entre o fardo – ou o fado – negativo imposto pela situação social, e a aspiração apostólica no que tange à Arte, herança do Vate romântico transfigurada em nova religião, uma religião profana, do culto da Forma. Tal apego à concretude em um poeta voltado à expressão de estados de alma que frequentemente fazem menção à aspiração pelo Absoluto, à experiência místico-poética, só nos surpreenderia caso pensássemos no simbolismo em termos de uma autotelia que, em Cruz e Sousa, não parece ter lugar seguro. Seu culto à Forma é mais que a expressão iluminada do poeta “Assinalado” – título de um de seus poemas mais representativos. É, também, a busca pela superação da miséria e da dor terrenas, por meio de uma linguagem que exprima o quanto possível a ânsia do espírito por novas dimensões existenciais.

É certo que a articulação entre poesia e confissão não é nova nos estudos souseanos. Dela trataram, com soluções algo diversas, leitores como Tristão de Athayde, Andrade Muricy, Fernando Góes, David Brookshaw, Davi Arrigucci Jr. Alfredo Bosi, Antonio Carlos Secchin, Paulo Leminski, Luiz Silva (Cuti), entre muitos outros.<sup>85</sup> Ainda, decisivos para a apreciação crítica do poeta, dado seu caráter fundador, são os “Quatro estudos sobre Cruz e Sousa”, publicados originalmente em 1943 pelo sociólogo francês Roger Bastide, no livro *A poesia afro-brasileira*. Parece-me que esses estudos decidiram pelo mote mais frequente na fortuna crítica do poeta catarinense, qual seja, a presença obsedante em sua poesia da cor branca e correlatos semânticos: o claro, o alvo, o reluzente ou coruscante, o cristalino, o luminoso, etc. A presença da cor branca constituiria verdadeira obsessão para a poética de Cruz e Sousa – lembremos que Paulo Leminski chega a intitular a pequena biografia que escreve sobre o poeta de *Cruz e Sousa: o negro branco* [1983].

A cor branca, como elemento simbólico, é associada por essa recepção crítica tradicional de sua obra a uma espécie de caráter compensatório para a condição de um poeta na periferia da modernidade ocidental, que aspiraria aos altos voos do simbolismo cosmopolita, bem como para sua posição social subalternizada pela pobreza e pelo racismo. Nas palavras de Roger Bastide, tratar-se-ia de uma “vontade de aristocratização” (1979, p. 162), elemento decerto presente na tradição simbolista, mas, a meu ver, insuficiente para que possamos caracterizar globalmente a poesia do autor, considerada em seu conjunto. Apesar,

---

85 Um bom levantamento da fortuna crítica do poeta aparece na edição mais recente da *Obra completa* de Cruz e Sousa, pela editora Nova Aguilar (CRUZ E SOUSA, 1995). Ver, também, Coutinho (1979).

portanto, do que possa conter acerto, penso que, primeiramente, temos de ler essa onipresença da cor clara a partir das convenções simbolistas, as quais, por sua vez, parecem repor uma convenção ocidental presente, por exemplo, no medievo cristão – basta pensarmos nas luzes e sombras que separam o Paraíso do Inferno na *Comédia* de Dante –, bem como na poesia do período barroco – isso, para dizer o mínimo. O branco tende a fixar seu sentido nas conotações de pureza, de transcendência; o negro, ao contrário, aos estados saturninos da alma, à miséria e falibilidade físicas, à impureza ou imanência do corpo. Porém, como bem nota Alfredo Bosi, no ensaio sobre nosso poeta intitulado “Poesia *versus* Racismo” (2002), não é possível separar essas convenções das suas implicações histórico-sociais – no nosso caso, o de um país que se constrói por meio da racialização escravista, de sujeitos transformados em mão de obra explorável, corpos postos à disposição da máquina colonial europeia. Em Cruz e Sousa, tais dilemas aparecem amiúde, na prosa poética como na lírica, e não estão ausentes também de sua escrita íntima, na correspondência. A cisão subjetiva do sujeito “emparedado” já aparece na carta dirigida a seu colega de lides literárias Virgílio Várzea, datada de janeiro de 1889, na qual dá conta de suas agruras em sua primeira passagem pela então capital do Império, bem como coteja sua aspiração à Arte com o veto imposto previamente, em tempos de racismo supostamente científico:

Perde-se em vão tempo e nada se consegue. Tudo está furado, de um furo monstro. Não há por onde seguir. Todas as portas e atalhos fechados ao caminho da vida, e, para mim, pobre artista ariano, ariano sim porque adquiri, por adoção sistemática, as qualidades altas dessa grande raça, para mim que sonho com a torre de luar da graça e da ilusão, tudo vi escarnecedoramente, diabolicamente, num tom grotesco de ópera bufa.

Quem me mandou vir cá abaixo à terra arrastar a calceta da vida! Procurar ser elemento entre o espírito humano!? Para quê? Um triste negro, odiado pelas castas cultas, batido das sociedades, mas sempre batido, escorraçado de todo leito, cuspidor de todo lar como um leproso sinistro! Pois como! Ser artista com esta cor! Vir pela hierarquia de Eça, ou de Zola, generalizar Spencer ou Gama Rosa, ter estesia artística e verve, com esta cor? Horrível! (CRUZ E SOUSA, 1995, p. 822).

De qualquer modo, a leitura do conjunto da obra de Cruz e Sousa nos faz notar algumas questões de interesse: se é verdade que a simbologia convencional das cores branca e negra, respectivamente valoradas como polos positivo e negativo, são efetivamente presentes, é mister que se faça justiça à utilização diversa e eminentemente pessoal de seu – digamos – cromatismo simbólico ao longo de sua obra, o qual apresenta soluções díspares e até mesmo intercambiáveis. O *branco*, o *claro*, o *alvo* podem aparecer também como elementos ligados

dramaticamente à figuração da opressão e da indiferença pelo excluído, à redenção inautêntica destinada aos vencedores e exploradores, em contraposição ao *negro*, ao *escuro* dos pobres e vencidos, cuja danação se dá no próprio plano terreno, sem promessa de salvação.

Cito dois textos. Primeiro, o conto com laivos de prosa poética intitulado “Consciência tranquila” (CRUZ E SOUSA, 1995, p. 678-685), publicado postumamente sob o título geral de *Outras evocações*, que trata dos instantes finais da vida de um escravocrata, cujo sadismo enervado pelo seu poderio como senhor é evocado em visões dantescas de torturas e sevícias sobre seus escravizados, sublimadas pela candidez de sua consciência que permanece impassível diante dessas possíveis faltas condenatórias – daí o título. O protagonista será salvo, possivelmente, ou pouco importa; pois a vida eterna parece ao personagem pequena se comparada aos prazeres em vida, extraídos brutalmente da carne e do sangue alheios. Ainda, há um poema precioso, e sobre esse me deterei, publicado entre os dispersos de Cruz e Sousa – que tão pouco tempo nesse mundo teve para organizar suas obras. Trata-se do soneto intitulado, justamente, “Claro e escuro”, e aparece na coletânea *O livro derradeiro*, organizada por Andrade Muricy em 1945.

“Claro e escuro”, aparentemente, inverte a leitura tradicional da simbologia souseana. Afinal, seria possível que Cruz e Sousa não tenha atentado para a sua crise pessoal, cristalizada no dado simbólico, a ponto de figurar na história literária brasileira apenas como um poeta do capitalismo periférico de fenótipo condenatório, sem se voltar contra essa mesma condenação? Seria ele, simplesmente, o “carrasco de si mesmo”, como entendido por Fernando Góes (1966), em texto representativo da leitura tradicional do poeta? O “Emparedado”, texto-chave para sua obra, já apresenta essas questões; talvez, então, o próximo passo seja buscá-las igualmente em sua lírica, que ainda merece novos estudos.

Em “Claro e escuro”, é mister atentar à simbologia de fundo quase barroco, bem como à construção vocabular e rítmica do soneto. Além disso, são centrais os dois polos estabelecidos pelos advérbios de lugar *dentro* e *fora*, seguidos de um travessão, que guiam toda a interpretação do poema:

Dentro — os cristais dos templos fulgurantes,  
Músicas, pompas, fartos esplendores,  
Luzes, radiando em prismas multicores,  
Jarras formosas, lustres coruscantes,

Púrpuras ricas, galas flamejantes,  
Cintilações e cânticos e flores;  
Promiscuamente fêrvidos odores,

Mórbidos, quentes, finos, penetrantes,

Por entre o incenso, em límpida cascata,  
 Dos siderais turíbulos de prata,  
 Das sedas raras das mulheres nobres;

Clara explosão fantástica de aurora,  
 Deslumbramentos, nos altares! — Fora,  
 Uma falange intérmina de pobres.  
 (CRUZ E SOUSA, 1995, p. 286).

Em “Claro e escuro”, a construção imagética do poema se dá por superposição, o que é bastante comum na poesia souseana. Basta pensarmos no assaz citado poema “Antífona”, que abre a coletânea *Broquéis* [1893]: “Ó Formas alvas, brancas, Formas claras / De luares, de neves, de neblinas!... / Ó Formas vagas, fluidas, cristalinas... / Incensos dos turíbulos das aras...” (1995, p. 63). Aliás, o diálogo entre “Claro e escuro” e “Antífona” pode ser ainda reforçado, caso nos atentemos aos elementos presentes em ambos os poemas: referências a objetos ou práticas sacramentais ou aristocráticas, certo gosto pela figuração abstrata do esplendor, tendendo ao plano onírico. No entanto, as semelhanças param por aí. Enquanto “Antífona” sugere uma oposição entre a diafaneidade de seus elementos e a opacidade do “perfil (...) da Morte” (1995, p. 64), uma espécie de jogo dialético – de resto, bastante presente na obra de Cruz e Sousa – entre a transcendência do espírito e a imanência e finitude da matéria, em “Claro e escuro” a contraposição procura uma ancoragem mais concreta. Disso é sinal a interação entre o título e o texto do soneto: claro e escuro referem-se às espacialidades figuradas como pontos axiais do poema, *dentro* e *fora*. Dentro, a claridade, as luzes, os lustres, a cornucópia dos esplendores; fora, um exército ou falange dos que se encontram excluídos das galas iluminadas da primeira parte. Especialmente também é verificável a oposição significativa, no poema, que dedica 12 versos completos, mais 9 sílabas do 13º, à evocação da claridade, das ricas púrpuras, reservando o último verso, mais a tônica final do anterior, ao âmbito externo. A exclusão dos que estão fora, decerto na escuridão, dá-se pela própria materialidade do texto, que figura a falange dos pobres como uma espécie de resíduo ou escória, cuja dimensão é paradoxalmente caracterizada como intérmina. Sua numerosidade é inversamente proporcional à sua presença no poema: pobres são muitos, mas desprezíveis; as galas são poucas, mas medusantes. É dispensável insistir sobre o que isso representa para a transfiguração estética da estratificação social.

Retomando a oposição na tradição ocidental entre claro e escuro, branco e negro, na qual o primeiro remete à transcendência, à pureza, à elevação frente à bruta imanência da

vida material, e que se apresenta como uma constante em tantos outros poemas da estética simbolista – e do próprio Cruz e Sousa –, nota-se que “Claro e escuro” apresenta uma dissonância frente a tal padrão. A ambientação iluminada é também espaço da *morbidez*, do odor possivelmente ligado à putrefação – um odor “quente, fino, penetrante”, que compõe promiscuamente o cenário com os objetos nobres, as púrpuras, as galas, as sedas das mulheres. *Morbidez* também moral, não obstante: estar *dentro* e a salvo da falange miserável, nos *altares* que supostamente serviriam à comunhão, implica a negação da unidade, impossível em termos existenciais e sociais.<sup>86</sup> Se não é possível afirmar que a simbologia seja subvertida em seus fundamentos, pois o claro ainda é reservado ao segmento favorecido, é impossível deixar de perceber que a valoração proposta pela convenção se inverte, nesse caso. Em “Claro e escuro” a abundância, a plenitude, são ameaçadas pela morbidez e pela falange externa dos pobres, que as cercam, em número, como espectros. A falta, que é apanágio do segmento externo, obscuro, é destacada pela quebra rítmica do penúltimo verso, presente também no 11º,<sup>87</sup> no qual a tônica é deslocada da 6ª para a 8ª sílaba poética, bem como pelo sinal de pontuação – o travessão – que interrompe a leitura. Constrói-se, assim, uma espécie de *anti-chave* de ouro, que realça o elemento representado como socialmente desprezado. O claro torna-se, enfim, negativo, e o escuro apresenta-se no horizonte de uma adesão empática da voz lírica. Como se vê, nesse poema, a utilização da simbologia de seu repertório pessoal não se limita à visão tradicional, que fala em uma vontade aristocratizante, ou em formas compensatórias à sua condição de exclusão na sociedade brasileira do momento. A utilização pode variar conforme as circunstâncias e, sobretudo ser eventualmente subvertida, em especial em textos nos quais figura os desníveis sociais brasileiros, estritamente relacionados com a desigualdade forjada pelo escravismo colonial.

Para arrematarmos essas breves considerações sobre a irregularidade ou impossibilidade de nos atermos ao uso enrijecido de uma leitura tradicionalmente realizada sobre a obra de Cruz e Sousa, qual seja, a da imutabilidade no uso de sua simbologia pessoal, é necessário se considerar que os julgamentos sobre sua obra não podem perder de vista duas

---

86 É possível considerar que, nesse poema, Cruz e Sousa pague tributo ao anticlericalismo de seu tempo, aspecto presente em alguns de seus textos, especialmente em sua produção inicial. Vide, por exemplo, “O padre”, de *Tropos e fantasias*, livro que publicara em parceria com Virgílio Várzea no ano de 1885. Pode-se dizer algo semelhante para o tema do *satanismo*, bastante frequente em Cruz e Sousa, de inspiração baudelairiana, que explora os desvãos da alma humana e não se distancia de certa visão desencantada frente ao mundo concebido como espaço de exílio do divino, um *mundo sem deus*.

87 É sintomático, em apoio a essa interpretação, que a primeira quebra ocorra no verso cujo último vocábulo – *nobres* – comporá a rima com o fecho – *pobres*. Trata-se da dicotomia já apresentada na estrutura do texto, que aqui se apresenta em nível semântico e por meio de palavras quase homófonas.

dimensões básicas: a primeira, a de uma filiação consciente e original ao momento simbolista da poesia ocidental; o segundo, sua posição eminentemente crítica no que se refere à singularidade de sua produção no campo literário brasileiro de fins do século XIX. Quando, na prosa poética de “Emparedado”, questiona-se sobre qual seria a cor de sua forma, de seu sentir (1995, p. 669), o enunciador revela, ao contrário do que se poderia supor, que sua Arte aspira, sim, ao direito de cidade negado pelos “egoísmos e preconceitos” (1995, p. 673) legados por três séculos de escravização, mas também que nele permanece um compromisso latente ou explícito com o mundo, que o obriga a mirar para além de sua suposta torre de marfim.

### Referências

- BALAKIAN, Anna. **O simbolismo**. Trad. José Bonifácio A. Caldas. São Paulo: Perspectiva, 2000. (Coleção Stylus)
- BASTIDE, Roger. Quatro estudos sobre Cruz e Sousa. In: COUTINHO, Afrânio (Org.). **Cruz e Sousa**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979. p. 157-189. (Coleção Fortuna Crítica; 4)
- BOSI, Alfredo. Poesia *versus* racismo. In: \_\_\_\_\_. **Literatura e resistência**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. p. 163-185
- BOWRA, C. M. **The heritage of symbolism**. Londres: MacMillan and Co., 1951.
- COUTINHO, Afrânio (Org.). **Cruz e Sousa**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979. (Coleção Fortuna Crítica; 4)
- CRUZ E SOUSA, João da. **Obra completa**. Andrade Muricy (Org.); Atualização de Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.
- CUTI (Luiz Silva). **A consciência do impacto nas obras de Cruz e Sousa e de Lima Barreto**. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.
- GOÉS, Fernando. Cruz e Sousa ou o carrasco de si mesmo. In: \_\_\_\_\_. **O espelho infiel**. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1966. p. 63-94
- NABUCO, Joaquim. **Minha formação**. Rio de Janeiro: W. M. Jackson, 1964.
- NABUCO, Joaquim. **O abolicionismo**. Rio de Janeiro: Fundação Darcy Ribeiro, 2013.

## PELES DE IMAGEM E PALAVRA XAMÂNICA: DIMENSÕES DA ORALIDADE E DA ESCRITA EM *A QUEDA DO CÉU*: PALAVRAS DE UM XAMÃ YANOMAMI

Karina de Morais e Silva  
Universidade Federal do Ceará

### Resumo

A obra *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami* (2015) é fruto do pacto etnográfico e entrebiográfico entre o xamã yanomami, Davi Kopenawa, e o etnólogo francês, Bruce Albert, aliados em levar ao mundo dos brancos a profecia xamânica cosmo-ecológica que alerta para a iminente destruição da natureza global pela ação humana. A contra-etnologia do mundo branco desenvolvida ao longo de toda a obra põe em questão, entre muitos aspectos, a dicotomia entre tradições orais e tradições escritas, representativas, respectivamente, da cultura yanomami e da cultura ocidental. Nosso trabalho objetiva, a partir disso, analisar as dimensões da escrita e da oralidade representadas no discurso xamânico de David Kopenawa, pelo qual se revela a complexidade da obra como resultado de traduções entre línguas, entre modalidades de manifestação da língua e entre culturas paradoxalmente distintas.

### Palavras-chave

Oralidade; Escrita; Palavra xamânica.

### *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami*

Nas palavras de seu coautor, o antropólogo francês Bruce Albert, *A queda do céu* (2015) é, ao mesmo tempo, relato de vida, autoetnografia e manifesto cosmopolítico. Sem contrariar tais categorizações para o outro, e primeiro coautor do texto, Davi Kopenawa, a obra poderia ser definida a critério de seu conteúdo, sendo assim, uma mensagem xamânica de caráter profético, deliberadamente dirigida ao mundo branco para precavê-lo da força destruidora de suas práticas contra a natureza, as quais se anunciam possivelmente irreversíveis. A obra plasma o relato de vida às reflexões do xamã em uma composição discursiva oscilante entre “[...] explicações autoetnográficas, apanhados de antropologia simétrica, críticas sociais e exortações políticas.” (ALBERT, 2015, p. 548).

O antropólogo brasileiro Eduardo Viveiros de Castro, prefaciador da obra, soma definições ao livro, considerando-o, ao mesmo tempo: uma biografia singular de um sobrevivente indígena; uma descrição detalhada dos fundamentos poético-metafísicos de uma visão de mundo; uma defesa apaixonada do direito à existência de um povo contra o massacre da máquina civilizacional; e uma contra-etnologia do mundo branco, o “povo da

mercadoria” (CASTRO, 2015).

No prólogo da obra, Albert nos explica que:

este texto é – assumidamente – local de interferência e resultante de projetos culturais e políticos cruzados. É por isso tão tributário da visada xamânica e etnopolítica de Davi Kopenawa quanto de meu próprio desejo de experimentar uma nova forma de escrita etnográfica que tire consequências de minhas reflexões sobre o que chamei de “pacto etnográfico”. (ALBERT, 2015, p. 536).

Pode-se acrescentar que suas peculiaridades abundantes, seja quanto à composição do texto propriamente, seja quanto à sua condição de produção, ou mesmo quanto às vozes autorais que lhe deram existência, desestabilizam as disciplinas que lhe são afins. Afinal, seria *A queda do céu* (2015) literatura ou etnografia? Por um lado, as duas, por outro, nenhuma. *A queda do céu* é um experimento contemporâneo que escapa às formas e categorias tradicionais de ambas as áreas.

Ainda sobre a definição da obra:

Este livro, composto de relatos autobiográficos e reflexões xamânicas, está escrito na primeira pessoa, a pessoa que com vigor e inspiração carrega a voz de Davi Kopenawa. No entanto, essa primeira pessoa contém assumidamente um duplo “eu”. A fala que se faz ouvir no texto, resultante de um vasto corpus de gravações, é a de seu autor transcrita com a maior fidelidade possível. Contudo, dada a sua pouca familiaridade com a escrita, o “eu” desta narrativa é também o de um outro, um *alter ego* redator – eu mesmo. De modo que este livro é afinal um “texto escrito/falado a dois”. Trata-se de uma obra de colaboração na qual duas pessoas – o autor das palavras transcritas (que precedem e transcendem sua transferência à escrita) e o autor da redação (que recompõe esta produção oral, fixada a um dado momento, para fazê-la texto) – empenham-se em ser um só. (ALBERT, 2015, p. 537).

O relato entrebiográfico de que se origina a obra resulta de um projeto político convergente entre seus dois autores acompanhado de uma longa trajetória de amizade. O primeiro encontro entre Kopenawa e Albert se deu em 1978, quando o segundo dava continuidade às suas pesquisas etnográficas junto aos Yanomami. Porém, o estreitamento dos laços entre os dois só aconteceria anos mais tarde, em meados dos anos oitenta, alimentado pelas longas estadias do etnólogo na casa coletiva em que habitava Kopenawa e pelo engajamento compartilhado na luta contra o avanço do garimpo – acontecimento conhecido como a corrida do ouro – nas terras yanomami. Segundo Albert, o projeto do livro “deita raízes na revolta e na angústia de Davi Kopenawa diante do extermínio de seu povo pelos garimpeiros, no final da década de 1980” (ALBERT, 2015, p. 49). Diante do avanço da violência genocida do garimpo rumo ao coração da Amazônia, Kopenawa pede a Bruce que

dê às suas palavras a forma de um livro, de modo que todos que a ele tenham acesso possam conhecer o saber dos xamãs yanomami.

O material que dá origem ao livro reúne conversas em yanomami entre os autores pactuários da obra ao longo de doze anos, organizadas em dois *corpus* de gravações; o primeiro, de 1989 a 1992, e o segundo, de 1993 a 2001. Do discurso oral (fonte) ao relato escrito (final), o processo de fabricação engendrado por Albert se manteve comprometido, como o próprio autor explica, com a elaboração literária de um texto que buscasse corresponder ao modo de expressão oral de Davi Kopenawa e às emoções que o impregnam: “Procurei conciliar nele (o livro) a exigência de legibilidade do texto, os efeitos poéticos e conceituais do contra-olhar das palavras yanomami e a restituição da voz de seu narrador” (ALBERT, 2015, p. 546). A respeito da produção de Kopenawa e Albert, Viveiros de Castro comenta que

o que temos diante de nós é uma edição, explicitamente reconstruída, reconstruída e homogeneizada, de milhares de folhas de transcritos de diversos ciclos de entrevistas, gravadas ao longo de doze anos, em situações as mais diversas, um texto em francês (em português) que procurou manter os torneios e maneirismos característicos da língua de origem, mas recusando qualquer primitivização pitoresca da língua de destino – ao contrário, inovando poeticamente e renovando ritmicamente a prosa-padrão dessa língua. (CASTRO, 2015, p. 29).

O texto da obra organiza-se em três partes, cada uma composta por oito capítulos. Seguindo uma estrutura híbrida, o discurso de Kopenawa se desenvolve por eixos cronológicos e temáticos, simultaneamente. Na primeira parte, *Devir outro*, o líder indígena revela a intimidade da sua vocação e iniciação xamânica, além da complexa cosmogonia yanomami. Na segunda, encontram-se narradas as primeiras experiências de Kopenawa com o mundo branco e, conseqüentemente, com as palavras de *teosi*<sup>88</sup>, as epidemias *xawara*<sup>89</sup> e o *ouro canibal*<sup>90</sup>. Em *A queda do céu*, terceira e última parte, homônima à obra, há o relato das viagens empreendidas por Kopenawa ao exterior, com o intuito de denunciar o extermínio perpetrado aos povos da floresta e anunciar sua profecia cosmo-ecológica em alerta à

88 *Teosi*, em yanomami, corresponde ao Deus dos brancos, ou ao Deus cristão.

89 *Xawarari* é a palavra usada para designar espíritos maléficos disseminadores de epidemias. Na língua yanomami, *xawara* equivale à epidemia. Na tradução de Beatriz Perrone-Moisés (2015), as epidemias causadas por esses espíritos estão indicadas como epidemias *xawara*.

90 A expressão *ouro canibal* metaforiza a corrida do ouro empreendida pelas atividades do garimpo nas terras yanomami. O adjetivo *canibal* se liga à outra metáfora usada por Kopenawa, *comedores de terra*, para representar os garimpeiros em atuação no território yanomami. “Multidões desses forasteiros bravos surgiram de repente, de todos os lados, e cercaram em pouco tempo todas as nossas casas. Buscavam com frenesi uma coisa maléfica da qual jamais tínhamos ouvido falar e cujo nome repetiam sem parar: oru — ouro. Começaram a revirar a terra como bandos de queixadas. Sujaram os rios com lamas amareladas e os enfumaçaram com a epidemia *xawara* de seus maquinários.” (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 335).

destruição massiva operada contra a natureza.

O relato de Davi e Albert não nos poupa, em especial, de uma travessia pela cosmovisão yanomami. Experiência que nos impacta não apenas pelas novidades expostas à nossa óptica adormecida nos limites da cultura ocidental, mas, porque, ao tempo que revela a si, o xamã yanomami escrutina as vicissitudes da organização social a qual dirige suas palavras, a civilização, ou incivilização, do ocidente; segundo Kopenawa, o povo da mercadoria, os forasteiros ou os *napë*, que em yanomami significam inimigo. A síntese desse exercício de avaliação xamânica do povo da mercadoria foi dada por Albert. *A queda do céu* (2015) é, também, uma contra-etnografia do mundo branco, na qual são comparadas esferas culturais que se apresentam como pontos de embate crucial entre as formas de vida e organização social yanomami e as nossas, como a mercadoria, a guerra, a relação com a natureza e a *escrita*. É justamente sobre essa última, a escrita, e, conseqüentemente, sobre a oralidade a ela contraposta que procuro me deter.

### **Dimensões da oralidade em *A queda do céu*: peles de imagem e palavra xamânica**

Em sua contra-etnografia, Kopenawa destaca para análise artefatos caracterizadores do mundo ocidental. Entre eles, e com destaque, está a escrita. Suas reflexões xamânicas põem em choque não apenas duas modalidades de manifestação das línguas, a escrita e a oralidade, mas duas tradições socioculturais: uma tradição e cultura escrita, representativa do ocidente, e uma tradição e cultura oral, representativa das sociedades ameríndias, dos povos das florestas, e, em nosso caso, dos Yanomami.

À compreensão dessa dicotomia fundamental, importa ressaltar que escrita e oralidade, como aspectos profundos do estado de ser da cultura, são diretamente determinantes às formações sociocognitivas, educacionais, históricas e econômicas de uma sociedade. Assim, quando Kopenawa medita sobre os significados da escrita para o mundo branco, não se demora em um detalhe da cultura ocidental, mas observa crítica e comparativamente um de seus pilares. Segundo Calvet (2011), em seu livro *Tradição oral e tradição escrita*, “a força da fala é um ato de tradição oral, enquanto as sociedades de tradição escrita conhecem sobretudo a força do texto. Em um caso, todos são governados por leis, decretos, tratados; no outro, por uma tradição ancestral que não se inscreve nos livros, mas na memória social [...]”.

Além disso, para Calvet (2011), as sociedades de tradição oral e as sociedades de

tradição escrita podem ser classificadas em:

(1) *As sociedades de tradição escrita antiga*, nas quais a língua escrita é aquela que se utiliza na comunicação oral cotidiana (com as diferenças óbvias entre o oral e o escrito).

(2) *As sociedades de tradição escrita antiga*, nas quais a língua escrita não é aquela que se usa na comunicação oral cotidiana. É o caso, por exemplo, dos países árabes (onde se escreve o árabe clássico, mas se fala o árabe dialetal), nas quais o analfabetismo é mais presente do que nas sociedades do primeiro tipo.

(3) *As sociedades nas quais se introduziu recentemente a prática alfabética*, em geral pela via de uma língua diferente da língua local, é o caso dos países que foram colônia na África e na América Latina, aos quais se impôs uma picturalidade (o alfabeto latino) proveniente da herança cultural colonial.

(4) *As sociedades de tradição oral*. Em que [...] a ausência de tradição escrita não significa, de maneira alguma, ausência de tradição gráfica. Em muitas sociedades de tradição oral, existe uma picturalidade muito viva, (...) e mesmo que sua função não seja, como no caso do alfabeto, registrar a fala, ela participa da manutenção da memória social. (CALVET, 2011, p. 11).

Partindo da perspectiva das sociedades tradicionais escritas, a inexistência da escrita alfabética em sociedades tradicionais orais poderia ser enxergada sob a óptica da carência, uma lacuna possivelmente inimaginável à manutenção da organização social de uma comunidade. O prestígio dado à escrita em uma sociedade quirográfica, tipográfica e digital, como a ocidental, obscurece a complexidade das formas orais sob a compreensão evolutiva ingênua de que sociedades tradicionais orais seriam menos desenvolvidas em comparação com as tradicionais escritas. O testemunho de Kopenawa reverte essa relação, apresentando as limitações e fragilidades da escrituralidade ocidental em contraponto à oralidade estruturante do pensamento e cosmovisão xamânicas da comunidade indígena yanomami.

A dicotomia *escrita/oralidade* pode ser sintetizada na obra de Kopenawa e Albert em uma oposição teórica fundamental: as peles de imagem e a palavra xamânica. O líder indígena, no exercício de sua contra-antropologia, apreende a escrituralidade ocidental por meio de um arcabouço de metaforizações próprias. Em sua compreensão, as palavras escritas sobre o papel são peles de imagem, peles de papel ou peles de floresta:

O que os brancos chamam de papel, para nós, é *papeo siki*, pele de papel, ou *utupa siki*, pele de imagens, pois é tudo feito da pele das árvores. [...] Disseram-me que os brancos fabricam seu papel triturando madeira. [...] Seus ancestrais, cansados de desenhar em peles de imagens, certo dia, devem ter decidido por conta própria matar as árvores para fazer papel. Desde então, têm de triturar grandes quantidades delas para fabricá-lo. Não se preocupam nem um pouco com o fato de as árvores proverem o alimento dos espíritos das abelhas e de todos os animais com asas! Por isso também chamo seu papel de “pele de floresta”, *urihi siki*. (ALBERT; KOPENAWA, 2015, p. 455- 456).

As metáforas empregadas nomeiam os recursos de escrita ao tempo que

acrescentam acentuadamente o julgamento do próprio autor. Transparece por meio das definições encontradas na língua yanomami uma crítica ecológica à tradição escrita, que identifica nela, como condição de sua existência, mais um elemento destruidor no universo das práticas socioculturais e econômicas do mundo ocidental, o dano gerado à natureza pela morte das árvores. Kopenawa ironiza: Se os brancos estivessem atentos aos espíritos da floresta, os *xapiri*, seu pensamento seria menos tacanho e obscuro: “Não se empenhariam tanto em destruir a floresta enquanto fingem querer defendê-la com leis que desenham sobre peles de árvores derrubadas!” (ALBERT; KOPENAWA, 2015, p. 455).

Para o xamã, apegados aos desenhos de suas palavras no papel, os brancos ignoram o conhecimento da floresta:

Os brancos [...] não param de fixar seu olhar sobre os desenhos de suas falas colados em peles de papel e de fazê-los circular entre eles. Desse modo, estudam apenas seu próprio pensamento e, assim, só conhecem o que já está dentro deles mesmos. Mas suas peles de papel não falam nem pensam. Só ficam ali, inertes, com seus desenhos negros e suas mentiras. (ALBERT; KOPENAWA, 2015, p. 455).

O testemunho de Kopenawa, por conseguinte, reverte um paradigma fundamental legado à escrita: sua capacidade privilegiada de manutenção e perpetuação dos saberes, de produção e acúmulo social do conhecimento. Em seu discurso, a escrita é apresentada como incapacitante e limitante. A escrita proporcionaria um saber menos. Sob a cosmovisão yanomami, a aquisição de novos saberes é prejudicada pela introspecção, estabilização e individuação intrínsecas à escrituralidade. Acrescenta a isso a debilidade da memória que subjaz ao império da escrita, como se pode perceber a seguir:

Os brancos não param de querer desenhar suas palavras. [...] Deve ser porque suas mentes são mesmo muito esquecidas! Seus ancestrais devem ter criado esses desenhos para poder seguir seus pensamentos. [...] Suas palavras parecem não se firmar por muito tempo em suas mentes. Se escutarem muitas delas sem marcar seu traçado, elas logo desaparecem de seu pensamento. [...] Guardam suas velhas palavras desenhando-as e dão a elas o nome de história. Depois, ficam olhando muito tempo para elas e acabam conseguindo fixá-las no pensamento. [...] É assim que eles começam a estudar. (ALBERT; KOPENAWA, 2015, p. 457).

A passagem acima, retirada do capítulo “As flores do sonho”, apresenta mais um ponto de inflexão crucial no que toca à oposição entre escrita e oralidade: o estudo, ou os modos de aprendizagem e desenvolvimento de conhecimento de uma dada sociedade. Para Ong, em seu livro *Oralidade e cultura escrita: a tecnologização da palavra* (1998), o estudo, definido como forma sistematizada e progressiva de produção de saberes, só seria possível às

culturas escritas, não existindo, portanto, a prática do estudar em culturas orais. Todavia, se compararmos a afirmação de Ong (1998) às formulações de Kopenawa, vemos que o testemunho do xamã confronta diretamente a tradição de estudos da qual Ong é representante. “Não é porque nossos maiores não tinham escolas que eles não estudavam. Somos outra gente.” (ALBERT; KOPENAWA, 2015, p. 49). Ainda que sob outros parâmetros, os quais podem não corresponder às concepções ocidentais dadas para práticas de estudos, Kopenawa defende os modos indígenas de construção do saber:

Quando os brancos estudam, cravam seu olhar em velhos desenhos de palavras. Depois relatam seu conteúdo uns aos outros. Não veem nem ouvem eles mesmos a imagem dos seres do primeiro tempo, por isso não podem conhecê-la de fato. Nós, ao contrário, sem caneta nem peles de papel, viramos fantasmas com a yãkoana para ir muito longe, contemplar a imagem dos seres no tempo do sonho. Então, os xapiri nos ensinam suas palavras e é desse modo que nosso pensamento pode se expandir em todas as direções. (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 459).

A palavra xamânica de Kopenawa é a palavra de sabedoria ensinada pelos *xapiri*, espíritos da floresta; é palavra vivida, dinâmica, ancestral e mítica. Sua aquisição é ritualística, processual e coletiva. Seu poder é visionário; sua perenidade, inquebrantável. Por isso, o xamã, no prefácio da obra, refere-se ao livro como o objeto em que concretiza a ação de dar as suas palavras: “eu, um Yanomami, dou a vocês, os brancos, esta pele de imagem que é minha” (KOPENAWA; 2015, p. 66). Continua:

As palavras dos xapiri estão gravadas no meu pensamento, no mais fundo de mim. [...] São muito antigas, mas os xamãs as renovam o tempo todo. [...] Ficarão sempre no nosso pensamento, mesmo que os brancos joguem fora as peles de papel deste livro em que elas estão agora desenhadas. [...] Não poderão ser destruídas nem pela água nem pelo fogo. Não envelhecerão como as que ficam coladas em peles de imagens tiradas de árvores mortas. Muito tempo depois de eu já ter deixado de existir, eles continuarão tão novas e fortes como agora. (KOPENAWA, 2015, p. 65-66).

Seu profundo entendimento sobre os brancos o leva à constatação de um fato incontornável; caso não for escrito, seu discurso não os alcançará. Para que suas palavras se multipliquem e se espalhem, Kopenawa compreende que seria preciso “falar a língua dos brancos”, e essa língua significa justamente dominar o código escrito. “Omama não nos deu nenhum livro mostrando o desenho das palavras de *Teosi*, como o dos brancos. Fixou suas palavras dentro de nós. Mas, para que os brancos as possam escutar, é preciso que sejam desenhadas como as suas. Se não for assim, seu pensamento permanece oco.” (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 77).

A tradução que lhe é necessária supera a tradução entre línguas para alcançar uma tradução entre modalidades de manifestação da língua – poderíamos chamá-la de tradução intermodal. Albert, executor dessa sensível transcrição-tradução, não só transita entre o yanomami e o francês, como também entre a complexidade de um texto oral, considerado em toda a sua multidimensionalidade, e o produto de um texto escrito.

## Conclusão

Em sua contra-antropologia dos brancos, usando-se de um movimento comparativo entre as práticas culturais desses e as suas próprias, Kopenawa tece a crítica xamânica do ocidente em seus pilares fundamentais. Ao destacar a escrita, o líder indígena reverte a posição de prestígio que os modos de registro gráfico gozam no imaginário ocidental, para apresentar as limitações dessa tecnologia quanto à realização de algo imperativo à sociedade yanomami: a profunda compreensão da natureza e da sua preservação. Nos momentos do seu discurso em que se dedica à apresentação da dicotomia oralidade/escrita, o autor enfatiza que os Yanomami não são desprovidos da tecnologia da escrita, mas, na verdade, portadores de outras formas complexas de apreensão do mundo e construção dos saberes, as quais os povos fixados em códigos escritos não conseguem atingir. Sua crítica à escrituralidade ocidental se desenvolve em paralelo à afirmação positiva da oralidade yanomami.

As palavras dos xamãs, linguagem dos espíritos da floresta, são visionárias. *A queda do céu* (2015) anuncia a conseqüente catástrofe ecológica gerenciada pela ação humana contra a natureza. Como líder indígena, Kopenawa luta pela sobrevivência ameaçada dos Yanomami; como homem-espírito, pela sobrevivência da própria terra ante a investida destruidora do capitalismo. No intento de levar aos brancos sua profecia cosmo-ecológica, o xamã reconhece a escrita como ferramenta fundamental, e dela se apropria. Segundo avalia, somente desenhadas em peles de papel suas palavras serão ouvidas.

O escritor Daniel Mundukuru, outra liderança indígena de forte representação, endossa essa apropriação técnica: “É preciso dominar esta técnica com perfeição para poder utilizá-la a favor da gente indígena. Técnica [...]. É demonstração de capacidade de transformar a memória em identidade, pois ela reafirma o Ser na medida em que precisa adentrar no universo mítico para dar-se a conhecer ao outro.” (MUNDURUKU, 2008). Compreendemos, assim, que em *A queda do céu* (2015), temos não apenas a oralidade

adaptada à configuração da escrita, mas essa técnica redimensionada para significar um discurso que lhe demanda mais que a transcrição de um texto oral, a tradução de uma profecia xamânica.

### Referências

CALVET, Louis-Jean. **Tradição oral & Tradição escrita**. São Paulo: Parábola Editorial, 2011.

GUESSE, Érika Bergamasco. **Vozes da floresta**: a oralidade que (re)vive na escrita literária indígena. **Boitatá**, Londrina, n. 12, p. 104-121, jul-dez/. 2011.

KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. **A queda do céu**: palavras de um xamã yanomami. Tradução de Beatriz Perrone-Moisés. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras.

MUNDURUKU, Daniel. Literatura Indígena e o tênue fio entre escrita e oralidade. **O ver mundo**, [S. l.], 2008. Disponível em: <<http://www.overmundo.com.br/overblog/literatura-indigena>>. Acesso em: 15 nov. 2019.

ONG, Walter. **Oralidade e cultura escrita**: a tecnologização da palavra. Tradução de Enid Abreu Dobránsky. São Paulo: Papyrus, 1998.

## ANÁLISE À LUZ DO DISCURSO DE LINHA FRANCESA, PROPOSTA POR PÊCHEUX DA MÚSICA “CÁLICE”<sup>91</sup>

Karla Caroline de Lima Silva  
Universidade Estadual do Ceará

Marcos Roberto dos Santos Amaral  
Universidade Estadual do Ceará

### Resumo

Este estudo tem como objetivo a análise da música “Cálice” dos autores Chico Buarque de Holanda e Gilberto Gil, lançada em 1978, período marcado pela ditadura militar no Brasil. Para esta análise, utiliza-se como base teórica a Análise do Discurso de linha francesa proposta pelo autor Pêcheux (*apud* SANTOS, 2013) concentrando-se nos conceitos de discurso, de sujeito assujeitado, de formação discursiva, da relação entre sentido e ideologia e de interdiscurso. Nesta análise, identificam-se processos interdiscursivos presentes na prática social musical relacionados à memória discursiva considerada pelo autor em questão “um conjunto de já-ditos que sustenta todo dizer”. Portanto, esses conhecimentos nos ajudam na identificação de processos interdiscursivos presentes na música que aparecem majoritariamente de modo implícito.

### Palavras-chave

Análise do Discurso Francesa; Interdiscurso; Prática social musical.

### Introdução

Nesta performance analítica, propomos a análise da música “Cálice”, de autoria de Chico Buarque de Holanda e de Gilberto Gil, utilizando como base teórica a Análise do Discurso de linha francesa proposta por Pêcheux (*apud* SANTOS, 2013), fundador da Escola Francesa de Análise do Discurso. Para isso, realizamos a abordagem dos principais conceitos tratados pelo autor, como memória discursiva, formação discursiva, sentido, ideologia, discurso e sujeito. Dessa forma, consideramos o trabalho relevante porque acreditamos que a música, de cunho político-social, revela de modo interdiscursivo um pouco das atrocidades ocorridas no período da ditadura militar brasileira (1978), além o discurso como carregado de efeitos de sentido que se materializam na linguagem.

Para tanto, organizaremos este trabalho apresentando inicialmente nossa

---

91 Este trabalho é fruto do artigo final para obtenção da nota da disciplina Análise do Discurso, do sétimo semestre da graduação em Letras Português com habilitação em licenciatura da Universidade Estadual do Ceará (UECE), ministrada pelo professor regente João Batista Costa Gonçalves e o professor estagiário Marcos Roberto dos Santos Amaral.

fundamentação teórica, quando discutiremos as noções de discurso, de sujeito assujeitado, de formação discursiva, da relação entre sentido e ideologia e de interdiscurso. Em seguida, na metodologia, indicaremos que como procederemos para destacar os trechos da música e utilizar os conceitos que fundamentam esta pesquisa, para, então, tratarmos de nossa análise propriamente dita e passarmos aos resultados. Ao final de nosso trabalho, pretendemos perceber como os conceitos propostos pelo autor nos ajudaram a analisar a prática social musical em questão.

### **Fundamentação teórica**

A memória discursiva ou interdiscurso, conforme Pêcheux (*apud* SANTOS, 2013, p. 219), é definida como “um conjunto de já-ditos que sustenta todo dizer”. Essa definição diz respeito ao conjunto de conhecimentos adquiridos pelo sujeito engajado em interações discursivas e sociais ao longo de sua vida que são de suma importância para a compreensão das práticas em que está situado. Dessa forma, permite o estudo de efeitos sociais de sentido relacionados às práticas discursivas reveladas na materialidade linguística. Em função disso, consideram-se as condições de produção de um discurso, os conhecimentos de mundo dos interlocutores, as relações de poder entre eles, e suas formas de produção e circulação.

Nessa perspectiva, Pêcheux (*apud* SANTOS, 2013, p. 231) afirma que “sentido, então, emerge da materialidade discursiva em relação com a história e com o acontecimento, uma vez que a materialidade linguística em si não dá conta de seu sentido”. Sendo assim, o sentido não é transparente, ou seja, não podemos percebê-lo com clareza por ser opaco, ambíguo e servir a interesses ideológicos contraditórios. Além disso, a depender do contexto um mesmo termo pode ter diversos sentidos (alguns serão corroborados, outros serão excluídos).

Vejam os casos do discurso “O trabalho dignifica o homem”. Por um lado, a expressão pode revelar uma relação de responsabilidade para com as obrigações sociais, uma vez que estar trabalhando é uma forma de garantir subsistência, respeito e segurança social, no contexto de pais que orientam filhos para a necessidade de se prepararem para ingressar no mercado de trabalho. Por outro lado, o mesmo discurso pode, em um contexto de exploração trabalhista, revelar o abuso de empregadores que se valem da crença de que todo trabalho é digno, seja da forma que for, e constroem ou penalizam empregados por demonstrarem

insatisfação com os termos ou falta de um contrato justo.

Tais discussões relacionam-se com o conceito de formação discursiva, um dos mais importantes desenvolvidos por Pêcheux (*apud* SANTOS, 2013, p. 219), como “aquilo que pode e se deve dizer (articulado sob a forma de uma arenga, de um sermão, de um panfleto, de uma exposição, de um programa etc.) a partir de uma posição dada em uma conjuntura dada”. Em outras palavras, a formação discursiva dita as regras do discurso, isto é, aquilo que pode e o que não pode ser dito em determinado contexto de comunicação.

A exemplo, muitas vezes, no discurso científico não cabe ao sujeito fazer uso de conceitos ou termos do âmbito religioso, pois aquela é uma formação discursiva que não permite fazer uso de léxicos próprios de outro discurso. É o caso também de evitar o uso de gírias ou palavrões em uma palestra ou de não tecer comentários que desrespeitem os direitos humanos em uma exposição científica. Nessa perspectiva, o sujeito é assujeitado, no sentido de que ele não tem condições objetivas de refletir de forma crítica sobre os discursos que o permeiam e que preservam os interesses de classes que lhe são antagônicas. Por conseguinte, o sujeito apenas reproduz relações assimétricas constitutivas de sua formação discursiva. Para exemplificar, consideramos novamente o discurso “O trabalho dignifica o homem”, uma vez que, com ele o sujeito assujeitado não reflete se o trabalho realmente o dignifica, apenas o reproduz sem pensar que, nas condições rotineiras, o trabalho explora o homem.

O conceito de discurso para Pêcheux (*apud* SANTOS, 2013, p. 209) é “entendido como um efeito de sentidos dentro da relação entre linguagem e ideologia”, o qual pode marcar uma relação de dominação de uma instituição/indivíduo sobre outro. Como exemplo, tomemos a disputa para batizar o jogo político-elitista-midiático-empresarial de destituição da então presidenta Dilma da Presidência da República entre os termos golpe e impeachment. Por isso, essas noções de discurso, de sujeito assujeitado, de formação discursiva, da relação entre sentido e ideologia e de interdiscurso são primordiais para desenvolver nossa análise sob a perspectiva da Análise do Discurso de linha francesa segundo Pêcheux (*apud* SANTOS, 2013).

## **Metodologia**

Para a realização deste trabalho, utilizamos primeiramente como fonte de estudos o livro *Estudos do discurso: perspectivas teóricas* (2013), organizado por Oliveira, em que há um capítulo que trata especificamente sobre o autor Pêcheux (SANTOS, 2013). Após a

compreensão de seus conceitos, selecionamos alguns trechos da música “Cálice”, composta por Chico Buarque de Holanda e Gilberto Gil, para análise. Procedemos por destacar algumas passagens da música que indiciam as condições de produção propícias a sua realização. Por fim, discutiremos como a canção revela em seu interdiscurso relações de poder abusivas que constituíam o contexto político-social da época de sua produção.

Para tanto, por conta do gênero em questão, delimitamos a nossa análise em apenas alguns trechos da música, com o intuito de não tornar uma análise mais alongada. Dessa forma, percebemos como os conceitos de memória discursiva, formação discursiva, discurso, sujeito, sentido e ideologia podem servir para a compreensão das condições de produção da música, especificamente as relações de poder do contexto em que a canção foi produzida.

### **Análise**

A música “Cálice” foi lançada, no Brasil, em novembro de 1978, período em que estava ocorrendo a ditadura militar brasileira, um dos momentos mais marcantes para a história do Brasil, pois a imposição de um novo regime militar gerou aceitação de um pequeno grupo elitizado de pessoas, mas também gerou discordância por grande parte da população. Apesar disso, as pessoas eram proibidas de manifestar suas opiniões contrárias aos acontecimentos da época. Caso fizessem, eram fortemente torturadas. Um dos exemplos clássicos de tortura naquela época era o Pau-de-Arara, que consiste em ficar preso a uma barra de metal com as mãos amarradas e ser torturado com choques elétricos.

Mesmo nesse contexto de autoritarismo e muito sofrimento, os autores de “Cálice”, em um ato de coragem, propuseram-se a realizar uma canção que, de modo implícito, revelasse um pouco dos acontecimentos da época e do clamor das vítimas. É importante contextualizar que a música foi escrita em 1973, contudo, devido à censura da época – que se opôs a todo tipo de crítica social à ditadura –, somente foi lançada cinco anos depois, em 1978. Além disso, um dos autores, Gilberto Gil, foi uma das vítimas da ditadura, preso em São Paulo. A seguir, transcrevemos a música em análise na íntegra:

#### **Cálice**

Pai, afasta de mim esse cálice  
 Pai, afasta de mim esse cálice  
 Pai, afasta de mim esse cálice  
 De vinho tinto de sangue

Como beber dessa bebida amarga  
 Tragar a dor, engolir a labuta  
 Mesmo calada a boca, resta o peito  
 Silêncio na cidade não se escuta  
 De que me vale ser filho da santa  
 Melhor seria ser filho da outra  
 Outra realidade menos morta  
 Tanta mentira, tanta força bruta  
 Como é difícil acordar calado  
 Se na calada da noite eu me dano  
 Quero lançar um grito desumano  
 Que é uma maneira de ser escutado  
 Esse silêncio todo me atordoia  
 Atordoado eu permaneço atento  
 Na arquibancada pra a qualquer momento  
 Ver emergir o monstro da lagoa  
 De muito gorda a porca já não anda  
 De muito usada a faca já não corta  
 Como é difícil, pai, abrir a porta  
 Essa palavra presa na garganta  
 Esse... (HOLANDA; GIL, 1978).

Sabe-se que o discurso é marcado por ser atravessado por várias formações discursivas e sociais. Isto é, há diversas ideologias em contradição presentes em um discurso, caracterizando, como tensão social, o interdiscurso, que, na perspectiva de Pêcheux (*apud* SANTOS, 2013, p. 219), significa “memória discursiva, ou seja, um conjunto de já-ditos que sustenta todo dizer”. Na música, é interessante notar que há a presença desse interdiscurso marcadamente já no próprio título da música “Cálice”, por fazer referência tanto a uma espécie de vaso usado durante a Santa Missa, quanto ao verbo calar. Importante destacar que essas referências interdiscursivas se relacionam com discussões públicas decisivas do contexto histórico da época. De fato, indicam que esse “cale-se”, implícito na canção, indica a censura na época da ditadura militar, com a qual as pessoas não podiam opinar/criticar a situação de descaso em que o país estava vivendo.

Considerando que o sentido é opaco, ou seja, nele nunca estão totalmente conscientes relações contraditórias de poder, pois sempre há possibilidade de múltiplos efeitos de sentidos para a mesma prática, Pêcheux (*apud* SANTOS, 2013, p.231) discute que “o sentido, então, emerge da materialidade discursiva em relação com a história e com o acontecimento, uma vez que a materialidade linguística em si não dá conta de seu sentido”. Caracteriza-se, assim, como condição de instabilidade a produção dos sentidos constitutivos das práticas discursivas e sociais, de maneira que cada prática discursiva indicia disputas sociais. Na canção, a indignação contra uma situação opressiva é iniciada por passagens, como: “sangue”, “bebida amarga”, “tragar a dor”, “calada a boca”, “realidade menos morta”,

“tanta mentira”, “grito desumano” e “palavra presa na garganta”. Como efeito, o dístico “melhor seria ser filho da outra/outra realidade menos morta” relaciona-se com a vontade de construir/lutar por outro contexto político-social.

Pêcheux (*apud* SANTOS, 2013, p. 209) afirma que “o discurso é, então, entendido como um efeito de sentidos dentro da relação entre linguagem e ideologia”. Sendo assim, a ideologia concretizada no discurso pode marcar uma relação de dominação de um indivíduo/instituição para outra, como é o caso do contexto dessa música em que a sociedade estava subordinada ao autoritarismo do governo ditatorial.

Na primeira estrofe da música, ocorre a repetição três vezes da palavra “Pai”, o que caracteriza uma possível representação da santíssima trindade (pai, filho e espírito santo), como se os autores da música estivessem recorrendo a todas as possibilidades para que não fossem afetados pelo “Cálice” que ocorreu na época. Em seguida, o trecho “de vinho tinto de sangue”, faz alusão tanto ao sangue divino, como ao das vítimas que morreram em virtude da violência causada na ditadura.

Além disso, sabe-se que a segunda fase da Análise do Discurso está direcionada para a questão da formação discursiva, a qual sofreu influências do pensamento de Foucault. Sendo assim, formação discursiva para Pêcheux (*apud* SANTOS, 2013, p. 219) significa “aquilo que pode e se deve dizer a partir de uma posição dada em uma conjuntura dada”. Ou seja, a formação discursiva em que o sujeito está inserido ditará o que ele pode ou não dizer/fazer em determinado contexto comunicativo. Por conseguinte, a prática de dissimular críticas contra o governo em canções sem pretensão aparente caracteriza uma prática musical da época, como se vê na canção em análise, em que, a partir de uma imagem religiosa, inscreve-se a crítica contra a ditadura, daí o interdiscurso por meio da dita proteção “paterna” da nação alegada pelos militares.

Os trechos “mesmo calada a boca, resta o peito”, “silêncio na cidade não se escuta”, “como é difícil acordar calado” e “quero lançar um grito desumano que é uma maneira de ser escutado” indicam que havia regras segundo as quais o sujeito do discurso era proibido de se expressar/criticar os acontecimentos violentos da época, ou seja, era uma formação social que privava os seus membros de direitos civis e políticos, por isso a censura em formações discursivas. O trecho “eu sei...” seguido das reticências indica que a continuação da música de certa forma foi interrompida ou censurada, o que se acentua quando se sabe do fato de que um dos autores da música, Chico Buarque de Holanda, foi exilado

durante o período da ditadura.

Portanto, percebemos que a música tem um viés crítico ligado a um determinado período histórico brasileiro, que é a ditadura militar, época que foi bastante sombria, deixando muitas vítimas traumatizadas. Baseando-se na perspectiva da Análise do Discurso de linha francesa do autor Pêcheux, a qual constata a instabilidade nos sentidos possíveis para um mesmo texto, o interdiscurso – diversas formações presentes no discurso –, faz referência, por exemplo, à palavra “cálice”, que, de acordo com o contexto, indica relação com o verbo calar, deixando implícito, dessa forma, as censuras que ocorreram na ditadura militar.

### **Resultados e discussões**

Os principais conceitos de Pêcheux (*apud* SANTOS, 2013), como sujeito assujeitado, discurso, formação discursiva, sentido, ideologia e interdiscurso, explanados anteriormente, permitiram a realização desta análise porque se aproximam da proposta última da música, que é realizar de modo implícito uma crítica social a um determinado período histórico brasileiro. O conceito de formação discursiva, por exemplo, permitiu-nos compreender que, para aquele contexto, ir contra o governo era desrespeitar a formação discursiva imposta pela elite, pois nem tudo poderia ser dito/revelado como uma crítica social. O interdiscurso ou memória discursiva é um conceito que nos permite compreender o contexto a que a música está ligada, de modo que entender a prática social musical implica ter o conhecimento do seu contexto, ou seja, suas condições de produção, tornando assim a materialidade linguística insuficiente para uma compreensão totalitária da música “Cálice”.

O conceito de sentido e sua opacidade e multiplicidade permitiu-nos perceber que, para um mesmo termo como “Cálice”, pode haver duplo significado que varia de acordo com o contexto em que é empregado, revelando que o “cálice” faz referência, na verdade, ao verbo calar. O que nos possibilita entender que o contexto é uma “peça” fundamental para a compreensão de qualquer texto. Nessa perspectiva, o discurso para Pêcheux (*apud* SANTOS, 2013), que é a materialização da ideologia, materializada na linguagem, possibilita entender as relações de poder existentes na música, em que um governo totalitário procurava a todo custo calar a população que fosse contra às exigências, de maneira a relevar uma relação hierárquica de um governo sob um povo.

## Conclusão

Diante dos conhecimentos refletidos nesta pesquisa, afirmamos a importância dos estudos da Análise do Discurso de linha francesa realizados por Pêcheux (*apud* SANTOS, 2013) e sua contribuição para os estudos da linguagem, de modo a favorecer o aprofundamento desses conhecimentos e de desenvolvê-los em análises de diversas práticas sociais, como é o caso da música “Cálice”. Discutimos também os conceitos e posteriormente o seu emprego na análise da música, trazendo uma percepção mais crítica dessa prática social musical aliada à conceitos teóricos.

Por fim, fomentamos a possibilidade para novas pesquisas a partir da análise da música “Cálice”, como uma produção de atividade leitora para alunos da Educação Básica de Ensino. A atividade pode levá-los a refletir criticamente sobre os mais diversos textos que têm acesso cotidianamente, tornando-os assim não mais sujeitos assujeitados, mas sujeitos críticos diante das particularidades das práticas discursivas, de modo a discernirem quais problemas sociais estão inscritos nelas.

## Referências

SANTOS, S.S.B. Pêcheux. *In*: OLIVEIRA, L. A. (org). **Estudos do discurso**: perspectivas teóricas. 1. Ed. São Paulo: Parábola, 2013.

CÁLICE. Intérprete: Chico Buarque; Gilberto Gil. Compositor: Chico Buarque; Gilberto Gil. *In*: **CHICO BUARQUE**. Intérprete: Chico Buarque. Rio de Janeiro: Polygram/Philips, 1978. Disco 1, faixa 2.

## A REBELDIA FEMININA NO ROMANCE *D. NARCISA DE VILLAR*: UMA CRÍTICA À OPRESSÃO DA MULHER PELA SOCIEDADE PATRIARCAL BRASILEIRA

Valdísio Vieira da Silva<sup>92</sup>  
Universidade Federal do Ceará

### Resumo

A mulher brasileira letrada, culta e escritora do século XIX, influenciada pelas mudanças sociais que grassaram no mundo ocidental, irrompeu contra as formas de opressão à que se achava submetida por imposição da sociedade patriarcal. Esta pesquisa se propõe a investigar as ocorrências de rebeldia feminina no romance *D. Narcisa de Villar*, protagonizado pela personagem Narcisa de Villar, contra a opressão de que ela foi vítima na sociedade patriarcal brasileira. Esta pesquisa será do tipo bibliográfica, cujas leituras, análises e interpretações incidirão sobre o *corpus* que abrange o romance *D. Narcisa de Villar* no qual se observam as diversas manifestações de rebeldia da mulher, por meio das performances da personagem Narcisa de Villar.

### Palavras-chave

Mulher brasileira; educação; opressão; rebeldia.

### 1 Considerações iniciais

Este artigo tem a finalidade precípua de apresentar uma breve análise dos aspectos da rebeldia feminina brasileira do período patriarcal. Esses aspectos insurgentes são manifestados pela protagonista do romance *D. Narcisa de Villar*, da autora Ana Luísa de Azevedo Castro, publicado em 1859. A mulher brasileira, nos três primeiros séculos e meio de nosso País, seguindo a tradição apedêutica das primeiras portuguesas que vieram para o Brasil, era iletrada, circunscrita ao convívio da família e sem projeção na sociedade. Destituída do direito à cidadania, não era pessoa capaz de exercer seus direitos e deveres na ordem civil. As primeiras manifestações de rebeldia feminina contra as formas de opressão social por que passava notabilizou-se por meio da literatura e do jornalismo literário. Nesses dois instrumentos de comunicação escrita, as mulheres escritoras do século XIX tornaram comum na sociedade brasileira letrada os mais diversos temas e assuntos de seu cotidiano. Para darmos seguimento retilíneo a esta pesquisa e alcançarmos resultados coerentes para com o tema, ora proposto, estabelecemos como objetivo realizar um breve estudo das

---

92 O autor é doutorando em Educação Brasileira pelo Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal do Ceará.

manifestações de rebeldia da protagonista do romance *Narcisa de Villar* contra a opressão mulher na sociedade patriarcal brasileira.

A escolha deste tema deve-se ao fato de que ele aborda uma das questões sociais problemáticas que sempre envolveram homem e mulher, não somente na sociedade brasileira, mas, também, na sociedade mundial. O homem, por tradição de seu predomínio nas sociedades antigas, quer manter-se senhor da sociedade; a mulher, sem querer deixar-se perpetuar submissa e resgatando as fases de alternância de poder entre um e outro na história das comunidades tribais e das sociedades organizadas, busca igualar-se ao homem em direitos, deveres, competência e desempenho em diversas áreas do conhecimento e das atividades laborais. Trata-se, portanto, de uma questão social tão antiga quanto a própria existência do homem sobre a face da Terra e demonstra não se esgotar neste século XXI.

As bases teóricas que dão sustentação a esta pesquisa compreendem dois tipos de fontes: a primária e as secundárias. A fonte primária é constituída pelo romance *D. Narcisa de Villar*, da autora Ana Luísa de Azevedo Castro. As fontes secundárias estudadas compreendem as obras: *Escritoras brasileira do século XIX*, de Zahidé Lupinacci Muzart, em três volumes, nos anos de 1999, 2000, 2001, nos quais retrata o contraste entre a qualidade da literatura dessas escritoras e o apagamento que elas sofreram na sociedade patriarcal brasileira; *Necrologia* (JERÔNIMO SIMÕES, Revista Mensal da Sociedade de Ensaio Literários, n. 4. Rio de Janeiro, 1872); *Duas escritoras e um problema de autoria*, (SOUSA, 1979); *Pequena história de um encontro* (SOARES, Iaponan. In: CASTRO, 2000, pp. 129-132); *A cultura do romance* (MORETTE, v. 1, 2009); *Mulheres na sala de aula* (LOURO, Gaucira Lopes. In: Mary Del Priori (organizadora), História das mulheres no Brasil, 2004).

Este artigo está apresentado em quatro seções. A seção um compreende as considerações iniciais do artigo. A seção dois aborda a mulher brasileira na época do romance *D. Narcisa de Villar*. A seção três trata da rebeldia feminina no romance *D. Narcisa de Villar*. A seção quatro versa sobre as considerações finais do artigo.

## **2 A mulher brasileira na época do romance *D. Narcisa de Villar***

O romance *D. Narcisa de Villar*, de Ana Luísa de Azevedo Castro, foi publicado em duas versões: a primeira, em forma de folhetins, no jornal de modas carioca, *A Marmota*, nas edições que se iniciaram no dia 13 de abril e terminaram no dia 06 de julho de 1858; e a segunda, em forma de livro, em 1859. As duas formas de impressão do romance *D. Narcisa*

*de Villar* ficaram a cargo de Francisco de Paula Brito, um literato, jornalista, tipógrafo e político da sociedade carioca da primeira e segunda metades do século XIX. A escrita e publicação do romance de Ana Luísa ocorreram no contexto histórico do mundo ocidental oitocentista, uma centúria que convergiu as mudanças científicas, tecnológicas, sociais, políticas, econômicas e artísticas que acompanhavam a humanidade desde as culturas e civilizações ocidentais mediatas (as filosofias e ciências gregas dos períodos pré-socráticos, socrático e pós-socráticos) até as imediatas (a Revolução Científica do século XVII, o Iluminismo, do século XVIII, a Revolução Francesa e a Revolução Industrial, do século XVIII). Naquela centúria, as mulheres americanas e inglesas promoveram uma espécie de segunda revolução feminina, uma vez que a primeira ocorreu durante a própria Revolução Francesa, quando as mulheres irromperam contra a postergação política dos direitos e garantias que os revolucionários haviam estendido aos nacionais franceses. As rebeliões social e política das mulheres foi desencadeada contra o rei Luís XVI, porque este permanecia recalcitrante em não querer reconhecer as mudanças gerais que a revolução havia trazido para o cidadão francês e para os seus coevos no mundo ocidental.

No Brasil Colônia, a discriminação entre homem e mulher se instaurou e adquiriu notoriedade com a implantação da cultura patriarcal portuguesa. A tenra cultura brasílica, que iniciava sua trajetória progressista, plagiando o modelo que o colonizador português trouxera para aqui, não permitiam que a mulher portuguesa e a brasileira tivessem acesso à escola formal, o que as impedia de educar-se igualmente ao homem. Sem ter acesso ao conhecimento intelectual das disciplinas que formavam o *trivium* (os três caminhos formados pela Lógica, Gramática e Retórica) ou “os estudos menores”, os quais eram transmitidos “a alguns filhos de colonos e a índios aldeados” (ARNO e WEHLING, *A formação do Brasil Colonial*, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994, p. 287, *apud* FERNANDES, 2012). No século XIX, o conflito de poder entre os dois gêneros passou a arrefecer e mudar graças à formação da consciência nacional que passou a formar-se devido às consequências das revoluções libertárias que eclodiram no século anterior e mudaram a fisionomia artística, social, política, filosófica e econômica do mundo ocidental.

A cultura da desigualdade entre homem e mulher na sociedade brasileira perpassava pelas áreas lícitas da atividade humana, para que não podiam ser exercidas igualmente por homens e mulheres, principalmente as atividades educativas. Educação para as mulheres, segundo a ideologia patriarcal dominante no século XIX, era considerada uma

“arma privilegiada de libertação” (LOURO, 2009, p. 446). A mulher educada intelectualmente, ao contrário da mulher ignara (a quem falta de instrução), podia participar da vida política, porque exercia o direito ao voto, podia ser votada para cargos eletivos; podia pleitear seus direitos pessoais; podia participar de atos públicos, usando a própria voz para expressar os sentimentos e pensamentos sobre as mais diversas situações da vida pessoal ou pública.

A escola formal e a aquisição do conhecimento deveriam ser exclusivas para o homem, a quem competia frequentar a escola formal e adquirir o saber e o conhecimento nas diversas áreas da ciência e das profissões que lhe eram próprias. Com relação à mulher fora da escola, afirma Ribeiro (2000, p. 81, *apud* STAMATTO, s/d, p. 2) que:

No século XVI, na própria metrópole não havia escolas para meninas. Educava-se em casa. As portuguesas eram, na sua maioria, analfabetas. Mesmo as mulheres que viviam na Corte possuíam pouca leitura, destinada apenas ao livro de rezas. Por que então oferecer educação para mulheres ‘selvagens’, em uma colônia tão distante e que só existia para o lucro português?

A exclusão da mulher brasileira do acesso à escola formal, durante os três primeiros séculos existenciais da Colônia brasileira, ensejou o início do sentimento de insurgência da mulher contra os sistemas político e educacional vigentes no País. A política de exclusão da mulher da escola, instituída e mantida pelos colonizadores, governadores-gerais e executados pelos padres jesuítas, a quem cabia catequizar os colonos e ensinar os conhecimentos teóricos aos filhos das famílias prestigiadas.

Segundo Fernandes (2019),

hoje, a presença feminina é marcante em todos os níveis de formação educacional, mas nem sempre foi assim. As mulheres ingressaram na escola tardiamente e com formação voltada para os cuidados com o lar e a família. De acordo com as leis portuguesas, o sexo feminino fazia parte do *imbecilitus sexus*, ou sexo imbecil, uma categoria à qual pertenciam mulheres, crianças e doentes mentais. Essa ideia persistiu no Brasil Colônia, onde também eram comumente declamados versinhos como: “mulher que sabe muito é mulher atrapalhada, para ser mãe de família, saiba pouco ou saiba nada”; “a mulher honrada deve ser sempre calada”; e “mulher que sabe latim não tem marido, nem bom fim” – muitos dos quais encontrados na literatura de escritores portugueses do gênero masculino.

Mesmo já no século XIX, Charles Darwin, por exemplo, acreditava que as mulheres eram intelectualmente inferiores – opinião semelhante à de outros homens biólogos na época. (FERNANDES, 2019, n. p.).

A nova realidade da mulher brasileira oitocentista, decorrente da Filosofia Iluminista, da Revolução e das mais diversas atividades profissionais da época. Ainda assim, no final do século XIX, a mulher Francesa e da Independência do Brasil, fê-la sair da condição

de pessoa humana submissa, subalternizada e aterrorizada pela ideologia patriarcal dominante e adquirir status de mulher cidadã. A mudança de status social e político da mulher brasileira do século XIX adveio com a aquisição do conhecimento intelectual e com o cultivo das belas letras. Não se pode olvidar que a mudança de status abrangeu o conjunto de escritoras do século XIX, as quais tiveram acesso à escola formal, eram letradas, cultivaram a escrita literária e exerciam brasileira, mesmo liberta pelo conhecimento intelectual e pelo poder da escrita literária, permanecia obrigada a observar padrões de conduta social, impostos pela ideologia dominante. Segundo Del Priore (2010), o jornal *Gazetinha*, em 1898, publicou a receita para a mulher ser bem-sucedida em suas vidas privada e pública:

1) Fala pouco, escuta muito, não interrompas nunca; 2) conserva naturalidade no tom e nos pensamentos; 3) que a tua voz não seja muito baixa que aborreça quem te ouça, nem muito alta que incomode; 4) fala a cada um o que ele sabe melhor ou gosta mais: não avances nada adiante de quem conheces; 5) se contares alguma coisa, que as tuas narrativas possam interessar a todos. Aconselho-te a que afares dela minúcias ociosas; 6) mostra-te benévola sem lisonja, sincera sem grosseria; 7) busca antes agradar que brilhar, evita pôr-te em cena, excetua-te dos elogios que atribuis e não mostres que os fazes para que te os paguem; 8) não sejas rigorista nem licenciosa. Não rias muito alto; 9) preocupa-te em não ofender ninguém, usa pouco da zombaria, nunca da maldade; 10) poupa as opiniões alheias, aceita boamente a contradição e, se refutares, não dispute. (PRIORI, 2010, p. 300)

O decálogo publicado pelo jornal carioca, *Gazetinha*, citado por Del Priore (2010), apresenta uma demonstração de como a mulher era concebida pela ideologia predominante na sociedade patriarcal. Era um ser humano diferente do homem, por ser rotulada como o sexo imbecil. Como representante do *sexo imbecil*, a mulher não possuía a capacidade de discernir o certo do errado e necessitava de pautar a conduta e o comportamento preceituados pela sociedade do sexo dominante, o homem e suas circunstâncias. Dessa forma a sociedade prestigiada no século XIX, a patriarcal, elaborou e publicou no jornal *Gazeta do Rio de Janeiro*, na edição do dia “a receita para a mulher ser bem-sucedida” norteava todos os passos da vida feminina, observáveis pela sociedade, para que ela recebesse o rótulo de pessoa bem recatada em todas as suas manifestações linguísticas, sociais e morais.

### **3 A rebeldia feminina no romance *D. Narcisa de Villar***

A rebeldia, na vida cotidiana das sociedades humanas, costuma ser atribuída à adolescência, a faixa etária compreendida pela Organização Mundial da Saúde como a faixa etária que vai dos 10 aos 19 anos. Na adolescência, o indivíduo está em desenvolvimento

físico, psicológico, comportamental e social para ingressar na vida adulta. Na ordem dos direitos e deveres que os contratos sociais ditam para os cidadãos de cada sociedade humana, o adolescente ainda não adquiriu autonomia para gerir-se a si próprio nos atos da vida pessoal e social. Essas limitações de poder fazer ou não poder fazer em sociedade, às vezes, podem ser a causa de rebeldia pessoal tanto na adolescência quanto na fase adulta. Podem concorrer para a prática de rebeldia em jovens e adultos: anomalias biológicas, mentais, psicológicas; redução ou falta de sociabilidade nos grupos sociais em que os rebeldes interagem; a imitação de conduta desviante em sociedade; traumas decorrentes de abusos sexuais ou morais; rejeição pela própria familiar biológica ou adotante; falta de padrão de vida econômica, material ou patrimonial desejada; falta de competência pessoal para ingressar ou integrar um grupo social específico. Às vezes, a rebeldia pode não ter uma causa específica e decorrer de simples opção de vida pessoal e social desviante. Nesse caso, tem-se a chamada “rebeldia sem causa”, a qual transcorreu nos anos de 1950 e 1960, com jovens de ambos os sexos que optaram a “*juventude transviada*” à vida normal da maioria dos adolescentes e jovens (SANTOS, 2011).

No romance *D. Narcisa de Villar*, a rebeldia da protagonista não se cingiu apenas à fase em que ela passou pela adolescência. Nessa fase de vida, ela foi rejeitada e abandonada pelos três irmãos. Depois, para completar-se o martírio da jovem, ela foi entregue pelos Senhores de Villar à convivência entre os escravos da casa grande (p. 29). Enquanto adolescente, a rebeldia da Narcisa de Villar era recatada, até pela própria fragilidade física e emocional da menina. O descontentamento e a rebeldia da Narcisa de Villar manifestam-se contra os irmãos, não por meio discurso de protesto, mas angariando a simpatia e o respeito dos fâmulos, alfabetizando-os, iniciando-os nos letramentos linguístico e literário e ensinando-lhe os rudimentos do catolicismo. Afinal, a moça fora entregue à vida escrava pelos três irmãos, como se fosse uma escrava, e não uma fidalga, título nobiliárquico que herdara dos ancestrais imediatos, mas que lhe fora desconstituído pelos próprios irmãos (p. 24, turno de fala 3).

Ao ingressar na fase adulta, a Narcisa de Villar ampliou a rebeldia contra seus opressores, quantificando-a em proporções elevadas e qualificando-a discursivamente. A nova postura rebelde da protagonista deixou a todos aturdidos e sem contra-argumentos sustentáveis, principalmente os irmãos que a desnaturaram. No capítulo 2, a Narcisa de Villar, já na fase adulta, rebelou-se contra a ação sórdida e interesseira dos irmãos, quando estes a

convocaram para uma reunião solene, no salão de festas da casa grande, para apresentá-la ao homem com quem ela iria ser casada, sem exercer o direito pessoal e inalienável de expressar se aceitaria ou refutaria o arbítrio que estava prestes a concretizar-se (p. 32-43). Na sequência dos capítulos, a rebeldia não é manifestada apenas por Narcisa de Villar, mas igualmente, pelo jovem Leonardo (p. 50-60) e pela índia Efigênia, mãe do Leonardo, contra D. Luís de Villar, para denunciar aos circunstantes os atos desumanos que ele havia perpetrado contra a mesma e contra o filho que ambos haviam gerado e posto no mundo. Finalizando o discurso rebelde contra o pai de seu filho, Efigênia, na presença de terceiros, imputa-lhe a prática do recém-filicídio, isto é, a morte praticada pelo pai contra o filho sanguíneo, o jovem Leonardo (p. 115).

O romance *D. Narcisa de Villar* foi publicado na época em que o gênero literário romance prestigiava “um novo sujeito, formado pelas condições históricas e sociais” (FREDERICO, 2005, p. 430). Centrado nessa questão social, a temática principal do romance é a opressão da mulher pela família e pela sociedade patriarcal brasileira, cujo fator preponderante foi a falta de isonomia entre homem e mulher no século de Narcisa de Villar e no século de Ana Luísa. A desigualdade entre os dois gêneros, com a prevalência do masculino sobre o feminino, ao mesmo tempo que causava um mal-estar social interno, constituía um contrassenso às mudanças que advieram das revoluções científicas, sociais, políticas e dos movimentos artísticos e filosóficos dos séculos XVIII e XIX. Ainda no campo das revoluções que pleitearam a igualdade de gêneros no mundo ocidental naquelas duas centúrias, ganhou notoriedade, embora não muito feito conhecida pela história, a revolução das *mulheres peixeiras*, na França, em 5 de outubro de 1789. Essa segunda revolução francesa instou as mulheres cultas e letradas das sociedades ocidentais, no final do século XVIII, a insurgir-se contra as desigualdades sociais e políticas que o patriarcalismo lhes impunha.

Ana Luísa deu ênfase ao tema de seu romance com a rebeldia da mulher oprimida pela família e sociedade, como deixa evidenciar-se na estória e no enredo, por dois motivos bem expressivos. O primeiro deve-se à semelhança da trajetória de vida pessoal da autora e da protagonista do romance. O segundo, ao contrassenso que se estabeleceu entre os movimentos libertários dos séculos XVII e XIX no mundo ocidental e a opressão pessoal e o apagamento social e político da mulher na sociedade brasileira nos quatro primeiros séculos de existência. A autora nasceu e viveu as fases da infância e adolescência em São Francisco do Sul, Santa Catarina. Depois, emigrou para a Cidade do Rio de Janeiro, onde exerceu o magistério, a

função de diretora de escola normal para moças, filiou-se a agremiações literárias cariocas, casou-se, constituiu uma pequena família e faleceu aos quarenta e seis anos. A protagonista Narcisa de Villar nasceu em Lisboa, Portugal, mas, no início da adolescência, logo após tornar-se órfã de pai e mãe, viu-se obrigada a viajar para o Brasil, para encontrar-se com os três irmãos e ser amparada por eles. No Brasil, os objetivos da jovem se realizaram em parte. Ela encontrou os três irmãos, mas não foi bem recepcionada pelos três irmãos sanguíneos, os Senhores de Villar: D. Martim de Villar, D. Luís de Villar e D. José de Villar, os quais a entregaram à convivência entre os fâmulos. A continuidade da criação da jovem ficou a cargo da indígena Efigênia.

A silvícola, há cerca de pouco mais de uma década, quando ainda era adolescente e filha única, vivia sob a guarda e proteção dos pais biológicos, o Cacique da Tribo Tupi, e a mãe dela. Efigênia, nessa faixa etária, viu seu pai recepcionar, acomodar e prover de sustento material a D. Luís de Villar, o segundo irmão mais velho de Narcisa de Villar, o qual sofrera um naufrágio marítimo à altura da tribo. Com a convivência do náufrago português tribo da Efigênia, nasceu uma relação amorosa entre os dois, cuja consequência não se adequou aos costumes silvícolas. A índia engravidou de D. Luís de Villar e veio a dar à luz um filho, a quem pôs o nome Leonardo, talvez para marcá-lo pela valentia, ousadia e ação guerreira contra as adversidades que viesse a encontrar na vida selvagem. Ao ser noticiado por Efigênia de que iria ser pai do filho que ambos geraram, D. Luís de Villar adotou um comportamento que contrariou a gratidão que devia ao pai da jovem índia. Às furtadelas, ludibriou toda a tribo e fugiu para local incerto e não sabido, deixando a namorada gestante e na iminência de ter a gestação descoberta pelos pais de Efigênia e pelos demais integrantes da tribo. A atitude ingloria de D. Luís de Villar para com a tribo tupi, ao pais da Efigênia e, principalmente, à pobre índia gestante, desamparada por quem lhe jurara amor eterno e entregue à mercê do destino.

A autora, Ana Luísa de Azevedo Castro, inserta em um século marcado pela educação pelo signo da igualdade, liberdade e fraternidade, imprimiu a seu romance, *D. Narcisa de Villar*, a educação como saber e poder emancipador da mulher oprimida pela família e pela sociedade patriarcal. As diversas manifestações opressivas da sociedade contra a mulher instaram a escritora a trazer a educação como aquisição de conhecimento, mudança de conduta e exercício da rebeldia da protagonista, a Narcisa de Villar, e das personagens secundárias, o jovem Leonardo e as índias, mãe Micaela e Efigênia. A rebeldia da

protagonista e das personagens secundárias manifesta-se por meio dos discursos de protesto que elas deixam evidenciar-se o grau de insurgências da mulher brasileira contra a opressão que a família e a sociedade patriarcal brasileira exerciam sobre ela. Finalmente, algumas das manifestações de rebeldia mais significativas, no romance *D. Narcisa de Villar*, são proferidas pela protagonista e pelas personagens secundárias contra:

- 3.1 O processo de escolha e nomeação dos governadores das colônias brasileiras pelos reis de Portugal recaía sobre pessoas de má reputação ética, moral e sem competência político-administrativa para o exercício da função (p. 27).
- 3.2 O tratamento despótico, bárbaro e anti-humanitário que os Senhores de Villar dispensavam aos criados da casa grande (p. 28).
- 3.3 O desprezo que os irmãos da Narcisa de Villar deram a ela, deixando-a entre os criados, como se criada fosse, e não uma fidalga dos Villares (p. 29).
- 3.4 A tentativa de anulação da consciência e do direito pessoal da Narcisa de Villar pelos irmãos, quando tentaram casá-la com o coronel Pedro Paulo, sem que ela fosse informada desse plano sórdido nem tampouco consentido nesse ato (p. 61-73).
- 3.5 A supremacia dos interesses políticos, financeiros e materiais ao amor fraternal e humano, demonstrada pelos irmãos da Narcisa de Villar (p. 33).
- 3.6 A tentativa de homicídio que os irmãos da Narcisa de Villar e o coronel Pedro Paulo perpetraram contra o jovem Leonardo, filho de D. Luís de Villar com a índia Efigênia e sobrinho legítimo da protagonista (p. 47).
- 3.7 O repertório dos atos anti-humanos que os irmãos da Narcisa de Villar praticaram contra ela própria e contra os demais criados da casa grande. A rebeldia da moça contra os irmãos dela exalçou-se ao ponto de ela anunciar, publicamente, que queria continuar pertencendo aos laços familiares que eles diziam defender, por que: foi abandonada por eles, quando chegara ao Brasil e não tinha outros parentes que pudesse cuidar dela, que, ainda, era uma criança de doze anos; viveu uma dupla orfandade: a primeira, sem a proteção dos pais biológicos; e a segunda, sem a proteção paternal vicária que pretendia encontrar nos três irmãos; viver condenada ao isolamento dos irmãos sanguíneos durante toda a fase adolescente; teve a consciência e o direito pessoal anulados pelos três irmãos, quando eles, visando à obtenção de vantagens financeiras e políticas junto ao governo de

Lisboa, quiseram casá-la com um homem que ela não conheceria nem encontrara nele a afinidade amorosa (p. 112, turno de fala V).

- 3.8 A forma trágica e desumana que os três irmãos da Narcisa de Villar e o coronel Pedro Paulo, como quatro fidalgos, homicidaram ao jovem Leonardo, retalhando-lhe o corpo a golpes profundos de espada, deixando-o prostrado no solo tosco da Ilha (p. 114, turno de fala I).
- 3.9 O assassinato que D. Luís de Villar praticou contra o filho sanguíneo, o jovem Leonardo, que ele gerara com a índia Efigênia, quando, naufrago marítimo, estivera sob a proteção do pai dela, cacique da tribo tupi. O discurso crítico de Efigênia trouxe à luz histórias que permaneciam ignoradas por Narcisa de Villar: a primeira se reporta à história do acolhimento de D. Luís de Villar pelo Cacique da Tribo Tupi, pai de Efigênia, quando ele sofreu um naufrágio marítimo na costa de São Francisco do Sul; a segunda, a história da sedução de Efigênia por D. Luís de Villar, na aldeia da tribo tupi, quando ela ainda estava nos primeiros anos da adolescência; a terceira, à fuga sorrateira e sórdida de D. Luís de Villar, quando descobriu que a amada estava gestando um filho dele; a quarta, à fuga da Efigênia da presença do pai, para salvar a integridade física e moral do filho que daria à luz a poucos meses; a quinta, à ação do destino que fê-la chegar, com o filho de colo, à fazenda dos Senhores de Villar, após longa peregrinação por terras estranhas, e ser acolhida pelos criados da casa grande (p. 115, turno de fala I).
- 3.10 A dissimulação que D. Luís de Villar diante do discurso crítico da Efigênia, para querer demonstrar que era o pai do jovem que jazia morto no local do sinistro, nem possuía resquício de lembrança de que mantivera qualquer relação amorosa com a índia. Efigênia consubstanciou seu discurso contra D. Luís de Villar, contra-argumentando as falsas versões que usaram como se verdades fossem. Saindo do plano discursivo, Efigênia exibiu a todos os presentes os sinais indeléveis que seu interlocutor deixara no corpo dela, no dia em que se uniram sexualmente pela primeira vez. Efigênia mostrou as letras “L” e “V”, que foram gravadas, nos seios dela, por D. Luís de Villar, por meio de estilete (p. 117, turno de fala I).

### **Considerações finais**

Neste artigo, procuramos mostrar a rebeldia da mulher da sociedade patriarcal

brasileira, a partir do comportamento e da conduta de vida da protagonista do romance, *D. Narcisa de Villar*. O romance, em seus nove capítulos, deixa evidenciado, por meio de linguagem transparente, mas com implicações de teorias científicas, filosóficas e religiosas em sua estrutura profunda, o sentimento de rebeldia e resistência que a protagonista, Narcisa de Villar, demonstra contra a marginalização da mulher pela sociedade patriarcal brasileira. A protagonista sempre está tecendo crítica à violência simbólica a que ela, que encarnava a figura da mulher brasileira do século XVII, era submetida pelos Senhores de Villar. A opressão e o apagamento da personalidade feminina na sociedade patriarcal não foram um caso isolado em que se viu imergida a protagonista, mas um lugar-comum à mulher dos quatro primeiros séculos iniciais da nação brasileira. Trata-se de um tema que, pela sua complexidade, mexe com tradição cultural e tende a continuar como objeto de discussões entre homem e mulher pelos séculos dos séculos, não obstante já haver alcançado progressos significativos no século XX e início do XXI.

Os tópicos que formaram o corpo desta pesquisa possibilitaram o desenvolvimento de assuntos diretamente ligados e interligados com o tema básico deste artigo: a opressão da mulher pela família e pela sociedade. No primeiro tópico, abordou-se a parte introdutória, onde se apresentaram os processos e procedimentos metodológicos à consecução dos objetivos pretendidos. No segundo, discorreu-se sobre a ação da mulher, na época da história de vida de Narcisa de Villar e da produção do romance *D. Narcisa de Villar*, enfatizando os dilemas sociais, políticos, psicológicos e religiosos por que ela passava na família e na sociedade colonial.

Nesse ambiente de pesquisas, evidenciaram-se as lutas sociais e políticas que as mulheres empreenderam no mundo ocidental, para conquistar e manutenção da isonomia entre homem e mulher na sociedade brasileira. No terceiro, apresentamos um rol de passagens textuais, onde a autora retrata magistralmente a rebeldia da protagonista Narcisa de Villar e da índia Efigênia contra a violência dos senhores de Villar contra os criados (p. 28), contra a irmã, Narcisa de Villar (p. 29), contra Efigênia (pp. 115-116) e contra o Leonardo, filho de D. Luís de Villar e de Efigênia e sobrinho de Narcisa de Villar (p. 115).

Nosso grande compromisso, neste artigo, portanto, teve três grandes objetivos. O primeiro, para retratar as manifestações da rebeldia da protagonista do romance *D. Narcisa de Villar* contra a opressão por que ela passou, amarissimamente, na família e na sociedade patriarcal brasileira. O segundo, para tentar ampliar o conhecimento e a leitura do romance

pesquisado pelos segmentos intelectuais e intelectualizados brasileiros contemporâneos. O terceiro, para concitar a ampliação, o aprofundamento e o aperfeiçoamento dos estudos críticos e reflexivos da literatura de autoria feminina do século XIX na graduação e pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará.

## Referências

CASTRO, Ana Luísa de Azevedo. **D. Narcisa de Villar**. 4. ed. Florianópolis: Editora Mulheres, 2000.

FREDERICO, Celso. A sociologia da literatura de Lucien Goldmann. **Estudos Avançados**, [S.L.], v. 19, n. 54, p. 429-446, ago. 2005. FapUNIFESP (SciELO) [<http://dx.doi.org/10.1590/s0103-40142005000200022>].

FERNANDES, Cláudio. Educação no Brasil colonial, **Mundo Educação**. 2012. Disponível em: <<https://mundoeducacao.uol.com.br/historiadobrasil/educacao-no-brasil-colonial.htm>>. Acesso em: 12 dez 2019.

FERNANDES, Fernanda. A história da educação feminina. **MultiRio**, a mídia educativa da cidade, 2019. Disponível em: <<http://www.multirio.rj.gov.br/index.php/leia/reportagens/artigos/reportagens/14812-a-hist%C3%B3ria-da-educac%C3%A7%C3%A3o-feminina>>. Acesso em: 12 dez 2019.

LOURO, Guacira Lopes. **Mulheres na sala de aula**. In: PRIORE, Mary Del (Org.). História das mulheres no Brasil. São Paulo: Contexto, 2012.

MORETTI, Franco. **A cultura do romance**. São Paulo: Editora Cosac Naify, 2009.

PERROT, Michelle. **Minha história das mulheres**. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2007.

PRIORE, Mary Del. **História das mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2006.

SANTOS, Lídia Noêmia. As “causas” da “rebeldia sem causa”. Jovens transviados e a perspectiva médico-social no Brasil (1950-1960). Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH São Paulo, julho 2011. Disponível em: <[http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1308146727\\_ARQUIVO\\_TEXTOLIDIA\\_NOEMIA-ANPUH.pdf](http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1308146727_ARQUIVO_TEXTOLIDIA_NOEMIA-ANPUH.pdf)>. Acesso em: 09 nov 2020.

SANTOS, Sandra. Do Significado à Interpretação da Função Discursiva do Provérbio nos Contos de Gonçalo Trancoso. **Signum – Revista da Abrem**, [S.L.], v. 17, n. 1, p. 218-234, 10 ago. 2016. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.21572/2177-7306.2016.v17.n1.13>>.

SIMÕES, Jerônimo. Necrologia. **Revista Mensal da Sociedade Ensaos Literários**, Rio de Janeiro, n. 4, p. 674-6, 31 out. 1872.

SOARES, Iaponan. Pequena história de um encontro. *In*: CASTRO, Ana Luísa de Azevedo. **D. Narcisa de Villar**. 4. ed. Florianópolis: Editora Mulheres, 2000, p. 129-132.

SOUSA, José Galante de. Duas escritoras e um problema de autoria. *In*: \_\_\_\_\_. **Machado de Assis e outros estudos**. Rio de Janeiro: Cátedra/Brasília: INL, 1979, p. 217-220.

STAMATTO, Maria Inês Sucupira. Um olhar na história: a mulher na escola. Natal: UFRN, Programa de Pós-Graduação em Educação, s/d. Disponível em:  
<<http://sbhe.org.br/novo/congressos/cbhe2/pdfs/Tema5/0539.pdf>>. Acesso em: 12 dez 2019.

## **O PATRIARCADO E O MATRIARCADO: UM ESTUDO COMPARADO DAS NARRATIVAS LITERÁRIAS DOS MITOS DA CRIAÇÃO**

Maria Danielle Silva Silveira

Francisco Valdemir Moreira Vieira

Annalies Barbosa Borges

**Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Ceará**

### **Resumo**

O presente trabalho discute o mito da criação com ênfase na análise do suposto direito masculino de dominação sobre as mulheres. Tendo em vista que, por outro lado, existem literaturas que abordam a mulher como ser divino e completo, independente e construtora de seus valores e história, é esse enfrentamento – através de culturas e visões de povos diferentes – entre poder feminino e masculino nos mitos da criação o enfoque do estudo aqui exposto. Os textos escolhidos para a análise foram mitos da criação do livro Gênesis da Bíblia e de “A lenda de Namorói”, conto de Mia Couto. Utilizamos como método a leitura, interpretação e análise pelo viés da literatura comparada, numa tentativa de encontrar possíveis similaridades e diferenças, na estrutura dos textos e, principalmente, no que diz respeito à representação feminina.

### **Palavras-chave**

Literatura comparada; Mitologia; Matriarcado; Patriarcado.

### **Introdução**

Desde o entendimento de civilização busca-se compreender a origem do universo, seja por mitos culturais, seja por estudos científicos. Tais buscas fizeram surgir entre as civilizações diversas ideias que nortearam, entre tantos outros aspectos da sociedade, a literatura. Os mitos da criação são narrativas simbólicas, que explicam a origem do mundo e do homem. Eles são encontrados em quase todas as culturas, e, apesar de hoje pensarmos nesses mitos como histórias fantasiosas, cada comunidade as considerava como um relato sagrado, que transmitia a verdade absoluta.

Neste estudo será discutido o papel do homem e da mulher, bem como um suposto direito masculino de dominação sobre as mulheres, criando valores quase que indestrutíveis. Entre esses valores, destaca-se o patriarcalismo, que tem como definição ideológica a supremacia do homem nas relações sociais. Em contraponto surge o termo matriarcado que designa sociedades que foram social, econômica, política e culturalmente criadas por mulheres.

Para estudo serão consideradas duas obras. A primeira, o livro de Gênesis que trata sobre a origem de todas as coisas, a partir de um ponto de vista considerado sagrado pelo cristianismo. A segunda, “A lenda de Namarói” de Mia Couto, conto africano que trata a criação como uma obra matriarcal. As literaturas têm simbolismos sobre a versão da origem dos gêneros, bem como os papéis por eles exercidos dentro da sociedade.

Este trabalho justifica-se pela necessidade de estabelecer uma reflexão sobre a construção social em torno do papel da mulher na sociedade, bem como romper paradigmas que já não servem para o século XXI.

## **1 Metodologia**

Trata-se de um estudo de literatura comparada, utilizando um estudo biográfico de cunho qualitativo. Analisa-se a narrativa de Mia Couto e do Livro de Gênesis, com ênfase na figura da mulher e sua representatividade. As discussões serão apresentadas em forma de comparação entre trechos das obras, seguidas de suas respectivas análises.

Para tanto, Carvalhal (2006) dá-nos suporte teórico em relação à definição de Literatura Comparada (LC), a qual designaria uma forma de investigação literária que confronta duas ou mais literaturas; já Coutinho (2013) destaca que a LC tem como marca fundamental o conceito de transversalidade, tanto em relação à fronteira entre nações e idiomas quanto em relação aos limites entre áreas do conhecimento.

Nesse sentido, tendo em vista que o simbólico da criação do mundo perpassa diversas culturas em diferentes manifestações e compreensões, a escolha metodológica de estabelecer uma análise comparativa entre dois textos que dialogam sobre tal mito, enfatizando a figura da mulher torna-se ideal para estabelecermos os debates aqui propostos com o intuito de romper os paradigmas estabelecidos pela sociedade ocidental cristã no que se refere ao papel da mulher na sociedade, tendo em vista o resgate de uma suposta herança de sua participação no mito da criação escolhido como base dessa sociedade.

Visa-se, portanto, compreender, através de métodos comparativos de textos de realidades culturais diferentes, que há visões diversas sobre a hierarquia de dominância patriarcal, tendo como base lendas africanas em contraponto a esses valores, apresentando um viés do matriarcado.

## **2 Discussão**

As discussões aqui apresentadas ressaltam a desmitificação da soberania masculina em detrimento do papel feminino. Foi possível observar que o senso comum ainda utiliza dos textos sagrados judaico-cristãos para estabelecer uma ideia estereotipada. Seguem as discussões, com base na análise das obras, numa tentativa de encontrar possíveis similaridades e/ou diferenças na estrutura dos mitos e, principalmente, a representação dos gêneros.

## 2.1 A Criação

Iniciando a análise comparativa, destacamos em ambas as obras analisadas a abordagem da criação. Comparando os dois textos, podemos perceber algumas semelhanças no que diz respeito ao papel do enunciador desse mito do surgimento do mundo. Observemos primeiro o trecho bíblico, que afirma: “(...) Assim foram concluídos os céus e a terra, e tudo o que neles há”. (BÍBLIA, 2000). Essa fala citada é proclamada por Moisés, um profeta chamado por Deus para livrar os filhos de Israel do cativeiro no Egito e guiá-los pelo deserto rumo à terra prometida de Canaã. Por terem os acontecimentos registrados em Gênesis, ocorrido antes da época de Moisés, ele não os testemunhou. Ele ficou sabendo sobre eles por meio de revelação (sonho).

Por outro lado, se observarmos o trecho referente à criação no conto de Mia Couto, podemos perceber um aspecto semelhante, conforme constatamos no trecho a seguir: “*Vou contar a versão do mundo, razão de brotarmos homens e mulheres*” (COUTO, 1990). Quem relata a estória, no conto de Mia Couto, é uma senhora que conheceu os fatos narrados através de sonhos guiados pelos seus antepassados.

Portanto, podemos observar que em ambas as narrativas os fatos não detêm uma origem certa, comprovada, visto que tudo se deu por sonhos ou revelações. Isso ressalta o caráter simbólico dessas narrativas.

## 2.2 O Homem

No mito judaico-cristão, o homem aparece como uma criação divina, logo, reflexo de algo perfeito. Passa a viver e, segundo a escrita de Gênesis, o mesmo passa a ser o dominador do espaço e de tudo que este espaço possui, incluindo a natureza: “*Então o Senhor Deus formou o homem do pó da terra e soprou em suas narinas o fôlego de vida, e o homem*

*se tornou um ser vivente*” (BÍBLIA, 2000).

Já no mito africano resgatado pelo conto de Couto: “Os homens não haviam. E assim foi até aparecer um grupo de mulheres que não sabia como parir. Elas engravidavam mas não devolviam ao mundo a semente que consigo traziam” (COUTO, 1990).

O que podemos notar de diferente entre as duas formas de enxergar o surgimento do homem nas duas narrativas é que a lenda africana apresenta uma perspectiva feminina, sendo ele uma anomalia ou desvio da natureza. O contexto que se estabelece apresenta mulheres no centro do poder. A reescrita da narrativa sobre as origens traz uma sobreposição a várias tradições, pois há uma desconstrução da figura masculina como um modelo imposto, apontando para uma organização matriarcal.

### 2.3 A Terra

Quanto à relação do homem e da mulher com a terra, talvez essa seja a visão mais divergente entre os dois textos aqui analisados. Uma se baseia num princípio de poder, de posse da terra e a outra de pertencimento e relação ritualística com esse elemento, atrelado ao respeito e caráter interativo.

Para melhor compreendermos, vejamos esse trecho de Gênesis: “*O Senhor Deus colocou o homem no jardim do Éden para cuidar dele e cultivá-lo*” (BÍBLIA, 2000). A ideia de que o homem desde o princípio seria o “dono” da terra, que dela cuidaria se faz presente nesse trecho da Bíblia. Há, portanto, um sentimento de pertença, mas de poder/posse da figura masculina como predestinada para essa função.

Por outro lado, a leitura trazida na lenda africana direciona o olhar para outro enfoque de relação de poder e manipulação sobre a terra e seu aspecto de fertilidade, conforme podemos observar: “*as mulheres sabiam colher a chama, semeavam o fogo como quem conhece as artes da semente e da colheita*” (COUTO, 1990).

Nesse trecho da lenda africana, também se faz presente o sentimento de conhecer e/ou dominar a terra, mas como arte, interação, seguindo a dinâmica da natureza, tendo a mulher como a portadora da fertilidade, da semente.

Tanto no texto de Gênesis, ou da Bíblia como um todo, quanto nas obras de Mia Couto a questão de terra como fator de poder e sobrevivência aparece de forma muito evidente. Porém, em “A lenda de Namarói” podemos reavaliar o lugar da mulher quanto conhecedora e dominadora da terra também capaz de desenvolver técnicas de ocupação e

sobrevivência na mesma.

## 2.4 Um ser em (In) Dependência do Outro

Outro ponto a ser analisado e que fortemente contribui para uma visão de patriarcado na cultura judaico-cristã e, em contraposição, tende ao matriarcado nos mitos africanos, é a relação do (s) primeiro (s) homem (homens) e mulher (mulheres).

Podemos observar no trecho a seguir, como o Criacionismo de Gênesis atribui um papel de submissão à mulher, já na sua origem: “Então o Senhor Deus declarou: *‘Não é bom que o homem esteja só; farei para ele alguém que o auxilie e lhe corresponda’*” (BÍBLIA, 2000).

O texto descreve detalhadamente o aparecimento da mulher, segundo o Criacionismo. Note-se, entretanto, a divina menção à carência masculina, e a mensagem implícita de “lhe corresponda”. Além de a mulher surgir a partir do homem, também é criada para servi-lo em sua solidão, a seu dispor como para suprir sua carência.

Por outro lado, no texto de Couto: “*No princípio, todos éramos mulheres. Os homens não haviam. E foi assim até aparecer um grupo de mulheres que não sabia como parir*” (COUTO, 1990).

Nesta leitura, observamos a diferença na apresentação da necessidade da criação do ser, em especial da mulher. Enquanto no Livro de Gênesis a mulher surge em condição de demanda, necessidade de favorecer o homem, na lenda de Namarói, a mulher é quem prevalecia na existência e dela, por um engano, surge o homem, como uma espécie de anomalia da criação.

## 3.5 A vida

Por fim, observemos nos trechos abaixo como ambos os textos abordam em suas narrativas a compreensão do surgimento da vida.

[...] 21 Então o Senhor Deus fez o homem cair em profundo sono e, enquanto este dormia, tirou-lhe uma das costelas, fechando o lugar com carne. [...] (BÍBLIA, 2000)

[...] Uma mulher deu a luz. Os homens se espantaram: eles desconheciam o ato do parto. A grávida foi atrás da casa, juntaram-se as outras mulheres e cortaram acriança onde ela se confundia com a mãe. Decepado o cordão, o um se fez dois, o sangue separando os corpos [...] (COUTO, 1990)

As narrativas apresentam de forma distinta o nascer. Salienta-se a escrita de Mia Couto no que diz respeito ao parto, como algo sagrado entre as mulheres, contrapondo-se ao Livro de Gênesis.

### **Considerações finais**

O Brasil é um estado democrático, toda a manifestação religiosa deve ser respeitada. Os cristãos compõem, inquestionavelmente, a maioria dos brasileiros. Entretanto, grande parte dessa maioria desconhece profundamente a “Bíblia Sagrada”, texto que fundamenta sua fé. Isso permite que interpretações equivocadas, reproduzidas há longo tempo, tornem-se cada vez mais sólidas. E ainda grande parte dessa maioria se fecha ao debate sobre o feminismo. Um grande erro, como visto, reside no entendimento machista de que a mulher tem que se acomodar a um segundo lugar, - a mulher é a “costela” - obedecendo cegamente ao marido e restringindo sua opinião à vida doméstica (o papel de servir à figura masculina), aceitando que a última palavra pertence ao homem.

Contudo, numa percepção de que o mito da criação não se manifesta apenas em uma cultura e, através de uma comparação com o resgate de outras culturas, como a de povos africanos, através da literatura, podemos perceber que há em outros povos um mito de criação que apresenta a figura feminina como dominante.

Sendo assim, devemos ter em conta, quanto estudiosos e investigadores das figuras construídas nos diversos textos, o aspecto simbólico que, mesmo textos considerados sagrados por algumas culturas e religiões, podem ter. O presente trabalho, portanto, apresenta-se como uma forma de instigar esse pensamento num âmbito científico de análise.

### **Referências**

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo**. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1970.

BÍBLIA. Português. **Bíblia Sagrada**. Nova Versão Pastoral. São Paulo: Bíblia Brasil, 2000.

CARVALHAL, Tânia Franco. **Literatura Comparada**. 4. ed. revista e ampliada. São Paulo: Editora Ática, 2006.

COUTINHO, Eduardo. **Literatura Comparada: reflexões**. São Paulo: Annablume, 2013.

COUTO, Mia. **Estórias abençoadas**. Lisboa: Editorial Caminho, 1990.

## O SOM DAS PALAVRAS: UMA ANÁLISE FONOESTILÍSTICA DE “*SIRENS*”, DE JAMES JOYCE

Hugo Henrique Trajano de Sousa<sup>93</sup>  
Universidade Federal do Ceará

Tércia Montenegro Lemos<sup>94</sup>  
Universidade Federal do Ceará

### Resumo

Este artigo propõe analisar alguns mecanismos estilístico-sonoros operados por James Joyce no capítulo “*Sirens*”, XI episódio do *Ulysses*. Nossa investigação parte de duas informações. A primeira, a de que Joyce escrevera em agosto de 1919 uma carta em que comenta suas intenções musicais para a composição do episódio, e a segunda, que reforça a primeira, que o autor apresenta em um esquema de 1921 a *fuga per canonem*, uma composição musical, como a técnica que estruturaria o escrito. No primeiro caso pudemos perceber como a estruturação e combinação rítmica dos elementos da frase produzem uma percepção mais dinâmica do texto. No segundo, investigamos os processos de criação de algumas onomatopeias, observando, ademais de sua apresentação visual, sua função narrativa. Por fim, pudemos perceber como o trabalho sonoro atua no escrito como mecanismo de grande importância, uma vez que é através do som que as imagens construídas nesse texto são intensificadas.

### Palavras-chave

James Joyce; *Sirens*; *Ulysses*; Fonoestilística.

### Introdução

James Joyce, em carta para Harriet Shaw Weaver, de seis de agosto de 1919, ao comentar sobre a escrita do episódio XI do *Ulysses*, informa que o capítulo contém “todas as oito partes regulares da *fuga per canonem*: e [que ele] não sabia de que outra maneira descrever as seduções da música além da qual *Ulysses* viaja”<sup>95</sup>. Guiados pelas palavras de Joyce, que em um momento primeiro se apresentam como um caminho-guia a ser seguido, muitos estudiosos buscaram desvelar as possíveis intenções e coadunações com a arte musical empreendidas pelo escritor nesse episódio.

É na orientação das palavras em “*Sirens*”, cujas disposições e conformações no

93 Graduando em Letras Português e Espanhol pela Universidade Federal do Ceará – UFC – Campus Benfica – Fortaleza. E-mail- [hugohenrique54@gmail.com](mailto:hugohenrique54@gmail.com).

94 Docente da UFC – Universidade Federal do Ceará. E-mail: [litteratercia3@gmail.com](mailto:litteratercia3@gmail.com).

95 “*All eight regular parts of fuga per canonem: and [that he] did not know in what other way to describe the seductions of music beyond which Ulysses travels*” (JOYCE, 1957, p.129 *apud* Michelle WITEN, 2012, p.157).

corpo do texto tomam da arte musical a sua inspiração primordial, que desenvolvemos a presente análise. Assim, ademais de orientados pela informação de que o autor teria buscado estruturar o episódio segundo uma peça musical, conforme pudemos ver anteriormente, baseamos igualmente nossa hipótese, de que a música é elemento significativo nesse capítulo, no esquema elaborado por James Joyce em 1921<sup>96</sup>. Cremos, portanto, que a música, ademais de ser notável elemento presente ao longo de toda a peça, seja pelas canções que ali são exploradas, seja pelas menções a instrumentos musicais, em especial o piano, é, sobretudo, aspecto que faz parte da própria organização estrutural do texto.

Na perspectiva de melhor apreender os pontos anteriormente delineados, o presente estudo tem por objetivo central empreender uma análise de alguns dos muitos aspectos sonoros desenvolvidos por James Joyce no capítulo XI do *Ulysses*, “*Sirens*”. Buscaremos, todavia, mostrar como tais efeitos se produzem na língua portuguesa, tomando como base para tal estudo a tradução realizada por Caetano Galindo

### **1 Um mergulho nas páginas iniciais de “*Sirens*”**

É permissível crer que, quando de um contato primeiro, as duas páginas iniciais de “*Sirens*”, uma confluência de cinquenta e nove frases e expressões destituídas aparentemente de nexos e sentido, suscitam no leitor uma sensação de não assimilação e entendimento imediato, levando-o a questionar, em consequência de tal sentimento, a função artística e literária dessas páginas no corpo do texto.

Tomará nota, certamente, neste início de leitura, das modificações operadas, seja no nível da palavra, por meio de exemplos como: “cascosferros”, “cabelouro”, “ourocadê”, “beijacoxa”, “aplaplauso”, “somprofundo”, “verdoceano”, operação essa de fácil identificação e compreensão, uma vez que o autor já a emprega desde o capítulo primeiro, seja na dimensão da frase, conforme se pode observar em “Meussan todeus masê lenun catinh aouvi” (JOYCE, 2012, p. 430).

A abertura de “*Sirens*”, aparentemente caótica e de difícil entendimento, como anteriormente enumerado, despega-se de sua aura de nebulosidade quando o leitor capta que as frases ali expostas se apresentam como motivos que se repetirão ao longo do texto. Observamos que primeiramente essa percepção se cumpre na leitura do trecho “Bronze junto a ouro, a cabeça da senhorita Douce junto à cabeça da senhorita Kennedy, por sobre a

---

96 O esquema pode ser consultado em James Joyce, *Ulysses*, (2012, p. 92), tradução de Caetano W. Galindo.

persiana do bar Ormond ouviram os cascos do vicerrei passar, soando em aço” (JOYCE, 2012, p. 432) – parágrafo primeiro após as duas páginas iniciais –, que, ainda que com algumas modificações, bem dialoga com a expressão de abertura “Bronze junto a ouro ouviu cascosferros, açonantes” (JOYCE, 2012, p. 430).

Em vista desse reconhecimento, na perspectiva de assimilação dessa parte do texto, o leitor se põe à espera, portanto, que composições tais como “Imperthnthn thnthnthn”, “Rrrpr. Kraa. Kraandl”, “Meu eppripfftfáfio. Seja pfrscrito”, de igual modo sejam solucionadas ao longo da leitura. Incitados por buscar a apreensão dessas e de outras formas, de entender como e com quais possíveis intenções são inseridas no corpo geral do capítulo, ou de qual modo se comportam quando observadas em conjunto umas com as outras, com maior vagar nos deteremos nesse instante em alguns aspectos observados em nossa leitura do episódio.

## 2 Repetição e ritmo na construção do sentido

Objetivando uma intensificação do valor da palavra, produzindo uma realidade literária distinta da conhecida, James Joyce faz uso de operações estilísticas que, em um primeiro instante, conforme já antes comentamos, aos olhos do leitor não habituado apresentam-se como distantes de imediata compreensão. Lembramos que muitas das técnicas utilizadas pelo autor de *Um retrato do artista quando jovem*, como o uso do fluxo de consciência e o emprego das palavras-valise, não foram por ele criadas, mas com ele foram reinventadas e intensificadas, ganhando funções e significados novos.

Em “*Sirens*”, ademais do emprego das duas técnicas acima mencionadas, outras igualmente são tomadas e manuseadas singularmente pelo escritor. Assim, uma construção como a seguinte: “Sim, bronze *logo ali*, junto a ouro *longe lá*, ouve *aço logo ali*, soam *cascos longe lá*, e ouviram *cascos áceos soacascos açoar*” (JOYCE, 2012, p. 433, grifos nossos), aparentemente simples, guarda no seu núcleo formativo elementos de significativa consideração.

Ao lermos a escritura em inglês<sup>97</sup>, percebemos que o tradutor busca e consegue manter em português o efeito original do texto. Nessa última língua, porém, a construção “cascos áceos soacascos açoar”, quando observada na sua integridade com o restante do

---

97 “Yes, bronze from anear, by gold from afar, heard steel from anear, hoofs ring from afar, and heard steelhoofs ringhoofringsteel” (JOYCE, p. 466).

parágrafo, ganha maior destaque e efeito sonoro, resultado diferente do observado no original “*and heard steelhoofs ringhoof ringsteel*”, ainda que neste se mantenha o padrão sonoro por meio da repetição de *steelhoofs* e *ringhoof*.

As marcações no ritmo frasal, percebidas na leitura dos trechos destacados, deixa transparecer com maior força, por ocasião de uma leitura em alta voz, o quão relevante é a função sonora neste parágrafo. Como salienta Monteiro (2009, p. 192), “a motivação sonora, em qualquer uma das suas modalidades, age sempre em função do ritmo. Ou seja, o simbolismo fonético pressupõe um suporte rítmico que reforça as conotações do significado”. Igualmente interessante é a percepção de Monteiro ao dizer que:

O nível dos significantes não se constitui apenas dos sons das palavras e estes isoladamente são inexpressivos. Por isso, a análise fonoestilística não só tem de levar em conta a combinação ou arranjo dos fonemas, mas também deve observar os efeitos transmitidos pela estrutura melódica, capaz de realçar a expressividade dos conteúdos emotivos, gerando os valores evocatórios (2009, p. 192).

Tomando os pensamentos do estudioso, percebemos que a escritura de Joyce encontra no manuseio sonoro da palavra um caminho não apenas imediato de construção do sentido, mas engloba uma dimensão mais profunda dos vocábulos quando apreendidos sonoramente em diálogo uns com os outros. Nessa perspectiva, uma construção como “*cascos áceos soacascos açoar*”, não se restringe a sua apreensão sonora de momento.

Conforme exemplos anteriormente apresentados, a presença do fonema /s/, observado na sua integralização das palavras acima, não é somente percebida neste parágrafo aqui analisado, todavia, ainda que encontrado em outros pontos, sua inserção se dá na mesma perspectiva que a dos demais, que é a de se referir ao som dos cascos dos cavalos sobre o calçamento. Antes, porém, é apreendido em entradas não tão marcadas, como “*Bronze junto a ouro ouviu cascosferros, açonantes*” (JOYCE, 2012, p. 430), que facilmente passaria sem maior atenção.

No excerto aqui compreendido, ao contrário, ao serem condensadas em um insistente encadeamento sonoro, por meio do emprego de assonâncias e aliteração, as palavras, além de produzirem a imagem do trotar dos animais na rua, gradualmente intensificado, igualmente, vista em conjunto com todo o excerto, criam na sua coligação uma percepção fortemente musical.

Para melhor percebermos o efeito sonoro no trecho em análise, busquemos em Monteiro (2009, p. 194) algumas considerações a mais. Conforme expõe o pesquisador: “O

mais importante de tudo é que, para compreendermos o papel do ritmo numa composição literária, devemos percebê-lo como uma sucessão de movimentos orgânicos que estruturam um jogo de tensão e extensão”.

Dos aspectos rítmicos de análise, entre os quais podemos destacar a segmentação da frase em movimento de ascensão e descensão – movimentos esses denominados, respectivamente, de *prótase* e *apódose*<sup>98</sup> –, além da divisão da frase em grupos fônicos ou de força – a frase rítmica –, Monteiro (2009, p. 197) destaca “a escolha de um padrão melódico” como aquele que talvez seja o mais relevante. Na distribuição das sílabas em fortes e em fracas, encontramos as seguintes sequências: “a) binário: -♩/♩-; b) terciário: -♩♩/-♩-/--♩; c) quaternário: ♩---/-♩---/--♩---/---♩”, em que o símbolo – representa a sílaba tônica, enquanto que ♩ a átona.

Aplicando esse método de análise aos quatro segmentos rítmicos “bronze logo ali, junto a ouro longe lá, ouve aço logo ali, soam cascos longe lá”, obteremos a seguinte representação:

Bron	ze	lo	goa	li,	jun	toa	ou	ro	Lon	Ge	lá,
-	♩	-	♩	-	-	♩	-	♩	-	♩	-

Ou	Ve	a	ço	lo	goa	li,	so	am	Cas	cos	lon	ge	L
-	♩	-	♩	-	♩	-	-	♩	-	♩	-	♩	á

O trecho observado encerra na sua estrutura uma combinação binária, marcada, aqui, pela alternância de sílabas tônicas e átonas. Há, contudo, na transferência de um segmento a outro, como se percebe em “aLI, JUNto a” e “aLI, SOam”, um encontro entre as sílabas fortes das duas palavras. Tal acontecimento, porém, não se configura como evento que interfira na sequência sonora do enunciado, pois as cargas de maior força, encontradas nos vocábulos “ali” e “lá”, isolados nas suas posições, mas em diálogo entre si, situam-se ao final dos segmentos.

Não nos olvidando do último dos elementos frasais do recorte, encontraremos nele uma combinação terciária, tendo na última sílaba de “açoar” a sua tonicidade. Após essa identificação, olhando para o conjunto na sua integridade, compreendemos que é, portanto,

98 O autor exemplifica o sentido expresso pelos dois segmentos, ascensão e descensão, com os versos iniciais da “Canção do Exílio”, de Gonçalves Dias. Assim, em “Minha terra tem palmeiras”, encontramos uma elevação rítmica, marcando, portanto, uma *prótase*, distintamente de “Onde canta o sabiá”, que, pelo seu movimento de descensão, é marcado pela pausa entonatória de uma *apódose*. (MONTEIRO, 2009, p. 194).

em consequência da posição final tônica das palavras de todos os cinco segmentos<sup>99</sup> que encontraremos na frase o marcado efeito rítmico.

Como resultado do exame realizado, essa marcação silábica, ademais de reforçar o aproximar-se e afastar-se do som do trotar dos cavalos na rua, intensifica, sobretudo, no seu acontecimento, a posição espacial das duas garçonetes no interior do bar Ormond – local em que se desenvolve a ação do capítulo –, e como ambas, a senhorita Douce e a senhorita Kennedy, mantêm entre si uma forte relação de aproximação. Essa construção tornará a ser encontrada em momentos outros do texto: “Bronze junto de um ouro cansado, logo ali, longe lá, elas ouviam” (JOYCE, 2012, p. 464) e “Junto a bronze logo ali junto a ouro longe lá estaliam eles seus copos estalantes todos, olhos brilhantes e galantes [...]” (JOYCE, 2012, p. 477).

Ainda trabalhando sob uma marcação repetitiva de determinados elementos da frase, porém operados pelo autor sob uma perspectiva estilística outra, encontraremos o seguinte trecho, que ilustra de que maneira a insistência de um som específico num dado enunciado pode influenciar na captação ou intensificação do sentido e das imagens ali construídas: “Estapeia uma porta, de um tapa batido, bateu o bastante, bate alto o bastão bate ativo [...]” (JOYCE, 2012, p. 466).

Observando a frase, percebemos que o tradutor encontra na repetição do fonema / b/, no início de cada palavra, um caminho para a ilustração da imagem de Rojão Boylan batendo à porta de Molly Bloom. O verbo “bater”, nas suas formas conjugadas, intensifica, assim, a ação da personagem, pois acaba reproduzindo a imagem sonora das batidas abafadas<sup>100</sup> na porta de sua amante.

### 3 O valor das onomatopeias em *Sirens*

Igualmente relevante ao nosso propósito de análise são as construções onomatopeicas operadas por James Joyce. Em “*Sirens*”, como em todo o *Ulysses*, as onomatopeias, das simples às complexas realizações, podem ser apreendidas numa perspectiva não apenas sonora – ainda que seja essa a sua motivação genética –, mas, de modo semelhante, podem ser observadas quanto sua função e valor imagético e referencial. Para tal, as construções “Prrpr”, “Fff! Uu. Rrpr”, “Kran, kran, kran”, “Krandlkrankran”,

99 Destacamos novamente o valor e intensificação sonora encontrada na tradução para o português.

100 Monteiro (2009, p. 181), ao comentar sobre alguns dos valores que se atribuem às consoantes, diz que aos sons de /p/ e /b/ se atribuem as sensações auditivas de explosões e de ruídos abafados.

“Karaaaaaaa”, “Pprrpffrrppff” (JOYCE, 2012, p. 477), encontradas nas linhas finais do capítulo, representando, num cômico jogo literário, bem ao estilo de Joyce, as flatulências de Leopold Bloom, abafadas a possíveis pedestres, mas não a nós, pelo alto som do bonde que passa, ilustram bem nossas palavras.

Observando a sua formação, o valor desempenhado pelos elementos silábicos constituintes, podemos identificar quão significativas e representativas são essas formas. Para tal percepção, porém, analisemos inicialmente o seguinte excerto, que ilustra o processo inicial das flatulências do senhor Bloom: “[...] e então de relevemente diminuto pequeninho apitinho de gás. / Pfuí! Um ventinho diminuto soprou iii. Do diminutinho de Bloom” (JOYCE, 2012, p. 474).

O emprego marcado da vogal /i/ representa, como podemos perceber, no interior dos enunciados, uma intensificação do efeito sonoro quase não perceptível, de pequena intensidade, mas agudo, das flatulências produzidas pelo personagem. Tal valor de pequenez e agudeza, acrescido do sentido de estreitamento, atribuído à vogal em destaque, é demonstrado por Monteiro (2009, p. 180), que comenta algumas das visualizações determinadas pelas vogais.

Assim, estamos diante de um Bloom que, discreta e quase silenciosamente, por estar em plena rua e temer ser surpreendido por algum passante, expulsa pequeninos e ventilados sopros de gases intestinais, distintamente do que fará na situação final do capítulo. A utilização das formas “Prrrr”, “Fff! Uu. Rrpr” e “Pprrpffrrppff” mostra que o personagem, tendo certeza de que não será ouvido, não mais se segura e libera com intensidade as suas flatulências. Pelo seu valor sonoro plosivo, o fonema /p/ representa na cena as explosões intestinais, intensificadas pela presença vibrante de /r/, que simboliza quão demoradas e sonoramente altas são tais explosões. Assim, de um “Pfuí!” discreto e agudo, Leopold Bloom se liberta em um “Pprrpffrrppff” forte, vibrante e áspero<sup>101</sup>.

### **Considerações finais**

Com nossa análise pudemos comprovar que em “*Sirens*” o manuseio dos materiais sonoros é aspecto fundamental para uma compreensão mais profunda do texto. Ainda que Joyce introduza outros artefatos técnicos na composição do capítulo, como a aglutinação de vocábulos e a desarticulação frasal, é, sobretudo, por meio de um trabalho no nível do som

101 Ver Monteiro (2009, p. 180-182).

que o autor cria e intensifica no seu escrito as imagens objetivadas. Portanto, os trechos aqui analisados, observados sob a ótica fonostilística, deixam clara a significância do jogo sonoro operado pelo escritor de *Finnegans Wake* na construção dessa peça literária.

Como resultado, o emprego dessas operações converge a uma intensificação das imagens criadas, sendo, nesse sentido, sua inserção sustentada não unicamente por seu valor estético, mas narrativo. Os instrumentos estilístico-sonoros buscados e manuseados por Joyce oferecem, nesse sentido, uma realização visual não somente de valor imediato. São marcantes, e por esses motivos facilmente perceptíveis, as transfigurações no nível da palavra e da frase executadas pelo autor, entretanto, mais profundas e exigentes de atenção são as suas intencionalidades narrativas.

Creemos que as considerações aqui desenvolvidas oferecem uma possibilidade outra de pesquisa, pois, como pudemos observar em nossas leituras, os escritos analíticos produzidos a respeito de “*Sirens*” buscam, em sua maior parte, apresentar a composição do texto enquanto sendo ou não uma *fuga per canonem*. Não desenvolvem, portanto, uma análise dos elementos constituintes, e como esses se articulam entre si e os efeitos advindos dessa coligação. Seguimos com nosso trabalho um fluxo outro de pesquisa, oferecendo uma perspectiva igualmente enriquecedora à compreensão do texto de James Joyce.

## Referências

JOYCE, James. *Ulysses*. Tradução de Caetano W. Galindo. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2012, p. 430-477.

MONTEIRO, José Lemos. Os sons estilísticos. In: **A estilística: manual de análise e criação do estilo literário**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009, p.153-221.

WITEN, Michelle. *The Sound of “Sirens”*: Joyce’s *Fuga Per Canonem and Absolute Music*. In: **Music and Literature**. 2012, p.157-169.

## AS TRÊS PROSTITUTAS: REALIDADE E FICÇÃO EM HILDA FURACÃO

Sebastião Soares de Sousa Junior  
Universidade Federal do Ceará

Claudicélio Rodrigues da Silva  
Universidade Federal do Ceará

### Resumo

Este trabalho tem por temática central a análise da personagem Hilda Furacão na obra homônima, de Roberto Drummond. Partindo da contribuição teórica de Candido (2011) sobre a personagem do romance e amparado pela ênfase dada à marginalidade em algumas narrativas pós-modernas, objetiva-se entender como as instâncias do real e do ficcional se imbricam na construção semântica da prostituta de carne e papel, Hilda Furacão. Orientando-se por esta base conceitual e pelos levantamentos jornalísticos sobre a Hilda Furacão real, almeja-se construir a hipótese de que a personagem que dá nome ao romance tem sua construção simbólica alicerçada na comunhão de três personagens: a da ficção, a da realidade e a folclórica, oriunda dos boatos que circulavam nas noites de boemia belo-horizontina.

### Palavras-chave

Hilda Furacão; Personagem; Prostituta; Realidade; Ficção.

Antonio Candido (2011) inicia o seu ensaio sobre a personagem do romance refletindo sobre a polaridade entre os seres vivos e os de ficção. Segundo o autor, estas duas instâncias se diferenciam por uma maior ou menor possibilidade de apreensão dos caracteres, da constituição subjetiva. Na observação de um ser da realidade, só se é possível obter fragmentos explícitos de sua própria exterioridade.

Já a personagem do romance, seja ela complexa ou simples, oferece uma visão mais ampla, pois existe dentro da lógica da narrativa e movimenta-se na esteira do enredo que orienta as suas ações. Ou seja, é desenvolvida a partir de um número limitado de constituintes. Portanto, afirma Candido (2011), há uma relação de similaridade e diferenciação entre os seres da ficção e os da realidade. As personagens do mundo ficcional são desenvolvidas a partir de critérios de verossimilhança com os seres reais. Mas a própria compreensão cotidiana dos elementos que constituem a subjetividade dos indivíduos é parca, não sendo possível uma apreensão aprofundada. As personagens da ficção, por outro lado, possibilitam ao leitor um olhar vasto e onisciente. Na ótica do romance, podemos tocar o âmago destas.

O romance de Roberto Drummond, eivado de elementos da realidade, tem como

personagem central a prostituta Hilda Furacão que, segundo o narrador, “não é apenas uma personagem complexa – é, em si mesma, como direi, uma complicada trama.” (DRUMMOND, 1991, p. 42). E este transcender da complexidade da personagem, numa perspectiva ampla, que não se limita apenas ao real ou ao ficcional exclusivamente, se expressa nas múltiplas possibilidades de análise desta complicada trama. Hilda Furacão integra ao menos três esferas de existência possível: a realidade, o folclore mineiro da década de 1950 e a ficção.

Hilda Furacão existiu fora da narrativa de Drummond e viveu em Belo Horizonte. É a ela que o autor dedica o seu romance: “a Hilda Furacão, onde ela estiver.” (DRUMMOND, 1991, p. 5). Em agosto de 2014 o programa *Fantástico*, da Tv Globo, exibiu uma reportagem sobre a famosa prostituta que, naquele ano, vivia em um asilo em Buenos Aires. Hilda Maia Valentim, diferente da cortesã drummondiana, que viera de uma tradicional família mineira de pais imigrantes europeus, é uma mulher de origem humilde. Na matéria do *Fantástico*, há uma fala de um amigo de Roberto Drummond, o jornalista José Maria Rabelo, que diz ter conhecido Hilda na época em que ela se prostituía em Belo Horizonte: “Era uma moça até certo ponto comum. O Roberto glamourizou muito a figura da Hilda, naturalmente com a liberdade criativa que tem os escritores, os poetas, não é?” (GLOBO, 2014).

Diante da afirmativa do amigo jornalista, se faz pertinente um questionamento: por que o autor glamourizou a prostituta mineira Hilda Furacão quando construiu uma personagem homônima para o seu romance? Por que elevar uma prostituta? Em um sentido genérico, pôr um ser tradicionalmente marginalizado no topo da pirâmide, como Drummond faz com Hilda Furacão, é subverter a própria lógica sociocultural do ocidente. É importante ressaltar mais uma vez que tanto o feminino como a prostituição são marcados pela condição de minoria, no que diz respeito à representatividade.

Na esteira do enredo e do propósito semântico subjacente a obra *Hilda Furacão*, este estudo objetiva, dentre outras coisas, desenvolver a hipótese de que não só esse movimento de elevação do sujeito marginal não foi arbitrário, mas que também mantém certa relação de casualidade com o contexto histórico-ficcional repressor em que se ambienta a narrativa, ou seja, os anos que precedem o golpe civil-militar de 1964.

Segundo o historiador estadunidense Thomas Skidmore (1982), os anos que precederam o golpe de abril de 1964, e ambientam a narrativa de *Hilda Furacão*, são caracterizados por grande alvoroço na política brasileira. Fator de grande relevância para a

periodização em que se ambienta o enredo da obra é a renúncia do então presidente Jânio Quadros, em 1961, e a conseqüente sucessão de seu vice, João Goulart (Jango). Se faz importante frisar que tal período compreende, na história da humanidade, ao que se denominou Guerra Fria, que se caracterizava por um conflito entre as duas maiores potências da época, os Estados Unidos e a União Soviética. Este ambiente de conflito mundial acabou por reverberar nas principais capitais brasileiras, como pode ser observado já no início do romance *Hilda Furacão*:

Na época dos acontecimentos que tanto deram o que falar envolvendo Hilda Furacão, eu trabalhava como repórter na *Folha de Minas* numa Belo Horizonte que cheirava a jasmim e ao gás lacrimogênio que a polícia jogava nos estudantes e que acabava sendo o perfume daqueles dias.

O narrador ambienta o seu relato a partir da simbiose de elementos diametralmente opostos. A capital mineira é o espaço de liberdade para uma flor, livre e displicentemente, exalar o seu perfume agradável – como exalação de resistência – ao mesmo tempo em que é campo de guerra e repressão, figurada na perseguição e nas fragrâncias hostis que fazem chorar.

O enredo parece conduzir o leitor por uma sociedade que se molda repressora. Iniciar a narrativa com a relação conflituosa entre policiais (agentes do estado) e estudantes, marca a construção de uma atmosfera hostil no seio de Belo Horizonte, expressa na relação entre interdição estatal, com sua força coercitiva, e transgressão estudantil.

*Hilda Furacão* principia, portanto, com a exposição de um embate, onde posições político-ideológicas opostas procuram defender o próprio interesse, embora a balança penda com mais intensidade para o lado que detém a força de repressão do estado. E é neste desequilíbrio de forças, em um contexto social moldando-se repressor, que nasce a personagem homônima a obra, Hilda Furacão. Esta, encarnando uma prostituta, carrega em si a força do erótico como elemento de transgressão.

No que diz respeito ao olhar sobre a marginalidade, é importante entendê-la como um relevante elemento em muitas narrativas pós-modernas. Na obra *Narciso no labirinto de espelhos* (2011), Maria Lucia Outeiro Fernandes analisa as perspectivas pós-modernas na narrativa de Roberto Drummond. Dentre elas, estaria o foco sobre as personagens marginais. Segundo a autora: “De certa forma, muitas tendências pós-modernas incorporam em suas produções uma estratégia de “guerrilha”, herdada dos anos de 1960, pela ênfase dada à marginalidade.” (FERNANDES, 2011, p. 22).

Roberto Drummond parece aderir a esta prática de narrativa/guerrilha descrita pela autora, por colocar uma prostituta como a principal personagem de seu romance. Constituída como uma heroína marginal, Hilda Furacão ocupa, espontaneamente, já que não desce à prostituição por necessidade financeira, o papel de protetora e liderança daqueles marginalizados que vivem na Zona Boêmia de Belo Horizonte, ou seja, daqueles socialmente oprimidos e discriminados.

Além da Hilda real e a ficcional, existe também a cultural, folclórica. Na mesma reportagem veiculada pelo programa da TV Globo, há uma fala de Roberto Drummond sobre a existência de Hilda Furacão: “Hilda existiu. Agora de tal forma ela foi mitificada e mistificada que ela se transformou em um boato. Um boato festivo, colorido, maravilhoso, então o livro é contado através desse boato.” (GLOBO, 2014). Portanto, o romance de Drummond fora inspirado por uma representação de uma famosa prostituta, pelo boato que já era propagado em Belo Horizonte sobre aquela que enlouquecia os homens.

A maneira como o autor descreve Hilda Furacão, como um mito, de certo modo rouba do sujeito real a sua identidade e autonomia ou, por outra perspectiva, amplia as suas possibilidades semânticas enquanto ser. Antes que Roberto Drummond criasse a sua Hilda Furacão, já existiam ao menos duas, uma real, dotada de subjetividade própria e a outra ficcional, pertencente ao domínio significativo público. Porém, o traço mais relevante, para esta pesquisa sobre a personagem drummondiana, é a sua realocação na pirâmide social, da margem para o centro. Como mencionado, o contexto, período que precede o golpe civil-militar, poderia explicar essa subversão da estratificação social.

A prostituta real precisa existir para que a ficcional possa ser elevada, elas existem em consonância pela própria estratégia de guerrilha do artista pós-moderno. A subversão hierárquica em *Hilda Furacão* permitirá que se abram fendas nas normas, expondo poderosas instituições ao ridículo, submetendo-as ao julgo da prostituta Hilda Furacão, como se pode observar na seguinte citação em que algumas personagens do romance dialogam em um baile de carnaval:

– Para falar a verdade – disse o Pirata da Perna de Pau – em Belo Horizonte, hoje, as pessoas mais poderosas são: o governador, o bispo, claro, o prefeito, nem tanto, que bebe muito, o general da ID-4, o coronel da PM e ... Hilda Furacão.  
 – É assim mesmo? – quis saber Jane Mansfield.  
 – É – confirmou Fidel Castro. – E tirando o bispo, por razões óbvias, ela manda em todos os outros. (DRUMMOND, 1991, p. 141).

A personagem de Roberto Drummond, portanto, tem sua significação alicerçada

na mútua relação da realidade com a ficção, impossibilitando uma rigorosa separação da prostituta de carne com a de papel. E o autor assim o faz para que esta, no desenvolvimento do enredo, possa problematizar a realidade socioeconômica a partir de sua posição marginal, transcendendo o seu papel convencionalmente constituído e expondo aqueles que ocupam as mais altas posições na pirâmide social.

A prostituta, em *Hilda Furacão*, expõe a própria mazela de uma sociedade hipócrita e corrompida; a fragilidade das atitudes valorosas e das morais absolutas e transcendentais. Drummond concede fala aos marginais porque quer que eles protagonizem a própria história. A prostituta problematiza o sistema em que está inserida, o implode. Mostra que seu espaço é legitimado e reconhecido socialmente, desde que resguardada a devida condição de ser oculto. Portanto:

A conjuntura pós-moderna é marcada pela emergência de uma política de identidades, pela qual grupos marginalizados e privados de direitos vieram a se definir não como classe, numa cadeia de produção, mas em relação à sua posição dentro dos códigos hegemônicos de sociedade. Esses códigos – etnocêntrico, patriarcal, heterossexual e assim por diante – são reconhecidos como fonte primária da opressão. (FERNANDES, 2011, p. 222).

Daí advém a escolha de construir a sua personagem a partir de uma prostituta real, de um boato sobre uma mulher da zona. Roberto Drummond pegou aquele sujeito tradicionalmente marginalizado, que não possuía voz alguma – até a construção desta mulher se dava pelo boato propagado, muito provavelmente por homens brancos de classe média – e não só lhe concedeu voz, como também a elevou e a dotou com uma energia transgressora advinda do erótico, possibilitando que a heroína marginal pudesse exercer o seu poder sobre aqueles que historicamente a oprimiram.

## Referências

CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. In: CANDIDO, A., et al. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2011. P. 51-80.

DRUMMOND, Roberto. **Hilda Furacão**. São Paulo: Siciliano, 1991.

FERNANDES, Maria Lúcia Outeiro. **Narciso no labirinto de espelhos: perspectivas pós-modernas na ficção de Roberto Drummond**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2011.

GLOBO. **Fantástico visita verdadeira Hilda Furacão em Buenos Aires**. 2014. Disponível em: <<http://g1.globo.com/fantastico/noticia/2014/08/fantastico-visita-verdadeira-hilda->

[furacao-em-buenos-aires.html](#)>. Acesso em: 19 fev. 2020.

SKIDMORE, Thomas Elliot. **Brasil:** de Getúlio Vargas a Castelo Branco 1930-1964. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

## REVISITANDO MACHADO: UMA REFLEXÃO SOBRE O NEGRO EM *MEMÓRIAS PÓSTUMAS DE BRÁS CUBAS*

Camila Gomes Varela  
Universidade Federal do Ceará

Djavam Damasceno da Frota  
Universidade Federal do Ceará

Jose Leite de Oliveira Júnior  
Universidade Federal do Ceará

### Resumo

Machado de Assis está sendo revisitado por estudiosos que analisam questões raciais presentes em sua obra, estes afirmam que esse tópico é importante para redimensionar a obra. Porém, não é uma leitura consensual, alguns críticos afirmam que não é um tópico importante em Machado. Diante da polêmica, este trabalho objetiva analisar a obra do escritor em relação às tensões raciais. Para isso, selecionou uma das obras mais renomadas do escritor, *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Como resultado, percebemos que a obra do escritor, embora aparentemente não está centrado na análise das tensões raciais, tem esta questão como um tópico importante, ao ponto de permitir uma nova maneira de enxergar a obra do escritor.

### Palavras-chave

Machado de Assis; Memórias Póstumas de Brás Cubas; Tensões Raciais; Negro.

### Machado de Assis, Escritor Negro Brasileiro?

Atualmente, críticos como Cuti e Eduardo de Assis Duarte consideram o escritor Machado de Assis, junto com Cruz e Sousa e Lima Barreto, como um dos grandes precursores da literatura negro-brasileira e/ou afro-brasileira. Porém, esse ponto de vista, mesmo dentro da corrente a qual pertencem os críticos citados, não é homogêneo. Como exemplo de uma opinião contrastante, podemos citar o posicionamento da estudiosa Zilá Bernd, importante teórica dessa corrente. A estudiosa, ao comparar Machado de Assis a Castro Alves, afirma que ambos revelam “uma perfeita identificação com o mundo branco e com a cultura europeia que os levou a ver o negro como o Outro, o estrangeiro.” (1988, p.60). O pesquisador Domicio Proença Filho (2014) também parece posição semelhante, chegando a afirmar:

De minha parte, entendo que a literatura machadiana é indiferente à problemática do negro e dos descendentes de negro, como ele. Mesmo os dois contos que envolvem escravos, “O caso da vara” e “Pai contra mãe”, não se centralizam na questão étnica, mas no problema do egoísmo humano e da tibieza do caráter (p. 172).

Ambos, mesmo sendo teóricos que pensam essa corrente literária, não inserem Machado de Assis como um nome desse tipo de literatura. Zilá Bernd por não considerar que sua obra não assume a posição de autor negro e por ele, segundo a pesquisadora, estar mais próximo da cultura branca; Proença Filho por não considerar que o autor toque consideravelmente no assunto da vivência negra do século XIX.

Octávio Ianni (2011) e Eduardo de Assis Duarte (2007) discordam das colocações dos dois teóricos citados anteriormente. O primeiro argumenta que realmente nem sempre a questão negra está explícita nos autores que consideram que realizam uma literatura-negra. Em alguns casos, há obras que a questão aparece de forma sublimada, caso da obra de Machado de Assis e Cruz e Sousa. Admite o pesquisador que “nesses autores o tema da negritude, ou negricia, estaria implícito, subjacente, decantado. Mas pode ser o segredo da sua invenção literária, de tal maneira que sem ele suas obras permaneceriam inexplicadas, inexplicáveis” (p. 185). Para Ianni, Machado pode ser considerado um clássico da literatura negra, pois, além dos contos mencionados por Proença Filho, que abordam de forma crítica a questão da escravatura, Machado realiza em sua obra uma forte sátira à classe dominante do período, caso dos seus romances mais renomados: *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, *Quincas Borba* e *Dom Casmurro*, em que os personagens pertencentes à elite são retratados sempre como pessoas sórdidas, mesquinhas e sedentas por poder. Essa visão satírica do renomado escritor revela, segundo o pesquisador, uma visão de “baixo para cima”, uma visão de alguém que não pertence à classe criticada.

Para Eduardo de Assis Duarte, Machado de Assis adota uma estratégia em seus trabalhos literários, a qual o crítico denomina de “estratégia de caramujo”, o nome faz referência a crônica em que o escritor comenta o dia da Abolição da Escravatura, em que afirma que mesmo ele, “o mais encolhido dos caramujos”, saiu às ruas para comemorar o grande acontecimento. O crítico considera, pois, que o escritor, mesmo não tendo colocado a figura do negro em primeiro plano, estabeleceu críticas em seus textos literários ao regime escravista e a ideologia dominante branca. Essas críticas, por conta de uma linguagem camuflada e estratégica, podem passar despercebidas numa primeira leitura, porém estariam presentes na obra machadiana.

Diante do impasse sobre os escritos literários de Machado de Assis, o trabalho em questão pretende verificar a aproximação ou não do escritor com a questão negra. Para isso, elegemos um dos romances mais representativos e lembrados do conjunto da obra literária do

autor: *Memórias Póstumas de Brás Cubas*.

## A verificação

É bastante perceptível que no romance *Memórias Póstumas de Brás Cubas* a tematização da vida do negro ou afrodescendente é um pouco rarefeita. A figura do negro aparece ou é mencionada em apenas cinco capítulos da obra (Capítulo XI: O menino é o pai do homem/ Capítulo XII: Um episódio de 1814/ Capítulo XLVI: A herança/ Capítulo LXVIII: O vergalho/ Capítulo CXXIII: O verdadeiro Cotrim). Esse fato poderia indicar que Machado de Assis se distancia de imediato do tema do negro e que a figura do negro/escravo foi, apesar da descendência do autor, ignorada, como acredita Domício Proença Filho, afirmando adequação ao sistema literário branco. Porém, para chegar em conclusões em relação à obra desse astuto escritor é preciso analisar mais ao fundo. Vejamos um pouco sobre cada capítulo em que a figura do negro aparece para em seguida chegarmos a uma conclusão.

No famoso capítulo intitulado “O menino é o pai do homem”, o defunto autor Brás Cubas lança a reflexão de que o homem pode ser explicado por quem foi quando menino: “Um poeta dizia que o menino é o pai do homem. Se isto é verdade, vejamos alguns lineamentos do menino” (p. 62). Para essa explicação, Brás Cubas se utiliza de duas cenas que envolvem a figurativização do ator escravizado. A primeira é a do “menino diabo” que, por vingança, “quebra” a cabeça de uma escrava, além de colocar a culpa de estragar o doce na inocente escrava, tudo isso porque ela, anteriormente, negara-lhe o doce-de-coco. A segunda cena é o menino Brás Cubas fazendo o menino Prudêncio, um escravo criança da casa, de cavalo. Ambas são cenas de violência física praticados ainda por uma criança. Não é por acaso que a relação do menino branco com os escravos é utilizada para explicar quem é o homem Brás Cubas. As duas cenas já trazem a distribuição de papéis actanciais que será definidora das relações entre brancos e escravos, de modo a definir o senhor de escravo a partir de um esquema narrativo.

Assim, os dois pequenos episódios nos encenam a configuração narrativa que acompanhará Brás Cubas em toda sua vida. Ele é modalizado como um sujeito do *querer*: seja querer a conjunção com um mero doce, seja querer a conjunção com a montaria de seu escravo. Além de querer, ele *pode*: montar Prudêncio é uma brincadeira frequente, e, embora o doce lhe seja interdito pela escrava, ele *pode* a sancionar negativamente por não ter cumprido adequadamente seu papel de destinador doador que deveria lhe suprir a falta,

enquanto ele não precisa temer nenhuma sanção negativa por suas traquinagens envolvendo escravos. Enquanto isso, o fazer dos escravos está todo o tempo subordinado pelo *dever* ao querer do senhor: a negra deve dar o doce à Brás Cubas, o menino Prudêncio deve se submeter à brincadeira degradante. Sob o ponto de vista dos sujeitos escravizados, o senhor de escravos sincretiza os papéis de sujeito destinador-manipulador e sujeito destinador-sancionador, enunciando ordens, e infringindo sanções pragmáticas sobre seu ser.

No capítulo “O verdadeiro Cotrim” também há uma preocupação de definição, nele Brás Cubas descreve seu cunhado e reconhece que ele é um modelo, um exemplo de caráter honrado, apesar de “mandar com frequência escravos ao calabouço, donde eles desciam a escorrer sangue” (p.227). Brás Cubas não vê isso como uma mancha no caráter do cunhado, pois, como justifica, tratava-se apenas de escravos fujões ou perversos. Mais uma vez, as relações entre senhor e escravos se mostram como elementos definidores de suas identidades. Cotrim, ocupa o papel de destinador-sancionador, aplicando sanções pragmáticas, mas também cognitivas, pois seu simples julgamento instaura socialmente a qualidade de perversos aos sujeitos escravizados. Novamente o senhor de escravos é modalizado pelo *poder*: não importa o quão rígido ou exagerado seja o seu fazer punitivo, isso não afeta o julgamento que um par seu faz dele. Cotrim permanece um sujeito honrado.

Assim, os dois capítulos mencionados têm a função de explicitar uma espécie de definição narrativa do senhor de escravos. Não por acaso, explicitam uma relação de violência física sofrida pelos escravos por parte de seus senhores. Do ponto de vista do narrador, há uma naturalização dessa violência. Brás Cubas, como um senhor, não se importa com o sofrimento do escravo, para ele, em relação ao primeiro capítulo mencionado, a relação entre os escravos e a criança é só uma forma de comprovar o quanto o menino é matreiro e inquieto. Em relação ao segundo capítulo mencionado, a violência de Cotrim é justificada pelo caráter dos escravos e não é o suficiente, do ponto de vista de Brás Cubas, para manchar a imagem do cunhado.

Outro capítulo em que há a menção ao escravo, é o capítulo intitulado “Um episódio de 1814”, nele Brás Cubas relata uma festa em comemoração à primeira queda de Napoleão, quando ainda tinha nove anos. Entre as conversas corriqueiras da festa, há uma menção à compra de escravos:

Um sujeito, ao pé de mim, dava a outro a notícia recente dos negros novos, que estavam a vir, segundo cartas que recebera de Luanda uma carta em que o sobrinho lhe dizia ter já negociado cerca de quarenta cabeças, e outras cartas em que...Trazia-

as justamente na algibeira, mas não as podia ler naquela ocasião. O que afiançava é que podíamos contar só nessa viagem, uns cento e vinte negros, pelo menos (p. 68).

Nesse trecho, o narrador insere o tema do tráfico de escravos de maneira banal e corriqueira, de modo a configurar um regime da extensidade, apagando o regime da intensidade que configuraria a experiência da escravidão. As mulheres falam de modinhas, os homens falam de negócio. Chama atenção também a palavra “cabeças” para se referir ao escravo, o que revela uma negação do *sema humano* e afirmação do *sema animalidade*, remetendo mesmo a noção de posse, de modo a reduzir o sujeito a um objeto pertencente a um sujeito do *ter*.

No capítulo “A herança”, Brás Cubas, o cunhado e a irmã discutem, pouco tempo depois da morte do pai, a herança que lhes cabe:

- Ora, mano, deixe-se dessas coisas, disse Sabina, erguendo-se do sofá; podemos arranjar tudo em boa amizade, e com lisura. Por exemplo, o Cotrim não aceita os pretos, quer só o boleeiro de papai e o Paulo...
- O boleeiro não, acudi eu; fico com a sege e não hei de ir comprar outro.
- Bem, fico com o Paulo e o Prudêncio.
- O Prudêncio está livre.
- Livre?
- Há dois anos.
- Livre? Como seu pai arranjava estas coisas cá por casa, sem dar parte a ninguém! Está direito. Quanto à prata...creio que não libertou a prata? (p. 125).

Aqui mais uma vez os escravos são desumanizados por seus senhores e tratados como meros objetos. Em meio a discussões sobre qual dos filhos vai ficar com a prataria, o escravo é mencionado e, também, entra na disputa, de modo que está mais próximo aos objetos disputados do que realmente da condição humana. O escravo não é um sujeito cognitivo sobre o qual se exerce algum fazer persuasivo, mas um objeto de valor sobre o qual simplesmente se opera e circula entre sujeitos em seus programas narrativos.

Os dois capítulos, “Um episódio de 1814” e “A herança”, demonstram que para o narrador da história e para os outros pertencentes à mesma classe social de Brás Cubas, o escravo não é considerado um sujeito, mas sim um objeto que pode estar ora conjunto ora disjunto, e pelo qual se pode realizar trocas econômicas. Essa condição é naturalizada na narrativa de Brás Cubas, que em nenhum momento vai se espantar ou se apiedar da condição do escravo.

Por fim, há o capítulo emblemático em que Brás Cubas reencontra o menino Prudêncio, agora já adulto. O capítulo se intitula “O vergalho” e mostra Prudêncio, agora já livre, sendo também um senhor de escravos:

Interrompeu-mas um ajuntamento; era um preto que vergalhava outro na praça. O outro não se atrevia a fugir; gemia somente estas únicas palavras: “-- Não, perdão, meu senhor; meu senhor, perdão!” Mas o primeiro não fazia caso, e, a cada súplica, respondia com uma vergalhada nova.

– Toma, diabo! dizia ele; toma mais perdão, bêbado!

– Meu senhor! gemia o outro.

– Cala a boca, besta! replicava o vergalho.

Parei, olhei... Justos céus! Quem havia de ser o do vergalho? Nada menos que o meu moleque Prudêncio, -- o que meu pai libertara alguns anos antes. Cheguei-me; ele deteve-se logo e pediu-me a bênção; perguntei-lhe se aquele preto era escravo dele.

– É, sim, nhonhô.

– Fez-te alguma coisa?

– É um vadio e um bêbado muito grande. Ainda hoje deixei ele na quitanda, em quanto eu ia lá embaixo na cidade, e ele deixou a quitanda para ir na venda beber.

– Está bom, perdoa-lhe, disse eu.

– Pois não. Nhonhô manda, não pede. Entra para casa, bêbado! (p.158-159).

Nesse capítulo, Prudêncio ocupa agora o lugar de um senhor de escravo e reproduz a violência que recebeu de Brás Cubas em outro escravo, repetindo o mesmo papel actancial outrora revestido figurativamente por seu antigo dono. Até mesmo a resposta que recebia de seu senhor é incorporada: “Cala boca, besta!”. Ocorre aqui a incorporação dos valores dominantes por parte do ex-escravo, sua posição actancial foi alterada, porém a hierarquia modal permanece a mesma. Prudêncio, em relação a seu escravo, é um sujeito do poder, porém, mesmo liberto, Prudêncio continua subordinado ao seu antigo senhor, sendo um sujeito do *dever* sobremodalizado pelo *querer* de Brás Cubas. Apesar de demonstrar pena em relação ao escravo chicoteado, Brás Cubas reflete cinicamente sobre o episódio, tratando-o como anedota “gaiata”, reforçando ainda mais sua indiferença perante a escravidão, reforçando a extensidade com que a experiência da escravidão é percebida pelos senhores de escravos.

São esses os cinco capítulos de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* em que aparece a imagem ou menção ao negro. Dois capítulos se utilizam da relação do negro com o branco para definição narrativa de um senhor, dois capítulos demonstram a objetificação pelo senhor e um capítulo mostra a reprodução e continuação da ideologia do senhor mesmo entre aqueles que são o “outro” na perspectiva do senhor, no caso, os negros escravos. Todos os episódios são narrados por um representante da classe senhorial, Brás Cubas, e revelam uma profunda indiferença e naturalização em relação a situação do escravo.

Por conta desse pequeno número de capítulos em que há a menção do negro escravizado e por conta dessa naturalização da violência colocado pelo narrador, teve-se por muito tempo e ainda é uma leitura que permanece, a visão de que Machado de Assis se

distanciou da crítica ao escravismo, mesmo sendo descendente de escravos. Para ler este romance como uma crítica ao escravismo e da ideologia dominante branca, é preciso se distanciar da personalidade de Brás Cubas e perceber que há elementos no texto e na obra geral de Machado de Assis que apontam para essa leitura crítica.

Um ponto de análise em que podemos nos deter para comprovar que há uma crítica à figura do senhor é pensarmos na própria figura de Brás Cubas, que na nossa leitura, não é um simples indivíduo, mas um representante de uma classe, a senhorial. Machado deixa Brás Cubas falar e nessa narrativa, é possível perceber o caráter duvidoso deste narrador, Brás Cubas é egoísta, vaidoso, cínico, inútil e indiferente. Os escravos estão no romance para instaurar uma relação que permita o leitor enxergar quem realmente é Brás Cubas e, se lemos o narrador como representante de uma classe, quem realmente são os senhores de escravos. Ao instalar um narrador como representante da classe dominante, Machado cria duas instâncias de avaliação do discurso por parte de um enunciatário: de um lado, a instância do enunciado em que narrador revela uma adesão aos valores do senhor de escravos de modo a naturalizá-lo; de outro, a instância da enunciação em que o enunciador retrata as cenas, ao mesmo tempo, com crueza e naturalidade, configurando uma isotopia do cinismo, de maneira a disforizar a relação actancial que está subjacente às figuras de senhor e escravos.

Não podemos nos esquecer que toda comunicação se pauta sobre um complexo jogo persuasivo, em que um enunciador, mais do que simplesmente transmitir uma mensagem, procura convencer um enunciatário sobre o estatuto veridictório do que está sendo dito (FIORIN, 1989). Em outras palavras, todo texto é um processo fiduciário em que ocorre um compartilhamento de valores entre dois actantes implicados na relação enunciativa: um enunciador e um enunciatário. As escolhas dos temas, da linguagem e da tomada de posição do enunciador, são todos elementos que concorrem para que a construção desse denso processo persuasivo. Tendo isso em vista, em *Memórias Póstumas*, em um primeiro plano, instaura-se um enunciatário que compartilha dos valores enunciados pelo sujeito narrador, que são os valores próprios à elite escravista, que naturaliza a hierarquia social disseminada no Brasil imperial e a brutalidade do trato com os negros escravizados. Porém, essa posição é exposta para ser negada por um olhar mais atento que identifica o cinismo e a crueldade dos valores enunciados pelo narrador, que se define por sua relação de poder e por um processo de banalização e de naturalização do sofrimento do sujeito escravo.

Os dois capítulos que definem dois senhores de escravos, Brás Cubas e Cotrim,

podem ser lidos como definição de representantes de uma mesma classe social. O que o leitor pode inferir como uma crítica a classe social dominante que animaliza o escravo e naturaliza relações de violência. A figura do menino montando no escravo pode ser lida como uma representação da sociedade do século XIX, em que a classe senhorial animalizava os escravos e “montavam” na classe escravista para conseguir suas riquezas.

A cena presente no capítulo “A herança” também demonstra a desumanização dos escravos por parte dos senhores. Por fim, a cena do ex-escravo Prudêncio pode ser lida como uma crítica à ideologia escravista violenta que pode afetar até mesmo àqueles que inicialmente são as vítimas desse sistema.

O próprio fato de os escravos pouco aparecerem no livro é um indicativo também do quanto Brás Cubas invisibiliza e despreza os negros em sua volta. Eles estão ali, porém não são notados pelo narrador do texto. Além disso, essa característica deixa o texto de Machado mais verossímil, ora seria muito estranho que um romance narrado por um senhor desse tanto destaque aos escravos. De modo geral, é uma astúcia da parte de Machado colocar destaque no personagem representante da classe dominante, para escancarar para o leitor quem é este senhor e utilizar a relação dos brancos dominantes com o escravo para intensificar os aspectos negativos desse senhor. Dessa forma, Machado de Assis critica a ideologia branca dominante no século XIX.

Assim, após ler a tematização da experiência negra em um de seus romances mais célebres, percebemos que não se sustenta, ao menos no recorte aqui realizado, a afirmação de que há na obra de Machado um processo de afirmação de integração com uma literatura branca, proveniente da elite. O que parece suceder, antes é a negação da integração pelas escolhas enunciativas do sujeito da enunciação. É patente um sujeito da enunciação que não pertence à classe narrada, mas tem um olhar exterior e, se constrói a narrativa desde seu interior, é somente como uma astúcia discursiva para melhor desvelar suas idiossincrasias.

## Referências

ASSIS, Machado de. **Memórias Póstumas de Brás Cubas**. São Paulo: Globo, 2008.

BERND, Zilá. **Introdução à literatura Negra**. São Paulo: Brasiliense, 1988.

BERND, Zilá. Estratégias de caramujo. In: ASSIS, Machado de. **Machado de Assis afro-descendente** – escritos de caramujo [antologia]. Organização, ensaio e notas: Eduardo de

Assis Duarte. Rio de Janeiro/ Belo Horizonte: Pallas/ Crisália, 2007.

FIORIN, J. L. **Elementos de análise do discurso**. São Paulo: Contexto/EDUSP, 1989

IANNI, Octávio. Literatura e consciência. In: DUARTE, Eduardo de Assis; FONSECA, Maria Nazareth Soares (Org.). **Literatura e afrodescendência no Brasil**: antologia crítica v. 4. Belo Horizonte: UFMG, 2011.

PROENÇA FILHO, Domício. **A trajetória do negro na literatura brasileira**. Revista do Instituto de Estudos Avançados. São Paulo: IEB/USP, 2004, n. 50, p. 161-193.