

A LITERATURA E A CONDIÇÃO HUMANA

questões transdisciplinares

XVII ENCONTRO
INTERDISCIPLINAR
DE ESTUDOS LITERÁRIOS

a **N** **A** **I** **S**



ANAIS DO XVII ENCONTRO INTERDISCIPLINAR DE ESTUDOS LITERÁRIOS
REALIZADO PELO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ NO ANO DE 2020
NA MODALIDADE *ON-LINE*

ISSN 2179-4154

N. 11, 2020, V. ÚNICO

/ <https://interdisciplinar17.wixsite.com/inter/>



OS TEXTOS SÃO DE TOTAL RESPONSABILIDADE DE SEUS RESPECTIVOS AUTORES.

COMISSÃO ORGANIZADORA DO EVENTO

Aline Leitão Moreira

Alyni Ferreira Costa

Bárbara Costa Ribeiro

Crislay Micaely Crisóstomo Maia

Elayne Castro

Fernângela Diniz da Silva

Francisca Carolina Lima da Silva

Francisca Yorranna da Silva

Gabriela Ramos Souza

Giselle Andrade Pereira

João Francisco de Lima Dantas

Johny Paiva Freitas

Karina de Moraes e Silva

Kedma Janaína Freitas Damasceno

Kleber Bezerra Rocha

María Alejandra Almonacid Galvis

Mariana Antônia Santiago Carvalho

Marta Nayara Freitas

Michel Miron de Melo

Nathalie Sá Cavalcante

Simone Lopes de Almeida Nunes

Prof. Doutor Yuri Brunello

ORGANIZAÇÃO DOS ANAIS

Bárbara Costa Ribeiro

Fernângela Diniz da Silva

Francisca Yorranna da Silva

João Francisco de Lima Dantas

COORDENAÇÃO [2020]

Prof. Doutor Yuri Brunello

Prof. Doutor Júlio Cezar Bastoni da Silva

Bárbara Costa Ribeiro

Fernângela Diniz da Silva

Francisca Yorranna da Silva

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

Encontro Interdisciplinar de Estudos Literários (2020: Fortaleza, CE)

Anais do XVII Encontro Interdisciplinar de Estudos Literários – A literatura e a condição humana: questões transdisciplinares – 7 e 8 de dezembro de 2020. / Organização: Francisca Yorranna da Silva, Bárbara Costa Ribeiro, Fernângela Diniz da Silva e Prof. Doutor Yuri Brunello. – Fortaleza: UFC, 2020. 269 f. il. color.

Tema: A literatura e a condição humana: questões transdisciplinares. Evento realizado pela Universidade Federal do Ceará. Programa de Pós-Graduação em Letras.

ISSN: 2179-4154

1. Literatura. 2. Literatura Comparada. 3. Análise literária. 4. Literatura e cultura. 5. Filosofia. 6. Tradução. I. Silva, Francisca Yorranna da (org.) II. Brunello, Yuri. III. Título.

Sumário

APRESENTAÇÃO.....	7
1 / ESTUDOS CLÁSSICOS, FILOSOFIA E LITERATURA.....	10
AS MUSAS NA LITERATURA DE CORDEL.....	11
FILOSOFIA PARA CRIANÇAS NA CONCEPÇÃO DE MATTHEW LIPMAN: EDUCAÇÃO PARA O PENSAR.....	18
O MITO DE DAFNE REVISITADO POR CLARICE LISPECTOR.....	25
O PROTAGONISMO FEMININO NA LITERATURA: ENTRE MEMÓRIAS E <i>FLASHBACKS</i> NO ROMANCE <i>AS HORAS NUAS</i> , DE LYGIA FAGUNDES TELLES.....	30
2 / LITERATURA E ENSINO: INTERDISCIPLINARIDADE EM SALA DE AULA.....	37
CHAPEUZINHO VERMELHO E A INFÂNCIA: UMA ABORDAGEM SOBRE OS CONTOS DE FADAS NA FORMAÇÃO DO LEITOR LITERÁRIO.....	38
DE SUBALTERNA À SOBERANA – A REPRESENTAÇÃO DE PERSONAGENS CIGANAS EM “O ENFORCADO”, DE ADRIANA LISBOA.....	43
<i>KAFKA E A BONECA VIAJANTE</i> DE JORDI SIERRA I FABRA: UMA HISTÓRIA MISTERIOSA E INSPIRADORA PARA PRÁTICAS DE LEITURA E ESCRITA CRIATIVAS.....	51
REPRESENTAÇÕES FEMININAS NA LITERATURA DE CORDEL: UM PERCURSO PELA SEMIÓTICA DISCURSIVA.....	61
3 / LITERATURA COMPARADA: RELAÇÕES ENTRE TEXTOS, ARTES E OUTRAS ÁREAS DO CONHECIMENTO.....	69
A CONSTRUÇÃO NARRATIVA DE <i>NEIGHBOURS</i> , DE LÍLIA MOMPLÉ.....	70
A IMPLEMENTAÇÃO DA MODERNIDADE NO INÍCIO DA REPÚBLICA OLIGÁRQUICA ATRAVÉS DAS PEÇAS <i>OS DEUSES DE CASACA</i> E <i>AS DEUSAS DE BALÃO</i>	77
CARLOS DE OLIVEIRA NO ENSINO DO PORTUGUÊS LE: TRADUÇÃO LITERÁRIA E PÓS-MÉTODO.....	85
ENTRE O CRÍSSUS E O AMAZONAS: UMA ANÁLISE COMPARATIVA ENTRE <i>EURICO, O PRESBÍTERO</i> E <i>SIMÁ, ROMANCE HISTÓRICO DO ALTO DO RIO AMAZONAS</i>	96
FAZENDEIROS ROSIANOS ENTRE O MANDO E O ARREPENDIMENTO.....	103
O ENSINO DE LITERATURA E A IMERSÃO DO NARRADOR DE <i>INFÂNCIA</i> , DE GRACILIANO RAMOS, NO MUNDO LITERÁRIO.....	109
PARDO-PAVOR-PÂNICO.....	117
UMA PERSONAGEM, DUAS NARRATIVAS: A CONSTRUÇÃO DE IDENTIDADE DA PERSONAGEM HALLA NAS OBRAS <i>A DESUMANIZAÇÃO</i> E <i>O PARAÍSO SÃO OS OUTROS</i> , DE VALTER HUGO MÃE.....	123
4 / LITERATURAS DE LÍNGUAS ESTRANGEIRAS E SUAS RELAÇÕES COM O BRASIL: RECEPÇÃO, TRADUÇÃO, ADAPTAÇÃO E APROPRIAÇÃO.....	130
DE REIS E FEITICEIRAS AO SUBÚRBIO CARIOCA: A RECEPÇÃO DA TRAGÉDIA EURIPIDIANA NA LITERATURA BUARQUIANA.....	131
DE SÃO PETERSBURGO AO RIO DE JANEIRO: INTER-RELAÇÕES ENTRE FIÓDOR DOSTOIÉVSKI E LIMA BARRETO.....	138
LITERATURAS DE AUTORIA NEGRA BRASILEIRA E CARIBENHA: ASSENTAMENTOS DE RESISTÊNCIA EM NARRATIVAS DE AFETOS COMUNS.....	146
TRADUÇÃO INTERMEDIÁTICA: DIÁLOGO ENTRE LITERATURA E JOGO ELETRÔNICO DE <i>A DIVINA COMÉDIA</i>	159
5 / QUESTÕES ÉTICO-POLÍTICAS NA LITERATURA: ECOCRÍTICA, <i>ANIMAL STUDIES</i> , ESTUDOS DE GÊNERO, CORPOS TRANSGRESSORES E EROTISMO, ESTUDOS DECOLONIAIS E LITERATURA INDÍGENA.....	165
A CARNE NUA E CRUA: UM ESTUDO SOBRE A INCONTIDA SEXUALIDADE DE LENITA.....	166

A DECOLONIALIDADE NA LITERATURA DE MIA COUTO.....	174
A LITERATURA AFRO-BRASILEIRA FEMININA: A ANCESTRALIDADE NA FICÇÃO DE CRISTIANE SOBRAL.....	182
A POÉTICA DO SILÊNCIO: IMAGENS DA DITADURA MILITAR NOS CONTOS DE CAIO FERNANDO ABREU E DE BERNARDO KUCINSKI.....	190
AS RELAÇÕES ENTRE ESPAÇO/CORPO NA (RE)CONSTRUÇÃO DO EU COMO UMA OUTRA DE SI MESMA EM <i>A MANTA DO SOLDADO</i> , ROMANCE DE LÍDIA JORGE.....	198
INTERPRETAR PARA ENSINAR: UMA ANÁLISE COMPARATISTA EM TRÊS CONTOS DE MARCELINO FREIRE.....	204
MARQUÊS DE SADE DA NARRATIVA AO CINEMA PORNOGRÁFICO: IMPLICAÇÕES PSICOLÓGICAS.....	210
NARRANDO A AMAZÔNIA: A BORRACHA, O TRABALHO E O HOMEM.....	217
O CONTRADITÓRIO FEMININO NA PERSONAGEM DÔRA, DE <i>DÔRA, DORALINA</i>	224
O “PRETO SEM SOBRENOME”, DE MONTEIRO LOBATO.....	232
SOBRE UMA PRODUÇÃO POÉTICA QUE NÃO SE DEIXA INTIMIDAR: FRAGMENTOS DE UM PENSAMENTO COM O ANIMAL.....	239
SURREALISMO, POLÍTICA E INOVAÇÃO DISCURSIVA.....	245
TODOS OS HOMENS SÃO SEUS PAUS? FERNANDA YOUNG EXPLICA.....	253
UM RASTRO DE PESTE NO UNIVERSO FEMININO: A TUBERCULOSE EM <i>FLORADAS NA SERRA</i> (1939), DE DINAH SILVEIRA DE QUEIROZ.....	261

APRESENTAÇÃO

ESTES

textos aqui reunidos são artigos desenvolvidos a partir de comunicações orais apresentadas no **XVII Encontro Interdisciplinar de Estudos Literários**, edição que aconteceu, pela primeira vez, de modo totalmente remoto. O evento, celebrado anualmente, é organizado pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará, junto a seu corpo docente. Na edição de 2020, o encontro recebeu trabalhos de diversas partes do Brasil e do mundo, adotando o tema “A literatura e a condição humana: questões transdisciplinares”. As comunicações foram organizadas de acordo com os seguintes eixos temáticos (divisão que mantivemos nestes anais): “Estudos clássicos, filosofia e literatura”;

“Literatura e ensino: interdisciplinaridade em sala de aula”; “Literatura comparada: relações entre textos, artes e outras áreas do conhecimento”; “Literaturas de línguas estrangeiras e suas relações com o Brasil: recepção, tradução, adaptação e apropriação”; e “Questões ético-políticas na literatura: ecocrítica, *animal studies*, estudos de gênero, corpos transgressores e erotismo, estudos decoloniais e literatura indígena”. O resultado das discussões nascidas desses eixos temáticos pode ser conferido nas páginas a seguir. Informações mais amplas sobre o evento, a sua programação e a sua proposta podem ser ainda encontradas no site:

> <https://interdisciplinar17.wixsite.com/inter>.





1 / ESTUDOS CLÁSSICOS, FILOSOFIA E LITERATURA

AS MUSAS NA LITERATURA DE CORDEL

Francisco José da Silva
Universidade Federal do Cariri

Ener Keytian Souza da Silva
Universidade Regional do Cariri

Resumo

O Cordel é um gênero poético de influência ibérica desenvolvido no Nordeste brasileiro (séc. XIX), adquirindo forma própria na obra do paraibano Leandro Gomes de Barros (1865-1918). Uma de suas características está no recurso da invocação às Musas. As Musas são invocadas em geral ao início do Cordel, sendo responsáveis pela inspiração do poeta, que, como profeta, revela a vontade destas. Mas como aparece tal invocação, qual seu papel? Para responder, retornamos à Grécia Antiga, ao poeta Homero (séc. X a.C.) e às obras fundadoras da literatura Ocidental, a *Iliada* e a *Odisseia*, e à Mitologia. Por fim, veremos como esse artifício se apresenta no Cordel em diversas variações, tendo como referência cordéis de poetas cearenses do século XX.

Palavras-Chave: Poesia; Musas; Cordel.

Introdução

A Literatura de Cordel é um gênero poético que se caracteriza pela sua origem ibérica, que se readaptou (ou se recriou) no Nordeste brasileiro por volta do século XIX, adquirindo uma forma própria em sintonia com a cultura popular nordestina, em especial com o poeta paraibano Leandro Gomes de Barros (VIANNA, 2015). O Cordel serviu como uma forma de comunicação popular (folk-mídia, no dizer do pesquisador Joseph Luyten), nas regiões mais distantes do sertão nordestino, servindo como literatura de entretenimento, informativa (jornal popular) e artística, em uma época em que não havia as facilidades de comunicação de hoje.

Uma das características mais interessantes do Cordel está no uso de um dos recursos poéticos mais antigos, a invocação às Musas. As Musas são invocadas ao início de cada Cordel de maneira quase mágica ou religiosa, e são as responsáveis pela inspiração do poeta, que, como um profeta inspirado, revela a vontade das deusas ou de seu Deus. Mas como surgiu este costume ou artifício de invocar as musas e qual seu papel na Literatura de Cordel?

Para responder a este questionamento, temos que retornar à Grécia Antiga, primeiramente, à Mitologia e aos poetas Homero (séc. X a.C.), autor das grandes obras fundadoras da literatura Ocidental – a *Iliada* e a *Odisseia* –, e Hesíodo (séc. VIII a.C.), autor da *Teogonia* e *Os trabalhos e os dias*, para saber como surgiram e qual o papel destes seres divinos que são as Musas. Por fim, veremos como a invocação às Musas se apresenta em alguns textos da Literatura de Cordel em diversas variações; neste sentido, usaremos como referência a poesia dos consagrados poetas

cearenses Arievaldo Viana, seu irmão Klévisson Viana, além dos irmãos Antônio Carlos da Silva e Evaristo Geraldo da Silva.

As Musas na tradição clássica

Entre os principais textos literários fundadores da tradição Ocidental, devemos destacar a *Iliada* e a *Odisseia*, ambas atribuídas ao poeta grego Homero (séc. X a.C.); tais obras servirão como ponto de partida para a reflexão sobre o procedimento poético de invocação às Musas. A *Iliada* é um poema de 24 Cantos que narra os eventos relacionados à Guerra de Troia, em especial as aventuras de Aquiles, Ulisses (Odisseu) e Heitor.

No início de sua *Iliada*, Homero invoca as musas para assegurar seu canto que, na verdade, é o canto delas:

A ira, Deusa, celebra do Peleio Aquiles, o irado desvario, que aos Aqueus tantas penas trouxe, e incontáveis almas arrojou no Hades de valentes, de heróis, espólio para os cães, pasto de aves rapaces: fez-se a lei de Zeus; desde que por primeiro a discórdia apartou o Atreide, chefe de homens e o divino Aquiles (HOMERO, 2003, p. 31).

Observamos que o poeta é instrumento da Musa; é ela que canta, pois é ela que revela o acontecimento. O papel do poeta será revelar o canto divino que instaura os acontecimentos do passado e os atualiza como uma espécie de criação. Na *Iliada*, a ação divina está presente em todo o poema; a vontade dos deuses (Zeus, Hera, Apolo, Afrodite...) se realiza em acordo ou desacordo à vontade dos homens. Cada deus tem seu favorito na aventura que envolve uma guerra de dez anos entre os aqueus e os troianos.

A *Odisseia*, por sua vez, narra, em 24 Cantos, as aventuras de Ulisses (Odisseu) após a guerra de Troia, em seu retorno para sua terra, Ítaca. Na *Odisseia*, o poema é iniciado mais uma vez com a invocação da Musa, que irá narrar as aventuras de Ulisses e suas peripécias junto aos seus companheiros:

Fala-me Musa, do homem astuto que tanto vagueou, depois que de Troia destruiu a cidadela sagrada. Muitos foram os povos cujas cidades observou, cujos espíritos conheceu; e foram muitos no mar os sofrimentos por que passou para salvar a vida, para conseguir o retorno dos companheiros a suas casas. Mas a eles, embora o quisesse, não logrou salvar. Não, pereceram devido a sua loucura, insensatos que devoraram o gado sagrado de Hiperion, o Sol – e assim lhes negou o deus o dia do retorno. Destas coisas fala-me agora, ó deusa, filha de Zeus (HOMERO, 2011, p. 119).

Neste caso, a Musa reconta ao poeta as aventuras de Ulisses (Odisseu) e suas peripécias de volta a Ítaca para reencontrar sua esposa Penélope. Nesse ínterim, mais uma vez os deuses atuam conforme sua vontade e interferem no curso dos acontecimentos, ora ajudando o herói ou atrapalhando-o, como é o caso de Poseidon, cujo filho, Polifemo, Ulisses havia enganado e cegado.

Já o poeta Hesíodo (séc. VII a.C.), em sua obra *Teogonia* (origem dos deuses), revela quem são as musas e qual seu papel no mundo divino: elas são filhas de Zeus e Mnemosine (Memória),

geradas na Piéria (nas colinas de Eleutera), e vivem no monte Hélicon cantando e dançando à volta da fonte de Zeus, revelando a essência de todas as coisas, pois seu canto é ontofântico (manifesta o Ser das coisas); de seu nome vem a palavra “Música”, que significa a arte das musas. As Musas são em número de oito: Calíope (belavoz), Clio (glória), Euterpe (Alegria), Tália (festa), Melpomene (dançarina), Erato (amorosa), Ourânia (celeste) e Terpsícore (Alegria-coro). Cada uma delas preside uma forma de arte (Tragédia, Música, Dança, Canto, Poesia...) e estão presentes nas manifestações escritas dos poetas e de todos os que se utilizam da palavra, como, por exemplo, Heródoto, cujos capítulos de *Histórias* estão divididos e intitulados com o nome de cada musa.

Assim inicia Hesíodo a *Teogonia*, invocando as Musas:

Pelas Musas heliconíades começemos a cantar. Elas têm grande e divino o monte Helicon, em volta da fonte violácea com pés suaves dançam e do altar do bem forte filho de Cronos. Banharam a tenra pele no Permesseo ou na fonte de Cavalo ou no Olmeo divino e irrompendo com os pés fizeram coros belos ardentes no ápice do Helicon (HESÍODO, 1992, p. 105).

Em um período arcaico, de cultura oral e economia pastoril, quando não havia escrita, alfabeto, moeda, Pólis, etc., a palavra falada tinha uma importância crucial, e aqueles que dominavam os recursos mnemônicos e poéticos eram reverenciados de maneira especial por serem “experts” na arte da comunicação, como nos diz Jaa Torrano:

O aedo (Hesíodo) se põe ao lado e às vezes por cima dos ‘basileis’ (reis), nobres locais que detinham o poder de conservar e interpretar as fórmulas pré-jurídicas não-escritas e administrar a justiça entre querelantes e que encarnavam a autoridade mais alta entre os homens (HESÍODO, 1992, p. 17).

Os poetas são figuras de destaque na cultura grega, assim como nas diversas culturas da Antiguidade, com os chineses, indianos, hebreus e persas. Em Israel, por exemplo, os profetas revelam a vontade e a palavra de Deus¹, e são eles também grandes poetas, como Jeremias e Isaías. Essa importância da poesia e do poeta, segundo Jaa Torrano, “reside no fato de o poeta [...] ser um cultor da memória (no sentido religioso e no da eficiência prática) e em parte no imenso poder entre os povos ágrafos que sentem na força da palavra e que a adoção do alfabeto solapou até quase destruir” (HESÍODO, 1992, p.17). A importância da poesia se percebe inclusive nas origens da Filosofia por volta do século VI a.C.; entre os grandes filósofos-poetas, devemos destacar Parmênides de Eleia (475 a.C.) e Xenófanes de Colofon (580-460 a.C.)².

O canto das Musas é a presentificação do Ser e o dar-se do Ser. É através do seu canto que tudo desvela e manifesta, daí a importância de nomeá-las e de ser um instrumento de seu canto. Elas

1 Profeta, em grego, significa aquele que traz uma mensagem, “*pró-pherein*”.

2 Parmênides escreveu seu poema “Sobre a Natureza” (*Peri Physeos*), dividido em três partes: prólogo, o caminho da verdade e o caminho da opinião. Xenófanes era rapsodo e escreveu exclusivamente em versos, sendo conhecido por suas doutrinas filosóficas e metafísicas e seus ataques aos filósofos e poetas. Cf. BORNHEIM, G.A (org.). *Os filósofos pré-socráticos*. SP, Cultrix, 1997.

encontram o pastor Hesíodo e revelam a ele os seus desígnios, como nos conta o mesmo poeta, em sua *Teogonia*:

Elas um dia a Hesíodo ensinaram belo canto quando pastoreava ovelhas ao pé do Hélicon divino. Esta palavra primeiro disseram-me as Deusas Musas Olímpíades, virgens de Zeus porta-égide: ‘Pastores agrestes, vis infâmias e ventres só, sabemos muitas mentiras dizer símeis aos fatos e sabemos, se queremos, dar a ouvir revelações (HESÍODO, 1992, p. 25-35).

Fica claro o quanto as musas eram importantes para os poetas, enquanto fonte de inspiração, e também o quanto os poetas eram reconhecidos na sociedade grega arcaica, enquanto mensageiros dos deuses e cultores da memória (deusa) e do canto.

Em *Os trabalhos e os dias*, um poema de caráter pastoril, Hesíodo retoma a invocação às Musas e pede a intervenção de Zeus numa querela entre ele e seu irmão.

Musas Piérias que glórias com vossos cantos, vinde! Dizei Zeus vosso pai hineando. Por ele mortais igualmente desafamados e afamados, notos e ignotos são, por graça do grande Zeus. Pois fácil torna forte e fácil o forte enfraquece, fácil o brilhante obscurece e o obscuro abrilhanta, fácil o oblíquo apruma e o arrogante verga Zeus altissonante que altíssimos palácios habita. Ouve, vê, compreende e com justiça endireita sentenças. Tu! Eu a Perses verdades quero contar (HESÍODO, 1990, p. 23).

Embora não faça uma invocação às Musas, o historiador grego Heródoto (séc. V a.C.), em sua *História*, nomeia cada livro de sua obra com o nome de uma Musa, como segue: Livro I – Clio, Livro II – Euterpe, Livro III – Talia, Livro IV – Melpomene, Livro V – Terpsícore, Livro VI – Erato, Livro VII – Polímnia, Livro VIII – Urânia e Livro IX – Calíope. Essa referência às Musas será mais uma marca da importância destas divindades no que diz respeito à cultura em geral. Como vemos, o recurso as Musas é um expediente fundamental na tradição clássica da poesia grega e, como veremos adiante, se estenderá até nossos dias, através da literatura popular, que tem sua origem na tradição oral dos cantadores e repentistas nordestinos.

As Musas na Literatura de Cordel

Em relação à poesia popular, em especial a Literatura de Cordel, é intrigante notar esta mesma valorização do papel das Musas no labor poético dos cordelistas, imersos numa cultura distante, histórica e geograficamente, da Grécia, apesar de se assemelhar em seu caráter pastoril e agrícola, em que predomina um escasso acesso à imprensa ou a meios de comunicação; nestas circunstâncias, o poeta popular representa uma tradição oral requintada, que se expressa através do repente e do cordel.

Na cultura nordestina, destacam-se como poetas populares o repentista e o cordelista. O repentista é o cantador que declama seus versos em desafios ou canções e narra grandes feitos, causos e histórias, usando sua viola como acompanhamento da habilidade poética numa diversidade de formas e possibilidades. O cordelista (ou poeta de bancada) é aquele que escreve poeticamente

os fatos históricos, políticos, sociais e religiosos a serem revelados pela sua arte e expressão. Os poetas populares aproximam-se nesse sentido dos *aedos* gregos, pois gozam de credibilidade e certo respeito por suas habilidades poéticas.

Na poesia popular escrita, a Literatura de Cordel, encontramos vários exemplos de invocação às Musas como inspiradoras do canto e da poesia. Vejamos como se manifestam alguns poetas populares sobre sua inspiração poética. Citamos o verso inicial do cordel *Violação* (2004), do poeta Rouxinol do Rinaré (Antônio Carlos da Silva), uma versão da novela homônima do escritor cearense Rodolfo Teófilo:

A musa que me inspirou/Me traçou planos e metas
Para eu falar de amor/Sofrimentos e desenganos
Da crua realidade/Da vil bestialidade
De alguns seres humanos (RINARÉ, 2007, p. 71).

Como podemos constatar, o poeta se sente não só inspirado pela Musa, mas reconhece um plano e uma meta que atribui a esta, como que levado inconscientemente a esta escrita poética. O verso inicial é, como vemos, um resumo e um prelúdio da história a ser narrada poeticamente.

Vejamos outro poema de cordel do mesmo autor, intitulado *Salomão e Sulamita, o cântico sacro do amor* (2000). Este cordel é uma versão do livro bíblico *Cântico dos Cânticos*, do Antigo Testamento, atribuído ao rei Salomão, que se estrutura como um diálogo poético entre dois amantes, posteriormente personificados na tradição como o diálogo entre Deus e a alma humana:

Me inspire ó musa divina/Com toda sabedoria
Dai-me da mais rica mina/As pérolas da poesia
Para rimar meu poema/Nesse interessante tema
Que escolhi neste dia (RINARÉ, 2000, p. 1).

Como podemos ver, o poeta escolhe o tema sobre o qual irá tratar, mas será a Musa que o inspirará, dando as “pérolas da poesia” para narrar sua história. No cordel *O colar de pérolas e o pescador encantado* (2005), do poeta Evaristo Geraldo, a Musa é, em vários casos, citada como mãe da poesia e também da sabedoria, revelando assim o nexos entre a palavra poética e a sabedoria, pois aquela revela e desvela a verdade:

Ó deusa iluminadora/Musa mãe da poesia
Vem guiar a minha pena/Pra com rima e simetria
Descortinar o passado /Falar do mundo encantado
De lendas e fantasia (SILVA, 2005, p. 1).

A invocação às Musas não está atrelada, como podemos constatar, apenas a temas que versam sobre o mundo grego ou sobre a Antiguidade ocidental, podendo ser expressão de outras culturas e de épocas variadas, como podemos conferir neste cordel, *O Imperador Amarelo* (2019), do poeta Evaristo Geraldo, que trata do conhecido imperador chinês: “Musa mãe da poesia/Me

encha de inspiração/Para narrar uma história/Sobre uma grande nação/Que é o povo chinês/De milenar tradição” (SILVA, 2019, p. 1).

Devemos asseverar que nem todos os Cordéis iniciam pela invocação às Musas, que podem ser substituídas por outros deuses, ou mesmo podem iniciar sem a invocação. Em alguns casos raros, é de se notar a mudança na invocação, que é transferida da Musa ao próprio Deus (não o Zeus grego, mas o Deus cristão), como podemos notar em alguns casos, o que nos leva a refletir sobre a razão desta mudança:

Peço a Deus Pai infinito/Arquiteto do universo
Que na fonte criadora/Possa me manter imerso
Pois sinto-me no dever/De um grande herói descrever
Do primeiro ao último verso (SILVA, 2007, p. 93).

Há Cordéis que podem, inclusive, se iniciar com a invocação ao próprio Deus único da tradição judaico-cristã, que servirá como inspiração para a produção do poema, como é o caso do Cordel de Arievaldo Vianna, *História da Rainha Ester* (2002): “Supremo Ser incriado/Santo Deus onipotente/Manda teus raios de luz/Ilumina minha mente/Para transformar em versos/Uma história comovente” (VIANNA, 2002, p. 1). Aqui, a invocação pode ser comparada ao pedido da inspiração feito ao Espírito Santo, como no Cristianismo das origens. Esta forma de invocar a inspiração, aos poucos, vai se tornando um dado comum na tradição do Cordel que é produzido não apenas por poetas eruditos, mas também por poetas religiosos, ligados às diversas igrejas cristãs.

Há casos ainda em que, de acordo com o tema, a invocação pode ser ainda mais estranha, mas em consonância com o tema, como o caso da invocação ao gênio do deserto, figura típica das histórias das mil e uma noites da literatura árabe, como no caso do Cordel *O príncipe do Oriente e o pássaro misterioso* (2002), do poeta Klévisson Viana: “Velho gênio do Saara/De poder maravilhosa/Dá-me luz de sua lâmpada/Na história de Trancoso/O príncipe do Oriente/E o pássaro misterioso” (VIANA, 2002, p. 1).

Esta última referência soa inusitada na tradição do Cordel, mas mostra o seu caráter versátil e a maneira como se adapta às diversas temáticas que aborda. A referência ao gênio do Saara como inspirador da poesia é a prova da facilidade com que a literatura popular é capaz de se adaptar a formas novas expressivas, mantendo sua estrutura e o conteúdo de sua poética.

Considerações finais

Como podemos constatar pelos exemplos acima citados, a Literatura de Cordel retoma a tradição clássica da invocação às Musas como instrumento poético, que carrega a forma original pela qual o poeta sente-se inspirado como porta-voz dos deuses, sendo, ao mesmo tempo, capaz de inovar suas formas de elaboração estilística. A pesquisa sobre as semelhanças de forma, estilo e conteúdo entre a literatura clássica e a literatura popular é um campo aberto para a descoberta do

alcance e dos efeitos daquela em relação à produção literária dos séculos XIX e XX, tanto erudita quanto popular. A Literatura de Cordel está em ascensão, recriando abordagens tradicionais e se adaptado às novas mídias; hoje, temos Cordéis em diversos formatos, com ilustrações as mais diversas, em conexão com quadrinhos, em formato digital e até nas redes sociais. Isso só nos revela a riqueza da Literatura de Cordel, que não ficou relegada ao passado, mas se recria a cada instante.

Referências

BORNHEIM, G. A. (org.). **Os filósofos pré-socráticos**. São Paulo: Cultrix, 1997.

HERÓDOTO. **História**. Tradução de J. Brito Broca. São Paulo: Ediouro [s.d].

HESÍODO. **Teogonia**. Tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 1992.

HESÍODO. **Os trabalhos e os dias**. Tradução de Mary de Camargo Neves Lafer. São Paulo: Iluminuras, 1990.

HOMERO. **Iliada**. Tradução de Haroldo de Campos. São Paulo: Ed. Arx, 2003.

HOMERO. **Odisseia**. Tradução de Frederico Lourenço. São Paulo: Penguin Classics/Companhia das Letras, 2011.

VIANNA, Arievaldo. **Leandro Gomes de Barros, o mestre da literatura de cordel – vida e obra**. Rio Grande do Norte: Queima Bucha, 2015.

Cordéis

RINARÉ, Rouxinol do. Rodolfo Téofilo, o varão benemérito da pátria. *In*: RINARÉ, Rouxinol do. **Cordel**. São Paulo: Hedra, 2007.

RINARÉ, Rouxinol do. Violação. *In*: RINARÉ, Rouxinol do. **Cordel**. São Paulo: Hedra, 2007.

RINARÉ, Rouxinol do. **Salomão e Sulaminta, o cântico sacro do amor**. Pajuçara: A Porta Cultural dos Aletófilos, 2000.

SILVA, Evaristo Geraldo. **O Imperador Amarelo**. Fortaleza: Tupynanquin Editora, 2019.

SILVA, Evaristo Geraldo. **O colar de pérolas e o pescador encantado**. Fortaleza: Tupynanquin Editora, 2005.

VIANA, Klévisson. **O príncipe do Oriente e o pássaro misterioso**. Fortaleza: Tupynanquin Editora, 2002.

VIANNA, Arievaldo. **História da Rainha Ester**. Fortaleza: Gráfica Realce, 2002.

FILOSOFIA PARA CRIANÇAS NA CONCEPÇÃO DE MATTHEW LIPMAN: EDUCAÇÃO PARA O PENSAR

Domingos Dutra dos Santos
Universidade Estadual do Maranhão

Guilherme Aguiar Gomes
Universidade Federal do Maranhão

Resumo

O artigo consta de uma elucidação sobre a importância da filosofia para a formação do pensamento crítico investigativo do ser humano desde a infância. Objetiva-se analisar o processo do ensino de filosofia para crianças a partir do pensamento de Matthew Lipman, relacionando-o com a Educação para o pensamento reflexivo. Assim, pode-se concluir que o pensar da criança é ativo, resulta de sua curiosidade e seu interesse em descobrir o mundo e agir sobre ele, e se manifesta nas suas perguntas – as crianças fazem perguntas sobre conceitos de ordem filosófica. Nesta perspectiva, a literatura é de grande importância para a construção do pensar, tendo em vista que Lipman propõe a leitura das novelas filosóficas como metodologia em seu programa de Filosofia para crianças.

Palavras-chave: Matthew Lipman; Filosofia para Criança; Educação; Pensamento.

Introdução

Em princípio, por ter características próprias da filosofia, as crianças já possuem o espírito investigativo, são curiosas, questionadoras, sempre buscando saber mais. A partir dessas observações, percebemos a necessidade do ensino de filosofia para as crianças, necessidade de aprimorar o pensamento delas, incentivando-as a pensarem por si mesmas e não repetir os pensamentos comuns que retiram da criança a sua capacidade de espanto.

Observamos que, a partir de determinada fase, as crianças começam a passar por uma transformação, ou seja, em sua maioria, os alunos tornam-se meros receptores de informações prontas dos seus professores, e acabam ficando acomodados de tal forma que perdem o estímulo e a curiosidade pelo conhecimento. Por isso é tão importante o papel da filosofia na formação dos discentes desde os anos iniciais da educação básica. É nessa fase da infância que as crianças estão com a mente aberta para o conhecimento, na busca dos porquês, sempre questionando, duvidando, não se contentando com as respostas dos adultos.

A filosofia e a escola: a importância da filosofia na infância

Lipman acreditava que as crianças deviam vivenciar a filosofia desde pequenas, uma vez que a filosofia e as crianças têm afinidades naturais; a base da filosofia são as perguntas, e as crianças adoram perguntar, daí a afinidade das crianças com o filosofar. Por meio das aulas de

filosofia, o professor deve fazer uso das curiosidades naturais das crianças e levá-las a trabalhar habilidades cognitivas com o objetivo de estimular a reflexão, exercitar o diálogo, resolver problemas, estruturar argumentos, perceber incoerências, elaborar hipóteses e exercitar a imaginação. Conforme o autor,

as crianças começam a pensar filosoficamente quando começam a perguntar por quê? A pergunta por quê? é sem dúvida a favorita das crianças pequenas, mas não é uma pergunta simples. Normalmente atribuem-se duas funções principais a essa pergunta. A primeira é descobrir uma relação causal, e a segunda é determinar uma finalidade (LIPMAN apud ZAMPAR, 2014, p. 11).

A intenção do autor era ensinar as crianças a pensar, não apenas memorizar conteúdos, mas sim reformar o modo de ensinar e aprender, para que os alunos desenvolvam a capacidade de raciocínio lógico e seu senso crítico investigativo, refletindo sobre os problemas e exercitando o uso da razão.

A filosofia está presente em qualquer forma de pensamento humano, portanto, é a base para o ensino e a aprendizagem de qualquer outra disciplina. É na infância que os seres humanos estão mais aptos a desenvolverem o uso da investigação, da dúvida, da curiosidade; por isso é imprescindível que as escolas insiram a filosofia como disciplina no currículo escolar desde os anos iniciais. Segundo Lipman (1990),

o ingresso da filosofia nas escolas ainda se dá por um conta-gotas. Mas é perceptível e cresce com regularidade. Preocupados em desenvolver a qualidade do pensamento das crianças, muitos educadores têm percebido que a filosofia é uma opção educacional estimulante e confiável. O mesmo acontece com aqueles que esquadriham os programas de humanidades para as séries iniciais do 1º grau a fim de enriquecer o currículo orientado para habilidades, típico das escolas atuais: a filosofia oferece às crianças a oportunidade de discutir conceitos, tais como o de verdade, que existem em todas as outras disciplinas, mas que não são abertamente examinados por nenhuma delas. A filosofia oferece o fórum no qual as crianças podem descobrir por si mesmas, a relevância, para suas vidas, dos ideais que norteiam a vida de todas as pessoas, Com o passar do tempo, a presença da filosofia nas escolas é mais aceita, mais aprovada, o que cada vez mais surpreende é o fato de ter estado ausente até agora. (LIPMAN, 1990, p. 13).

A passagem discute o processo de inserção da filosofia nas escolas, deixando claro que a mesma pode oportunizar às crianças, desde cedo, pensar e descobrir o sentido das coisas que formam o mundo.

Partindo do pressuposto de que a filosofia pode ser transformadora do pensamento ativo da criança, a educação que adota esta disciplina desde os anos iniciais consegue desenvolver melhores habilidades nos adultos formados por ela. Mas como a criança aprende a pensar e a filosofar?

Poderíamos dizer que a resposta para esta indagação poderia estar relacionada com a curiosidade da criança na busca pelo significado das coisas. Desde muito cedo elas demonstram uma inquietação com certas perguntas, e sempre estão repetindo os porquês das coisas. Por que as crianças fazem pergunta? Segundo Lipman, vem do estado de confusão de experiência das mesmas.

A necessidade de transformar a experiência de confusão é o fator que leva à busca do sentido. “Assim como todo mundo, as crianças anseiam por uma vida repleta de experiências ricas e significativas” (LIPMAN apud ZAMPAR, 2014, p. 25).

A partir disso, o filósofo e educador norte-americano Matthew Lipman desenvolveu um programa de filosofia para crianças baseado nas reflexões que integram diversos campos da experiência humana, entre elas, os aspectos éticos, sociais, lógicos, estéticos, epistemológicos, políticos, entre outros. Esse programa tem como objetivo primordial ajudar os pequenos a aprenderem a pensar por si próprios, utilizando, para isso, o diálogo, meio mais que importante nessa troca de experiências.

Lipman sugere que a sala de aula se converta numa comunidade de investigação, que o mesmo denomina de CI. Tal comunidade é a essência deste programa, a qual tem a intenção de oferecer às crianças espaços de integração no diálogo filosófico, despertando a confiança nas crianças para que as mesmas possam acreditar em si mesmas, em suas capacidades, seus pensamentos e suas dúvidas: “A filosofia é uma área de conhecimento que se ocupa com o aprimoramento do pensar, justificando a sua função de fortalecer o próprio pensar como condição de uma vida autônoma e significativa na sua interação social” (ZAMPAR, 2014, p. 17).

No estudo desses autores, Bianca Zampar procurou discutir a contribuição da filosofia, do diálogo e da comunidade de investigação para a educação. Podemos dizer que o principal objetivo deste programa, segundo Lipman, pode ser resumido na seguinte frase: “Talvez uma das características mais interessantes do programa de Filosofia para crianças seja de fato de que procura mostrar como as crianças podem aprender umas com as outras” (LIPMAN, apud ZAMPAR, 2014, p. 37). Através desse objetivo, buscamos compreender a importância desse método, que Lipman criou, para o desenvolvimento total das crianças, inserido na concepção pedagógica da comunidade de investigação que transforma o diálogo reflexivo num princípio de aprendizagem interativa.

São muitos os teóricos que abordam sobre o ensino de filosofia para crianças. Sócrates, assim como Lipman, defende a prática da filosofia e acredita que ela é substancialmente educativa. Lipman tem como intenção não só levar filosofia às crianças, como também fazer com que elas a pratiquem, a façam, a exerçam e, sobretudo, a vivenciem.

Além disso, para ambos a prática da filosofia tem implicações educacionais de grande importância em uma unidade de sentido sociopolítico. Isto significa que tanto um como o outro consideram que a prática da filosofia é substancialmente educativa, na medida em que contribuem para formar espíritos críticos, pessoas dispostas e a deixar de ter certeza sobre seus saberes e a se colocar atentas para questionar os valores e as ideias que formam suas vidas e as vidas dos seus semelhantes (KOHAN, 2000, p. 59).

Para Lipman, as crianças estão preparadas para exercitar a prática da filosofia desde o início da educação básica. Segundo Lipman, se cada disciplina escolar contribuir com o processo de reconstrução da experiência individual e social de forma parcial, a filosofia prepara as crianças para

pensar nas outras disciplinas, pensando tanto no que acontece nelas, quanto sobre elas. Quando as crianças são incentivadas a pensar filosoficamente, a sala de aula se transforma numa comunidade de investigação a qual possui um compromisso com os procedimentos das técnicas que pressupõem uma abertura para a razão. Pressupõe-se que esses procedimentos da comunidade investigativa, quando internalizados, transformam-se em hábitos reflexivos dos indivíduos.

Matthew Lipman e a filosofia para crianças: construindo a aprendizagem

O programa de filosofia para crianças tem como principal mentor o filósofo educador e escritor norte-americano Matthew Lipman. Essa corrente de pensamento, também denominada de educação para o pensar, foi proposta no final da década de 1960, e tem como principal objetivo levar o ensino de filosofia para crianças e jovens.

Segundo Lipman, o programa de filosofia para crianças deve ser compreendido de forma que todas as crianças possam ter facilmente acesso ao ensino de filosofia.

A partir de Lipman, pela primeira vez, as crianças tiveram acesso franco e aberto a prática da filosofia, pela primeira vez a filosofia abriu suas portas, às crianças, convidou-as a ter experiências com ela. De igual para igual (KOHAN, 2000, p. 79).

O método utilizado por Lipman para incentivar o ensino de filosofia para as crianças foi escrever romances, novelas filosóficas, que continham interlocução entre as crianças, os docentes e a família. Esta metodologia foi desenvolvida para que houvesse diálogo entre professores a partir de situações e problemas contidos nessas novelas filosóficas. Os mesmos devem atuar como facilitadores dos diálogos filosóficos.

O autor defende que os professores devem tornar as crianças seres autônomos, pensadores livres e capazes de compor uma crítica consistente e livre. Nesse processo, o professor deixa de ser autoridade:

Uma meta da educação é livrar os estudantes dos hábitos mentais que não são críticos, que não são questionadores para que assim possam desenvolver melhor habilidades de pensar, por si mesmo descobrir sua própria orientação perante o mundo, quando estiverem, pronto para isso desenvolver seu próprio conjunto de crenças acerca do mundo. [...], portanto, os professores de pensamentos filosóficos devem estar o tempo todo, cientes dos riscos de intencionalmente ou não, estar incentivando as crianças a adotarem, sem criticar seu próprio sistema de valores [...] Os estudantes envolvidos em discussão filosófica devem sentir-se livres para defender qualquer posição que desejem a respeito de valores sem que o professor tenha que estar ou não de acordo com cada um dos pontos (LIPMAN apud ZAMPAR, 2014, p. 33).

É de suma importância a prática da filosofia com crianças, pois, sem ela, as crianças não poderiam exercer sua cidadania crítica, ou possuir capacidade intelectual apropriada e democrática, pois, se a democracia é desejável, a filosofia é necessária (KOHAN, 2000, p. 55).

Atualmente, o método idealizado por Matthew Lipman é utilizado em vários lugares do mundo. No Brasil, um dos professores que mais se destacam em aprofundar e apresentar propostas

vinculadas à questão da filosofia no ensino fundamental tem sido Walter Omar Kohan, da Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ):

As regras e os princípios do pensar aparecem sempre ligados a experiências que as crianças estão vivendo: pergunta-se o que significa pensar para em seguida indagar quanto e como se pensa numa escola, para que habitam no pensar de muitos adultos e então perguntam-se quantos preconceitos existem na sua própria escola; aprendem o valor o valor do diálogo como modo de fazer frente dos problemas que se apresentam na escola e fora dela (KOHAN, 2000, p. 86).

Assim, o docente é um mediador e tem um papel fundamental no processo de ensino e aprendizagem, instigando as crianças a assumirem um papel investigativo e obterem a capacidade de indagação, especialmente nas situações em que elas possam desenvolver habilidades cognitivas para buscar a compreensão filosófica. De acordo com Lipman,

a filosofia impõe que a classe se converta numa comunidade de investigação, onde os estudantes e professores possam conversar como pessoas e membros da mesma comunidade; onde passam ler juntos, apossar-se de ideias, conjuntamente construir sobre ideias dos outros; onde possam pensar independentemente, procurar razões para seus pontos de vista, explorar suas pressuposições, e possam trazer para suas vidas uma nova percepção do que é descobrir, inventar, interpretar e criticar (LIPMAN, 1990, p. 61).

Em relação ao ensino de filosofia para crianças e à pedagogia da comunidade de investigação, o autor atenta sobre a importância do diálogo para o ensino do pensamento filosófico.

Para Lipman, o diálogo é de suma importância, pois ele cria formas de pensamentos e reflexões, já que o envolvimento do diálogo, nesse processo de conversação, é uma atividade que leva à reflexão sobre os sentidos e significados. Como podemos perceber:

A pressuposição mais comum é de que o diálogo que gera o diálogo, quando na realidade é o diálogo que gera uma reflexão. Quando as pessoas se envolvem num diálogo, são levadas a refletir, a se concentrar, de levar em conta as alternativas, a ouvir cuidadosamente, a prestar atenção às definições e aos significados, a reconhecer alternativas nas quais não havia pensado anteriormente e, em geral, realizar um grande número de atividades mentais nas quais não teriam se envolvido se a conversação não estivesse ocorrido (LIPMAN, 1995, p. 44).

Somente com o diálogo temos a capacidade de observar se pela linguagem entre os participantes da conversa ocorre um processo intersubjetivo de conhecimento. Dessa maneira a atividade do pensar internaliza através do diálogo que cria várias formas do participante se expressar, com os significados que são compartilhados, tanto por quem gera e por quem se expressa, como no caso de uma leitura é necessário que o leitor saiba interpretar o sentido das palavras em seus diversos contextos históricos.

Portanto se as crianças devem desenvolver um interesse duradouro pela leitura, esta deve estar significativamente relacionada com suas principais preocupações com coisas com que mais se ocupavam na vida. O que importa não é só aprender palavras, orações, nos contextos em que aparecem (LIPMAN apud ZAMPAR, 2014, p. 38).

Para desenvolver a ideia do ensino de filosofia para crianças, Lipman criou o que chama de pedagogia da comunidade de investigação. Nesta perspectiva, a sala de aula tradicional deve se transformar em uma comunidade de investigação com a participação ativa de crianças e professores no diálogo sobre os problemas em questão, ou seja, conceitos do interior de nossa existência, aqueles que são centrais, comuns e controversos. É nessa prática de filosofia que as crianças formam as atitudes democráticas, tornando-se cidadãos críticos, reflexivos e participantes do processo deliberativo. A formação do profissional que conduzirá este processo, bem como se será trabalhado de forma transversal ou em uma disciplina de filosofia específica, tem dado margem a duras críticas a Lipman e à Base Nacional Comum Curricular que norteará a educação brasileira.

Lipman expressa o principal objetivo do ensino de filosofia para crianças resumindo em uma frase: “Talvez uma das características mais interessante do programa de filosofia para crianças seja de fato que ele procura mostrar como as crianças podem aprender umas com as outras” (LIPMAN, 1995, p. 147). Por meio dessa afirmação, podemos saber a importância dessa pesquisa que Lipman realizou para o progresso integral da criança dentro da concepção educativa da comunidade investigativa que faz do diálogo o início de uma aprendizagem interativa.

É possível afirmar que o programa de filosofia para crianças realiza um esforço fundamental na consolidação e na valorização do diálogo em sala de aula, transformando seu ambiente em verdadeira comunidade investigativa, onde a busca se orienta por um diálogo pautado na filosofia, portanto rigoroso e organizado o suficiente para permitir a intervenção de quem queira contribuir, de maneira que todos se sintam parte desta comunidade e responsáveis pelas suas ideias que constroem e pelo conhecimento que se constituem e pelas problematizações criadas. Este é o berço do desenvolvimento e amadurecimento das habilidades cognitivas (SANTOS apud OLIVEIRA, 2004, p. 30).

Assim, a comunidade investigativa e as habilidades são dois instrumentos conceituais poderosos. O conceito investigação ocupa um lugar de destaque no programa da educação para o pensar.

A filosofia chegou às salas de aula de ensino fundamental, tendo como propósito inicial o desenvolvimento do raciocínio, a prática do diálogo e o desenvolvimento cognitivo, afetivo e social das crianças e jovens, visando estimular uma dimensão crítica, criativa e ética, numa relação entre pensar, agir e falar. O pensamento multidimensional, que Lipman define como pensar de ordem superior, que engloba o pensar crítico e criativo, é essencial para a formação do cidadão, objetivo geral da educação e do ensino da filosofia nos PCNs.

Considerações finais

Portanto, de acordo com Lipman, o programa criado objetiva levar o ensino de filosofia para crianças e jovens, desde os anos iniciais da educação básica. As estratégias e a forma pelas quais o professor deve abordar os alunos para iniciar o diálogo sobre assuntos de filosofia deve ser lançar

desafios e estimulá-los para que cheguem às respostas produzindo um saber e uma aprendizagem significativos, partindo de um pensamento reflexivo filosófico.

Ressalta-se que o ensino de filosofia para crianças contribui para a formação do pensamento criativo e reflexivo dos estudantes, tornando-os seres capazes de pensar por si próprios. Essa proposta de Lipman nos remete a uma das principais exigências da educação na atualidade: ensinar a pensar.

Destaca-se também que é de suma importância que as pessoas se permitam, principalmente os educadores, enxergar a filosofia não somente como mais uma disciplina no currículo escolar, e sim como uma corrente de pensamento capaz de transformar as pessoas e, conseqüentemente, o mundo ao seu redor.

Referências

KOHAN, Walter Omar; LEAL, Bernardina (org.). **Filosofia para crianças em debate**. Petrópolis: Vozes, 2000.

LIPMAN, Matthew. **A filosofia vai à escola**. Tradução de Maria Elice de Brzezinski-preste e Lucia Maria Silva Kremer. São Paulo: Summus, 1990. (Novas buscas em educação, v. 39).

LIPMAN, Matthew. **O pensar na educação**. Tradução de Ann Mary Fighiera Perpétuo. Petrópolis: Vozes, 1995.

OLIVEIRA, Paula Ramos de. **Filosofia para a formação da criança**. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2004.

ZAMPAR, Bianca. **A filosofia e a criança: aprender a pensar em comunidade de investigação segundo Matthew Lipman**. 2014. 40 folhas. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Pedagogia) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2014. Disponível em: <<http://www.uel.br/ceca/pedagogia/pages/arquivos>>. Acesso em: 29 jan. 2019.

O MITO DE DAFNE REVISITADO POR CLARICE LISPECTOR

Prof. Dr. Thiago Cavalcante Jeronimo
Universidade Presbiteriana Mackenzie

Resumo

Este ensaio propõe discutir o conto “Preciosidade”, da escritora brasileira Clarice Lispector (1920-1977), em diálogo com o mito de Dafne, materializado nas *Metamorfoses*, considerada a *magnum opus* do poeta latino Ovídio (43 a.C.-17 d.C.). A hipótese de leitura é que a personagem do conto em exame representa alegoricamente a ninfa corporificada na lírica clássica, ao mesmo tempo que a transgredir, uma vez que, diferentemente do que ocorre no mito ovidiano, há o enfrentamento do abuso materializado no texto de Lispector. A fundamentação teórica, dentre outras contribuições, marca-se nas pesquisas de Mikhail Bakhtin, Mircea Eliade e Olga de Sá.

Palavras-Chave: Clarice Lispector; Ovídio; *Laços de família*; *Metamorfoses*.

“Ela possuía tão pouco, e eles haviam tocado”.
(Clarice Lispector)³

O ano de 2020 marcou o primeiro centenário de nascimento de Clarice Lispector (1920-1977) e os setenta e sete anos da publicação do primeiro romance da autora, *Perto do coração selvagem*, lançado pela jovem Clarice, em 1943. A originalidade desse romance, sobretudo no que se configura a dar ênfase à experiência interior de suas personagens, numa linguagem fragmentária, caracterizada, ainda, pela não linearidade de seus tópicos, desestabilizou os modelos romanescos instituídos, a exemplo das produções descritivas e apoiadas a uma realidade exterior, como eram configurados os romances da década de 1930.

Reconhecida como uma das maiores escritoras em língua portuguesa, a obra de Clarice Lispector, atualmente, está traduzida em mais de trinta países, em línguas distantes do português, como o hebraico, o japonês e o russo. Dentro da variada produção da autora, para *corpus* deste estudo, considera-se o seu diálogo com os textos clássicos, sobretudo com as narrativas mitológicas. Com esse direcionamento, tendo por base o mito de Dafne, materializado nas *Metamorfoses*, considerada a *magnum opus* do poeta latino Ovídio (43 a.C.-17 d.C.), este ensaio direciona análises interpretativas à protagonista inominada do conto “Preciosidade”, integrante do volume *Laços de família*, publicado por Lispector em 1960.

O mito de Dafne, materializado no primeiro livro – Livro I –, dos quinze que compilam o poema de Ovídio, configura-se com os seguintes desdobramentos: Apolo, senhor das artes, da

3 LISPECTOR, Clarice. *Laços de família*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998. p. 92.

música e da medicina, apresentado como o mais belo dos deuses, vangloriou-se em diálogo com o deus do amor, Cupido. Este, por sua vez, imbuído de “violento rancor [...], de sua aljava cheia tira duas setas com funções distintas” (OVÍDIO, 2017, p. 77). A primeira seta, com ouro em sua ponta, símbolo de paixão, foi lançada por Cupido na medula de Apolo. Ocorrência que gerou a paixão imediata e desenfreada do deus do sol pela ninfa Dafne. Contudo, a segunda flecha, com uma ponta de chumbo, símbolo de repulsa, “cravou-a o deus na ninfa, filha de Peneu” (OVÍDIO, 2017, p. 77).

O poema segue o seu fluxo e configura Apolo, apaixonado, a perseguir Dafne, e esta, indiferente a tais investidas, ganha projeção lírica pugnando o deus do sol, recusando-o, fugindo de suas abordagens: “Foge assim a ovelha do lobo, assim foge a corça ao leão, e, de asa trepidante, fogem assim as pombas à águia, cada qual fugindo a seu inimigo” (OVÍDIO, 2017, p. 81).

O ápice da poética ovidiana, neste mito, dá-se pela transformação da ninfa em oleiro. Isto porque, para livrar-se da consumação sexual, inevitavelmente assinalada no aspirante desejo de Apolo que a perseguia incansavelmente, Dafne apela ao seu pai, Peneu, para que ele a metamorfoseasse, mudasse sua forma. Fato efetivado no momento em que Apolo tenta tocar-lhe: Dafne, paralisada, torna-se árvore, imobiliza-se.

“Pai! Socorro! Se é que vós, os rios, tendes algum poder divino,
destrói e transforma esta aparência pela qual agradei tanto.”
Mal havia acabado a prece, invade-lhe os membros pesado torpor,
seu elegante seio é envolvido numa fina casca, cresce-lhe a ramagem
no lugar dos cabelos e os ramos no lugar dos braços.
O pé, tão veloz ainda agora, fica preso qual forte raiz.
A sua cabeça é copa de árvore. Só o brilho nela se mantém (OVÍDIO, 2017, p. 83).

Sinalizados trechos do poema ovidiano, sublinhe-se a definição daquilo que é entendido como mito, segundo Mircea Eliade. O mitólogo considera o mito um arquétipo em que acontecimentos transcorridos em um passado distante – *illo tempore* – se repetem no presente, daí o caráter verdadeiro que se atrela a essas narrativas, porque trabalham, de fato, com aquilo que realmente existe, dando-lhe uma explicação ou sentido.

A definição que a mim, pessoalmente, me parece a menos imperfeita, por ser a mais ampla, é a seguinte: o mito conta uma história sagrada; ele relata um acontecimento ocorrido no tempo primordial, o tempo fabuloso do “princípio”. Em outros termos, o mito narra como, graças às façanhas dos Entes Sobrenaturais, uma realidade passou a existir, seja uma realidade total, o Cosmo, ou apenas um fragmento: uma ilha, uma espécie vegetal, um comportamento humano, uma instituição. É sempre, portanto, a narrativa de uma “criação”: ele relata de que modo algo foi produzido e começou a ser (ELIADE, 2004, p. 11).

O diálogo que Clarice Lispector estabelece com a tradição mitológica evidencia a premissa estabelecida por Eliade, isto é, a concepção de ensinamento, de conscientização atrelada ao caráter

do mito, bem como da natureza dialógica, recriadora do arquétipo mitológico que, em cada retomada, cumpre a função de “reatualizar o que foi em nova versão no texto de chegada” (ALVAREZ, 2011, p. 93).

O conto “Preciosidade”, por sua vez, dialoga implicitamente com o mito ovidiano. Ao materializar cenas da vida de uma menina de quinze anos, apresentada na narrativa pelo pronome “ela”, portanto, inominada, o texto de Lispector reconfigura o arquétipo mitológico com nova dimensão na contemporaneidade. Seu enredo, posto em linearidade, marca-se com as seguintes etapas: o levantar da protagonista, ainda de madrugada, para ir à escola; o percurso trilhado por ela, da sua casa ao colégio – ápice da narrativa, situação em que vivencia uma epifania corrosiva –; e o regresso à casa, assinalado como um retrocesso a emancipação da adolescente.

Desdobrando essas etapas em análises, aponta-se que a personagem que dita a perspectiva do conto, introspectiva, tímida, ganha projeção narrativa estando preocupada com as falas e os olhares maliciosos que, ao que sugere o texto, diariamente eram direcionados para a jovem. A preocupação que caracteriza a protagonista obriga-a, para não ser vista por olhares que a coibirão, a sair de sua casa ainda de madrugada. O fato de ser noite, marca, simbolicamente, a preocupação da menina em relação ao sol, símbolo da perseguição de Apolo, o deus solar.

Então subia, séria como uma missionária por causa dos operários no ônibus que “poderiam lhe dizer alguma coisa”. Aqueles homens que não eram mais rapazes. Mas também de rapazes tinha medo, medo também de meninos. Medo que lhe “dissem alguma coisa”, que a olhassem muito. Na gravidade da boca fechada havia a grande súplica: respeitassem-na (LISPECTOR, 1998).

Os olhares masculinos focalizados na adolescente, bem como os comentários maliciosos tonificam na narrativa a preocupação “renovada” (LISPECTOR, 1998, p. 82) que a jovem vivencia, de não querer ser vista realocada à mera objetificação sexual. O que Clarice põe em questão nesta narrativa, escrita há sessenta anos, é uma das formas de abuso que muitas meninas e mulheres continuam a sofrer.

A menina materializada no conto como se fosse “uma missionária” ou “um soldado”, metáforas explicitamente de teor defensivo, tem a renovação do seu cotidiano caracterizada pela “batalha das ruas” (LISPECTOR, 1998, p. 86). Batalha fadada ao fracasso na configuração do conto, a saber: ainda que a postura da adolescente a assemelhava a de alguém “que tivesse prestado um voto” (LISPECTOR, 1998, p. 83), a sair de casa, ainda de madrugada, para ir à escola, a adolescente é tocada por dois homens.

O que se seguiu foram quatro mãos que não sabiam o que queriam, quatro mãos erradas de quem não tinha vocação, quatro mãos que a tocaram tão inesperadamente que ela fez a coisa mais certa que poderia ter feito do mundo dos movimentos: ficou paralisada (LISPECTOR, 1998, p. 90).

O excerto acima desdobra-se em significações. A intertextualidade com o mito de Ovídio se presentifica no conto de Lispector, tornando-o bivocal. De acordo com Mikhail Bakhtin “As palavras do outro, introduzidas na nossa fala, são revestidas inevitavelmente de algo novo, da nossa compreensão e da nossa avaliação, isto é, tornam-se bivocais” (BAKHTIN, 2015, p. 223).

Destarte, as alusões que Lispector faz do poema clássico, ao reatualizá-lo em contexto do Brasil dos anos 1960, fazem com que a “autor[a] inclu[a] no seu plano o discurso do outro voltado para as suas próprias intenções” (BAKHTIN, 2015, p. 221); isto é, sinaliza-se que o ficcionista, ao se apropriar do mito ovidiano, utiliza-o de forma a realocar o seu sentido em a sua configuração institucionalizada, posto que, assim como Dafne, a adolescente, ao ser tocada, imobiliza-se, mas em sentido oposto.

No mito, Dafne alcança sua transformação, a metamorfose se consolida; na narrativa contemporânea o que se vê é o retrocesso na emancipação da adolescente, uma vez que a transformação não acontece: “Numa fração de segundo a tocaram como se a eles coubesse todos os sete mistérios. Que ela conservou todos, e mais larva se tornou, mais sete anos de atraso” (LISPECTOR, 1998, p. 90).

Marca-se na narrativa um retrocesso ao percurso de autoconscientização da personagem. Ao caracterizá-la como larva (lagarta), a metáfora de metamorfose existente na borboleta não se sobrepõe à definição da adolescente, uma vez que no estágio de larva, o estado inerte, silencioso, de total repouso caracteriza a fase inicial dos metazoários que sofrem metamorfoses. É por isso que os sete anos de atraso se efetiva à construção da protagonista clariciana, marcando, ainda, o retrocesso de sua conscientização, do seu avanço como indivíduo pensante.

Ao ser impelida ao abuso, a jovem experiência, conforme antecipado, o que em crítica literária denomina-se epifania corrosiva, isto é, a antiepifania, a paródia da epifania. Se a epifania, em contexto literário, é constituída por relatos “de *beleza*, que revelam o ser num dado momento excepcional e convidam a personagem a revirar a própria existência” (SÁ, 1993, p. 19, grifo nosso), entretanto, sua paródia define-se como epifania “crítica e corrosiva, [... epifania] das percepções decepcionantes” (SÁ, 1979, p. 156).

O abuso no texto de Clarice Lispector, entendido como uma apreensão frustrante à identidade da adolescente, diferentemente do poema de Ovídio, conforme antecipado, se efetiva. No mito, Apolo tenta tocar no ombro da ninfa e, em consequência, Dafne, fugindo do assédio é metamorfoseada em árvore; no conto moderno, todavia, a jovem enfrenta o abuso acionado nas mãos de dois homens que assediam o seu corpo adolescente, ocorrência que a faz regredir em seu desenvolvimento e em sua autoconscientização de ser e de se ver partícipe socialmente.

Se no início da narrativa a menina é posta em suposta transformação, isto é, seus sapatos, a fazerem barulhos, com “dança própria” (LISPECTOR, 1998, p. 84) a impõe como ser em

mobilidade, em constante deslocamento, símbolo de transformação, de menina à mulher; após o abuso, contudo, ao chegar em casa, a personagem silencia a violência sofrida, não divide a dor ocasionada com seus pais e, regressivamente, na intenção de se manter silenciada, solicita-lhes novos sapatos: “Preciso de sapatos novos! Os meus fazem muito barulho, uma mulher não pode andar com salto de madeira, chama muito atenção!” [...] E ela ganhou os sapatos novos” (LISPECTOR, 1998, p. 93).

O desfecho da narrativa recupera o silêncio e a culpa que, diariamente, estão caracterizados às mulheres que sofrem abuso sexual e psicológico. Dentro da produção de Clarice Lispector, este tema ganha projeção, explicitamente, em dois textos, isto é, no *corpus* deste estudo e no conto “Mistério de São Cristóvão”, ambos pertencentes ao volume *Laços de família*. A atualidade dessa narrativa, fulcrada no arquétipo do mito de Dafne, promove a reflexão e a consideração de que, infelizmente, a objetificação da mulher é fator comum na sociedade retratada em “Preciosidade”, isto é, na sociedade brasileira, em seu desdobramento falocêntrico, patriarcal.

Entende-se, por fim, que não há perspectiva de emancipação no conto de Clarice Lispector, porque sua personagem é anulada como indivíduo e marginalizada intimamente por causa do assédio sofrido. Contudo, o texto “Preciosidade”, em diálogo com o texto clássico, é registro irônico e de igual forma reflexivo ao assédio do corpo feminino.

Referências

ALVAREZ, Aurora Gedra Ruiz. As versões do mito de Narciso: do relato à imagem. *In*: Alvarez, Aurora Gedra Ruiz; LOPONDO, Lilian (Organizadoras). **Leituras do duplo**. São Paulo: Editora Mackenzie, 2011, p. 63.99.

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Tradução de Paulo Bezerra. 5. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2015.

ELIADE, Mircea. **Mito e realidade**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

LISPECTOR, Clarice. **Laços de família**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

OVÍDIO (Publius Ovidius Naso). **Metamorfoses**. Edição bilingue; tradução, introdução e notas de Domingos Lucas Dias; apresentação de João Angelo Neto. São Paulo: Editora 34, 2017.

SÁ, Olga de. **A escritura de Clarice Lispector**. Petrópolis: Vozes; Lorena: Faculdades Integradas Teresa D’Ávila, 1979.

SÁ, Olga de. **Clarice Lispector: a travessia do oposto**. São Paulo: Annablume, 1993.

O PROTAGONISMO FEMININO NA LITERATURA: ENTRE MEMÓRIAS E *FLASHBACKS* NO ROMANCE *AS HORAS NUAS*, DE LYGIA FAGUNDES TELLES

Lilia Ricardo de Sousa
Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Ceará

Resumo

O trabalho versará sobre o romance *As horas nuas* (1989), da escritora Lygia Fagundes Telles (1923-). Uma característica marcante da escritora é o protagonismo feminino em suas obras. O estudo terá como objetivo analisar a condição feminina na obra, focalizando as facetas da mulher no ofício de atriz e as relações que a personagem cria ao longo do romance. A autora cria uma narrativa que une memórias e *flashbacks* como subterfúgio de Rosa Ambrósio, a personagem principal. Na obra em questão, ela discute sobre a mulher na sociedade e o seu espaço na Literatura. Em sua obra, Telles aproxima o leitor do texto, colocando um leque de opções para interpretar seus romances.

Palavras-chave: Literatura; Protagonismo feminino; Memória.

Introdução

O presente trabalho tem como objetivo analisar a personagem Rosa Ambrósio, personagem central do romance *As horas nuas* (1989), de Lygia Fagundes Telles. A autora usa como recurso narrativo as memórias e *flashbacks* da personagem, que possuem relação com a intertextualidade e se comunica com outras artes. Ao possuir essa aproximação entre Literatura e outras artes, o leitor poderá permitir para a sua visão de mundo o conhecimento da ferramenta do fluxo de consciência para entender o processo narrativo da autora. Segundo Pícaro (2008), “o conceito entre autor e leitor deve ser assimilado como um sistema interativo de práticas culturais e atividades autênticas demarcadas pela relevância cultural e nível de atividade social que desenvolvem”.

Sendo assim, o objetivo geral desse trabalho é identificar o protagonismo feminino em *As horas nuas*, de Lygia Fagundes Telles, para que possamos compreender a importância da mulher como protagonista em uma obra, unindo uma discussão sobre a mulher e seu papel como artista ao longo da narrativa. Para isso, é necessário discutir sobre a mulher e a Literatura, estabelecendo reflexões sobre a abertura da figura feminina como protagonista. Nos objetivos específicos, serão identificados a narrativa da autora, a condição da mulher e o seu papel como artista, e, por último, a reflexão sobre a Literatura de autoria feminina.

Para isso, escolhemos como *corpus* a referida obra, que nos permitirá mostrar a representação da figura feminina dentro da Literatura brasileira da época. A obra, lançada em 1989, busca narrar as experiências de Rosa Ambrósio nos palcos, fazendo reflexões sobre o ofício de atriz, assim como experiências com outros personagens no romance. Ao tratar a figura feminina nos palcos e na Literatura, a presente pesquisa busca discutir qual a importância da escrita de autoria

feminina, ressaltando a obra para discutir sobre a mulher na Literatura e o espaço que é cedido para personagens femininas. A romancista tem como característica narrativa ampliar discussões do mundo feminino, não somente tratando assuntos que envolvem casamento ou conflitos internos, mas também como assuntos que envolvem política, sociedade e alguns fatos históricos.

Ao observar o protagonismo da mulher na Literatura, algumas perguntas surgiram para nortear a pesquisa. As perguntas são:

1. Qual o espaço da mulher na Literatura?
2. Por que não é discutida a Literatura de autoria feminina?
3. Quais papéis sociais são discutidos na obra?

Após esses apontamentos, surge o questionamento da demora da mulher na escrita, ressaltando papéis sociais por meio dos quais a mulher geralmente é demonstrada no romance. A primeira hipótese levantada, após leitura de artigos e teses de doutorado, é a do papel de segundo plano em que escritoras acabaram sendo colocadas. A segunda hipótese é a do não reconhecimento de algumas obras femininas como cânone. E a terceira hipótese é a visão masculina por meio da qual a mulher era colocada perante a sociedade. Com isso, reconhecer o espaço de voz que é concedido às mulheres e sua representatividade nos textos literários é um dos propósitos desse trabalho. Em resumo, a história das mulheres na Literatura sofreu alguns entraves, colocando-as em um papel de submissão e de não intelectualidade para o meio acadêmico. O presente trabalho busca discutir e refletir sobre o papel da mulher na Literatura.

Quanto à abordagem, o estudo possui caráter qualitativo. Segundo Minayo (2001, p. 21), “a pesquisa qualitativa trabalha com o universo de significados, motivos, aspirações, crenças, valores e atitudes, o que corresponde a um espaço mais profundo das relações, dos processos e dos fenômenos que não podem ser reduzidos à operacionalização de variáveis.”

O presente trabalho, de pesquisa básica, “objetiva gerar conhecimentos novos, úteis para o avanço da Ciência, sem aplicação prática prevista. Envolve verdades e interesses universais.” (MORESI, 2003, p. 9). A pesquisa possui caráter descritivo e exploratório, pois envolve a descrição de como o trabalho será analisado e refletido, tendo como base o romance *As horas nuas*, discutindo trechos do livro, ressaltando como a escritora usou os fluxos de consciência e *flashbacks* em seu romance. Assim como o fluxo de consciência foi usado por Virgínia Woolf, Lygia Fagundes Telles une essa técnica narrativa a sua obra. A escritora usa artifícios narrativos para construir sua personagem. Já a linguagem cinematográfica não será discutida totalmente nesse trabalho, pois é uma linguagem que usa meios audiovisuais.

Inicialmente, será feito o diagnóstico do problema através de leitura de artigos e análises de textos que abordem o tema inicial da pesquisa, procurando exercer atividades de escrita e leitura, iniciando o estudo da relação intersemiótica no universo de Telles. Em relação ao recurso da

memória, é possível destacá-lo como técnica recorrente de escrita da autora em relação às personagens femininas. A obra completa da escritora não entrará em discussão no presente projeto, entretanto, cabe destacar obras que possuem um forte protagonismo feminino. *Antes do Baile Verde* (1970), *As Meninas* (1973) e a coletânea *Os contos* (2019) são obras que abordam claramente como a autora destaca a mulher usando a Literatura para ter voz no meio que até então era dominado somente por homens. A autora, ao unir Literatura e Cinema, oferece um texto com pausas, lembranças e determinadas ações no ambiente em que a personagem está inserida, construindo uma narrativa bastante peculiar.

O cânone brasileiro tem sido historicamente excludente com as mulheres. A escrita de autoria feminina foi um dos motivos para salientar o estudo sobre a mulher na Literatura, que pode incluir romances, contos ou crônicas. A problemática levantada é sobre como esse recurso narrativo pode ser percebido na obra *As horas nuas*, através da ligação entre fluxo de consciência e *flashbacks* da personagem (memórias). A obra é composta por uma personagem que é refém das memórias ao longo da carreira de atriz. A escritora cria, em Rosa Ambrósio, talvez, um ar problemático e instigante. Porém, de início, elencaremos esse resgate da obra *As horas nuas*, de Lygia Fagundes Telles, uma escritora com destaque no cenário da Literatura Brasileira. Para isso, a pesquisa será baseada em estudos de autores como Regina Dalcastagnè (2015), Alfredo Bosi (2008), Antonio Candido (2006), entre outros escritores que fizeram trabalhos relevantes sobre o assunto.

Breve contexto histórico da mulher na Literatura: a submissão enfrentada pela mulher

O conceito do termo representação valida o espaço da mulher na Literatura. Ao longo dos anos, a mulher foi subestimada no papel de esposa, mãe e dona de casa, associando o papel feminino às atividades de cuidado e obediência ao homem, como segue o pensamento do patriarcalismo. Segundo Dalcastagnè,

representar é, exatamente, falar em nome de outro. Falar por alguém é sempre um ato político, às vezes, legítimo, frequentemente autoritário. Ao se impor um discurso, é comum que a legitimação se dê a partir da justificativa do maior esclarecimento, maior competência, até maior eficácia social por parte daquele que fala. (DALCASTAGNÈ, 2010, p. 42).

Como mencionado acima, a representação possui um papel importante tanto para as classes sociais quanto para gênero, raça e etnia. O ato de representar algo ou alguém é dedicado ao espaço da voz, da autonomia no discurso. Para isso, na Literatura, há uma definição para a representação no romance, que garante ao autor tratar sobre assuntos que formam a sociedade. Há diferentes definições de Literatura, possibilitando ao leitor um leque de textos literários. Por exemplo, Literatura Indígena, Literatura Marginal ou periférica, Literatura Fantástica, entre outras. Entre

essas diversas nomenclaturas para a arte de escrever, há a Literatura de autoria feminina, que esteve em discussão durante palestras, seminários e artigos, porém, com relevância somente entre o Modernismo e a Literatura contemporânea.

O conceito de representação, na Literatura feminina, busca estudar escritoras que abordam assuntos sociais, culturais, históricos e políticos. Segundo Virginia Wolf,

[...] durante séculos a mulher serviu de espelho mágico dotado do poder de refletir a figura do homem com o dobro do tamanho natural... A mulher serviu também de espelho mágico entre o artista e o Desconhecido, tornando-se Musa inspiradora e criatura. Para poder tornar-se criadora, a mulher teria de matar o anjo do lar, a doce criatura que segura o espelho de aumento, e teria de enfrentar a sombra, o outro lado do anjo, o monstro da rebeldia ou da desobediência. (WOOLF, apud TELES, 2006, p. 408).

Para Virgínia Woolf (2006), a mulher não tinha espaço como escritora, somente como musa inspiradora. Após a crítica feminista e a luta pelo direito ao voto, as mulheres intervieram em alguns ambientes que até então eram frequentados pelos homens. Após essa liberdade de expressão da mulher, notou-se uma mudança na sociedade, colaborando para a entrada da figura feminina na Literatura e uma nova forma de narrar através das palavras.

Diante do que foi mencionado por Woolf, fica fácil entender a importância do protagonismo feminino na Literatura, pois valoriza o papel da mulher como ser intelectual e político, colaborando para denunciar atos ilegais ou criticar algum aspecto da sociedade da época. Portanto, o papel da Literatura na sociedade é refletir sobre as mudanças históricas, culturais e sociais de uma determinada obra, como será melhor abordado no tópico a seguir.

Sobre o papel da Literatura, o teórico Antonio Candido afirma que ele está ligado diretamente a um acordo social:

Cada sociedade cria as suas manifestações ficcionais, poéticas e dramáticas de acordo com os seus impulsos, as suas crenças, os seus sentimentos, as suas normas, a fim de fortalecer em cada um a presença e atuação deles. Por isso é que nas nossas sociedades a literatura tem sido um instrumento poderoso de instrução e educação, entrando nos currículos, sendo proposta a cada um como equipamento intelectual e afetivo. Os valores que a sociedade preconiza, ou os que considera prejudiciais, estão presentes nas diversas manifestações da ficção, da poesia e da ação dramática. A literatura confirma e nega, propõe e denuncia, apóia e combate, fornecendo a possibilidade de vivermos dialeticamente os problemas. Por isso é indispensável tanto a literatura sancionada quanto a literatura proscrita; a que os poderes sugerem e a que nasce dos movimentos de negação do estado de coisas predominante. (CANDIDO, 2004, p. 175).

Como mencionado, o papel da Literatura é uma junção entre dar e receber, pois há a participação do leitor. Na obra de Lygia Fagundes Telles, a autora usa o leitor como peça principal para desvendar o objeto, pois é a partir de suas percepções que irá construir perguntas em volta do texto. Para Candido, o trabalho de escrever é mutável e segue um padrão de acordo com a sociedade. Contribuindo para discussões importantes acerca da Literatura como meio informativo, crítico e construtor do conhecimento.

Assim como abordar aspectos psicológicos e intimistas em certas obras, o que muda de acordo com gênero e estilo do(a) escritor(a), a importância da Literatura é conforme as mudanças nas escolas literárias. Desde o Quinhentismo ao Modernismo, as mulheres foram esquecidas em relação ao trabalho intelectual, que une, em uma Literatura específica, a Literatura de autoria feminina, como será explicado no tópico a seguir. A denominação para a Literatura de autoria feminina deu-se somente em 1922, com a Semana de Arte Moderna. Entretanto, nesse período, poucas mulheres estavam inseridas como escritoras. Apenas dois nomes apareceram em destaque: Patrícia Galvão, conhecida como Pagu, e Anita Malfatti, ambas artistas.

O fluxo de consciência como técnica narrativa

O trabalho de escrever é algo intelectual, em que os pensamentos devem ser conexos e traçar um começo, meio e fim. Na Literatura, esse percurso pode ser modificado e serve para entender algumas características narrativas das escritoras. Assim como Virgínia Woolf e Clarice Lispector, Lygia Fagundes Telles usa como método narrativo em sua obra o fluxo de consciência e o monólogo. Esse recorte narrativo foi definido por Édouard Duiardin (1888):

[...] é uma técnica literária usada, primeiramente, em 1888, em que se procura transcrever o complexo processo de pensamento de um personagem, com o raciocínio lógico entremeadado com impressões pessoais momentâneas e exibindo os processos de associação de ideias. O fluxo de consciência é caracterizado por colocar o personagem em centralidade e inovar na linguagem do texto literário. (DUIARDIN, 1888, p. 25).

Como mencionado pelo autor, o fluxo de consciência foi uma técnica que inovou a forma literária. Após a Geração de 45 do Modernismo, uma nova forma de criar histórias e memórias foi criada pelas mulheres e para as mulheres. Ao definir qual o significado da Literatura feminina, é notável que a mulher sofreu durante anos com o patriarcalismo, colocando essa figura em condição de submissão e silêncio. Após lutas e protestos pela Europa, no Brasil, algumas mulheres já estavam estudando a melhor forma para conseguir visibilidade no campo literário. Somente após a Semana de Arte Moderna a mulher conseguiu expor seus textos na imprensa da época.

Com isso, algumas escritoras foram descobertas, como Rachel de Queiroz, Clarice Lispector e Lygia Fagundes Telles. No entanto, a Academia era composta majoritariamente por homens, o que causava grandes discussões sobre o papel da mulher como escritora. Segundo Nádya Gotlib,

não temos acesso direto ao discurso feminino senão tardiamente no século XIX e até então temos que nos contentar em conhecer os desejos, vontades, queixas ou decisões das mulheres através da linguagem formal dos documentos ou petições, manejados pelos homens. (SILVA apud GOTLIB, 2003, p. 22).

Segundo a autora, a escrita era designada pelo homem e isso modificava a visão da narrativa e obra da mulher. Somente com os documentos foi revelado um pensamento, porém, não de autoria absolutamente feminina. A partir do século XX, novas narrativas foram introduzidas, por exemplo,

o fluxo de consciência, que ficou conhecido através de Virgínia Woolf. A escritora sugeriu que a narrativa do personagem fosse através de pensamentos, seguindo uma linearidade ou não. Com isso, a escola literária do Modernismo observou essas características na nova cena literária brasileira.

Como mencionado no parágrafo anterior, houve um grande avanço para as mulheres, permitindo-as inovar em suas obras e escrever sobre aspectos sociais e psicológicos. A partir dessas mudanças, a mulher foi reconhecida e aceita pela imprensa brasileira, principalmente no meio jornalístico. Como característica narrativa, as obras escritas por mulheres nos anos 60 e 70 possuíam um caráter intimista e um caos linguístico. Como afirma Silva:

[n]as frases curtas, orações não concluídas, as reticências, as frases propositalmente truncadas, a pontuação fora de ordem, uma espécie de caos dos primeiros momentos de organização do pensamento lógico (SILVA, 2011, p. 240).

Esse caos não significa um texto incorreto ou desconexo, mas uma marca linguística na obra das escritoras. Assim como Clarice Lispector, Lygia Fagundes Telles incorpora no romance *As horas nuas* a sua marca narrativa, usando os fluxos de consciência, que são distinguidos entre *flashbacks* e fluxos de pensamentos. Na obra, também é importante destacar que há diferença entre o monólogo e o monólogo interior, que estão presentes e induzem o leitor a compreender a personagem Rosa Ambrósio. Assim como os secundários: o gato Rahul, Cordélia e Ananta Medrado; no entanto, a pesquisa não irá analisar todos os personagens, pois cabe somente compreender a personagem central.

Como citado ao longo da pesquisa, o universo feminino é visível na obra de Lygia Fagundes Telles, assim como a necessidade dos estudos em relação à escrita feminina, para compreender a caminhada da mulher em locais tidos como masculinos, como a Academia Brasileira de Letras. Portanto, a Literatura busca compreender a escrita e suas possibilidades de interagir com o outro, ligando aspectos sociais e culturais para formar um pensamento crítico para o leitor.

Referências

BOSI, Alfredo. **História concisa da Literatura Brasileira**. 52. ed. São Paulo: Editora Cultrix, 1982.

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

CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. In: _____. **Vários escritos**. Rio de Janeiro: Editora Duas cidades/Ouro sobre azul, 2004.

CARVALHAL, Tânia Franco. **Literatura Comparada**. 4. ed. São Paulo: Editora Ática, 2006.

DALCASTAGNÈ, Regina. **Espaço e gênero na Literatura Brasileira Contemporânea**. Porto Alegre: Editora Zouk, 2015.

DALCASTAGNÈ, Regina. **Representações restritas: a mulher no romance brasileiro contemporâneo**. In *Deslocamentos de gênero na narrativa brasileira contemporânea*, São Paulo: Editora Horizonte, 2010.

GOTLIB, Nádya Batella. **A Literatura feita por mulheres no Brasil**. In *Refazendo uma de nós*.

MINAYO, Maria Cecília de Souza. **Pesquisa social. Teoria, método e criatividade**. 18. ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2001.

MORESI, Eduardo. **Metodologia da Pesquisa**. 2003. 108 f. Monografia (Especialização) – Universidade Católica de Brasília, Brasília, 2003. Disponível em: <<http://goo.gl/zj3Tps>>. Acesso em: 16 nov. 2020.

PEREIRA, Helena Bonito Couto. **Literatura contemporânea em perspectiva comparatista**. Rio de Janeiro: Editora Abralic, 2018.

PLAZA, Julio. **Tradução Intersemiótica**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2003.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. **As mulheres artistas e os silêncios da história: a história da arte e suas exclusões**. *labrys, études féministes/estudos feministas*, n.11, janvier/juin 2007-jan/jun 2007. Disponível em: <<http://www.tanianavarros-wain.com.br/labrys/labrys11/ecrivaines/anapaula.htm>>. Acesso em: 28 dez. 2020.

SILVA, Antonio de Pádua Dias da. A diferença na autoria feminina contemporânea. In: ZOLIN, Lúcia Osana; Gomes, Carlos Magno (org.). **Deslocamentos da escritora brasileira**. Maringá: Ed. Eduem, 2011. p. 231-245.

TELLES, Lygia Fagundes. **As horas nuas**. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2010.

2 / LITERATURA E ENSINO: INTERDISCIPLINARIDADE EM SALA DE AULA

CHAPEUZINHO VERMELHO E A INFÂNCIA: UMA ABORDAGEM SOBRE OS CONTOS DE FADAS NA FORMAÇÃO DO LEITOR LITERÁRIO

Mayara Moreira de Freitas
Universidade Estadual do Ceará

Resumo

Buscamos, no seguinte trabalho, apresentar algumas perspectivas sobre o universo infantil e a literatura para crianças, com destaque para a obra *Chapeuzinho Vermelho* (versões de Charles Perrault e dos irmãos Grimm). O conto aborda questões essenciais para a formação leitora do indivíduo. Nossos estudos foram pautados nas concepções psicanalíticas do escritor Bruno Bettelheim e no pensamento do professor Rildo Cosson sobre letramento literário. Temos como objetivo refletir a importância da mediação dos contos de fadas na formação do leitor infantil. Tal processo contribui com a aquisição de novas palavras, estimula a compreensão das figuras de linguagem, melhora a capacidade interpretativa e faz com que as crianças amadureçam sua compreensão de mundo.

Palavras-chave: Contos de fadas; Infância; Leitura literária.

Introdução

Refletiremos sobre a influência dos contos de fadas na formação do leitor literário, em especial, o leitor infantil, que encontra-se na fase das descobertas, imerso em diversos tipos de estímulos, seja por meio da escuta, com o envolvimento familiar na partilha das histórias, seja pela leitura autônoma ou ainda pelo direcionamento da escola. Contudo, antes de abordarmos o objeto de estudo selecionado, tecemos algumas considerações gerais a respeito de informações contextuais que julgamos relevantes para o entendimento de nossa leitura.

Diversos estudiosos partem do princípio de que só foi possível pensar em literatura infantil a partir do século XVII, período em que houve uma reorganização do ensino e a fundação do sistema educacional burguês. Antes disso, não havia o conceito de infância, assim como hoje conhecemos, em que a criança é assistida por direitos e cuidados vários. Naquela época, elas eram consideradas adultos em miniatura e desde muito cedo, por volta dos sete anos de idade, já eram introduzidas nas práticas de trabalho.

Era comum que os pais abandonassem seus filhos à própria sorte, motivados por problemas sociais sérios, como a fome que castigava inúmeras famílias, sem que tal atitude fosse considerada um crime. Por retratar a vida do homem do campo, muitas vezes, explorado arduamente por seus senhores e que não possuía outro jeito de sobreviver senão trabalhar, vemos tal contexto espelhado em vários contos, assim como nos clássicos *João e Maria*, *O Pequeno Polegar* e *Pinóquio*.

Inspirados na tradição milenar da contação de histórias, nomes como Charles Perrault, Jacob e Wilhelm Grimm eternizaram o gênero na literatura infantil e juvenil, pois, a princípio, os contos não eram destinados às crianças e sofreram alterações contextuais de acordo com as mudanças sociais de cada território, do europeu ao islâmico. Dessa forma, com o passar do tempo, devido às adaptações, os contos adquiriram tom moralizante, no intuito de advertir como as crianças deveriam ser ou agir. Mas longe da superficialidade pedagógica, as histórias que são cheias de aventuras, de desafios, de seres fantásticos e maravilhosos, induzem o leitor ao livre arbítrio de ser o que ele bem quiser, seja herói ou vilão, princesa ou bruxa ou mero espectador, mas que ao final não será o mesmo de quando iniciou a leitura. Os contos de fadas oferecem à criança (e aos adultos também) a possibilidade de inventar o seu próprio mundo, assim como suportar as intempéries da vida.

Metodologia

Nosso estudo procura se alinhar a uma análise dos contos de fadas em suas versões originais, em especial, a história da *Chapeuzinho Vermelho*, assim como textos de fundamentação teórica nas áreas de Letramento Literário, Literatura Infantil, Filosofia e Psicanálise, em que especialistas nos apontam caminhos possíveis para o desenvolvimento do leitor literário, com a aplicação de práticas que o estimulem a gostar não apenas de ler, mas também compreender o que se lê. Utilizamos outros textos, como o *Fita Verde no Cabelo* (Guimarães Rosa) e *Chapeuzinho Amarelo* (Chico Buarque), para contribuir com as diversas interpretações que uma obra pode suscitar, pois sabemos que cada criança tem uma leitura diferente do que o texto aborda.

A pesquisa, ainda em andamento, procura priorizar modelos de mediação leitora em que professor e aluno sejam colaboradores no processo da aprendizagem interpretativa e que haja um engajamento recíproco dos estudantes com as proposições curriculares. Entendemos que o papel do mediador é fundamental, quando este oferece aos leitores a possibilidade de confrontar suas próprias leituras, ao construir o saber pela leitura direcionada. A identificação com determinada narrativa ou personagem interfere na forma com que a criança estabelece relações de sentido não somente no âmbito escolar, mas durante a vida, assim como desenvolve as habilidades de argumentação, expressão oral e corporal. O estudioso Rildo Cosson afirma:

Na escola, a leitura literária tem a função de nos ajudar a ler melhor, não apenas porque possibilita a criação do hábito de leitura ou porque seja prazerosa, mas sim, e sobretudo, porque nos fornece, como nenhum outro tipo de leitura faz, os instrumentos necessários para conhecer e articular com proficiência o mundo feito linguagem. (COSSON, 2019, p. 30).

Os contos de fadas são, acima de tudo, aliados nesse processo de educação literária, pois o professor pode estimular o espírito coletivo do grupo ao, por exemplo, criar um ambiente confortável, como um espaço dedicado à leitura na sala e realizar um círculo leitor em que além de

ouvir as histórias, as crianças possam interferir no processo de compartilhamento das experiências. Ao final de uma leitura podem ser sugeridas atividades que permitam ao aluno se sentir parte de uma comunidade leitora, onde ele tenha liberdade para criar novos finais para as histórias, o que desenvolve a criatividade e a escrita ou ainda, usar elementos como brinquedos, fantoches ou outras mídias que tenham relação com o conto eleito.

Estimular a oralidade, desde muito cedo, é de extrema importância para o desenvolvimento cognitivo da criança e para o desenvolvimento cultural do indivíduo, assim como afirma o professor Cosson: “a literatura serve tanto para ensinar a ler e a escrever quanto para formar culturalmente o indivíduo.” (COSSON, 2019, p. 20).

Resultados e discussões

Observamos, na análise dos textos e das práticas leitoras em sala de aula, na disciplina de Estágio I, do curso de Letras, que as crianças têm muitas perguntas, pois ainda não conhecem o mundo e uma das formas de conhecê-lo é por meio da leitura. *Chapeuzinho Vermelho* é um dos contos mais adaptados entre as histórias infantis e sobre o gênero a autora Ana Maria Machado nos diz:

Por um lado, não foram escritas com o objetivo específico de procurarem a garotada como público-alvo. Por outro lado, o alto nível de sua qualidade artística e sua força cultural são atestados pela sua universalidade e sua permanência. (MACHADO, 2009, p. 69).

Originalmente as histórias não eram voltadas para as crianças e sim aos adultos, o que reforça a ideia do imaginário como forma de encarar a dureza da vida e confrontar sentimentos como o medo, o abandono, a inadequação ou qualquer insuficiência da condição humana. As histórias dos irmãos Grimm, de forma sutil, abordam a solidariedade e o amor ao próximo. O que predomina, apesar dos fatos desagradáveis, é a esperança e confiança de que tudo ficará bem.

Ao comparar as duas versões de *Chapeuzinho Vermelho* é possível perceber uma evolução no conceito de Infância entre os séculos XVII e XIX. O Racionalismo, a necessidade de ensinar às crianças uma educação moralizante, em oposição ao Romantismo, que carrega traços da fantasia e ingenuidade. Em contrapartida, na história de Perrault a figura do lobo é exaltada, o que podemos inferir que condiz à violência e às péssimas condições de vida que as crianças eram expostas. Já com os Grimm, temos a figura da Chapeuzinho enaltecida, o que simboliza a ideia de doçura e pureza, o que remete ao conceito de Infância do século XIX.

Os irmãos Grimm publicaram duas versões dessa história, uma em que a menina e a avó são salvas pelo lenhador e outra em que a Chapeuzinho sofre uma nova investida de outro lobo, mas consegue chegar primeiro à casa da avó e, juntas, elaboram um plano para matá-lo. O conto termina com a frase: “Chapeuzinho voltou para a casa alegremente e ninguém lhe fez mal algum.”

(GRIMM, 2010, p. 152). O que podemos converter para a ideia de que a criança ainda não está apta a resolver seus conflitos sozinha e necessita do adulto para obter êxito. Perrault reforça que as meninas inocentes tendem a ser enganadas e mortas, já os irmãos Grimm defendem que alguém virá salvá-las.

A iniciativa de se trabalhar a comparação dos contos em sala de aula, como já exposto, não só estimula o imaginário, como auxilia no processo da formação individual. Entender que uma mesma história pode se desdobrar em muitas e conhecer personagens diversos, faz com que a criança aprenda a lidar com as diferenças e torne-se menos egoísta, assim como desenvolve a capacidade de ouvir pontos de vista diferentes e amplia seu o repertório argumentativo. Instigar a imaginação é trazer à tona sentimentos que, muitas vezes, ela não é capaz de nomear, o que contribui para o desenvolvimento da sua personalidade. Assim como ratifica o escritor Bruno Bettelheim:

No conto de fadas, os processos interiores são traduzidos em imagens visuais. Quando o herói é confrontado por problemas interiores difíceis que parecem desafiar uma solução, seu estado psicológico não é descrito; a história de fadas o mostra perdido numa floresta impenetrável e densa, sem saber que caminho tomar, desesperado para encontrar uma saída. Para todos que ouvirem conto de fadas, a imagem e o sentimento de estar perdido numa floresta profunda e escura são inesquecíveis. (BETTELHEIM, 2020, p. 221).

É incontestável a influência que os contos de tradição oral trazem para a sociedade. Provavelmente, cada adulto que hoje lê com uma criança recorda a sua própria infância por meio de textos clássicos, eternizados em nossa cultura. O politicamente correto e a literatura higienizada que se incorporaram ao longo dos séculos, conforme as mudanças sociais de cada país, tendem a limitar a potência do texto. Pensar em literatura infantil sem lembrar dos contos de fadas é praticamente impossível, pois o gênero se solidificou nas vozes de inúmeros contadores habilidosos e criativos que aumentavam um ponto a cada conto.

Considerações finais

Os irmãos Grimm nos deixaram seu maior legado literário, em que uniram os universos da cultura popular e o infantil, sendo possível o aprofundamento nos estudos do gênero. Percebemos ainda que, embora com tanta relevância para a formação cultural, os contos de fadas até hoje são vistos como menores e não levam o devido crédito por tamanha contribuição na construção do humano, pouco valorizados por parte das escolas, lugar primordial para a formação cidadã.

Promover a leitura e ensinar a ler são dois eixos sobre os quais se desenvolve a inovação no ensino de literatura. O professor, no papel de mediador, deve ser a ponte que liga os livros ao leitor, que defende o resgate da tradição de leitura dos contos, que quebra os paradigmas responsáveis por engessar o sistema educacional e ainda se distanciam da leitura higienizada e politicamente correta. A escritora Teresa Colomer, especialista no assunto, nos diz:

Naturalmente, o que uma sociedade supõe que seja compreensível e adequado moralmente não é estático e está sempre submetido a diferentes tensões. Existe, por exemplo, a tensão da experimentação literária, de maneira que existem livros que desejam questionar os limites do que se considera compreensível nesse momento e avançar além deles. (COLOMER, 2007, p. 74).

Constantemente, somos surpreendidos com notícias acerca dos baixos índices de aprendizagem no Brasil, com destaque para o ensino básico, e caso não sejam implementadas soluções eficazes para a Educação, o percurso formativo das crianças, notadamente àquelas que não têm acesso a diversos recursos educacionais, será drasticamente afetado, principalmente no contexto atual.

Devemos, portanto, usar a literatura como instrumento para demonstrar aos alunos várias maneiras de desenvolver o senso crítico, a subjetividade, o imaginário infantil e o questionamento, assim como ensiná-los a não aceitar todo e qualquer discurso, sobretudo os de cunho ditatorial. Em tempos difíceis fica um pouco mais desafiador vislumbrar o futuro utópico que todo professor sonha para a Educação e para os seus alunos, mas é fundamental que não percamos o encanto. Parafraseando Ana Maria Machado que diz ser uma forma de encantamento literário conhecer as matrizes do gênero infantil.

Referências

BETTELHEIM, Bruno. **A psicanálise dos contos de fadas**. 40. ed. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz & Terra, 2020.

BUARQUE, Chico. **Chapeuzinho Amarelo**; ilustrações Ziraldo. 17. ed. Rio de Janeiro: José Olympio Ltda, 2006.

COLOMER, Teresa. **Andar entre livros: a leitura literária na escola**; [tradução de Laura Sandroni]. São Paulo: Global, 2007.

COSSON, Rildo. **Letramento literário: teoria e prática**. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2019.

KOHAN, Walter. **Infância entre educação e filosofia**. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.

MACHADO, Ana Maria. **Como e por que ler os clássicos universais desde cedo**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

PERRAULT, GRIMM, ANDERSEN & outros. **Contos de Fadas**. [apresentação Ana Maria Machado; tradução Maria Luiza X. de A. Borges.] Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

ROSA, João Guimarães. **Fita verde no cabelo**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013.

DE SUBALTERNA À SOBERANA – A REPRESENTAÇÃO DE PERSONAGENS CIGANAS EM “O ENFORCADO”, DE ADRIANA LISBOA

Ariane Regina de Oliveira Hidalgo
UNIANDRADE

Prof. Dra. Rita de Cássia Moser Alcaraz
UNIANDRADE

Resumo

Este estudo analisa a representatividade de personagens ciganas a partir do ponto de vista de um personagem masculino, no conto “O enforcado” (2016), da escritora brasileira Adriana Lisboa. A escolha da obra adveio do anseio em explorar obras de autoria feminina, sobretudo, uma obra cujas personagens são tidas como sujeitos periféricos, pouco mencionados e, quando mencionados, a tentativa é uniformizá-los de acordo com padrões ocidentais. Para tanto, recorreremos ao aporte teórico de Edward Said, Homi Bhaba, Lucia Zolin, Djamilia Ribeiro e bell hooks. Nesse sentido, pretende-se demonstrar como a imagem da mulher cigana é construída, pois, mesmo que a literatura seja um espaço ficcional, demonstra, por vezes, o funcionamento de diversos tecidos sociais.

Palavras-chave: Adriana Lisboa; Alteridade; Ciganos; Contos contemporâneos.

Introdução

A presente pesquisa analisa o conto “O enforcado”⁴, o qual tem como personagens femininas duas mulheres de origem cigana, e um homem branco, heterossexual, cujos destinos estão entrelaçados. A análise enfatizará as personagens femininas ciganas, em virtude de que suas descrições são narradas pela voz do personagem masculino, de identidade não declarada, o qual produz uma série de estereótipos sociais para descrever tanto física como psicologicamente essas mulheres. Logo, por meio desse olhar masculino, percebemos que as mulheres ciganas recebem atribuições pejorativas e sexistas.

O conto “O enforcado”

Durante uma passagem pelo Largo do Machado, RJ, o narrador revela que se lembrou das ciganas que liam tarô na região, fato que o fez lembrar de uma antiga namorada. Tal relacionamento terminara de forma abrupta, pois, de acordo com ele, Simone, que tinha antepassados ciganos, era meio maluca. O narrador revela que soube, anos mais tarde, que ela morrerá após o fim do romance, em um trágico acidente de carro.

Em meio às lembranças, ele vê um anúncio de cartomante e decide se consultar – mesmo anunciando não crer na prática. Na consulta, é atendido pela jovem Renata, pela qual se apaixona de

4 Por conta do espaço reduzido, todas as referências posteriores ao conto *O enforcado* serão indicadas com as iniciais OE, seguidas do número das páginas.

imediatamente. No decorrer dos dias, ele marca outra consulta com o intuito de conquistá-la. Revela, então, detalhes de sua vida, e até menciona Simone, sua ex-namorada, além de declarar seu interesse por Renata. Ela, no entanto, o repudia e, em seguida, menciona que sua mãe também foi ingênua com os homens, inclusive com ele. O narrador demora uns instantes até entender que estava diante de sua própria filha. Sua namorada falecida estava grávida. Renata conta que aquilo não foi um acidente, mas um ato de desespero da mãe para acabar com a vida de ambas. Nesse momento, ele sente-se mal, sai fugido, novamente, mas cai ali mesmo na entrada do prédio.

O povo cigano

Comumente, a figura do povo cigano está alojada em nosso imaginário coletivo sob uma perspectiva caricaturada, centrada na visão nômade e na cartomancia; uma imagem folclórica, que ocasionalmente, a mídia reforça. Um exemplo dessa configuração estereotipada é percebido na telenovela “Explode coração” (1995), de Glória Perez, produzida pela Rede Globo. Evidentemente, o objetivo não é desvalorizar a produção, pois é essencial inserir outras culturas nas criações artísticas. O fato é que como as referências produzidas ao longo do tempo são escassas, o discurso, por vezes, acaba sendo único. Obviamente, a telenovela e outros artefatos favorecem a disseminação da cultura, mas essa perspectiva não pode ser tratada como universal, pois a representação de um povo não pode ser expressa a um único prisma. Eni Puccinelli Orlandi (2007, p. 96) afirma que “não há discurso sem sujeito nem sujeito sem ideologia”. Logo, a ideologia está presente nas produções às quais estamos consumindo e reproduzindo, por isso é fundamental atentar-nos aos nossos próprios discursos ao nos referirmos ao outro.

Umberto Eco (2011, p. 11) menciona “[...] o universo das comunicações de massa é [...] o nosso universo; e se quisermos falar de valores, as condições objetivas das comunicações são aquelas fornecidas pela existência destes meios”. Logo, por ser um meio de massa, a televisão, às vezes, reforça certos estereótipos, possibilitando que essas representações fiquem mais arraigadas ao nosso acervo. Então, quando nos reportamos aos ciganos, muitos de nós, recordamos da figura novelística, ou ao pouco que conhecemos. Edward Said (1990, p. 13) define essa representação como “uma invenção europeia, e fora desde a Antiguidade um lugar de romance de seres exóticos, de memórias e paisagens obsessivas, de experiências notáveis”.

Acentua-se que o povo cigano tem costume nômade, língua e culturas próprias, em sua maioria, vieram da Índia, mas também da Romênia, Turquia, Grécia, Espanha e Portugal. Dados de 2013 informam que há mais de meio milhão de pessoas ciganas espalhadas pelo Brasil. Além disso, essa população está associada a baixos indicadores sociais, mesmo com a existência de algumas políticas públicas voltadas a favor deles, a desigualdade ainda é muito grande, o que resulta numa barreira do exercício pleno da cidadania (BRASIL, 2013).

Desde 2014, os povos ciganos não são mencionados nas opções de pesquisas municipais promovidas pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), fato que os invisibiliza, e dificulta a promoção de políticas e meios que promovam ações em prol da população cigana no país. Com essa prévia, compreende-se que eles não gozam das mesmas condições que os não ciganos. Os dados nos mostram que os baixos índices advêm da segregação socioétnica e de relações sociais discriminatórias, que os colocam em uma posição de subjugados.

Djamila Ribeiro (2019, p. 109) corrobora afirmando que “Acordar para os privilégios que certos grupos sociais têm e praticar pequenos exercícios de percepção pode transformar situações de violência que antes do processo de conscientização não seriam questionadas”. Com esse movimento de perceber o privilégio de alguns e a exponencial desvantagem de outros, enfatizamos o olhar para a posição das personagens ciganas e dos discursos que compõem suas representações no texto, evidenciando como um personagem masculino, de classe média, heterossexual e, provavelmente, branco, retrata uma personagem feminina, de origem cigana, colocando-a sempre em uma posição desvalorizada. Por fim, abordaremos alguns recortes em que esta personagem feminina se apropria do discurso, rompendo o estereótipo construído pelo narrador.

Essa aura de preconceitos é explicada por Said (1990), o qual afirma que essas tentativas de padronização advêm do que ele denomina por orientalismo. Ele afirma, sobretudo, que (1990, p. 14) “O orientalismo é um estilo de pensamento baseado em uma distinção ontológica e epistemológica feita entre o “o Oriente” e (a maior parte do tempo) “o Oriente”. Este é o ponto-chave ocorrido com o povo cigano, pois como vieram de pontos espalhados pela Europa e Oriente, com costumes divergentes do restante da Europa foram rotulados como sendo todos diferentes, inferiores, subalternos, o que Said (p. 19) chama por contraste pelos não europeus, isto é, “a ideia da identidade europeia como sendo superior em comparação com todos os outros povos e culturas não europeus”.

A representação das personagens ciganas

Mostraremos de que modo o narrador articula a descrição das personagens femininas ciganas. Em seguida, explanaremos a respeito dos julgamentos relacionados ao modo de vida cigano e, por fim, como Renata, uma das personagens ciganas se apropria do discurso e reverte muito do que o próprio narrador construiu a respeito de suas origens.

No início do conto, enquanto o personagem-narrador está perambulando pelas ruas do Largo do Machado, ele se recorda de sua ex-namorada, a menção ocorre da seguinte forma:

Dou pela falta das ciganas. Na época em que morei aqui, costumavam ficar na praça se oferecendo para ler sua mão ou adivinhar seu futuro nas cartas. Na época, elas me irritavam [...] Lembrar-me das ciganas me remete à minha namorada daqueles tempos, Simone, que se interessava por tarô. (OE, p. 11-12, grifo nosso).

Nesse começo já se nota traços de um discurso preconceituoso. É possível perceber um desdém em relação à cultura, visto que ao se referir às mulheres, ele menciona que “elas se oferecem para ler mãos e cartas, e isso o irrita”. A forma como a sentença fora enunciada nos revela um ar de reprovação por parte desse narrador. Em seguida, ao mencionar a ex-namorada, o narrador utiliza a seguinte construção: “Simone dizia que tinha **antepassados ciganos. Não sei se era verdade. Ela era meio maluca**” (OE, p. 12-13, grifo nosso). Esse trecho demonstra que o personagem associa o temperamento de Simone à sua origem cigana, como se ambos fossem parte integral de uma coisa só, portanto, criando um esteriótipo a respeito de sua linhagem. Homi Bhabha (1991, p. 193) menciona que “O esteriótipo não é uma simplificação por ser uma representação falsa da realidade específica, mas uma simplificação porque [...] ao negar o jogo da diferença [...] cria um problema para a representação do sujeito”.

Posto isso, rememoramos o que Ribeiro (2019, p. 14) nos diz acerca da opressão estrutural “[...] muitos outros grupos sociais compartilham experiências de discriminação em alguma medida comparáveis”. Ou seja, o que vemos nesse excerto, é um preconceito enraizado, ligado à estrutura social. O narrador além de fazer juízo de valor, desclassifica a descendência ao tirar o crédito da afirmação de sua linhagem e, sobretudo, por classificá-la como “maluca”.

Adiante, encontram-se construções, que apesar de acontecerem em dois momentos, ambas desfavorecem a personagem Simone, pois o narrador descreve a postura da personagem como imprópria e descabida: “Simone era **dramática** demais. Tudo era sério, tudo era sim ou não [...] **não conhecia meio-termo** [...]” (OE, p. 13, grifo nosso); “[...] era uma **pessoa muito difícil**. Eu já tinha tentado me separar dela antes, era sempre um **drama**, ela **aparecia** na portaria do meu prédio, **me perseguia**, e...” (OE, p. 28, grifo nosso).

Ademais, percebe-se que o fato da personagem exteriorizar suas emoções causa um grande desconforto no narrador, provavelmente, por ele não ter o desejado controle sobre ela, isto é, ela não se sujeita ao modo patriarcal e machista advindo do companheiro e, então, posiciona-se, saindo da posição de silenciada. A respeito dessa dominação masculina, Lucia Zolin (2003) aponta:

[...] modo patriarcal de ler a realidade, ou seja, a Palavra como fabricante de papéis e valores [...] a dominação masculina é tomada, aí, como necessária, e a mulher, como um ser fraco, de um lado, e maléfico ou venenoso [...] o patriarcalismo tornou-se uma realidade [...] arraigada no inconsciente coletivo [...] é impossível pensar as relações humanas de modo que o macho não domine de direito e de fato. (ZOLIN, 2003, p. 43-44).

Por meio dessa construção, inferimos que o narrador associa a postura e as ações da personagem à sua origem e à sua condição de mulher, sem levar em consideração qualquer outro caráter, pois ele mesmo não menciona nenhum motivo para descrições pejorativas. Aliás, essa postura externaliza o modo patriarcal o qual a nossa sociedade está inserida. Acerca desse controle

masculino, bell hooks⁵ (2020, p. 13) menciona: “Homens, como um grupo, são quem mais se beneficiaram e se beneficiam do patriarcado, do pressuposto de que são superiores às mulheres e deveriam nos controlar”.

Sobre a personagem Renata, destaca-se o excerto: “[...] uma **garota bonita e bem-vestida** que **não lembra** em nada **as ciganas de duas décadas**” (OE, p. 15, grifo nosso). Esta construção revela uma carga ideológica a qual afirma que mulheres ciganas não são, ou não pudessem ser bonitas, muito menos bem-vestidas. Não ser “bem-vestida” pode ser associado ao poder econômico, tanto a respeito do modo de vida – de acordo com a percepção do narrador – quanto aos dados socioeconômicos os quais já foram apresentados anteriormente. Isto é, esse tipo de discurso deixa transparecer que o povo cigano não é bem posicionado financeiramente, além de não ser possuidor de boa aparência – o que é um conceito controverso, visto que a definição de beleza é subjetiva –, logo, inferimos que todo esse estereótipo é também uma forma de as menosprezar.

Em outra descrição de Renata, observa-se, entretanto, um novo posicionamento: ele utiliza atributos físicos para caracterizá-la como uma mulher bonita e atraente, porém, ele tenta se convencer de que ela não é de origem cigana, uma tentativa de negar a sua relação e atração por uma mulher de origem não ocidental, sobretudo, aliás, de valorizá-la como uma mulher não cigana: “Renata está com os cabelos soltos, dessa vez, cabelos negros e compridos **como os da cigana que ela não é**” (OE, p. 18, grifo nosso). O excerto indica que essa negação é uma forma de amenizar sua consciência e seus julgamentos para com a cultura, pois como ele está interessado na personagem, ele tenta negar que ela tenha descendência cigana. Ademais, ressalta-se a tentativa de equiparar a imagem de Renata com imagem de mulheres não ciganas. Cabe frisar que até esse momento, ele já havia se anunciado contra diferentes hábitos ciganos, tais como a leitura de tarô e quiromancia.

Quanto aos julgamentos do modo de vida cigano, o primeiro foi constatado no momento o qual o narrador tentar achar motivos para consultar-se com a cartomante: “**Vai ver as ciganas [...] melhoravam de vida e têm agora consultório privado [...] não estou fazendo nada, mentira por mentira dá no mesmo ir ao cinema ou tirar tarô, não?**” (OE, p. 15, grifo nosso). A partir do excerto, podemos realizar uma série de inferências; uma delas relacionada, novamente, ao status social do povo cigano, pois o modo utilizado para retratar a mudança da atuação das ruas para o consultório nos revela ironia e desdém. Como se o povo cigano não devesse ter acesso a outros moldes de trabalho, como se fossem sentenciados a um único *modus operandi*. Bhabha (1991, p. 186) afirma que a visão eurocêntrica em relação ao colonizado é regida pelo pressuposto “[...] sujeito nativo ao mesmo tempo subserviente e potencialmente indisciplinado”. Exatamente, desse modo o qual notamos em sua descrição, como se a indisciplina os limitasse em algum modo.

5 O nome da teórica é grafado em minúsculas por opção dela mesma.

O excerto anterior revela, aliás, uma outra forma de julgar a cultura: “mentira por mentira dá no mesmo ir ao cinema ou ao tarô”. O modo como o narrador constrói o argumento cria uma cosmovisão inverídica para esse artefato da cultura cigana, assim, categorizando-o como um ato fraudulento, sem prestígio. Podemos, portanto, caracterizar essa ocorrência como discriminatória:

O anticiganismo, as hostilidades e a permanente desconfiança com relação à quiromancia, uma prática reconhecida como não cristã e, por isso, vista como contrária a racionalidade eurocentrada, é resultado da tentativa de “homogeneizar as formas básicas de existência social”. (QUIJANO citado em SILVA; MEZACASA; ALVES, 2020, p. 350).

A carga ideológica permeada por preconceitos é notada também na ocasião em que o narrador avalia as instalações do consultório: “Tudo parece perfeitamente profissional. As sentenças: gostaria de uma consulta, estou com uma cliente, se você puder me atender em seguida [...] eu não imaginava que consultas de tarô dessem conta de pagar o aluguel” (OE, p. 16). É visível que o narrador não esperava que consultas de tarô pudessem ter um aspecto tão profissional, é visto que ele refuta o fato de a personagem conseguir sustentar aquela estrutura e a si mesma com essa ocupação.

Por fim, constatamos uma reviravolta no que tange o discurso construído até aqui, pois Renata ganha espaço e começa a posicionar-se sobre si, ela relata sobre as suas experiências e anseios, e a voz do narrador fica de lado, consentindo espaço para o ponto de vista da própria personagem:

Era assim com esse outro homem com quem me envolvi. Gostei muito dele. Só que no fim ele preferiu continuar casado. A maioria prefere. [...] Tenho que tomar muito cuidado com os homens [...] com um tom ligeiramente desafiador [...] Você é casado. A história é a mesma [...] Eu acho que sou muito ingênua com os homens [...] Me envolvo rapidamente, me decepciono com a mesma rapidez. (OE, p. 25-26).

Nesse excerto, nota-se que a autora traz a personagem feminina para o centro do discurso, possibilitando uma oportunidade para que ela se posicione, tirando a voz do narrador do foco da narrativa. Por conseguinte, a personagem ocupa a partir de agora um novo posicionamento, saindo de uma esfera subalterna e atingindo um patamar de soberania acerca da sua representatividade. Adiante, observa-se uma sentença ainda mais expressiva em relação ao seu espaço de fala e representação. A personagem continua a posicionar-se, até relevar sua origem familiar:

Minha mãe também era ingênua com os homens. Com você, por exemplo, ela foi uma idiota [...] Ela morreu por sua causa [...] Mas você não sabia disso, é claro. Ela estava grávida quando você a deixou e sumiu [...] minha mãe Simone, que gostava de jogar tarô [...] morreu num desastre de carro há muitos anos [...] Minha mãe estava grávida quando você se mandou sem deixar um único número de telefone. **Nossa relação estava muito ruim mesmo, difícil, eu não estava...** (OE, p. 27, grifo nosso).

A partir do exposto, descobre-se que Renata revela sua ascendência, contudo, o que mais chama atenção é a declaração do narrador, o qual sabemos agora ser o seu pai. Infere-se, então, que

ele já estava ciente da possibilidade de ser pai, mas não se sentia preparado para assumir as responsabilidades que o papel lhe impunha, por conseguinte, some sem deixar rastro. Essa hipótese é constatada por meio da escolha semântica: “eu não estava...”. Com isso, o narrador deixa evidente que age motivado pelo seu preconceito, pois estaria fugindo pela sua intolerância. Preconceitos estes que o motivaram a abandonar Simone grávida. Essa conjectura é percebida na seguinte afirmação:

Você sabia que ela talvez estivesse grávida. Fico em silêncio. As palavras se retiraram em debandada. É verdade o que Renata me diz: a irmã de Simone me telefonou uma vez, de fato, assim que eu e ela nos separamos. Disse que era possível que Simone estivesse grávida [...] **pensei, com desespero, na hipótese de criar um vínculo desses com Simone, para sempre. Um filho com ela!** (OE, p. 28, grifo nosso).

É perceptível que o narrador sente aversão pela hipótese de ser pai de uma criança com a personagem, afinal, esse seria um vínculo eterno e, ainda, o faria ser pai de uma criança cigana. Esse fato corrobora a suposição de que ele age fundamentado pelo seu preconceito, sua ação final fora recuar e fugir, em razão de que seus argumentos de rejeição e dominação já não surtiriam mais efeitos sobre a personagem Simone.

Considerações finais

Constatou-se que o narrador-personagem descreve as personagens ciganas sob a perspectiva do colonizador, isto é, é a percepção do que podemos chamar de visão eurocêntrica em relação ao outro. O discurso empregado expõe um ar superioridade (falso), discriminatório, machista e contra as heranças culturais do povo cigano. Por meio das enunciações foi possível inferir que o narrador estereotipa um povo com base nos seus limitados conceitos em relação ao que ele acredita ser a cultura cigana. Os estereótipos ficaram ainda mais claros, se pensarmos na construção da identidade da mulher cigana. Em contrapartida, vimos que em alguns momentos, unicamente por interesse pessoal, este mesmo narrador tenta justificar-se por estar interessado em uma outra personagem cigana, afirmando que ela nem parece cigana de tão bonita e atraente, ele usa adjetivos que apenas objetificam a mulher e, ainda, ratificam sua postura sexista.

As enunciações nos possibilitaram vislumbrar um panorama mais amplo, fazendo-nos questionar alguns dados históricos e recentes. Com isso, constata-se que os números oficiais indicam que essa população está à margem, de modo que o acesso a itens essenciais, como educação e moradia ainda estão distantes deles. Sabe-se que essa perpetuação de estereótipos, discriminações e segregações são frutos da falta de conhecimentos da cultura alheia, já que as nossas políticas públicas não são eficientes a ponto de promoverem a disseminação da cultura cigana, a exemplo disso, podemos pensar como as culturas indígenas e afro-brasileiras foram recentemente incluídas no currículo escolar, mas a cigana, infelizmente, ainda não. Por fim,

sabemos que a literatura é um espaço discursivo ficcional, mas que demonstra as mais diversas estruturas sociais. Assim, inferimos que todo o viés do discurso empregado é reflexo de um construto da sociedade o qual ele está inserido. Ademais, a ideologia presente nos revela a urgência em trabalharmos a favor de construir novos espaços, sensibilizar os nossos olhares e romper com o ciclo desses construtos sociais eurocêntricos, hostis, estereotipados e sexistas.

Referências

BHABHA, H. K. A questão do “outro”. Diferença, discriminação e o discurso do colonialismo. *In*: HOLLANDA, H. B. de. **Pós-modernismo e política**. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

BRASIL. Secretaria de Política de Promoção de Igualdade Racial – Secretária de Políticas para Comunidade Tradicional. **Guia de Políticas Públicas para povos ciganos**. Brasília, 2013. Disponível em: <<https://bibliotecadigital.mdh.gov.br/jspui/handle/192/309>>. Acesso em: 15 nov. 2020.

BRASIL. Senado Federal – Agência Senado. **Dados sobre a população cigana precisam ser atualizados, dizem debatedores**. Brasília, 2018. Disponível em: <<https://www12.senado.leg.br/noticias/materias/2018/05/29/dados-sobre-a-populacao-cigana-precisam-ser-atualizados-dizem-debatedores>>. Acesso em: 20 nov. 2020.

ECO, U. Cultura de massa e “níveis” de cultura. *In*: ECO, U. **Apocalípticos e integrados**. São Paulo: Perspectiva, 2011, p. 33-65.

hooks, b. **O feminismo é para todo mundo: políticas arrebatadoras**. 13. ed. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2020.

LISBOA, A. O enforcado. *In*: **O sucesso: contos**. 1. ed. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2016.

ORLANDI, E. P. **As formas do silêncio: no movimento dos sentidos**. 6. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

RIBEIRO, D. **Pequeno manual antirracista**. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

SAID, E. **Orientalismo: o oriente como invenção do ocidente**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

SILVA, P.; MEZACASA, D.; ALVES, C. Calin: uma proposta de estudo decolonial sobre as relações étnico-raciais e o antiganismo no sistema de justiça brasileiro. **Argumenta Journal Law**, Jacarezinho – PR, Brasil, n. 32, 2020, p. 341-361.

ZOLIN, L. O. **Desconstruindo a opressão: a imagem feminina em *A república dos sonhos***, de Nélide Piñon. Maringá: Eduem, 2003.

KAFKA E A BONECA VIAJANTE DE JORDI SIERRA I FABRA: UMA HISTÓRIA MISTERIOSA E INSPIRADORA PARA PRÁTICAS DE LEITURA E ESCRITA CRIATIVAS

Rafael Barros de Sousa
Universidade Estadual da Paraíba

Resumo

O presente artigo discute aspectos da obra de Jordi Sierra i Fabra, *Kafka e a boneca viajante* (2009), inspirada em uma série de cartas nunca encontradas, as quais foram escritas por Franz Kafka para acalmar a dor da despedida de uma criança por ocasião da partida de sua companheira, uma boneca. A sensibilidade de Kafka é inspiradora e pode ajudar na formação de leitores/as conscientes dos seus papéis na sociedade, perpassando as vivências cotidianas, que se enredam nas perdas, ganhos, aprendizagens e fabulações pela leitura literária. Por isto, o artigo aqui apresentado defende a leitura da obra para formar e sensibilizar outros “carteiros de bonecas”, assim como o autor, em um processo de humanização pela leitura literária, como defendido por Candido (1989), compreendendo a inusitada história da boneca viajante, como um mito e uma experiência envolvida de sentidos, a partir da definição de mito através da teorização de Joseph Campbell (1990), que pode ser significativa e poderosa na formação leitora, cidadã e crítica para crianças, jovens e adultos.

Palavras-chave: Kafka; *A boneca viajante*; Literatura; Leitores; Leitoras.

Introdução

O trabalho com a leitura literária é um grande desafio para professores/as, profissionais da educação e pesquisadores/as da área da aquisição da leitura e da escrita. Embasado em dados de pesquisas renomadas no mundo, em específico no Brasil, é possível afirmar que a formação leitora em nosso país vem diminuindo e tornando-se um importante desafio; por mais que existam alguns incentivos proeminentes para formar leitores/as desde a infância, existem alguns entraves e questões, que perpassam práticas pedagógicas, culturais e de poder aquisitivo. Segundo dados recém-lançados pela pesquisa *Retratos da Leitura no Brasil* (FAILLA, 2020), nosso país perdeu pouco mais de 4,6 milhões de leitores em 4 anos, entre 2015 e 2019 (TOKARNIA, 2020). A porcentagem de leitores/as que antes era de 56%, caiu para 52%. Assim, é necessário pensar estratégias, não somente para formar leitores/as no que tange aos/as alunos/as, mas também, preparar educadores/as a serviço do desenvolvimento de práticas salutaras nos fazeres pedagógicos, visto que alguns professores/as não são leitores/as.

Segundo a professora Emília Ferrero, importante educadora argentina e grande pesquisadora dos processos de aquisição da leitura e da escrita, quando o/a professor/a não é um/a leitor/a, isso torna o processo de desenvolvimento de práticas leitoras ainda mais complexo. Ferrero declara:

“ese es uno de los dramas del asunto porque se habla mucho del placer de la lectura, pero ¿cómo se transmite ese placer si el maestro nunca lo sintió?” (FERRERO, 2017, p. 1).

Com grande pertinência, Emilia ressalta essa preocupação e desperta em todos/as a necessidade de refletir processos pedagógicos, bem como pensar, criar, articular estratégias de leitura e escrita, inicialmente para os/as educadores/as que serão replicadores/as dos conhecimentos construídos pela força do texto literário, em exemplificação o livro *Kafka e a Boneca Viajante* (2009), de Jordi Sierra i Fabra, por tratar-se de uma estória, que surge de uma narrativa da vida real, tornando-se um mito na literatura, como um elemento de sensibilidade e de expressão artística/criativa pela (re)significação possível da narrativa real vivida por Kafka e da narrativa fictícia, que nasce da imaginação de Fabra, já que as cartas que Kafka escreveu para a menina nunca foram encontradas.

Ainda segundo Emilia Ferrero, “cuando un maestro está convencido de que puede hacer algo termina descubriendo la manera de hacerlo, y si deja que el malestar general lo apabulle no va a poder hacer nada. Si acepta estar ahí es porque cree que algo puede hacer” (FERRERO 2017, p. 1). É nesta defesa que enfatizamos a necessidade de refletir toda a formação do/a educador/a, que, conseqüentemente, em suas vivências no chão da escola, busca vencer desafios e pensar estratégias para modificar as realidades existentes, não só a realidade dele/a mesmo/a, ainda que seja ou não leitor/a, mas em um processo coletivo e engajado, na medida em que se desenvolvem experiências de leitura e escrita. Os/as professores/as não somente ensinam conteúdos pedagógicos, mas também são aprendizes, em constante processo de descoberta, e na busca de vencer os desafios impostos à profissão docente.

Primeiras palavras encantadas: Kafka e sua literatura

Há certo consenso em considerar Franz Kafka enquanto um dos mais influentes escritores do século XX. Inegavelmente, a literatura fabulosa e envolvida em metáforas, como em *A metamorfose* (1915), promove diálogos e questionamentos acerca da condição humana, nos recônditos mais que particulares do ser humano, considerando que cada pessoa carrega um quarto fechado dentro de si. Essas e outras características da literatura kafkiana são rupturas no que tange aos conteúdos e formas nas produções literárias de seu tempo, literatura que é perpetuada e lida mundo afora, apesar do desejo do autor, ainda em vida – quando da ocasião de sua morte –, de que todos os seus escritos não publicados fossem queimados; felizmente, esse desejo não foi atendido pelo seu agente e sua última companheira.

No livro *Kafka e a boneca viajante* (2009), por autoria de Jordi Sierra i Fabra, Kafka é o carteiro de bonecas, sendo um exemplo de empatia e solidariedade humana, quando se compadece pela dor de uma criança. O simbolismo da perda na infância e os caminhos para narrar uma história

tomam contornos míticos, posto que as cartas originais de Kafka, enquanto interlocutor da boneca Brígida para com sua dona, a pequena Elsi, nunca foram encontradas. Ao passo que o embasamento para definir a realidade dessa fabulosa história entre Kafka, uma criança e sua boneca viajante é dito mediante a sua última companheira, que, de fato, afirma a veracidade do que fora exposto ao mundo, acerca da boneca viajante e suas peripécias em vários lugares do mundo.

Simbolismo e encantamento no ato de ler: a literatura de presença para enfrentar os problemas de leitura

A leitura e a escrita são importantes instrumentos para promover o desenvolvimento social, intelectual e cognitivo de todos os sujeitos participantes da vida em sociedade. Ler é um ato de poder e escrever é uma ação política, que potencializa a comunicação e as interações sociais entre as pessoas. Não é para menos que Quino, o criador da menina Mafalda, popularizou uma frase pertinente para sintetizar o jugo da leitura: “Viver sem ler é perigoso. Te obriga a crer no que te dizem.” Apesar dessa percepção em defesa da leitura e da escrita, sabe-se que o processo de aquisição e desenvolvimento da leitura no Brasil continua sendo representado por números que preocupam órgãos competentes, professores/as, pesquisadores/as da área da leitura e da escrita. Segundo dados da pesquisa Retratos da Leitura no Brasil (FAILLA, 2016), 44% da população brasileira não lê; ainda, 30% do público entrevistado declarou nunca ter comprado um livro; em atualização desse panorama, recentemente, a mesma pesquisa divulgou dados coletados em 2019, apontando que o Brasil perdeu cerca de 4,5 milhões de leitores, salientando que a pesquisa considera leitores/as aqueles/as que leram um livro ou metade de um livro no percurso de três meses.

Desse modo, é urgente pensar estratégias e metodologias inovadoras para o despertar da valorização desses atos, enquanto uma riqueza cultural humanística, que viabiliza a tomada de decisões, desenvolvimento do pensamento crítico, criativo e a emancipação das pessoas que vivem em uma sociedade, onde o conhecimento é visto como um importante instrumento de poder para o enfrentamento de problemas sociais, os quais devem ser combatidos. O simbolismo contido na obra de Jordi Sierra, inspirado nas vivências de Kafka, sugere uma importante potência para formular e institucionalizar estratégias leitoras para as crianças, jovens e adultos, e que sejam desempenhadas desde a primeira infância. Pensando acerca da fabulação infantil, tomamos como exemplo a autora Clarice Lispector, em sua última entrevista⁶, no programa “Panorama”, na TV cultura, que demonstra a profícua relação com as crianças, e, por conseguinte, o anseio, as cobranças e certa

6 Clarice Lispector, em entrevista conduzida pelo jornalista Júlio Lerner, no programa “Panorama” (TV Cultura). São Paulo, 01 de Fevereiro de 1997. Disponível em: <https://tvcultura.com.br/videos/5101_panorama-com-clarice-lispector.html>.

fluidez para produzir literatura infantil: “Quando eu me comunico com criança é fácil, porque sou muito maternal. Quando me comunico com adulto, na verdade estou me comunicando com o mais secreto de mim mesma, daí é difícil. O adulto é triste e solitário. A criança tem a fantasia muito solta” (LISPECTOR, 1997).

Em vista disso, é perceptível a peculiaridade da autora acerca da aproximação com as crianças, assim, a relação com o espírito materno de Clarice se reflete na sensibilidade de Kafka, ao se debruçar na sua prática de escrita e possibilitar a fantasia da criança. O simbolismo da criança que perde algo e precisa passar por um processo de aceitação, que provavelmente não seria tão fácil para o adulto, visto que a fabulação do adulto, caso não seja bem desenvolvida na infância, toma rumos de não aceitação. Neste sentido, Candido defende a fabulação por meio do texto literário enquanto um direito básico de todos/as: “a literatura corresponde a uma necessidade universal que deve ser satisfeita sob pena de mutilar a personalidade, porque pelo fato de dar forma aos sentimentos e à visão do mundo ela nos organiza, nos liberta do caos e, portanto, nos humaniza” (1989, p. 188). Além do que, “negar a fruição da Literatura é mutilar nossa humanidade”. Assim, pode-se dizer que a obra de Jordi Sierra e a importância dos/as autores/as que se debruçam em um processo criativo para produzir literatura para crianças se fazem de maneira a conduzir processos formativos e romper com fases da infância, até se chegar à vida adulta.

Ainda sobre aquela entrevista, Clarice dialoga acerca do seu despertar para a escrita infantil; isso ocorreu a pedido do seu filho, quando ele tinha 5 anos. Ele pediu para que Clarice escrevesse uma história e a autora escreveu *O mistério do coelho pensante*, que ficou engavetada por mais de uma década, até ser publicada em 1967. Não somente pela insistência do filho pequeno a obra fora escrita, mas também para registrar as histórias que Clarice contava aos filhos em casa.

Essa relação entre literatura, leitura, escrita e despertar da fabulação pelas crianças é relevante, ao passo que se enfatiza o exemplo de Clarice, que foi mãe e era sensível ao encantamento por parte das crianças, com relação a Kafka; não é evidente que ele tenha deixado filhos, porém, alguns historiadores e biógrafos fazem alusão a um filho que morreu ainda criança, mas é uma informação questionável por falta de fragmentos documentais e de depoimentos de pessoas próximas que poderiam corroborar a veracidade dessa informação. No entanto, as histórias contadas nas cartas têm, em suas formas e conteúdos, sensibilidade exacerbada, ainda que por intermédio de outro autor; de todo modo, apenas por se saber que Kafka realmente demonstrara interesse na dor de uma pequena criança, é evidente a sua sensibilidade e a sua fragilidade diante de uma pequena semelhante.

Com isso, pode-se abrir um breve parêntese sobre as questões de gênero na literatura infantil; em senso comum, não seria estranho uma escritora mulher e mãe produzir literatura para crianças, o que seria estranho seria um homem ter tal sensibilidade, a ponto de virar noites e noites,

sensibilizado pelo choro de uma criança que havia perdido sua boneca, além do que, a saúde de Kafka estava muito frágil pelo diagnóstico de tuberculose, em agosto de 1917 – isso ressalta ainda mais a dignificação da história. Nas palavras de Fabra, Kafka “era um alquimista de palavras e emoções, um mago da natureza humana, capaz de transformar aquela correspondência peculiar em algo familiar e normal” (FABRA, 2009, p. 95).

Ao pensar essa preocupação de grandes autores e autoras da literatura mundial (que se debruçaram e mergulharam no mundo da fantasia, para que pudessem criar grandes obras, que se destinaram não somente ao público infantil, mas, de maneira geral, que levam o adulto a uma viagem sensível, tratando de temas complexos, de maneira simples e grandiosa), se faz pertinente dialogar com alguns exemplos de importantes obras que embasam de maneira sólida a defesa de uma literatura infantojuvenil como objeto sensível, problematizador e inspirador na formação de leitores/as. Um dos grandes autores para “gente grande” é o poeta e escritor português José Saramago, que, de maneira brilhante, evidencia que “é preciso sair da ilha para ver a ilha. Não nos vemos se não saímos de nós”; saímos das nossas ilhas internas quando lemos o conto infantil *A maior flor do mundo* (2001), em que Saramago demonstra grande sensibilidade e cuidado ao construir a obra com linhas de generosidade por parte do pequeno garoto que se esforça para salvar uma flor, e que é agraciado pelo cuidado da própria flor, depois de um percurso exaustivo para poder salvá-la.

Com efeito, a produzir no/a leitor/a não somente uma reflexão das pequenas e nobres ações do cotidiano, mas, também, ao exprimir em prólogo no conto “As histórias para crianças devem ser escritas com palavras muito simples... Quem me dera saber escrever essas histórias”, não obstante em ser assertivo na busca por palavras simples e inspiradoras, ainda convida o/a interlocutor/a a escrever um novo e diferente final para o conto, caso seja nascido o desejo de quem aprecia tal encantamento em forma de conto:

Este era o conto que eu queria contar. Tenho muita pena de não saber escrever histórias para crianças. Mas ao menos ficaram sabendo como a história seria, e poderão contá-la doutra maneira, com palavras mais simples do que as minhas, e talvez mais tarde venham a saber escrever histórias para crianças... Quem sabe se um dia virei a ler outra vez esta história, escrita por ti que me lêes, mas muito mais bonita? (SARAMAGO, 2001, p. 16-17).

Saramago convida o/a leitor/a para demonstrar a criatividade que esteja adormecida dentro de si e para re(contar) a história de maneira mais significativa, mediante as vivências em que estejam inseridos/as. É o direito legítimo à fabulação, que Candido defende; é ser outros/as por intermédio da escrita, das suas e de outras histórias. No mais, histórias carregadas de sentidos e valores sociais atribuídos a um simples conto infantil, que elevam o/a leitor/a e o/a conduzem a outra dimensão de ver e re(ver) o mundo.

Pensando em um arcabouço literário infantil, que promove reflexões e pode vir a formar uma comunidade leitora mais humanizada e reflexiva, surge como mais um dos exemplos de potência literária infantojuvenil a obra de Frank Baum, *O mágico de Oz* (1900), que se encarrega de lançar mão de diálogos que versam sobre valores, a amizade, o companheirismo entre Dorothy e os amigos que são colhidos em sua busca ao retorno à sua casa e a sua família. Razão, emoção, inteligência e companheirismo são exemplos categóricos de que uma obra como as exemplificadas até aqui está para além de uma simples apreciação frutiva possibilitada pela fantasia mítica construída nestas estórias.

Mediante o exposto, é veemente a inspiração para formar leitores/as por intermédio de textos vistos como *blasé* por alguns profissionais da área da literatura, ou pessoas leigas, que não vislumbram a literatura infantil enquanto uma potência formativa e reflexiva em detrimento aos textos para gente grande.

Assim Jordi Sierra i Fabra estrutura o pequeno grande livro da boneca viajante

O livro *Kafka e a Boneca Viajante*, de Jordi Sierra, é dividido em quatro partes: Primeira parte – Sonho, **A boneca perdida**, narra a dor e a tristeza da pequena Elsi, que perde sua fiel companheira, a boneca Brígida, e é neste momento que Kafka a encontra, e pensa que ela está perdida. Mas, ao passo que seu coração se enche de humanização e sensibilidade, descobre o verdadeiro motivo do pranto da criança. Mediante a descoberta, Kafka oferece ajuda para procurar a boneca, o que não foi possível. Segunda parte – Fantasia, **Cartas de Brígida**, Kafka torna-se o carteiro de bonecas, que, através do seu itinerário de escritor, pode dar vida aos passos da boneca, em uma viagem ao redor do mundo. Terceira parte – Ilusão, **O longo percurso da boneca viajante**, a viagem continua e Brígida já não é mais uma boneca criança, mas, sim, uma adulta, que pensa em construir uma vida a dois com um namorado que conhece durante suas andanças, preparando a despedida entre sua amiga Elsi e ela mesma. Quarta parte – **Quarto sorriso**: O presente, Brígida se despede, e Elsi ganha uma nova amiga, porém, nada substituirá as vivências entre a menina e a outra boneca. Deste modo, o livro em discussão, *Kafka e a boneca viajante*, é uma obra que traz significância para seus/suas leitores/as. Para além das questões da superação da perda pela criança, o livro desperta processos para pensar as relações familiares e a afetividade que são despertadas na consciência e na formação moral e ética das pessoas pequenas, que se tornarão grandes. Assim se exemplifica pelo diálogo entre a boneca Brígida, materializado na carta de Kafka para a menina Elsi:

Às vezes fazemos coisas sem perceber, ou reagimos inesperadamente diante do que nosso instinto nos diz, e magoamos quem não queremos. Com você e a mamãe também acontece assim, não é mesmo? É que despedidas são tristes, e eu não queria que você chorasse nem tentasse me convencer a ficar mais um pouco. Temia que você não me deixasse ir, e eu

precisava fazer isso. Espero que você compreenda. Eu te amo tanto, Elsi, tanto, que não suportaria vê-la chorar (FABRA, 2009, p. 48).

O autor direciona-se às questões relacionadas às perdas, despedidas e reconciliações, estágios que fazem parte do grande mistério que é a vida, e os sonhos que devem ser incentivados para que possamos ir em busca de realizações estão contidos em toda a obra, em específico: “Acontece que os sonhos são a base da vida. Sem sonhos, somos apenas corpos perdidos vagando na rotina.” (FABRA, 2009, p. 85).

Lendo a boneca viajante e viajando nas asas da leitura: uma proposta pedagógica de oficina de leitura para professores/as e alunos/as

Ao pensar questões direcionadas à formação de leitores/as no Brasil, bem como ao se embasar as dificuldades de realizar essa formação leitora nas vivências de crianças, jovens e adultos, pode-se perceber a profícua possibilidade de formar leitores/as sensíveis mediante a obra de Jordi Sierra i Fabra, inspirada na história mítica das cartas para a pequena garota que Kafka encontrou em um parque de Steglitz, um ano antes de sua morte. Serão apresentadas algumas estratégias de leitura e de escrita, para além do texto literário, analisando-se também os signos de outras obras artísticas que influenciam uma leitura mais significativa e dinâmica em salas de aula de escolas públicas, privadas, ou até mesmo em cursos superiores de Licenciaturas que abarcam a formação de leitores/as, ou no tocante a metodologias e estratégias mais dinâmicas no processo de ensino-aprendizagem. Enquanto objetivo central, pretende-se desenvolver práticas leitoras de textos literários que extrapolam a concepção de leitura em âmbito apenas receptivo.

Pela ação da leitura de um texto literário, é possível escrever e (re)significar um texto massivamente conhecido em outro texto de caráter autoral, ainda que inspirado por um texto-base. Neste sentido, os/as participantes serão direcionados a criar seus próprios textos literários ou interartes, unindo elementos textuais e visuais, buscando referências em outros campos artísticos. Posteriormente, esses novos textos serão publicados em um banco de dados digitais para propagar os textos dos participantes da oficina, formando um círculo de leitores e escritores em conexão com a internet.

A metodologia se desenvolverá mediante a escuta de letras de músicas, reflexões acerca de dinâmicas propostas no desenvolvimento da oficina, apreciação de materiais audiovisuais que estejam em consonância com a temática da oficina (abordando o gênero textual **cartas**), por se tratar de uma oficina inspirada na história da escrita das 14 cartas que o autor Kafka escreveu para uma garotinha que havia perdido sua boneca, potencializando a empatia e o olhar humanizado do autor para com a condição da menina que perdera sua boneca. Também pela defesa emancipatória dos sujeitos enquanto criadores de obras artísticas, de desenhos, pinturas, textos literários, do ato de

criar de modo geral, pois a fabulação é um aspecto despertado nas práticas de leitura e escrita pela mediação de obras literárias. Austin Kleon (2013) enfatiza o que Pablo Picasso declarou: “Arte é furto”, e furto, neste contexto, se refere à inspiração, a (re)significação; neste sentido, logo após um mergulho por diálogos artísticos, por força das letras de músicas e escuta, mediante a apreciação audiovisual (vídeos/clipes) e a fruição, por intermédio de um texto literário referente ao livro *Kafka e a boneca viajante*, os/as participantes serão direcionados a criarem seus próprios textos, serão poetas e poetisas das suas próprias histórias.

Passo a passo da Oficina:

- **1º Momento:** apreciação artística (música/audiovisual); a sugestão é a música *Carta pra você*, da cantora brasileira Kell Smith, pois a letra da música é sutil e, ao mesmo tempo, vai ao encontro do que se pretende, enquanto reflexo de uma formação leitora, humanizadora e sensível. De todo modo, o/a professor/a pode adotar outra letra/música/poema ou outra obra inspiradora para este momento. Os/as participantes, ao acessarem suas emoções, mediante a apreciação da música, serão convidados/as a refletirem e escreverem nomes de pessoas que já foram e continuam sendo importantes para eles/as, em pequenos cartões, em formato de coração, fazendo alusão ao trecho “Escrevi o seu nome no meu coração, tá marcado aqui”. Ao recordarmos o processo que foi percorrido até que a menina relembresse apenas as vivências com a boneca, em vez de se sentir tristeza, a música se alinha justamente com o anseio de compreender as chegadas e partidas da vida.
- **2º Momento:** leitura compartilhada da obra *Kafka e a boneca viajante* (Jordi Sierra i Fabra); caso não seja possível realizar a leitura inteira da obra, sugere-se a busca e a pesquisa aprofundada de resumos, artigos e outras fontes de pesquisa acerca dessa história. Após a realização da leitura, deve-se gerenciar discussões acerca dos elementos da obra, do enredo, das personagens etc.
- **3º Momento:** a produção de cartas ao remetente; essas cartas poderão ser entregues ou não ao destinatário, visto que se pode escolher escrever para pessoas desconhecidas, as quais estejam passando por um processo de depressão ou estejam com algum problema sentimental; todas as cartas serão publicadas em uma mídia digital (*blog, sites, redes sociais*), a fim de popularizar as publicações e impactar outras pessoas.
- **4º Momento:** formando carteiros itinerantes; os/as participantes replicarão a oficina em seus espaços de vivências, não somente para formar leitores e escritores, mas também despertando os anseios de serem mais solidários; na medida em que um/a professor/a desenvolva a oficina na escola em que trabalha, a sugestão é que os/as

alunos/as possam prestar um serviço social, e a sugestão é a escrita de cartas para pessoas que gostariam de se comunicar com outras pessoas, seja lendo cartas, poemas ou outros textos literários para as pessoas idosas, doentes, detentos etc.; deste modo, propagar-se-á a história da boneca, sendo carteiros de bonecas, assim como Kafka foi, e utilizando o poder da palavra escrita e falada para aproximar pessoas e romper com os muros que impedem a comunicação das pessoas que não sabem ler nem escrever. É importante enfatizar que, embora a oficina seja pensada e indicada nesses moldes, ela pode e deve ser contextualizada da maneira que o/a professor/a acredite ser a mais significativa para o público a que será apresentada a história, com passos que levem uma pessoa a se tornar carteiro/a de bonecas e escritor/a da sua história, ou facilitador da escrita da história do outro, em um processo humanizador e coletivo, em face ao despertar para sensibilidade.

Conclusão

Desta maneira, é defendido que a obra de Fabra se apresenta enquanto um importante objeto para o desenvolvimento de leitores/as mais humanizados/as e críticos/as pela sensibilidade e pelo simbolismo que são enfatizados em toda a obra, à luz da escrita de Jordi Sierra, ancorada, obviamente, por um trabalho de pesquisa da verdadeira história protagonizada por Kafka, ainda que não se tenha chegado às cartas originais. Portanto, em defesa de práticas de leitura significativas e críticas, como posto por Freire – não basta saber que “Eva viu a uva” –, é essencial pensar todo o contexto que a personagem vivencia, bem como pensar, de maneira pormenorizada, os interstícios da obra literária. Por fim, a obra que discutimos aqui se faz pertinente pelos enredos e desdobramentos narrativos; pensando de maneira mitológica, uma experiência de leitura e escrita, como conceituado por Campbell, ao evidenciar que o mito é uma experiência, e, mais do que nunca, é a mente que dá sentido a esse mito. O mito da boneca viajante diz, de maneira sensível e assertiva, sobre questões sociais, humanas, que, por vezes, passam de maneira insignificante por nossos olhos, pois essa mente diminutiva, de pessoas pouco sensibilizadas, não se encarrega de preencher de sentidos as vivências da vida.

Referências

BAUM, L. Frank. **O mágico de Oz**. Tradução: Sergio Flaksman. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

CANDIDO, Antonio. Direitos Humanos e literatura. *In*: Fester, A.C.R. (org.). **Direitos humanos**. São Paulo: Brasiliense, 1989. p. 1-8.

CAMPBELL, J. **O poder do mito**. *In*: FLOWERS, Betty Sue (org.). Tradução de Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Palas Athena, 1990.

FERREIRO, Emília. **Si los docentes no leen, son incapaces de transmitir el placer de la lectura**, setembro de 2017. Disponível em: <<https://mx.literaturasm.com/blog/si-los-docentes-no-leen-son-incapaces-de-transmitir-el-placer-de-la-lectura>>. Acesso em: 6 out. 2020.

KLEON, Austin. **Roube como um artista**. São Paulo: Rocco, 2013.

KAFKA, Franz. **A metamorfose**. 2. ed. Tradução de Luiz A. de Araújo. Jandira: Principis, 2019.

LISPECTOR, Clarice. **Panorama com Clarice**. Disponível em: <https://tvcultura.com.br/videos/5101_panorama-com-clarice-lispector.html> Acesso em: 6 out. 2020.

SIERRA I FABRA, Jordi. **Kafka e a boneca viajante**. 2. ed. Tradução de Rúbia Prates Goldoni; Ilustrações de Pep Montserrat. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

SARAMAGO, J. **A maior flor do mundo**. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2001.

TOKARNIA, Mariana. Brasil perde 4,6 milhões de leitores em quatro anos. AGÊNCIA BRASIL, setembro de 2020. Disponível em:

<<https://agenciabrasil.ebc.com.br/educacao/noticia/2020-09/brasil-perde-46-milhoes-de-leitores-em-quatro-anos#:~:text=Dados%20fazem%20parte%20da%20pesquisa%20Retratos%20da%20Leitura%20no%20Brasil&text=As%20maiores%20quedas%20no%20percentual,de%2076%25%20para%2067%25>>. Acesso em: 17 abr. 2021.

REPRESENTAÇÕES FEMININAS NA LITERATURA DE CORDEL: UM PERCURSO PELA SEMIÓTICA DISCURSIVA

Ana Márcia Soares⁷
Universidade Federal do Ceará

Resumo

Estabelecemos uma análise semiótica sobre representações femininas, manifestações e estereótipos em duas personagens, nos cordéis *O romance de Luzia-Homem em cordel*, de Arievado Viana (2014) e *O matuto que perdeu a mulher pro facebook*, de Tião Simpatia (2015). Segundo estudos da semiótica discursiva, lançamos uma proposta didático-metodológica para o trabalho com cordel. Ademais, segundo Fiorin (1990), aplicaremos o percurso gerativo de sentido, especificamente no nível das estruturas narrativas. De acordo com as considerações de Tavares Jr. (1980) e Branco e Brandão (2004), refletiremos traços característicos que os autores desenvolvem suas personagens femininas, consequentes perspectivas e as possíveis causas de silenciamento e /ou submissão. Apoiados em Lajolo (2001), propomos consequentes debates para o ensino de Literatura.

Palavras-chave: Cordel; Semiótica; Representatividade feminina; Ensino.

Baú de relíquias literárias

Sabemos que a sala de aula é o espaço, por excelência, democrático e reflexivo, em que inúmeras e diferentes vozes podem e devem ser estimuladas. Portanto, as reflexões aqui realizadas e consequentes propostas didático-pedagógicas partem, inicialmente, das indagações vivenciadas por meio de variadas experiências, sejam elas pessoais ou coletivas.

Alinhar o tema norteador a um objeto de estudo literário e à prática pedagógica do ensino de literatura torna-se uma ação praticamente instantânea, pois é essencial levar para os discursos escolares a importância do lugar da mulher na sociedade. Portanto, se o panorama literário nos apresenta um riquíssimo baú de relíquias, nada mais justo dar relevo a essas personagens que, além de despertar a reflexão, também nos convidam à mudança de perspectivas atitudinais.

Se o texto literário é a ponte que nos leva ao universo de comparações, associações e questionamentos acerca dos mais variados assuntos, é preciso reinventar as estratégias de compreensão do mesmo.

Segundo Lajolo (2001, p. 45), “é preciso que o leitor tenha possibilidade de percepção e reconhecimento – mesmo que inconscientemente – dos elementos de linguagem que o texto manipula”. Dessa forma, conseguir relacionar experiências, fatos, acontecimentos, todos presentes no texto literário, ou mesmo nas entrelinhas, como contribuição à vida real e à melhoria do senso crítico é função efetiva da escola.

⁷ Mestranda em literatura comparada pela Universidade Federal do Ceará.

Para análise das citadas representações literárias utilizaremos em nosso estudo o folheto em literatura de cordel. Consideramos essa modalidade textual um exemplo de texto literário plurissignificativo, pois oportuniza inúmeras leituras no quesito representatividade: é coletivo, produzido pelo concurso de inúmeras vozes e fiel aos costumes e tradições populares desde sua disseminação no Brasil.

Cordel, feminismo e resistência

Partiremos da análise de dois cordéis, que são: *Romance de Luzia-Homem*, de Arievaldo Viana (2014), e *O Matuto que perdeu a mulher pro Facebook*, de Tião Simpatia (2015). As duas narrativas apresentam como personagens principais duas mulheres, cada uma em seus contextos espaço-temporais distintos, com histórias e dramas próprios.

O primeiro texto é o romance Luzia- Homem em formato cordel, composto pelo cordelista Viana (2014). O mesmo consiste de uma adaptação homônima do romance de Domingos Olímpio, que foi lançado no ano de 1903. Logo, constatamos sua atemporalidade e importância para os estudos literários no ambiente escolar. Luzia ainda representa um grupo significativo de mulheres que são independentes, corajosas, destemidas e, ao mesmo tempo, alvo de preconceito pelos valores enraizados da sociedade vigente.

O segundo cordel é intitulado *O Matuto que perdeu a mulher pro facebook*, de Tião Simpatia (2015). A trama é narrada no século XXI, porém mantém o binômio cultural entre rural e urbano e suas inter-relações com Luzia-Homem. A perspectiva feminina analisada é representada por Marinete, também nordestina e pertencente ao universo sertanejo. É casada, mãe e, inicialmente, seduzida pela internet e redes sociais. Ao longo da narrativa, ela muda suas atitudes e posturas frente ao seu casamento e anseios pessoais.

Em uma breve explanação sobre o nível narrativo, nosso instrumento de análise ,que pertence ao percurso gerativo de sentido e abrange as quatro fases específicas do trajeto da comunicação entre os envolvidos: manipulação, competência, performance e sanção.

Ressaltamos as fases da narratividade, que “é uma transformação situada entre dois estados sucessivos e diferentes [...] quando se tem um estado inicial, uma transformação e um estado final” (FIORIN, 2002, p. 21).

Segundo nosso esquema narrativo analisado, em ambos os cordéis, identificamos a existência de contratos sociais propostos e conseqüentemente não aceitos pelas personagens envolvidas. Analisemos, primeiramente, esse fato no cordel Luzia- Homem, conforme as estrofes a seguir:

Lá no morro do curral
Tinha um soldado metido

Era um tal de Crapiúna
 Sujeito vil, enxerido
 Que sempre a perseguia
 Se aproximou de Luzia
 Visando tirar partido.
 Rejeitado com veemência
 Não se dava por vencido
 Dia a dia foi ficando
 Mais alegre e atrevido
 Sempre, sempre a lhe cercar
 Vivia a se lamentar
 por ser dela preterido (VIANA, 2014, p. 7-8).

Há o enfoque visível à existência do assédio de Crapiúna sobre Luzia. Nas duas estrofes, a primeira apresenta o perfil do agressor, caracterizado como “vil, enxerido e atrevido”. Como o assédio não é aceito pela personagem, a mesma é perseguida no decorrer de toda a narrativa. A essa etapa de convencimento, o manipulador lança uma proposta ao manipulado, para que o mesmo adquira o direito de querer ou poder fazer. Segundo Tavares Júnior (1980, p. 21), “a sociedade exterioriza seu querer, através de prescrições e interdições; seus membros poderão aceitá-las ou recusá-las; os dois quererem poderão harmonizar-se ou chocar-se”.

Sugerimos, possíveis reflexões que podem ser pensadas em sala de aula, comparando os padrões representados frente aos vigentes atualmente. Quais valores são predominantes sobre a aceitação e/ ou negação feminina ainda hoje em nosso contexto? Como eles estão organizados e de que forma os mesmos permanecem nos textos literários? Analisemos, nessa mesma perspectiva, os versos do cordel de Simpatia (2015):

Seu doutô, minha muié
 Que se chama Marinete
 Com esse tá de frei cibuqui
 Virou foi marionete
 Tá de cabeça virada
 Fica até de madrugada
 Cutucando esse negócio
 Já tô pra ficar maluco
 Faz um mês que não ‘cutuco’
 Vim aqui pedir divórcio. (SIMPATIA, 2015, p. 1).

Percebemos aqui uma visível mudança de estado ou transformação aparente: o casamento feliz transformou-se em um matrimônio infiel.

Portanto, há um sujeito que descreve um objeto, mulher, e sua aparente ruptura das regras do contrato social firmado entre ambos, que corresponde ao matrimônio. Atentemos ao detalhe desse destinador apontar uma visão negativa sobre sua esposa. Além do argumento de mudança nas atitudes representado pelas expressões “marionete”, “seguir outra direção”, “cabeça virada”, percebemos uma ênfase no discurso de que somente ele, verdadeiramente, mantém um discurso coerente.

Dessa forma, percebemos logo nas primeiras estrofes dos cordéis analisados uma breve e superficial apresentação das figuras femininas. Em ambas as descrições, os cordelistas, por meio de suas percepções pessoais e coletivas, reproduzem para os leitores a sua ótica em relação às protagonistas femininas. Porém, relembremos a análise do plano de conteúdo entre os versos analisados: nas estrofes, identificamos duas mulheres, nomeadas, cada uma por uma voz, que não corresponde aos verdadeiros anseios, atitudes e opiniões, já que ambas são representadas por vozes masculinas. Sobre esse estilo de representação, Brandão (2004, p.11) afirma que:

A personagem feminina, construída e produzida no registro do masculino, não coincide com a mulher. Não é sua réplica fiel como muitas vezes crê o leitor ingênuo. É, antes, produto de um sonho alheio e aí ela circula, nesse espaço privilegiado que a ficção torna possível. (BRANDÃO, 2004, p.11).

Assim, há notórias diferenças e semelhanças entre ambas. Tratam-se de mulheres diferentes em contextos espaço-temporais também distintos. Porém, a semelhança é uma visível sanção (julgamento) de desaprovação ou estranheza frente às atitudes das mulheres retratadas. À medida que se conhece as histórias, ao mesmo tempo, há um convite para que o leitor também mergulhe nesse universo literário e participe ativamente, seja com sua interpretação, seja pelos juízos de valor e possíveis considerações sobre o desenvolvimento dos fatos narrados. A segunda fase intitulada competência é a etapa em que o sujeito do querer-fazer adquire um saber e um poder (entender e aceitar ou não a proposta).

A performance, terceira etapa, configura-se quando o sujeito executa a ação (as consequências de sua escolha) e a sanção, correspondente ao julgamento. No segundo cordel analisado, a enunciatória Marinete decide não mais seguir os conhecidos acordos em seu matrimônio. Dessa forma, há uma quebra no contrato social denominado casamento, anteriormente firmado pelo casal. Logo, sofrerá a sanção negativa do companheiro:

Ah, pois isso num tá certo
 Eu trabalho o dia inteiro
 De noite não tem carim,
 Cafuné, nem mesmo um cheiro!
 Fui falar com Marinete
 Pra deixar a internet
 Sabe o que ela respondeu?
 – Não me interrompa seu trapo
 Que tô batendo um papo
 Aqui com um amigo meu! (SIMPATIA, 2015, p. 5).

Percebemos que o marido inconformado frente ao comportamento da esposa, na primeira estrofe, chega a propor a retomada das atitudes antes existentes, inclusive chama atenção sobre o fato: “Fui falar com Marinete / Pra deixar a internet”. Porém, a mesma ignora a intimidação. Atentemos ao detalhe de que essas obrigações correspondem somente à submissão e aceitação

feminina em prol da convivência masculina. No entanto, há a quebra das mesmas, pois ambas personagens femininas não seguem as diretrizes impostas pelas figuras masculinas.

Em relação à Luzia-Homem, a mesma também recusa as investidas de seu assediador. Devido a sua negativa, sofrerá inúmeras tentativas de abuso. Observamos, portanto, que ambas as figuras femininas, ainda que retratadas por homens, são transgressoras, isto é, não cumprem as regras impostas pelas figuras masculinas.

A visível predominância da imposição masculina sobre as atitudes femininas também é um tema pertinente e sugerido aos debates estabelecidos em sala de aula. Ademais, é importante sugerir reflexões e possíveis exemplos de quais as reais consequências que as mulheres assumem por suas escolhas e poder de fala. Ainda sob análise do percurso gerativo de sentido, passemos às etapas da performance e sanção. As consequentes recusas englobam uma condição preexistente para os futuros resultados que serão analisados a seguir primeiramente em Luzia-Homem:

Achando-a só um instante
 Tratou de lhe agarrar
 Chamando por Alexandre
 Pôs-se Luzia a gritar
 Travou-se a luta mortal
 E aquele bruto animal
 Entendeu de lhe matar. (VIANA, 2014, p. 15).

Na luta física travada, Luzia é agredida, ao defender-se, ataca Crapiúna, perde sua vida, porém sua honra permanece intacta. Nesse momento, as personagens cumprem seus ditames sociais, pois segundo Tavares Júnior (1980, p.19): “os valores veiculados pela literatura de cordel nordestina reduplicam semanticamente os valores da classe dominante. Fazem eco à moralidade tradicional e certos princípios de caráter feudal conservam-se intactos.”

A sanção ocorre, portanto, para ambos os personagens. Porém, os autores retrataram uma tradição sobre a representatividade das figuras femininas e seus destinos literários que quase sempre culminam com a morte das mesmas. Em Luzia-Homem, tanto agressor, como agredida morrem na ficção. Levando a temática aos debates escolares, quais reflexões poderiam ser feitas e quais as possíveis estratégias que seriam estabelecidas para modificar o fim dessas estórias que se repetem tanto na literatura quanto na vida real?

Confirmamos, portanto, que as mulheres reais e literárias precisam ser representadas em sua integridade real, sem endeusamentos, sendo, portanto, acrescidas da integridade inerente ao ser humano. Analisemos as estrofes finais do Cordel de Simpatia:

Resolvi esmiuçar
 A vida de Marinete
 Pra saber o que ela andava
 Fazendo na internet
 Ela virou uma onça
 Escondeu a geringonça

Falou com brutalidade
 Bem alto pra eu ouvir:
 – Você, não pode invadir
 A minha privacidade! (2015, p. 6).

O marido não tem sua proposta aceita pela esposa e resolve investigar suas redes sociais: “Pra saber o que ela andava / Fazendo na internet”. Porém, ele é prontamente repreendido pela esposa, que provida das competências do saber e poder, argumenta a seu próprio favor, pois não admite mais as intimidações do esposo. Além disso, Marinete avança à etapa da performance e ao mesmo tempo sanção quando questiona sobre seus direitos: “posso até lhe processar/ por danos materiais/ psicológicos e morais / se você me vigiar”.

Essas atitudes indicam uma postura ativa frente as suas vontades e sentimentos. É claro que devemos considerar os contextos espaço- temporais nos quais as histórias são ambientadas para uma melhor compreensão e posterior comparação interpretativa. Para fins didáticos acerca da análise semiótica, indicamos o quadro abaixo, que traz um breve resumo sobre as fases do Percurso Gerativo de Sentido, no nível narrativo:

PGS - Nível Narrativo	Luzia-Homem em cordel	O Matuto que perdeu a mulher pro facebook
1ª MANIPULAÇÃO	O soldado Crapiúna tenta seduzir Luzia- Homem.	Esposo de Marinete tenta convencê-la a retomar o casamento de antes (contrato social)
2ª COMPETÊNCIA	Luzia não aceita o assédio e adquire o saber (maneira de afastá-lo) e o poder (ação para tal).	Marinete não aceita a retomada do casamento e adquire o saber e poder para o afastamento
3ª PERFORMANCE	Crapiúna agride Luzia fisicamente e também por ela é agredido (luta corporal).	O marido espiona a vida da esposa, percebe que está sendo traído pelas redes sociais e desperta a ira de Marinete.
4ª SANÇÃO	Luzia morre como recompensa pela manutenção da honra e Crapiúna recebe a morte como	O marido propõe ao advogado o divórcio, assim voltará a ser honrado e Marinete ganhará sua liberdade.

castigo ou punição.

Como demonstram as fases do nível narrativo, no cordel Luzia- Homem, percebemos a clara oposição entre os valores apresentados. Ainda que Luzia não aceite a sedução de Crapiúna, adquira a competência de agir contra o assediador, pelo poder, tente fugir dele, na performance, pelo fazer, a mesma não pode evitar o trágico fim passional como demonstra na sanção, e acaba ao final, por receber um valor positivo de sua morte, visto que lutou contra um ataque. No segundo cordel, Marinete segue as regras do contrato social, porém transgride-as quando descobre o saber e o poder para decidir sobre sua vida.

Portanto, abrimos parênteses para que as discussões sobre mudança de atitudes frente `a mulher, aceitação ou negação masculina e conseqüentemente as convenções sociais e suas perspectivas, permeiem cada vez mais o âmbito escolar em suas variadas possibilidades criadas como um exemplo a partir do texto literário.

Considerações finais

Como sugestão para estratégias de trabalho e reflexão com o texto literário cordel, sugerimos rodas de leitura, dramatizações, debates regrados, saraus poéticos, pesquisas e enquetes direcionadas sobre o tema, inclusive com produções autorais. O mais importante é que esse assunto não deixe de revisitar a sala de aula, colaborando contra o silenciamento das vozes femininas.

Concordamos que, ao ensinar, principalmente, literatura, devemos, sobretudo, procurar despertar em nossos leitores (alunos) o prazer pelo texto, seu senso criativo, as possibilidades imaginativas, o incentivo em associar as experiências particulares aos conteúdos socializados e aprendizagens proposta.

Esperamos que os referidos questionamentos sejam um convite e, ao mesmo tempo, uma proposta didático-metodológica para o ensino de literatura nas aulas de Língua Portuguesa. Além disso, faz-se necessário estabelecer uma intertextualidade entre os contextos das mulheres retratadas frente às mulheres reais em nossa contemporaneidade.

Os temas aqui discutidos ressoam, portanto, como um convite a uma abordagem significativa do texto literário. Julgamos obter esse objetivo quando no desenvolvimento das aulas atingirmos o interesse e conseqüentes reflexões dos atores envolvidos. Além disso, esperamos ter abordado, ainda que superficialmente, as questões relacionadas às representações femininas em literatura de cordel e seu uso didático nas aulas de literatura.

Referências

BRANDÃO, Lucia Castello; BRANCO, Silviano Ruth. **A mulher escrita**. 2. ed. Rio de Janeiro: Lamparina Editora, 2004.

FIORIN, José Luiz. **Elementos de análise do discurso**. São Paulo: Contexto, 2002.

LAJOLO, Marisa. **Do mundo da leitura para a leitura do mundo**. Educação em ação. 5 ed. São Paulo: Ática, 2001.

SIMPATIA, Tião. **O Matuto que perdeu a mulher pro Facebook**. Fortaleza: Tupynanquim Editora, 2015.

TAVARES JUNIOR, Luiz. **O Mito na Literatura de Cordel**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1980.

VIANA, Arievaldo. **Luzia-Homem**. Coleção Clássicos Cearenses Recontados em Cordel. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2014.

3 / LITERATURA COMPARADA: RELAÇÕES ENTRE TEXTOS, ARTES E OUTRAS ÁREAS DO
CONHECIMENTO

A CONSTRUÇÃO NARRATIVA DE *NEIGHBOURS*, DE LÍLIA MOMPLÉ

Juliana Kohari da Silva
Universidade de São Paulo

Rosângela Sarteschi⁸
Universidade de São Paulo

Resumo

O presente texto propõe uma leitura do romance *Neighbours* (1995), da escritora moçambicana contemporânea Lília Momplé. A análise dessa obra será feita a partir da investigação de sua construção narrativa, ressaltando, sobretudo, a caracterização das principais personagens femininas, Narguiss, Muntaz, Leia e Mena, e as relações que elas tecem com suas respectivas famílias. A relação entre a Literatura e a História, a partir do contexto histórico-político de Moçambique desde a independência (1975), passando por um período de guerra civil (1977-1992), até a publicação da obra (1995), também será levantada como apoio para a leitura do romance de Momplé.

Palavras-chave: Literatura moçambicana; Lília Momplé; *Neighbours*; narrativa.

Introdução

Este texto propõe uma análise da obra *Neighbours* (1995), romance de Lília Momplé, escritora moçambicana, cuja produção literária se situa no contexto pós-independentista de Moçambique. Nesse período, ganhou espaço a escrita em prosa conforme destaca a crítica literária Ana Mafalda Leite (2003):

Alguns anos após a independência começam a surgir vários autores, a maioria oriundos de uma nova geração, que contribuem para o desenvolvimento da prática narrativa. Isto acontece em meados da década de oitenta, passada quase uma década da euforia revolucionária do governo marxista de Samora Machel. (LEITE, 2003, p. 89).

Essa produção literária, distanciando-se do entusiasmo comum ao período revolucionário que caracterizou grande parte da literatura moçambicana dos anos 1950, com o aparecimento de escritores como José Craveirinha e Noémia de Sousa, até o período imediatamente após a independência de Moçambique (1975) em que se destaca a chamada poesia de combate, procura olhar para o novo contexto político-social se atentando para os sentidos e as implicações que ele trouxe ao cotidiano da população, sem desconsiderar as relações desse cenário com o passado colonial ainda recente.

Dentro desse contexto, *Neighbours* é um romance publicado em 1995, que conta uma história projetada no período de pós-independência de Moçambique através de um narrador em terceira pessoa, onisciente, mas que não se isenta de tecer comentários aos fatos narrados. Essa obra

8 Orientadora.

é estruturada em cinco partes desiguais que estabelecem delimitação espaço-temporal trazendo como título a referência a horários nos quais se passam as ações narradas “19 horas”, “21 horas”, “23 horas”, “1 hora” e “8 horas”, ao que se seguem subtítulos que remontam a espacialidade da narrativa “Em casa de Narguiss”, “Em casa de Leia e Januário”, “Em casa de Mena e Dupont”. Seu enredo remonta a três histórias paralelas: a de uma família na noite do Ide⁹, a de um casal com uma filha pequena e a de um outro casal em que o marido se reúne em sua casa com um grupo de homens. Estas histórias progredem de modo independente até se cruzarem na última parte do livro “Os mortos e os vivos”.

O título em língua estrangeira *Neighbours*, “vizinhos” na tradução para o português, é explicado pela própria autora em “Breve informação sobre o título deste livro” no prefácio à obra. A referência explícita à vizinha África do Sul, país que integrou o processo de colonização britânico, é feita a partir da lembrança dolorosa do *apartheid*, que levou à segregação racial de muitos moçambicanos que iam trabalhar nas minas da África do Sul (RITA-FERREIRA, 1963). Há ainda outro fator que deslinda esse título, a inspiração a partir de um quadro homônimo da pintora Catarina Temporário que alude ao mesmo contexto de discriminação. Contudo, é possível também considerar as próprias personagens do livro como vizinhas na medida em que “têm o seu destino fatalmente interligado, mais uma vez, por vontade e por ordem do *apartheid* que tão bem sabia aproveitar-se das humanas fraquezas, taras, paixões, anseios e inseguranças” (MOMPLÉ, 2012, p.7). A partir dessas considerações, pretende-se estabelecer uma leitura do romance de Momplé tendo como base sua construção narrativa, salientando, sobretudo, a caracterização das principais personagens femininas e valendo-se também do contexto histórico-político como apoio para a análise da obra.

Da construção narrativa

A primeira história contada se dá na casa de Narguiss e suas três filhas, Muntaz, Rábia e Dinazarde, uma família que se prepara para a noite do Ide. Narguiss é descrita como “desapontada e inquieta” (2012, p. 11), inicialmente vemos que isso se deve ao fato da festa ter de ser celebrada fora de hora, já que a lua ainda não apareceu em sua região, mas sim na África do Sul (2012, p.12). Na verdade, a obrigação de se festejar uma festa tradicional dos maometanos somente quando ela ocorre na África do Sul denota uma forte influência desse país com relação a Moçambique, isso porque lá mantinha relações comerciais com a região moçambicana, escoando seus produtos por portos como o de Lourenço Marques (atual Maputo) e o da Beira, reforçando seu domínio econômico, além de ser também para lá que muitos moçambicanos, advindos principalmente do Sul, migravam, mormente, para trabalhar nas minas de ouro em condições muitas vezes precárias.

⁹ Festa religiosa dos maometanos, comemorativa do fim do Ramadã. In: MOMPLÉ, Lília. *Neighbours*. 1ª ed. Porto: Porto Editora, 2012, p.158.

Contudo, o descontentamento de Narguiss em relação a essa situação de subordinação também representa um desconforto a respeito da mudança de tradições, questão mais tematizada na literatura narrativa do pós-independência como aponta Ana Mafalda Leite (2003): “Além do relato de histórias do tempo colonial, o cotidiano da vida é descrito em cenas que colocam em confronto os valores tradicionais do campo, as crenças religiosas, a mundividência mítica, com os comportamentos urbanos da cidade” (LEITE, 2003, p. 90). É esse choque com o qual Narguiss, “mulher nascida, criada e amadurecida no mato” (2012, p. 12), agora em um sua *flat*, em ambiente urbano, se depara.

Mais adiante, percebemos que a inquietação de Narguiss tem como motivo principal a espera incessante por seu marido Abdul para passar com elas a cerimônia, como tradicionalmente seria feito, porém o tempo avança e ele ainda tarda. A causa de sua ausência se deve ao fato dele estar com uma de suas amantes, a jovem Zena, proveniente do Norte de Moçambique, região mais rural em comparação com o Sul mais urbanizado, gerando certa rivalidade entre as populações desses territórios; parece ser por isso que o narrador aproximando-se do ponto de vista da mulher traída se refere a Zena como “macuazinha”, com o uso do diminutivo que sugere um tom pejorativo. Isso porque Narguiss reforça a visão patriarcal em relação às mulheres, nesse caso acentuada pela procedência de Zena, que as toma como roubadoras de maridos.

Há um interessante contraponto em relação a essa personagem que se dá através da caracterização de Muntaz, a filha mais nova. Ela, afastando-se do fado que lhe é esperado por sua mãe, isto é, o casamento, decide se dedicar aos estudos “de uma maneira que toda a família considera muito pouco feminina” (2012, p. 16). Tendo em vista que o ápice da vida da mulher, de acordo com a tradição patriarcal, é o casamento com um homem que será o provedor da família, papel que ocupa e reforça Narguiss, a dedicação aos estudos, ainda mais em nível superior, é tida como absurda, o que é reforçado, por exemplo, por sua tia Fauzia “(...) nunca teve grande apreço por Muntaz. Acha-a meio sonsa com aquela mania de estudar, tão diferente das irmãs que, na sua opinião, são raparigas normais e gostam mais é de se divertir e de vestidos bonitos, como é próprio” (2012, p. 42).

Embora se saiba que os valores antigos e novos coexistam, é Muntaz que representa as mudanças em direção a uma sociedade um pouco mais aberta a quebra dessas ideologias tradicionais, já que ela, contrariando as expectativas de seus familiares, ingressa na Faculdade de Medicina. Além disso, Muntaz se mostra crítica ao fato de sua mãe considerar as mulheres sempre culpadas pela traição do marido e nunca os homens, como vemos através da ironia do narrador: “Muntaz fica, como sempre, maravilhada com a capacidade que a mãe tem para se enganar a si própria quando se trata das levandades do marido pois, para ela, são sempre as mulheres que o perseguem até o apanharem, pobre homem, nas suas garras lúbricas” (2012, p. 13).

O segundo espaço da narrativa se dá na casa de Leia e Januário, onde se explora a vida que possuem. A situação de Leia, diferentemente da de Narguiss, é mais precária em termos materiais como vemos através da não variedade das refeições que ela e seu marido fazem, comendo sempre a *upswa*, alimento do “trabalhador comum”, ou “um pedaço de pão seco e chá, mesmo sem açúcar” (2012, p. 45).

Essa precariedade também se vê em ela “se habituou a ter apenas dois vestidos e a nunca comer carne ou outro peixe que não seja carapau congelado” (2012, p. 19) enquanto Narguiss, em melhor situação econômica, mesmo “numa época de extrema carência no país” (2012, p. 13) tem “carne de vaca e de cabrito, o peixe graúdo, a manteiga, os refrescos (...) o arroz, o açúcar, a farinha de trigo, a aletria, as especiarias...” (2012, p. 13).

Além disso, a descrição da casa de Leia acentua sua escassez material com sua “única cadeira confortável da sala” (2012, p. 19) e seu mobiliário “exíguo e simples” (2012, p. 20). Apesar disso, ela se sente satisfeita por ter conseguido, após muitos percalços, um lar para sua família, então consegue “contemplar os móveis de fórmica (...), tudo o que a rodeia, com o orgulho de quem muito lutou para o conseguir.” (2012, p. 26).

Percebe-se que assim como na história da família de Muntaz, que inicia o romance, a narrativa coloca em evidência aspectos relativos à condição de gênero das personagens femininas. Leia, por exemplo, em sua difícil busca para alugar um apartamento para sua família chega a um homem influente, próximo do diretor da APIE, instituição responsável pelo aluguel de residências em Moçambique. Em seu encontro com ele, ela não se sente à vontade visto que “desejou fugir daqueles olhos perfurantes e daquele meio-sorriso, pleno de intenções” (2012, p. 23), porém como sabia que a ajuda daquele homem podia ser seu principal recurso, obrigou-se a permanecer naquela situação desconfortável até passar por um assédio “Como se mantivesse sentada, o diretor-geral, interpretando mal o seu silêncio, levantou-se, foi direto a ela e, deslizando-lhe a mão pelo decote, apoderou-se de um seio, apertando-o com a mais insolente arrogância” (2012, p. 25). Somente depois disso, Leia, assustada, se afasta da sala do diretor, lembrança que, justamente por ser dolorida, ela ainda conserva após mais de um ano do ocorrido.

A terceira história narrada se passa na casa de Mena e Dupont que recebem Romualdo e Zália, uma dupla de homens sul-africanos que, juntamente com Dupont, planejam a execução de um crime. Essa trama consiste em assassinar um casal vizinho da ANC que, conforme sabemos ao final da narrativa, trata-se de Leia e Januário; na verdade, o objetivo é fazer parecer aos olhos da população que o alvo foi confundido, pois se esperaria que o ataque fosse contra os membros da ANC, para que se gere um estado de alarme e de medo nas pessoas fazendo-as se voltarem contra o apoio de Moçambique ao Congresso Nacional Africano. A instabilidade política e a violência aludem ao próprio contexto pelo qual passava a nação moçambicana e que foi frequentemente

abordado na literatura do pós-independência conforme comenta sobre esse período Ana Mafalda Leite (2003):

Observa-se o retrato de uma sociedade em crise nos seus valores fundamentais. Mal saída de uma guerra colonial, entrando numa outra, civil, muitas vezes desconhecendo as causas e o inimigo. No campo foge-se, sem saber de quem exatamente, dos bandidos armados, dos ladrões que assaltam os últimos víveres dos camponeses e muitas vezes os chacinam. As crianças crescem com armas nas mãos, e este estado de sítio, mais ou menos generalizado, por todo o país até meados da década de noventa, transparece, com intensidade, na temática narrativa dos escritores moçambicanos. (LEITE, 2003, p. 90).

Mena não participa dessa trama, mas é descrita como alguém que tem curiosidade em relação aos planos daqueles homens e até mesmo desconfiança: “Mena esforça-se por ouvir o que os três homens dizem, embora até aqui não tenha compreendido nada do que estão a tramar. Mas que estão a tramar algo muito sério, ela não tem a menor dúvida” (2012, p. 19). Sua suspeita de que os planos deles são perigosos, que se confirma com o andamento da narrativa, mostra sua esperteza, o que contraria a imagem que seu próprio marido tem dela “Ele que sempre subestimou a capacidade de raciocínio das mulheres, e especialmente da sua [...]” (2012, p. 31). A visão de Dupont em relação a sua esposa não é somente negativa, ele chega mesmo a vê-la como invisível, como um objeto e uma extensão de sua casa, num claro reforço do papel doméstico comumente atribuído às mulheres:

Quando tenta perguntar ao marido o que vêm fazer aqueles sujeitos que o deixam sempre tão agitado, ele responde-lhe com o infalível “cala a boca, tem alguma coisa com isso?”. Na verdade, é-lhe quase sempre impossível manter um diálogo com Dupont. Às vezes chega a duvidar de que ele a considere um ser humano que pensa e sente como qualquer pessoa, ou se a tem em casa como uma máquina para realizar os serviços domésticos e da qual pode também dispor para fazer amor à sua maneira sôfrega e apressada (2012, p. 29).

Diferentemente do casal Mena e Dupont, a relação de Leia e Januário é amistosa, Januário não se queixa das refeições repetitivas da *upswa* e reconhece o esforço de sua esposa “Ao vê-lo assim comer, com tanto gosto, uma onda de gratidão invade a rapariga. Gratidão por ele reconhecer como é difícil preparar as refeições sem dispor do mínimo indispensável para as tornar apetitosas.” (2012, p. 45). Também serve de contraponto à relação de Mena e Dupont, o fato de Leia sentir-se respeitada por Januário “E o orgulho que sente, por saber-se respeitada, reflete-se no sorriso que neste momento lhe ilumina o rosto [...]” (2012, p. 46).

Por fim, as três narrativas se desenrolam de modo independente até o capítulo intitulado “1 hora”. Antes disso, há uns poucos sinais, além das referências temporais que intitulam os capítulos, que nos deixa entrever que as personagens estão em um mesmo contexto, como o corte de energia que atinge tanto a casa de Leia quanto a de Narguiss, mesmo em melhor situação econômica.

No entanto, é no capítulo “1 hora” que o destino das personagens se aproxima, principalmente o de Narguiss, Leia, Januário, Mena e Dupont, para ser finalmente interligado na

parte final “Os mortos e os vivos”. Esse liame se dá pelo contexto de violência que as atinge, aliás, muito vigente em Moçambique nos anos 80 a 90 devido aos constantes conflitos nos quais a FRELIMO e a RENAMO se opunham, dois grupos que participaram do processo de independência moçambicano, mas que tiveram suas divergências acentuadas durante a liderança desse primeiro com a conquista da independência (GEFFRAY, 1991), além da própria hostilidade perpetrada por grupos sul-africanos. Esse cenário é referido, antes do capítulo final, algumas vezes ao longo da narrativa como durante a descrição da vida de Januário:

Há muito que Januário sabia que uma guerra se alastrava pela colônia. Alguns dos seus colegas falavam-lhe também de um movimento nacionalista, chamado FRELIMO, que lutava nas matas. E o próprio aparato bélico que a cidade de Nampula ostentava, com tropa e carros militares circulando a toda hora, só podia ser compreendido como a retaguarda de uma guerra (2012, p. 53).

Assim, ao final da narrativa, Narguiss, mesmo dentro de sua casa, local onde se pressupõe segurança, é atingida pelas balas disparadas por Romualdo, Zalúia e Dupont que haviam tramado assassinar o casal do apartamento em frente: Leia e Januário. O momento de sua morte é descrito de modo comovente:

Não vê o homem que, da rua, lhe aponta a arma pois toda a atenção está centrada na varanda da *flat* em frente. As balas atingem-na, certas, no pescoço e no peito e ela espanta-se da sensação de infinita paz que a acompanha na queda. Já nada a faz sofrer, nem o Ide sem ver a Lua, nem as filhas sem casar, nem mesmo Abdul. (2012, p. 137)

Por sua vez, Leia e Januário também não escapam com vida do atentado e acreditam mesmo que estavam sendo atacados por engano enquanto reforçam o estado de sítio já referido “Leia compreende o que o marido quer dizer pois já são comuns os atentados contra refugiados do ANC. Só da última vez foram mortos oito, na Matola. O comando sul-africano veio, matou e foi-se embora, sem que nada lhes acontecesse.” (2012, p. 140). Dupont também morre depois que ocorre um confronto com a polícia após a denúncia de Mena que, desconfiada com os constantes e estranhos encontros de seu marido com Romualdo e Zalúia, ouve que eles estavam se dirigindo para matar alguém na Avenida Emília Daússe e decide telefonar para a polícia.

Mena, então, é atingida de modo indireto pelo contexto de violência, já que perde seu marido, mas antes mesmo de saber o que havia ocorrido com ele, ela reflete sobre sua situação e parece se encaminhar para uma transformação de si mesma:

Mena surpreende-se por, depois de ter vivido tantos anos com aquele homem, dormido com ele, sofrido com ele, num momento destes ter o coração vazio de qualquer sentimento, até mesmo de ódio; nem sequer remorso por o ter denunciado. Sente apenas que, pela primeira vez, tem a sua vida nas mãos, vida que lhe pertence inteiramente porque, mesmo que Dupont esteja vivo, já não é possível continuarem juntos. (2012, p. 154).

É também “Os mortos e os vivos” que dá coerência às três narrativas, unindo-as em uma mesma história, que abordou, ao longo do romance, o cotidiano de famílias urbanas comuns, dando

enfoque a opressões sofridas por personagens femininas, e mostrou como são essas famílias mesmas que sofrem com o contexto de violência, muito presente na nação moçambicana daquela época, conforme apontado. Nesse sentido, *Neighbours* forma uma crítica à situação sociopolítica de Moçambique, exibindo as terríveis consequências para a população comum, apartada do sistema burocrático e das decisões políticas. É Narguiss, “uma pessoa que nunca quis saber de políticas” (2012, p. 150) que morre; são Leia e Januário, apenas vizinhos da ANC, mas não a ela ligados, que são mortos; Dupont é o único diretamente envolvido, na medida em que movido pela ganância por dinheiro se associa aos sul-africanos, que também morre.

Apesar disso, o término do romance centrado em Mena, que sobrevive, é uma forma de vislumbrar um recomeço e, portanto, uma esperança: “Ao fechar a porta da casa, ela sabe que acaba de encerrar também o seu passado e dá os primeiros passos para um novo e imprevisível destino” (2012, p. 155).

Referências

GEFFRAY, Christian. **A causa das armas**: antropologia da guerra contemporânea em Moçambique. Tradução de Adelaide Odete Ferreira. Porto: Afrontamento, 1991.

LEITE, Ana Mafalda. **Literaturas africanas e formulações pós-coloniais**. Lisboa: Edições Colibri, 2003.

MOMPLÉ, Lília. **Neighbours**. 1. ed. Porto: Porto Editora, 2012.

RITA-FERREIRA, António. **O movimento migratório dos trabalhadores entre Moçambique e a África do Sul**. Lisboa: Junta de Investigações do Ultramar, 1963.

**A IMPLEMENTAÇÃO DA MODERNIDADE NO INÍCIO DA REPÚBLICA OLIGÁRQUICA
ATRAVÉS DAS PEÇAS *OS DEUSES DE CASACA* E *AS DEUSAS DE BALÃO***

Michelle Caetano
PPGHIS-UFRJ

Resumo

Na passagem da Monarquia para a República entre os séculos XIX e XX, a classe dirigente tentava implementar no Brasil um modelo de regime e de nação: a Modernidade nos moldes eurocêntricos/republicanos. Esse novo modelo de regime era atravessado por condutas, normas e comportamentos sociais com perfis racionais e civilizador, tentando desvencilhar a nova nação do passado monárquico, considerado atrasado. Neste momento, as peças de Machado de Assis – *Os deuses de casaca* – e de Félix Ferreira – *As deusas de balão* – abordavam a implementação da Modernidade na capital republicana. O presente artigo pretende apontar que a introdução e os impactos da Modernidade fomentado pelo projeto republicano oligárquico são expostos de modo diferente para o universo masculino e feminino nessas obras.

Palavras-chave: Modernidade; Peças teatrais; Olimpo; República Oligárquica.

Na passagem da Monarquia para a República, entre os séculos XIX e XX, a classe dirigente tentava implementar no Brasil um modelo de regime e de nação: a Modernidade nos moldes eurocêntricos/republicanos; sobretudo o parâmetro de referência era baseado na França republicana. Esse novo modelo de regime era atravessado por condutas, normas e comportamentos sociais com perfil racional e civilizador, na tentativa de desvencilhar a nova nação que nascia do passado monárquico, considerado atrasado. Neste momento, as peças *Os deuses de casaca*, de Machado de Assis, e *As deusas de balão*, de Félix Ferreira, abordavam a implementação da Modernidade na capital, o Rio de Janeiro.

O presente artigo pretende apontar que a introdução e os impactos da Modernidade fomentados pelo projeto republicano oligárquico são expostos de modo diferente para o universo masculino e feminino nessas obras. Na peça machadiana, a Modernidade concede *status* de poder e prestígio aos homens, fazendo uma associação destes com os deuses do primeiro escalão do Olimpo, Júpiter, Marte, Apolo, Cupido, Proteus e Vulcano. Já a obra de Ferreira localiza e fixa a mulher em um *locus* de subalternidade e inferioridade, fazendo a conexão entre o feminino e as nove Musas da mitologia grega, filhas de Zeus, Mnemose, Calíope, Euterpe, Polímnia, Thalia, Erato, Melpómene, Urânia, Clio e Terpsícore, deusas consideradas hierarquicamente menos poderosas no Olimpo.

No início do século XX, acontecimentos como a mudança de regime político (do monárquico para o republicano), o fim da escravidão, as mudanças no espaço urbano, entre outros, permitiram transformações profundas na sociedade brasileira daquela época. Neste momento, a elite republicana empreendera um projeto transformador para mudar a face do Brasil na tentativa de desvincular-se do passado colonial-imperial; tentou identificar-se com um presente moderno e europeu e, também, com um futuro republicano. Seguindo os passos da França, a República proclamada no Brasil, no final do século XIX, buscou elaborar um novo contexto político/social/cultural, exigindo a invenção de novas tradições que expressassem uma identidade, coesão social, como também estruturassem novas relações sociais, políticas e culturais. O regime republicano criou uma série de rituais e símbolos como bandeiras, hinos, novos feriados, figuras heroicas, cerimônias cívicas etc. Bem como reforçou determinadas expressões culturais – entram nessa modelagem cultural os saraus, onde costumavam ser apresentadas as peças teatrais. A prática de os eventos culturais da elite serem um ambiente de modelagem dos comportamentos e de crítica ao regime monárquico já era comum na segunda metade oitocentista.

A peça *Os deuses de casaca* foi escrita por Machado de Assis em 1865, apresentada pela primeira vez em um sarau nos salões do Clube Fluminense, promovido pela Arcádia Fluminense. Após ter sido apresentada ao público, a obra foi publicada na Revista Mensal da Sociedade Ensaio Literários, em janeiro de 1966. A narrativa machadiana mostra que, após uma reunião no Olimpo, Júpiter, Marte, Apolo, Cupido, Proteus e Vulcano decidem viver na terra para usufruir das benesses dos cargos públicos e outras ocupações profissionais que os homens ilustres da época desempenhavam. A obra é um misto de poesia e prosa em uma comédia que apresenta um ambiente alegórico dos deuses mitológicos. A peça dedica-se a exibir uma sátira dos costumes sociais da elite carioca, tratando das relações de poder no cenário fluminense do século 19.

Convém evidenciar que Chartier, ao atribuir o caráter de fonte histórica aos textos literários, possibilita um olhar analítico sobre os textos teatrais. A junção da Crítica Literária e da História no pensamento de Chartier permitiram um revés nos estudos culturais dentro da História. Sua concepção de História Cultural nos forneceu uma abordagem histórica das fontes literárias, com a categoria “materialidade textual” (2017), em que as diversas modalidades de representação devem ser consideradas, como, por exemplo, a encenação, o texto musicado, o impresso e a relação dele com o tempo em que está sendo lido. Em outras palavras, “um mesmo texto, portanto, mas três modalidades de sua representação, três relações com a obra, três públicos. O estudo de suas significações não pode deixar de levar em conta essas diferenças” (CHARTIER, 2017, p. 257). Em vista disso, as peças teatrais aqui levantadas trarão consigo o contexto histórico de feitura das mesmas.

Tanto a peça de Machado de Assis, como a peça de Felix Ferreira, *As deusas de balão*, eram peças feitas para os salões, para serem apresentadas para a elite urbana carioca como disputa entre os autores. A rivalidade entre os textos teatrais era uma forma de entretenimento do corpo social dirigente. Os saraus nos salões eram espaços onde a elite política e econômica exercia os seus construtos públicos, garantindo a manutenção de certos comportamentos e práticas sociais e enfatizando outros, nos moldes da Modernidade.

A peça machadiana tem em seu pano de fundo o ambiente político da capital do Império, o Rio de Janeiro. A obra é ambientada no cenário político-econômico da sociedade Fluminense oitocentista. Machado, por trabalhar durante um bom período em repartições de jornais, sabia que um dos meios de manipulação da opinião pública da época era o campo jornalístico. Dessa forma, arquiteta uma crítica que envolve os meandros da corrupção e a vaidade no universo da imprensa e expande esse ambiente de corrupção para os outros espaços sociais. Expondo a manutenção de dogmas que contribuíam para manipulação e dominação políticas, recorrendo a um tom irônico e sarcástico na composição de sua peça. Machado, em muitas de suas crônicas, combina personagens bíblicos e mitológicos, e em *Os deuses de casaca* não poderia ser diferente. Nessa obra, retorna ao mundo clássico para fazer uma crítica irônica aos discursos políticos e costumes sociais daquele momento. A trama envolve a entrada dos deuses no cenário político fluminense. O discurso político parece ser usado por Machado com uma finalidade: mostrar o caráter de dissimulação e de manipulação da opinião pública por parte desse discurso político. Nessa peça, Machado, além de exibir a manipulação pública pela máquina política, também aponta para as instituições religiosas como armas de comando, de modo que esse arsenal manipulativo permitia a manutenção do poder político e econômico da aristocracia fluminense.

Machado parte da fantasia, do alegórico, para relativizar a realidade do seu tempo. As benesses e os privilégios que a elite do império gozava eram tantos que o pensamento machadiano mostra que até os deuses passaram a invejar as posições sociais dos ilustres; deste modo, decidem deixar o Olimpo e viver na corte fluminense. Assumem posições de destaque no mundo dos homens, lugares sociais de prestígio e poder; dessa forma, o autor reforça o protagonismo do universo masculino, dando profissões distintas aos deuses. Machado associa os poderes das divindades ao poder dos homens da política fluminense. Os deuses, no ato de se despirem dos seus poderes divinos e vestirem “as casacas” dos ilustres, estão expondo a grande influência do poder do segmento político daquela época.

Vale lembrar que a tradição de revisitar os clássicos começava a se perder com a Modernidade. Por essa razão, até os deuses queriam usufruir das mudanças que essa Modernidade causou. Os homens influentes da sociedade fluminense são dotados de tantos privilégios que os Deuses são seduzidos e invejam essas benesses, querem tomar suas posições sociais de destaque. O

autor mostra que o poder na sociedade fluminense é tão corrompível e tentador que fascina até os deuses.

De todos os deuses que o autor apresenta na peça, Proteus é o deus que assume a posição de político na terra e também é o personagem com maior capacidade de dissimulação, pois consegue mudar de forma a qualquer momento. Machado deu a ele a carreira que mais encaixava nessas características – Proteus altera sua forma conforme lhe é conveniente. Agrada todos os lados através de sua habilidade de manipulação. Machado transforma o cenário político fluminense em um verdadeiro Olimpo às avessas.

A cidade do Rio de Janeiro, a capital do Império, possui uma forte presença da herança clássica nos espaços públicos. Machado, ao correlacionar os Deuses do Olimpo a posições ilustres da elite masculina fluminense, acaba por criar uma espécie de totem, tipos, correlacionando as figuras das divindades aos homens de prestígio. Proteus assume o papel de político, Mercúrio também, Júpiter o de banqueiro. Os deuses assumem funções ilustres de dirigentes da capital do Império. O autor parece pontuar bem uma marca que simbolizava os lugares sociais dessa elite dirigente masculina, ao mesmo tempo, fazendo uma crítica sarcástica do poderio desse corpo social. Ao associar os deuses à elite econômica e política, apresenta-os como uma marca identitária desse grupo para a plateia que assistia sua peça. Esse circuito de identificação entre deuses, elite fluminense e plateia era possível porque esses símbolos e referenciais da Antiguidade estavam presentes no espaço físico urbano da cidade e, dessa forma, a concepção de uma marca identitária seria fácil de ser reconhecida pelo público, ou seja, pela sociedade que comandava a política e a economia.

As relações são atravessadas por diferentes forças e seus respectivos interesses; o embate agora é o campo da Imprensa, nas repartições jornalísticas, nos gabinetes políticos e nos salões. O embate é promovido pelo papel, no século XIX. Dizendo de outra forma, os deuses são seduzidos pela guerra do papel, a espada é substituída pela pena. As estratégias de guerra são transformadas em táticas de manipulação pública.

Ademais, as campanhas de guerra são deslocadas para os gabinetes políticos e para os salões, pois o século XIX, de Machado de Assis, é lugar em que se guerreia através da manipulação da opinião pública. Os deuses percebem essa transformação e estão dispostos a abandonar as guerras de outrora e mergulhar nos embates dos discursos escritos, como bem tece Marte, o Deus da guerra:

MARTE

Eu cedo à guerra de papel.

Sou o mesmo; somente o meu valor antigo

Mudou de aplicação. Corro ainda ao perigo,

Mas não já com a espada: a pena é minha escolha.

Em vez de usar broquel, vou fundar uma folha.

Dividirei a espada em leves estiletas,
Com eles abrirei campanhas aos gabinetes.
(MACHADO, 2003, vv. 919-932).

A peça *As deusas de balão*, de Félix Ferreira, foi escrita em 1967. Félix Ferreira dedica a peça a Machado de Assis e a sua obra *Os deuses de casaca*. Félix Ferreira atuou como escritor, jornalista, historiador da Arte, além de produzir uma série de manuais para o ensino profissional, como coletâneas para a educação da população operária e também manuais para a educação popular feminina. Na comédia, as nove Musas da mitologia grega, filhas de Zeus e Mnemose, Calíope, Euterpe, Polímnia, Thalia, Erato, Melpómene, Urânia, Clio e Terpsícore, devido à perda de importância das divindades, decidem abandonar o templo Museion e viver na terra, assumindo profissões e ocupações corriqueiras na capital do Império.

Félix Ferreira está vetando o caráter de proatividade ou vigor do ser feminino, ao conceder às musas papéis sociais simples e corriqueiros, muito diferentes das ocupações de prestígio incorporadas pelos deuses na peça machadiana. Ferreira impossibilita o caráter proativo feminino, pois enfatiza espaços sociais bem restritos às mulheres. O autor está colocando, ou melhor, está reforçando uma posição social ideal da mulher comum daquela época. Posição social que aparentava ser o ideal para o processo industrial/moderno que estava no início de sua implementação no Rio de Janeiro. Ferreira ambienta a sua peça com as Musas do Olimpo; essas Musas não são deusas do primeiro escalão do Olimpo, como os Deuses da peça de Machado de Assis – dessa maneira, pode-se inquirir uma possível correlação que o autor fez entre as Musas de segunda ordem e as mulheres comuns que iriam ocupar as fábricas. O autor apresenta os novos tempos, isto é, as transformações que a Modernidade e a Revolução Industrial estavam implementando na capital fluminense.

Assim como Machado fez, Ferreira transporta o caráter divino do mundo dos deuses para o Rio de Janeiro Oitocentista. Transporta as Musas do *Museion* para o plano material, para a dimensão do mundo humano. O autor atribui às Musas aspectos da natureza humana, retirando das Virgens de Parnaso a sua pureza e as transformando em mundanas, ou seja, em mulheres comuns. Como leciona o próprio autor: “agora aparece o senhor Félix Ferreira, toma das musas e transforma as lindas e donairosas virgens do Parnaso em charuteira, dona de hotel, mestre de meninas e autora de dramas” (FERREIRA, 1867, p. 7).

Diante do exposto, é plausível traçar um paralelo entre a possível correlação entre as entidades de segundo escalão do Olimpo e as mulheres comuns desse período, mostrando essas Musas ocupando atividades corriqueiras, trabalhos que eram atribuídos à população menos abastada. O autor, assim como Machado de Assis, em *Os deuses de casaca*, está reforçando a manutenção de um *locus* social masculino, e também um feminino, pois são atribuídas às

divindades femininas posições comuns como parteira, costureira, feiticeira, mestre de meninas, entre outras. Como a passagem a seguir:

Mnemosyne
 Tu, polymnia meu amor,
 Tens olhos de feiticeira;
 Vae à rua do Ouvidor
 Ser modista, costureira
 Urania e Clio, coitadas,
 São de gênios tão mofinas!
 Querem viver sossegadas?...
 Vão ser mestres de meninas.
 (FERREIRA, 1867, vv. 592-604).

Grande parte da obra de Félix Ferreira possuía a temática do fomento da educação para as classes operárias. O ensejo de Ferreira era a promoção de uma educação fundamental e o ensino profissionalizante para a massa de trabalhadores que iriam ocupar as indústrias. Ferreira estava mergulhado na proposta de fomentar uma educação que formasse trabalhadores aptos para atividade industrial. O resgate das referências da Antiguidade na educação da população operária visava difundir certos fundamentos das belas-artes, que seriam aplicados nos ofícios das indústrias, marcando-se posições, tanto do feminino, como do masculino. Em seus textos, são constantes as preocupações com o problema da popularização do ensino da arte.

Sendo assim, uma peça que faz referência à antiguidade clássica como *As Deusas de Balão*, recolando as divindades femininas em ocupações comuns, parece estar de acordo com a concepção dos lugares sociais marcados e idealizados pelo projeto de nação republicano que começava a ditar os rumos da sociedade naquele momento. A obra de Ferreira está inserida nesse novo esboço de nação. O ensino de belas-artes fazia parte de um projeto de reforma para tentar transformar o perfil da sociedade, dando uma face de nação, como o próprio Ferreira alega:

A Sociedade Propagadora de Belas Artes decreta a reforma que deve mudar a face da sociedade moral, dando-lhe um cunho de nacionalidade e libertando-o da contingência estrangeira, que lhe impõe usos e costumes tão contrários ao clima e aspirações do país (FERREIRA, 2012, p. 113).

O autor transforma as Musas em mulheres comuns, ou, como ele diz, “filhas do povo”, aptas para o trabalho industrial do final do século 19 e início do século 20. Em sua peça, Ferreira está tratando das mulheres comuns que devem ser educadas para o trabalho, embora o modelo feminino seja a Antiguidade clássica, com sua avidez e força. A obra pode ser entendida como um dos elementos constituidores do projeto educativo intelectual de Félix Ferreira. A mulher do povo deve ser educada como parte do projeto de nação. Uma instrução voltada para o trabalho, uma educação mais viril para as mulheres trabalhadoras, com disciplina, ordem e alinhada ao novo propósito nacional. A peça *As deusas de balão*, desse modo, pode ser lida como parte do projeto da elite para o povo, isto é, um projeto de nação republicano.

Tanto Machado como Félix estão recorrendo à Antiguidade como referencial civilizatório. Ambos têm como ponto de partida o fator alegórico para relativizarem a realidade do seu tempo. Os textos dessas peças são uma janela de visibilidade do ambiente em que foram realizados. É claro que existem inúmeras visões possíveis através dessa janela. Ela não é limitada. A análise dessas obras pode declinar para infinitas ramificações. Uma delas é pensar essas obras como um cenário que aponta a maleabilidade das posições sociais dos espaços femininos e masculinos, onde esses espaços não são fronteiras intransponíveis, mas, sim, lugares de contato e fluidez.

No alvorecer do século XX, a chegada do regime republicano, a abolição da escravatura, a remodelagem do espaço urbano, entre outros, causaram transformações profundas na sociedade brasileira. Neste momento, a elite republicana empreendera um projeto de transformação cirúrgica para mudar a face do Brasil na tentativa de romper e desconstruir a herança colonial/imperial; aproximou-se do presente moderno e europeu e, também, do futuro republicano. Tendo como espelho a França, a República brasileira buscou elaborar um novo contexto político/social/cultural, exigindo a invenção de novas tradições que expressassem uma nova identidade, coesão social, como também estruturassem novas relações sociais, políticas e culturais. O regime republicano criou uma série de rituais e símbolos como bandeiras, hinos, novos feriados, figuras heroicas, cerimônias cívicas etc. Enfatizando, assim, determinadas expressões culturais, entram nessa padronagem estética eventos como os saraus, onde frequentemente eram exibidas as peças teatrais, como as expostas neste artigo.

Baudelaire (2010), ao falar da modernidade, aponta que o homem daquele momento retira da sua contemporaneidade, ou seja, do seu momento histórico, aquilo que tem de essencial e poético; dessa maneira, ressignifica sua realidade. Esse perfil de modernidade transitória e transformadora caracteriza acertadamente o período de mudança de regime político do final do século XIX e início do XX no Rio de Janeiro. O projeto elitista republicano de incorporação aos padrões (cidadãos, cidadãos, políticos, comportamentais) de modernidade eurocêntrico acabou também por contribuir para a construção de novos hábitos, assim como reforçou, por meio das obras artísticas, os lugares sociais do feminino e do masculino, mantendo a mulher no espaço do comum, corriqueiro, e o homens no patamar do prestígio e do poder.

Referências

ASSIS, Machado. **Teatro de Machado de Assis**. João Roberto Faria (org.). São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BAUDELAIRE, Charles. **O pintor da Modernidade**. Belo Horizonte: Grupo Autêntica, 2010.

CHARTIER, Roger. **Do palco à página**. São Carlos: EdUFSCar, 2017.

CHIARELLI, Tadeu. Introdução. *In*: FERREIRA, Félix. **Belas Artes**: estudos e apreciações. Porto alegre: Zouk, 2012, p. 5-12.

FERREIRA, Félix. **As deusas de balão** – comédia em um acto. Rio de Janeiro: Typ. Industria Nacional de Cotrin & Campos, 1867.

FERREIRA, Félix. **Belas Artes**: estudos e apreciações. Introdução e notas de Tadeu Chiarelli. Porto alegre: Zouk, 2012.

CARLOS DE OLIVEIRA NO ENSINO DO PORTUGUÊS LE: TRADUÇÃO LITERÁRIA E PÓS-MÉTODO

Gaia Bertoneri
Universidade de Turim (Itália)

Resumo

O presente estudo tem como objectivo reflectir sobre a própria experiência de ensino do português como língua estrangeira a estudantes universitários itálicos através da tradução como estratégia de aprendizagem. Em particular modo, se apresenta o contexto didático do curso de Língua Portuguesa para o Mestrado no Departamento de Línguas de Turim (Itália), sucessivamente se motiva a escolha de análise de um poeta tão peculiar como é Carlos de Oliveira e, em seguida, se analisa a proposta pedagógica apresentada aos alunos, ou seja, se reflecte a partir da *técnica mista* empregada na atividade de tradução desenvolvida como tentativa de ir ao encontro do *pós-método* na didática das línguas estrangeiras.

Palavras-chave: Carlos de Oliveira; Tradução; Didática; PLE; Pós-método.

Este contributo é o resultado de uma reflexão sobre a experiência didática do PLNM decorrida nos anos lectivos 2019/2020 e 2020/2021 no Departamento de Línguas e Literaturas Estrangeiras e Culturas Modernas da Universidade de Turim em Itália. Se trata de uma experiência linguística de docência para alunos universitários de nível B2 com o objectivo de alcançarem os níveis C1 do QuaREPE. Em primeiro lugar, se apresenta o contexto didático em que o curso foi lecionado, bem como os objetivos, o método, a avaliação e a bibliografia do mesmo; em segundo lugar, se motiva a importância de trabalhar a tradução pedagógica através da obra do autor português Carlos de Oliveira; em terceiro lugar, se apresenta a proposta pedagógica, ou seja, o texto para a atividade de tradução que é uma das crónicas mais representativas do autor. O presente estudo leva à conclusão que a estratégia didática apresentada pode ser considerada um exemplo de *pós-método* adequado para o ensino do PLE para estudantes universitários itálicos.

O contexto didático

O público-alvo do curso de língua portuguesa para o mestrado do Departamento de Línguas de Turim se apresenta vário: não se trata só de alunos piemonteses que tiram a licenciatura em Línguas na própria região, isto é, na cidade de Turim, bem como são numerosas as inscrições de estudantes de outras universidades italianas (como por exemplo, Bolonha, Roma, Bari, Pádua). Isto se deve principalmente ao facto de a Universidade de Turim ser uma das poucas academias italianas que permita aos alunos de se inscreverem no curso de Tradução do português para o italiano previsto para o curso de Mestrado. Embora exista essa possibilidade, há outros cursos em que os

estudantes se podem inscrever e estudar a língua portuguesa, e são: Línguas e Literaturas Modernas, Comunicação Internacional para o Turismo, Línguas Estrangeiras para a Comunicação Internacional. A esses cursos se acrescenta o de Area and Global Studies for International Cooperation do Departamento de Culturas, Políticas e Sociedade cujos alunos podem escolher o curso de língua portuguesa como exame opcional. Reunir alunos de várias áreas, percursos e regiões diferentes é um aspecto muito enriquecedor quer para os próprios alunos da turma quer para o próprio docente: o estímulo de diferentes opiniões faz com que todos os sujeitos da aula possam reflectir a partir de outro ponto de vista e, ao mesmo tempo, possam desenvolver um espírito crítico que se vai compondo por diferentes sinergias.

É preciso evidenciar que as aulas são dirigidas para ambas as anualidades de língua portuguesa para o mestrado: os alunos da primeira anualidade assistem as aulas juntamente com os alunos da segunda anualidade ou com aqueles que têm uma só anualidade (“annualità unica”). Se forma assim uma única turma. Se por um lado, juntar duas anualidades é o resultado da carência de professores em relação ao número de estudantes, por outro, se verifica que os próprios estudantes acabam por estar mais disponíveis para intervirem e interagirem na sala de aula e para colaborarem fora das mesmas. Apesar de o Departamento de Línguas de Turim oferecer um curso só para duas anualidades, o que é possível observar é que as inscrições dos alunos têm vindo a aumentar: 60 alunos inscritos no mestrado para o ano lectivo 2019/2020 e 86 para o curso do ano lectivo 2020/2021. É provável ter havido um aumento das inscrições dos alunos por terem tido a possibilidade de assistir às aulas à distância, e desta maneira a universidade favoreceu os estudantes que não moram no Piemonte. A experiência didática do ano lectivo de 2019/2020 analisada no presente estudo foi desenvolvida no estado de pandemia pelo Covid-19. A modalidade da didática à distância alterou o contexto da sala de aula, mas curiosamente tornou a experiência mais desafiante e se pôde voltar a propor para o ano lectivo de 2020/2021. Porém, neste estudo, o objectivo não é falar das consequências que o ensino a distância implicou nem apresentar uma análise formal da tradução, mas é focar a análise na importância e na eficácia da língua literária no ensino/aprendizagem do português como LE através da atividade de tradução proposta. Além disso, como será mostrado, a obra de Carlos de Oliveira aborda temáticas que se inserem no âmbito do volume “Literatura e Condição Humana: questões transdisciplinares”. Para o curso em questão, o *corpus* escolhido foi a recolha de crónicas *O Aprendiz de Feiticeiro* do poeta português Carlos de Oliveira. Antes de passar a expor uma proposta de tradução pedagógica da obra mencionada, se motiva a escolha de dar a conhecer Carlos de Oliveira a estudantes itálofonos de língua portuguesa e se apresentam os objectivos, o método, a avaliação e a bibliografia do curso mencionado.

Em primeiro lugar, o objectivo de estruturar um curso de PLE tinha como finalidade divulgar, num contexto universitário, um autor quase desconhecido em Itália homenageando a

tradutora e estudiosa italiana a que devemos a divulgação da obra de Carlos de Oliveira. Os textos críticos e as traduções da antologia *Trabalho poético* (Edizioni Accademia, 1975) e do romance *Finisterra: paisagem e povoamento* (Japadre Editore, 1979) se devem ao trabalho *certosino* da estudiosa Giulia Lanciani, falecida em 2018. Em segundo lugar, 2021 é um ano importante para Carlos de Oliveira porque se celebra o centenário do falecimento dele como também representa 40 anos desde a data da sua morte. Apesar disso, a celebração do autor parece passar à margem no mundo intelectual e académico, a começar por Portugal: Carlos de Oliveira, curiosamente, continua a ser um escritor eclipsado no panorama literário de proveniência. A ironia do destino parece demonstrar que Carlos de Oliveira tenha conseguido manter vivo o que ele próprio chama *complexo do iceberg*, ou seja, o estado marginalizado ao que o escritor português está sujeito biograficamente pela impossibilidade de expressar o que pensava mas também pelo esquecimento em que caiu (DE OLIVEIRA, 1992, p. 567). Para introduzir a proposta didáctica é preciso evidenciar que sem a leitura prévia de *O Aprendiz de Feiticeiro* os estudantes não compreenderiam muitos aspectos caros ao poeta e fundamentais para o próprio processo criativo, como, por exemplo, a importância da infância, a opinião acerca da sociedade portuguesa e dos escritores do seu tempo, o papel da mulher, a conceção da existência, entre outros. As crónicas reunidas em *O Aprendiz de Feiticeiro* são textos importantes para ensinar a poética de Carlos de Oliveira mas também para compreender as questões acerca da própria condição humana. Há no poeta uma intenção quase visceral de perceber a natureza humana, as fragilidades e as contradições, pensamento necessário para o poeta tentar manter vivo o próprio raciocínio. Daí se compreende a necessidade de escrever as crónicas “O iceberg”, “À espera de leitores” e “O que é o povo?”, em que o autor explica o contexto literário, às vezes mesquinho, em que escrevia e a necessidade de apoiar o Neo-Realismo não só pelas suas obras literárias mas também pela importância sociológica que o governo português daquela altura recusava aceitar.

Segundo os principais objectivos formativos do programa, o aluno devia: atingir o nível C1 do QECR e assimilar os conteúdos comunicativos e gramaticais que correspondem a esse nível, nomeadamente o aluno devia ser capaz de:

compreender um vasto número de textos longos e exigentes, reconhecendo os seus significados implícitos [...] se exprimir de forma fluente e espontânea sem precisar de procurar muito as palavras [...] usar a língua de modo flexível e eficaz para fins sociais, académicos e profissionais. Pode exprimir-se sobre temas complexos, de forma clara e bem estruturada, manifestando o domínio de mecanismos de organização, de articulação e de coesão do discurso. (ASA, 2001).

O nível do português a alcançar inclui o C1, mas tende a atingir o nível C2, por isso o estudante devia tentar ser capaz de:

Compreender, sem esforço, praticamente tudo o que ouve e lê [...] resumir as informações recolhidas em diversas fontes orais e escritas, reconstruindo argumentos e factos de um

modo coerente [...] se exprimir espontaneamente em modo fluente e com exactidão, sendo capaz de distinguir finas variações de significado em situações complexas. (ASA, 2001)

À conclusão do curso, como resultados atendidos juntamente àqueles mencionados, o aluno devia ser capaz de expor os assuntos do curso em língua portuguesa, demonstrar o conhecimento da bibliografia primária e secundária do programa bem como alguns mecanismos da tradução literária. O método escolhido para o curso previa 54 horas de didática presencial/à distância inclusive laboratórios de tradução. A avaliação estava estruturada em dois momentos: uma prova escrita que consiste na redação de uma recensão crítica e a apresentação dos mesmos durante um exame oral onde os estudantes tinham de demonstrar ter lido, compreendido e analisado a obra de Carlos de Oliveira e conseguir dar opiniões em relação ao *corpus* da disciplina. Como os programas dos anos lectivos de 2019/2020 e 2020/2021 incluíam o estudo da recolha de crónica *O Aprendiz de Feiticeiro* (1971) e do romance *Finisterra: paisagem e povoamento* (1978), a avaliação foi feita acerca dos mesmos invertendo a tarefa para a prova escrita. Os alunos tinham de entregar dois trabalhos: no ano lectivo de 2019/2020 *Finisterra: paisagem e povoamento* foi a obra que os alunos tinham de traduzir do português para o italiano e *O Aprendiz de Feiticeiro* serviu para a redação da recensão crítica. Cada aluno se dedicou à tradução de um ou meio capítulo do romance. No ano lectivo de 2020/2021, *O Aprendiz de Feiticeiro* foi o texto escolhido para o trabalho de tradução, isto é, cada aluno traduziu do português para o italiano uma ou meia crónica e *Finisterra: paisagem e povoamento* foi o livro sobre que os estudantes tinham de escrever a recensão crítica. No exame oral, os estudantes apresentaram os próprios trabalhos reflectindo sobre a língua literária de Carlos de Oliveira e as escolhas de tradução apresentadas no seus trabalhos escritos. A avaliação foi feita em dois momentos do curso: a primeira foi baseada na redação de um trabalho escrito, que os estudantes tinham de entregar antes de se apresentarem no exame oral, e a segunda foi feita depois do exame oral final. Durante o exame oral, os alunos falavam PLE, recorrendo, inicialmente, à LM para falar dos conteúdos gramaticais. Em relação à bibliografia, além das referências primárias acima citada, o programa apresenta alguns textos críticos como o ensaio “L’ostinato rigore” (LANCIANI, 2017) e um volume de introdução à análise da obra do autor intitulado *A poesia de Carlos de Oliveira* (GUSMÃO, 1981). Foi aconselhado aos estudantes de acompanhar o estudo dos textos citados com a leitura de dois manuais de referência, ou seja, *A Chama e As Cinzas. Um quarto de século da literatura portuguesa (1974-2000)* (BARRENTO, 2016) e *Il Novecento in Portogallo* (LANCIANI, 2014). Dessa maneira, os estudantes tiveram a possibilidade de analisar a obra quer na própria LM quer no PLE. Dado que o programa foi pensado para um curso de língua estrangeira dirigido a estudantes itálofonos, cuja maioria tem como língua materna o italiano, na primeira parte do curso, se achou importante dar aos alunos textos redigidos em português que pudessem apresentar os conceitos-chave da obra de Carlos de Oliveira oferecendo uma abordagem

mais introdutória para depois passar a alguns ensaios que aprofundam algumas questões marcantes da obra do poeta (EIRAS, 2007; CRUZ, 2008; SILVESTRE, 2011).

Apresentar Carlos de Oliveira numa aula de PLE: *a actualidade do inactual*

Carlos de Oliveira (1921-1981) é um poeta associado ao movimento do Neo-Realismo português. Apesar disso, a crítica reconhece que o processo criativo do autor teve uma evolução diferente em relação aos autores associados ao Neo-Realismo. Em relação aos seus amigos neorrealistas como, por exemplo, João José Cochofel e Joaquim Namorado, Carlos de Oliveira apresenta na sua poética um lado trágico caracterizado pelo tom *intelectual* e *metafísico* (LOURENÇO, 2007). O poeta obteve um lugar especial na literatura portuguesa do século XX pelo desenvolvimento na reflexão de alguns temas, nomeadamente, por uma nova maneira de dar voz ao povo (CRUZ, 2008), de considerar a mulher já não só como amada, mas como amiga firme e sempre presente (LOURENÇO, 2007) e por ter desenvolvido, e além dos anos ter sofisticado, um verdadeiro *trabalho poético* em que a disciplina se torna a marca estilística do mesmo (GUSMÃO, 1981; CRUZ, 1999, 2008). Os textos de Carlos de Oliveira apresentam uma série de peculiaridades que levam o poeta a afirmar que a sua obra é fortemente marcada pelo “tom precário” e pela “opressiva brevidade” (DE OLIVEIRA, 1992, p. 588), elementos residuais que se relevam claramente nas suas crónicas e que não concernem só temas, como por exemplo o regresso à infância pobre em que viveu o poeta, mas também são visíveis no aspecto formal da sua poesia, e que são o resultado de uma fase de depuração da escrita para atingir a essência poética (CRUZ, 2008), e que se vai relevando claramente ao longo da prosa poética *Finisterra: paisagem e povoamento*.

O crítico e tradutor João Barrento atribui ao romance *Finisterra: paisagem e povoamento* (1978) a matriz do novo discurso da ficção portuguesa. Barrento fala dos ‘efeitos-*Finisterra*’, isto é, um conjunto de características estilísticas que se apresentam pela primeira vez no texto de Carlos de Oliveira de 1978 e que influenciaram os romances que seguiram:

Dois dos mais evidentes “efeitos-*Finisterra*” – chamemos-lhe assim – em autores posteriores são, para além da já referida polifonia, a modulação uniforme da linguagem responsável pelo *registo poético* também na prosa, e, por outro lado (traço já dominante no romance modernista), a tendência para a reflexão, o *momento ensaístico* em muitos romances ou obras de prosa. (BARRENTO, 2016, p. 77)

Ao falar do romance *O Homem sem Qualidades* de Robert Musil que traduziu para português, João Barrento, num recente artigo, afirma que uma maneira de definir uma obra clássica é através daquilo que cada leitor *pode* ler nela, ou seja, quanto mais caminhos de interpretação oferece um livro, tanto mais leitores atrai, desta maneira a obra literária se mantém actual na sua (quase) nula aparente projecção (BARRENTO, 2021). Tendo em conta a opinião de Barrento, da

mesma maneira se poderia definir a obra de Carlos de Oliveira: esquecida ou pouco conhecida, mas sempre *actuante* para o leitor que se aproxima dela. Nos livros desse escritor, há uma estratégia narrativa recorrente: enfatizar a contemplação como momento fundamental para que ele se possa pronunciar acerca do mundo e assim alcançar o que considera a verdade (MARGATO, 2009). Nesse sentido, eis que *O Aprendiz de Feiticeiro* e *Finisterra: paisagem e povoamento* se revelam iluminantes para os alunos: se *O Aprendiz de Feiticeiro* favorece a compreensão da poética do autor, então o romance *Finisterra* é a prova de como levar os estudantes à contemplação. Nas crônicas “O Iceberg” e “Coisas desencadeadas”, incluídas em *O Aprendiz de Feiticeiro*, o poeta lembra que a tecnologia se virou contra a sociedade: “Romance, filosofia, simples convivência, em cartas. Depois as revoluções industriais mataram tudo isso [...] Numa palavra, empobreceram-nas confessionalmente” (DE OLIVEIRA, 1992, p. 571) e “Refiro-me aos perigos dum outro apocalipse, por dentro, menos espectacular mas também destruidor: a tecnocracia; a habituação passiva ao mecanismo, a uma atmosfera de metal diluído; e a idolatria, a sufocante obsessão dos objectos, fomentada por um aparelho publicitário formidável.” (DE OLIVEIRA, 1992, p. 582). Por isso, é compreensível a necessidade de elencar os elementos básicos para a atividade do poeta: “O trabalho oficial é o fulcro sobre que tudo gira. Mesa, papel, caneta, luz elétrica. E horas e horas de paciência, consciência profissional.” (DE OLIVEIRA, 1971, p. 587). É como se o autor precisasse de coisas materiais que o focassem na criatividade para não se perder no caos do mundo. O contexto minimalista que Carlos de Oliveira procura lhe é útil para chegar a um texto “despojado” e “deduzido de si mesmo” (DE OLIVEIRA, 1992, p. 587). O essencial se torna necessário para ele se manter lúcido e lhe permitir resistir contra a corrupção humana. Carlos de Oliveira exige recolhimento na contemplação, ou seja, pretende que o leitor, como o autor, pense e aprofunde os sentidos da linguagem que faz parte de um processo de evolução da consciência humana para favorecer a “encomenda social”, como a chama o poeta citando Maiakovski (DE OLIVEIRA, 1992, p. 583). Essa introdução ao poeta foi fundamental para apresentar didaticamente um escritor tão singular como Carlos de Oliveira. Como se observará, na crônica apresentada na sala de aula com vista à tradução, o autor relembra o contexto rural que alimentou a sua escrita e lhe serviu de matéria para escrever alguns poemas reunidos no volume *Micropaisagem* de que nos fala na crônica homônima redigida em 1969 e integrada em *O Aprendiz de Feiticeiro*. Nesse texto, há pontuais referências aos mundos vegetal e mineral que constituem a memória da sua infância. Em particular modo, há referência à aldeia pobre de Nossa Senhora das Febres localizada na região da Gândara que é sub-região do centro litoral português, território perto de Coimbra, e espaço caracterizado pela planura e pelos seus solos arenosos. Ensinar língua portuguesa em Turim, a cidade italiana onde a economia está associada à produção industrial (se pense na notoriedade internacional das empresas de automóveis FIAT, de chocolate Ferrero e Caffarel e do café Lavazza) levanta outro aspecto

importante: por um lado apresentar a realidade espacial como a da Gândara significa dar a conhecer um contexto bem diferente daquele urbano característico da cidade de Turim onde os alunos aprenderam a língua estrangeira, por outro lado os estudantes tiveram de ser ainda mais atentos em relação às suas escolhas linguísticas tentando assim imitar o *rigor* alcançado por Carlos de Oliveira.

A proposta de atividade de tradução estimulou os estudantes à reflexão meta-linguística, isto é, analisando o trabalho criativo de Carlos de Oliveira tiveram oportunidade de reflectir acerca das escolhas formais do autor para tentar recriar o mesmo processo na atividade de aprendizagem. Por isso, foi muito importante introduzir o autor e a sua poética com vista à leitura e à tradução do texto mencionado.

Não seria essa a função pedagógica da literatura e a expectativa de um professor de língua estrangeira? O docente não deveria encorajar os alunos à observação do processo de escrita de um autor, à reflexão para eles aprofundarem o próprio espírito crítico na aprendizagem da língua?

Proposta pedagógica e o pós-método

Em primeiro lugar, durante a aula, antes de passar a ler a primeira parte da crónica abaixo citada, tendo em conta a introdução à poética do autor antes apresentada, foram referidos brevemente, os sete elementos que o autor considera no seu processo criativo: 1) o surgimento de uma obra; 2 e 7) a paisagem da infância; 3 e 4) a importância da memória e do leitor; 5) a ideia de trabalho oficial; 6) a relação entre escrita e passado. Nessa primeira fase da atividade de tradução, foi importante voltar a fazer referência ao contexto histórico-cultural salazarista em que Portugal viveu e que se reflecte claramente em *O Aprendiz de Feiticeiro*. Em segundo lugar, se tentou dar espaço à leitura crítica dos estudantes, favorecendo um clima de interação entre os alunos para que se sentissem à vontade em expressar a própria opinião e ao mesmo se disponibilizassem para ouvir a opinião dos outros. Esse segundo momento foi fundamental para perceber as leituras de referências e as preferências literárias dos estudantes quer na LM quer na LE pertinentes a relevar linhas de interpretação e investigação acerca do texto do autor. Recorrer à intertextualidade é uma maneira inteligente para compreender o processo criativo de Carlos de Oliveira e a turma foi estimulada para isso. Nas aulas já tinha sido apresentada a crónica “Corvos”, revisitação do poema “The Raven” escrito por Edgar Allan Poe, e já tinha sido evidenciado que Carlos de Oliveira entende a sua obra graças ao confronto permanente da criação dos outros, como se pode relevar em “Micropaisagem” quando o autor afirma que “os escritores que contam são aqueles que acrescentam ou opõem alguma coisa ao que já existe, ou o exprimem de maneira diferente, mas cortes totais, rupturas, não se dão” (DE OLIVEIRA, 1992, p. 588). Em terceiro lugar, se leu o texto na versão integral, e sucessivamente se passou à atividade tradução da crónica aqui em parte citada:

- 1) “Micropaisagem” não é um desses livros súbitos de que fala Eda Olivier, textos de origem vulcânica, servindo-se do autor como um dum simples médium e jorrando torrencialmente, em pouco tempo”. Antes pelo contrário: obra lenta, elaborada com todo o vagar na “alquimia” dos papéis velhos [...] Neste livro, porém, o poema “Debaixo do Vulcão” (sugestão do título? coincidência?) foi escrito velozmente a partir dum mero jogo espontâneo de palavras e mandado mais tarde para a tipografia sem nenhuma emenda. Lava? Não, não exageremos. O resto é trabalho vagaroso. Feito, desfeito, refeito, rarefeito.
- 2) Meu pai era médico de aldeia, uma aldeia pobríssima: Nossa Senhora das Febres. Lagoas pantanosas, desolação, calcário, areia. Cresci cercado pela grande pobreza dos camponeses, por uma mortalidade infantil enorme, uma emigração espantosa. Natural portanto que tudo isso me tenha tocado (melhor, tatuado). O lado social e o outro, porque há outro também, das minhas narrativas ou poemas publicados (quatro romances juvenis e alguns livros de poesia) nasceu desse ambiente quase lunar habitado por homens e visto, aqui para nós, com pouca distanciação. A matéria de alguns poemas da “Micropaisagem”, talvez mais desencantada, mais indirecta, é a mesma. O que não quer dizer evidentemente que tenha desaproveitado experiências diferentes (ou parecidas) que a vida e a cultura me proporcionaram.
- 3) Neste livro, o tema da memória surge várias vezes. A memória, uma estalactite. Certo dia, rebentando como de costume (a tiros de pólvora) uma das breves colinas gandaresas donde extraem a sua cal, os camponeses viram com espanto que a colina era oca. Estalactite suspensas do céu calcário. Gotas de água? De pedra? Por esta referência longínqua e autêntica começa o primeiro poema do livro. Mas não só a memória. Também o tempo, a elaboração do poema através dos estratos sobrepostos do tempo, com um rigor que simula a recção química ou um pequeno sistema planetário. Todo esses rigor, toda essa frieza, partiram assim do real, do quotidiano. O livro, qualquer livro é uma proposta feita à sensibilidade, à inteligência do leitor: são elas que em última análise o escrevem. (DE OLIVEIRA, 1992, p. 586).

Ao falar das memórias que ecoam no homónimo volume de poemas, Carlos de Oliveira mostra como “a ação do leitor, de alguma forma, já está prevista no poema [...]” (GANDOLFI, 2007, p. 75). Nessa crónica se evidencia a necessidade de explicar o processo de construção de *Micropaisagem*, e “através disso de agudizar a consciência das palavras como matéria significativa, constituída por uma forma sonora e gráfica (visual) e, ao mesmo tempo, instrumento de representação-criação-transformação do mundo exterior, das coisas que não têm voz.” (GUSMÃO, 1981, p. 50). Nesse texto é portanto evidente a relação de proximidade entre ‘paisagem’ e ‘linguagem’. Para Carlos de Oliveira “Micropaisagem” é “um texto diante do espelho: vendo-se, pensando-se” (DE OLIVEIRA, 1992, p. 587). A linguagem reflecte a memória da paisagem da sua infância através do tempo, isto é, um mundo onde a transformação se repete constantemente. Se pode interpretar o interesse extremo do autor pelos mundos vegetal e mineral não só como imagem da infância, mas também como experiência visual de aproximação e/ou distanciamento daquele mesmo passado. Talvez isso possa ser interpretado também como uma contra-tendência ao sistema político ditatorial daquela altura: mudar o ponto de vista da visão era uma maneira de lidar com a repressão da ditadura portuguesa. Os modos de ver caros ao escritor parecem se tornar ainda mais poderosos graças aos dispositivos icónicos como espelhos, vidros, janelas e lupas citados também nos seus textos (se veja as crónicas “Janela acesa”, “Chuva” ou “Imagem turva” ou o romance *Finisterra: paisagem e povoamento*). É importante acompanhar os estudantes na análise dos aspectos mencionados para eles estarem mais confiantes na atividade de tradução proposta.

O primeiro trabalho de tradução foi realizado em conjunto: na qualidade de docente se acompanhou uma primeira tradução oral de grupo L2->L1 (ponto 1 da crónica). A segunda atividade foi o exercício de tradução L2->L1 feito em autonomia com a sucessiva comparação das versões redigidas pelos alunos (pontos 1, 2 e 3 da crónica). Para a realização dessa atividade, se formaram três grupos de alunos (A, B e C) e lhes foi atribuído um dos três pontos presentes na crónica (A->ponto 1, B->ponto 3, C-> ponto 3). Numa aula sucessiva, foram comparadas as traduções escritas L2->L1 de alguns aprendizes dos vários grupos. Como terceira atividade de tradução, na sala de aula onde se compararam as várias versões de tradução, foi pedido aos alunos uma tradução-resumo L2->L1 dos pontos que não tinham traduzido na segunda atividade. A proposta de tradução analisada considerou o que Kumaravadivelu apelidou *pós-método*, ou seja, a tentativa de pensar em novas e múltiplas respostas pedagógicas Kumaravadivelu (1994). Para tal, Kumaravadivelu propôs dez macroestratégias para potenciar a aprendizagem, entre essas há a “ativação da heurística intuitiva” que é provocada pela exposição do aluno a vários textos e que atribui à comparação linguística uma espécie de estímulo à dedução. O texto proposto para a tradução que se apresentou como trabalho oral e escrito durante a sala de aula e como atividade a ser desenvolvida em autonomia por parte dos alunos vai ao encontro dessa macroestratégia proposta por Kumaravadivelu. A teoria desse estudioso parece responder de maneira mais eficaz à didática do português para estudantes itálofonos que querem alcançar um nível C1/C2 da língua estrangeira. Outro estudioso que foi importante para a preparação das nossas atividades foi David Atkinson que demonstrou que há aspectos associados à tradução que vão além do uso mecânico das palavras: ela nos obriga a pensar comparativamente a LM e a LNM, e assim encoraja e disponibiliza os aprendizes ao desafio, repropoando uma situação da vida real que oferece como proposta pedagógica a tradução de um texto literário (ATKINSON, 1993). Atkinson evidencia a importância de dois casos: a tradução-resumo de um texto de um livro e a comparação das versões de um mesmo texto traduzido pelos alunos. A última consiste na leitura/escuta e em seguida na tradução sintética oral ou escrita de um texto ou de um parágrafo com a função de reproduzir uma atividade da vida real. O trabalho que foi feito a partir da crónica “Micropaisagem” foi optar por uma técnica mista de proposta de tradução pedagógica que abrangesse as várias teorias mencionadas. Portanto, se na primeira atividade de tradução de grupo se pretendeu estabelecer uma relação de diálogo com o texto, a segunda atividade de tradução tinha a função de estimular os alunos a ter em conta o contexto tendo cuidado do significado pragmático das palavras e escolhidas, e a terceira atividade, a tradução-resumo, foi desenvolvida oralmente para facilitar uma certa fluência natural no exercício de tradução oral na salas de aula.

Se, por um lado, a tradução foi uma das atividades didáticas mais aplicadas no ensino/aprendizagem das línguas estrangeiras do século XX (CALVI, 2000), definida como uma

das técnicas pedagógicas mais eficaz (ATKINSON, 1993) e considerada a quinta habilidade linguística do aprendiz de línguas estrangeiras (BALBONI, 2002), por outro, a tradução como atividade que pretende aprofundar o conhecimento da língua literária no âmbito do ensino do PLE de nível avançado e dirigida para estudantes universitários itálofonos ainda merece de um importante debate na academia. Hoje em dia, como defende Corrêa “para incorporar a tradução de uma forma nova no ensino/aprendizagem de LNM [...] é preciso abandonar os velhos formatos metodológicos e repensar o ensino de modo mais reflexivo, crítico e dinâmico” (CORRÊA, 2014).

Em conclusão, o texto proposto para as atividades de tradução aqui apresentado serviu para dar a conhecer a língua literária de Carlos de Oliveira no âmbito de um curso de português língua estrangeira para estudantes universitários itálofonos que pretendiam alcançar o nível C1/C2. Para tal, se achou mais adequado escolher uma técnica mista de tradução que previa três atividades diferentes: 1) tradução oral L2->L1 2) comparação das traduções L2->L1 dos alunos 3) tradução-resumo L2->L1. Se preferiu trabalhar na tradução com uma *técnica mista* para estimular mais os alunos e favorecer os momentos de partilha do exercício desenvolvidos em grupo e oralmente. Esse tipo de trabalho levou à conclusão que é necessário repensar a atividade de tradução num curso de PLE para estudantes itálofonos que possa ir mais ao encontro do que hoje em dia se tornou razão de debate no ensino de línguas estrangeira e que é conhecido como *pós-método*. A escolha de utilizar a tradução através dos métodos de ensino sugeridos por Balboni, Kumaravadivelu e Atkinson se motivou com o facto de fazer com que os alunos-tradutores fossem mais sensíveis e autónomos e se tornassem, como os definem Atkinson, “mosaicos multiculturais” deles mesmos (ATKINSON, 1994, p. 41).

Referências

ATCKINSON, David. **Teaching monolingual classes**. Essex: Longman, 1993.

BALBONI, Paolo. **Le sfide di Babele. Insegnare le lingue nelle società complesse**. Torino: Utet, 2002.

BARRENTO, João. A actualidade dos inactuais. *In: Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 27/01-09/02/2021. Portugal, p. 9.

BARRENTO, João. **A Chama e as Cinzas. Um quarto de século de literatura portuguesa (1974-2000)**. Lisboa: Bertrand Editora, 2016.

CALVI, Maria Vittoria. La traduzione nell'insegnamento linguístico. *In: MELLONI, Alessandra; LOZANO, Rafael; CAPANAGA, Pilar (a cura di). Interpretar, traducir textos de la(s) cultura(s) hispánica(s): atti del Convegno internazionale interpretare tradurre testi delle culture ispaniche, Forlì, 21-23 ottobre 1999*. Bologna: CLUEB, 2000, pp. 327-342.

CONSELHO DA EUROPA. **Quadro Europeu de Referência para as Línguas: Aprendizagem, Ensino, Avaliação**. Tradução de Maria Joana Pimentel do Rosário e Nuno Verdial Soares. Porto: Edições Asa, 2001. Disponível em: http://cvc.instituto-camoes.pt/fichaspraticas/formulario/quadro_niveiscomuns.html Acesso em: 3 mar. 2021.

CORRÊA, Elisa Figuera de Souza. **A língua materna e a tradução no ensino-aprendizagem de língua não-materna: uma historiografia crítica**. Tese de Doutorado. Rio de Janeiro: Pontifícia Universidade Católica, 2014. Disponível em: http://www.dbd.puc-rio.br/pergamum/tesesabertas/1112745_2014_completo.pdf, Acesso em: 16 fev. 2021.

CRUZ, Gastão. **A vida da poesia**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2008.

DE OLIVEIRA, Carlos. O Aprendiz de Feiticeiro. *In: Obras de Carlos de Oliveira*. Lisboa: Caminho, 1992, pp. 409-599.

DE OLIVEIRA, Carlos. Finisterra: paisagem e povoamento. *In: Obras de Carlos de Oliveira*. Lisboa: Caminho, 1992, pp.1005-1155.

DE OLIVEIRA PONTES, Valdecy. “Tradução, sociolinguística e ensino de línguas”. *In: LORENÇO DE CARVALHO, Tatiana; DE OLIVEIRA PONTES, Valdecy. Ensino de Línguas: desafios e perspectivas*. Universidade do Estado do Rio Grande do Norte: Edições UERN, 2014, p. 16-26. Disponível em <https://ppgpoet.ufc.br/wp-content/uploads/2017/05/traducaoensinodelinguasdesafioseperspectivas.pdf>. Acesso em: 13 mar. 2021.

GUSMÃO, Manuel. **A poesia de Carlos de Oliveira**. Lisboa: Seara Nova, 1981.

KUMARAVADIVELU, Bala. The Post-method Condition: Emerging Strategies for Second/Foreign Language Teaching. *In: TESOL Quarterly*. Vol. 28, No.1. (Spring 1994), pp. 27-48. Disponível em: <http://links.jstor.org/sici?sici=0039-8322%28199421%2928%3A1%3C27%3ATPC%28SF%3E2.0.CO%3B2-2>, Acesso em: 5 mar. 2021.

LANCIANI, Giulia. “Il processo genetico nella formazione del testo di Carlos de Oliveira”. *In: Veredas 8. Revista da Associação Internacional de Lusitanistas*. Porto Alegre: Coimbra University Press, 2007, p. 331-346.

LOURENÇO, Eduardo. **Sentido e Forma da Poesia Neo-Realista**. Lisboa: Gradiva, 2007.

OLIVEIRA, Carolina Santos. **Ensinar a literatura em contexto de português língua estrangeira a alunos universitários italianos**. Tese de Mestrado. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, 2011. Disponível em: <https://run.unl.pt/handle/10362/7234>, Acesso em: 25 fev. 2021.

ENTRE O CRÍSSUS E O AMAZONAS: UMA ANÁLISE COMPARATIVA ENTRE *EURICO, O PRESBÍTERO* E *SIMÁ, ROMANCE HISTÓRICO DO ALTO DO RIO AMAZONAS*

Tatiana Pires de Moraes
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Carlos Henrique Emiliano Azevedo
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Hugo Henrique Trajano de Sousa
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Resumo

O presente estudo tem por objetivo principal desenvolver uma análise comparativa entre os romances *Eurico, o Presbítero* (1844), do escritor português Alexandre Herculano, e *Simá, Romance Histórico do Alto do Rio Amazonas* (1857), do brasileiro Lourenço da Silva Amazonas. Cabe destacar, inicialmente, que, tanto em Portugal como no Brasil, o movimento político, social e literário do Romantismo exerceu grande influência no meio intelectual ao longo das primeiras décadas do século XIX. Nesse cenário de busca das identidades nacionais, o romance histórico assume um papel de grande relevância, sendo procurado e manuseado por diferentes autores. Em Portugal, significativa é a produção do escritor Alexandre Herculano, com destaque para o seu romance *Eurico, o Presbítero* (1844). No Brasil, ainda que menos conhecido, Lourenço da Silva Amazonas igualmente legou uma importante obra, *Simá, Romance Histórico do Alto do Rio Amazonas*, escrito esse que reflete, de forma contundente, os ideais do Romantismo oitocentista. Criados em contextos sociais distintos, *Eurico* e *Simá* compartilham, entre si, importantes semelhanças, tais como o caráter das personagens principais, seus valores e atos nobres; a presença de guerras e revoluções e a idealização exacerbada das personagens femininas. Visto isso, com o presente estudo queremos reafirmar a influência exercida pelo Romantismo europeu na produção literária brasileira, algo há muito já sabido e trabalhado, todavia, trazendo para discussão um autor e uma obra pouco conhecidos no cenário literário nacional.

Palavras-chave: Romantismo; Romance histórico; Literatura Comparada; *Eurico, o Presbítero*; *Simá*.

Marco inicial

De acordo com Nachman Falbel (1985, p. 24), em estudo sobre os fundamentos históricos do Romantismo, este período literário “é fruto de dois grandes acontecimentos na história da humanidade, ou seja, a Revolução Francesa e suas derivações, e a Revolução Industrial”. Assim, o homem deste momento tinha diante de seus olhos, e sentindo diretamente na carne, um mundo em que operaram profundas e densas transformações políticas e econômicas. Neste sentido, “as duas

revoluções provocaram e geraram novos processos, desencadeando forças que resultaram na formação da sociedade moderna, moldando em grande parte os seus ideais (sociais)” (FALBEL, 1985, p. 24).

Em Portugal, semelhantemente ao que se desenvolvia no restante do continente europeu, uma tomada de consciência e desejo de reformulação das bases administrativas, como também uma ânsia pela compreensão da história e cultura portuguesa, configuram-se como forças motrizes à implantação e desenvolvimento do Romantismo nesse país. Segundo Reis (1999, p. 54), “o Romantismo português descobriu, à semelhança dos seus congêneres europeus, que a literatura era a sua história e a sua crítica”. Conforme nos explicita o autor, essa atitude advém de uma tomada de consciência histórica, patriótica e artística, em que se compreende que “é através da literatura que a pátria se encontra a si própria” (REIS, 1999, p. 51).

Alexandre Herculano, importante nome desse período, tentou dar voz à contemporaneidade através de suas obras, buscando uma consciência nacional e moral, um paralelismo entre religião e pátria. Formalmente sua obra ficcional e histórica apresenta uma retórica solene, vocabulário evocativo, eufemismos, como também traços cenográficos que exaltam paisagens funestas e misteriosas. Por sua vez, Lourenço da Silva Araújo Amazonas foi um oficial da Marinha do Brasil, etnógrafo e escritor. Durante missão na Amazônia escreveu o primeiro romance histórico do Amazonas, publicado em 1857. Também escreveu o *Dicionário topográfico, histórico, descritivo da comarca do Alto-Amazonas*.

Apresentação panorâmica das obras

Nesta seção, temos como objetivo apresentar um breve resumo das duas obras aqui estudadas, para que, assim, o leitor possa compreender as narrativas dos dois autores em apreciação.

2.1 Eurico, o Presbítero

O romance histórico *Eurico, o Presbítero* escrito por Alexandre Herculano aos moldes do romantismo, foi publicado no ano de 1844 e retrata a triste história de Eurico, um nobre visigodo, que se apaixona por Hermengarda, filha do duque de Cantábria, no período da idade média no século VIII. A narrativa desta obra concentra-se primariamente na relação conflituosa entre esses dois personagens e, ao mesmo tempo, na guerra visigótica contra as invasões do povo árabe na península ibérica.

No início da obra, o narrador mostra ao leitor uma abordagem geral da situação do reino visigodo e de seus principais personagens. Nessa parte também é apresentado um resumo histórico do quadro geral do reino. O narrador leva o leitor a “viajar” para o período da ocupação goda,

apresentando uma crítica à moral eclesiástica e como se deu a ascensão de um homem ao trono visigótico por meios inescrupulosos.

Em seguida a narrativa nos mostra o início e o prolongamento da batalha do exército godo contra o exército árabe. Depois da batalha às margens do rio Críssus, temos a presença marcante da donzela Hermengarda e de Pelágio, irmão da jovem, e Eurico. Esse momento é de grande importância para a desmistificação da imagem de Hermengarda, que é feita no início do romance através das queixas de Eurico, sobre a passividade da mesma, no que diz respeito à proibição da escolha do seu pretendente. Movida pela fé ou pela experiência desastrosa no mosteiro em que foi refugiar-se, a jovem muda sua postura diante das dificuldades que enfrenta. Juntamente com esses acontecimentos, Pelágio, que habita os montes com seus homens, consegue fazer contato com o cavaleiro negro para salvar a irmã que havia sido sequestrada pelos árabes do mosteiro onde estava vivendo.

Na obra também vemos o conflito interno de Eurico no que se refere à escolha que deve fazer. O jovem godo enfrenta a problemática entre os dois destinos que surgem na sua vida. Depois de dez anos vivendo o sacerdócio celibatário, chega o momento que toda a angústia com relação ao destino que terá que escolher finalmente se põe a sua frente. Eurico atinge o clímax do seu sofrimento ao ter que fazer uma escolha, se à Hermengarda ou ao serviço sacerdotal.

2.2 *Simá, romance histórico do Alto Amazonas*

O romance de Lourenço da Silva Araújo Amazonas, escrito em 1857, conta a História de Simá, uma jovem filha de uma índia e de um português. Nessa obra, o autor retrata o período pós-colonial e traz diálogos entre chefes indígenas e entre europeus, os primeiros descontentes com os acordos realizados entre Portugal e Espanha pelo direito às terras indígenas, como o tratado de Madri em 1750. Tal descontentamento levou os índios da região Amazônica, influenciados pelos jesuítas que queriam expulsar os portugueses da região, a se rebelarem contra as demandas europeias, dando, assim, em 1757, início à Revolução de Lamalonga, que findaria com a derrota dos índios perante o poderio europeu.

A mameluca bela e doce, bem ao estilo romanesco, não sabe que é fruto de um estupro e que sua mãe veio a falecer em consequência desse ato horrendo. Após isso, Simá passa a ser criada por seu avô Marcos, que deixa sua terra e sua vida para trás depois de ser enganado e roubado pelo pai de Simá. Ao mudarem-se, Marcos adquire outro nome, Severo, e assim cria Simá longe das tristes recordações.

Quando Simá chega ao estado núbil é apresentada à sociedade local e sua mão pode ser pedida por um pretendente. Quem faz o pedido é Domingos, um jovem índio da tribo de Dary. Ele e

Simá se conhecem desde crianças e têm um relacionamento próximo e puro. Assim, Marcos/Severo aceita o pedido apesar de algumas pessoas acharem que a mameluca era boa demais para um índio. Nesse meio tempo aparece na história um homem chamado Régis, um rico comerciante português, que se sente envolvido por Simá. O que ninguém sabe, nem ele, é que este é o regatão do início da história, ou seja, o pai de Simá. Depois do pedido de casamento ele percebe que não poderá tê-la e por isso resolve sequestrá-la. Depois de tentar violentá-la, descobre que ela é sua filha, pois a jovem carregava uma prenda que ele havia deixado com a mãe de Simá quando a violou tempos antes. Tudo termina dramaticamente, Simá é ferida e morre, Régis e Severo lutam até a morte e todos são queimados no incêndio que findou a revolução de Lamalonga.

Hermengarda e Simá: uma relação dialógica

Após estas considerações iniciais, verifiquemos alguns aspectos em que as personagens de Herculano e Amazonas comungam entre si. A primeira pontuação diz respeito à aparição das personagens. Assim nos apresenta Alexandre Herculano:

Nesse chão tenebroso do oriente a tua imagem serena e luminosa surge a meus olhos, oh Hermengarda, semelhante à aparição do anjo da esperança nas trevas do condenado. E essa imagem é pura e sorri; orna-lhe a fronte a coroa das virgens; sobe-lhe ao rosto a vermelhidão do pudor; o amículo alvíssimo da inocência, flutuando-lhe em volta dos membros, esconde-lhe as formas divinas, fazendo-as, porventura, suspeitar menos belas que a realidade (HERCULANO, s.d., p. 191).

E Amazonas, por sua vez:

A moça pois, a virgem, essa creatura, puramente humana, mas sempre envolta em uma athmosphera de prestígio e facinação, inacessível sempre ao alcance da imaginação, ainda no maior arrobo de sua exaltação; essa poezia da humanidade, esse equivoco entre ella e a Divindade, como Ella determina a espontânea adoração, o ente a cujo lado a vida se nos torna uma bemaventurança... uma moça pois não faltava no Remanso: e esta a aquellas graças, de que o Creador ornou a virgem para desempenho de sua missão de Anjo sobre a terra... (AMAZONAS, 1857, p. 82).

Nessas passagens podemos perceber como as duas personagens são apresentadas ao leitor. Hermengarda na lembrança de Eurico e Simá na visão do narrador. As duas são belas, puras, virgens, intocáveis e representam a divindade como se fossem anjos. O interessante é que são personagens de duas realidades distintas, a Europa e a América, uma branca e uma mameluca, no entanto, as duas representam a figura feminina no período compreendido como Romantismo.

Um segundo ponto observado diz respeito à obediência ao pai. Assim diz Herculano:

Sempre ele! Sempre esta visão de remorso! – murmurou Hermengarda. – Meu pai, meu pai! Perdoe-te o céu o orgulho com que repeliste o gardingo... Perdoe-te o céu o haveres-me obrigado a sacrificar aos pés desse orgulho o sentimento de amor que se alevantara nesse coração. Nós ambos assassinamos o desgraçado; mas a punição caiu inteira sobre mi! Embora. Eu não te amaldiçoei, oh meu pai! A tua filha nunca te acusará ante o Supremo Juiz (HERCULANO, s.d., p. 327).

E Amazonas, sobre o mesmo aspecto:

Hoje que te permite amar como esposa, offereço-te a minha mão – Tão ocioso, como cediço fora um encarecimento do enleio de Simá nesta situação solemne, que só uma vez ocorre na vida da mulher, e na qual importarão todos os sonhos, e em que como a uma convergirão todas as creações da phantasia da donzella. Ella por toda resposta levantou os olhos para seu Pai, que tomando a mão de Domingos unio a sua; e cedendo-lhe o lugar, que até então occupara a seu lado, disse para os circumstantes – Meus amigos, o pedido que presenciastes de Domingos de Dary realisa os meus sonhos pela felicidade de minha filha. Eu vos rogo de considerá-lo seu futuro esposo (AMAZONAS, 1857, p. 134).

No segundo ponto em comum percebemos duas jovens obedientes às vontades dos pais, a primeira, Hermengarda, obedece ao pai na recusa de seu pretendente, algo que gera rancor e tristeza, pois ela nutria sentimentos pelo jovem Eurico e mesmo imaginando que Eurico havia morrido em consequência dessa recusa Hermengarda perdoa o pai e pede para que não seja julgado no plano Divino. Já no caso de Simá o pai aceita o pretendente Domingos. Quando este a pede em casamento sua ação foi olhar para o pai em busca de aprovação ou desaprovação. O que demonstra a naturalidade com a qual as mulheres aceitavam as demandas da figura paterna no contexto das duas obras.

Um terceiro e último ponto, por nós observado, diz respeito ao sequestro sofrido por ambas as personagens. “Ao menos, tu serás minha! – exclamou o Amir, lançando a mão ao braço da donzela vestida de branco, a quem o terror desta cena rapidíssima tornara imóvel, como uma dessas estátuas que parecem orar sobre os sepulcros nas catedrais da idade média.” (HERCULANO, s.d., p. 257).

Lourenço Amazonas nos apresenta a atitude de sua personagem da seguinte maneira:

Simá, havendo-o feito o melhor que pode, se dirigia a tomar sua anterior situação, quando a porta tornou a escancarar-se, e Régis e Loiola se lhes apresentarão; e asindo-a cada um de seu braço a levarão maquinalmente; porque então, como que por effeito de magnética influencia, Ella não se pode furtar a desconhecido torpor, que se lhe coára por todo o corpo ao fita-los desanimada e estupidamente (AMAZONAS, 1857, p. 214-215).

No terceiro ponto, percebemos a atitude das personagens no momento de seus sequestros e mais uma vez nos deparamos com situações e ações semelhantes das duas. Ambas ficam imóveis e passíveis perante seus sequestradores. No caso de Hermengarda, sabe das pretensões de Amir, mas não o conhece pessoalmente e o terror consome seu ser. Já Simá tinha uma relação, mesmo que confusa, com Régis e isso lhe causou um choque que a deixou sem defesas.

Uma análise comparativa entre *Eurico, o Presbítero* e *Simá*

Agora analisaremos alguns aspectos da narrativa de ambos os romances históricos que também possuem similaridades. Iniciando por *Eurico, o Presbítero*, recordemos que o período em que se passa a história (século VIII d.C.) insere-se no contexto das invasões do exército islâmico na

península ibérica. Temos então além do foco principal, o romance trágico de Eurico e Hermengarda, um plano de fundo bastante conturbado, que foram as guerras em defesa do território ibérico. No caso de Simá, temos um casal apaixonado que enfrenta dificuldades no contexto em que se inserem, como a revolta de Lamalonga.

O conflito nas duas obras torna-se importante para que ambas as narrativas se desenvolvam até alcançarem seu clímax trágico. Em *Eurico, O Presbítero*, a guerra o impele no final do romance a provar sua lealdade indo batalhar sua guerra derradeira, o que leva Hermengarda a perda de sua sanidade. Em *Simá*, a jovem é ferida e morta e seu corpo é queimado durante a revolta de Lamalonga. Assim, Hermengarda por perder a sanidade e Simá por perder a vida são impedidas de viverem suas histórias de amor, encontrando somente um triste e trágico fim.

A religião é outra temática muito recorrente nas duas narrativas. Em *Eurico*, aspectos do credo católico são abordados no início da obra, como o celibato. Há também o choque entre as duas culturas inimigas que além de disputarem poder no que diz respeito à supremacia militar, tentam mostrar, por meio de declarações e ações, qual povo é mais abençoado pelo poder divino, se os muçulmanos pelo deus do Islã ou se os godos pelo deus cristão. Já em *Simá*, a temática religiosa é evidenciada também por um conflito, a fé católica e a fé no credo indígena. Vemos durante toda narrativa o cristianismo fazer-se presente na obra de Lourenço Amazonas, como, por exemplo, na presença do Frei Raimundo no meio de uma comunidade indígena. Ao mesmo tempo, há também a presença de alguns Pajés. Eles são figuras importantes para a cultura e desempenham a função de líderes espirituais das tribos.

Retomando o conflito bélico nas duas obras, as invasões de terras são fatos que não podem deixar de serem mencionados. Para podermos entender isso, temos que recordar que tanto no romance de Alexandre Herculano como no de Lourenço Amazonas encontramos um ataque às terras dos personagens principais. No caso de *Eurico*, seu povo sofre contra as invasões dos árabes que querem conquistar seu território, destruir sua cultura e instaurar um califado. Em *Simá*, seu povo sofre com a pressão dos portugueses que também desejam ter posse de suas terras e não respeitam a cultura indígena.

Considerações finais

Tanto em Portugal como no Brasil, o movimento político, social e literário do Romantismo exerceu grande influência no meio intelectual ao longo das primeiras décadas do século XIX. Nesse cenário de busca das identidades nacionais, o romance histórico assume um papel de grande relevância, sendo procurado e manuseado por diferentes autores.

Neste trabalho analisamos duas obras desse período, uma de Portugal “Eurico, o Presbítero” e outra do Brasil “Simá”. Nelas encontramos aspectos semelhantes como similaridades na narrativa, caráter das personagens e busca ou afirmação de uma identidade nacional.

Fizemos uma análise mais profunda da figura feminina como significativo símbolo desse período, propusemos uma análise comparatista entre a personagem Hermengarda, de Alexandre Herculano, e Simá, de Lourenço da Silva Amazonas, destacando algumas semelhanças compartilhadas pelas personagens, frutos de uma mesma ideologia estética, mas criadas em contextos sociais distintos, reafirmando assim, a influência exercida pelo Romantismo europeu na produção literária brasileira, algo há muito já sabido e trabalhado, todavia, trazendo para discussão um autor e obra pouco conhecidos no cenário literário nacional.

Referências

AMAZONAS, Lourenço da Silva. **Simá, Romance Histórico do Alto Amazonas**. Pernambuco: Typ. de F. C. Lemos e Silva, 1857.

FALBEL, Nachman. Os fundamentos históricos do Romantismo. *In*: GUINSBURG, J. O **Romantismo**. 2. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1985, p. 23-50.

HERCULANO, Alexandre. **Eurico, o Presbítero**. S.D.

REIS, Carlos António Alves dos. **História crítica da literatura portuguesa: o Romantismo**. Lisboa/São Paulo: Editorial Verbo, 1999.

FAZENDEIROS ROSIANOS ENTRE O MANDO E O ARREPENDIMENTO

Kelly Cristina Medeiros Ferreira
(Universidade Federal do Ceará)

Resumo

Tomando a obra literária como uma interpretação estética da existência humana, analisamos três peças de João Guimarães Rosa (1908-1967) – “A hora e a vez de Augusto Matraga”, “Nada e nossa condição” e “Cara-de-Bronze”, constantes respectivamente em *Sagarana* (1946), *Corpo de baile* (1956) e *Primeiras estórias* (1967) – que centram o foco na figura de poderosos fazendeiros arrependidos. Esses protagonistas, absorvidos pelo mando desmedido, viveram uma vida privilegiada, até que, em dado momento, arrependeram-se de seus erros e/ou excessos. Sob tais eixos, adotamos uma perspectiva sociocultural, através dos pensamentos de Galvão (1972), Adorno ([1970] 2013) e Ribeiro ([1995] 2006). Explanando mais, seguimos a trilha das interpretações sociológicas, históricas e políticas introduzida pela estudiosa da obra rosiana Walnice Nogueira Galvão em *As formas do falso*. Examinamos questões atinentes à dialética entre arte e sociedade em conformidade com o pensamento de Theodor W. Adorno no seminal *Teoria estética*. Acerca dos modos de vida nas grandes propriedades rurais importam as considerações de Darcy Ribeiro no já clássico *O povo brasileiro*.

Palavras-chave: Guimarães Rosa; Fazendeiro; Mando; Arrependimento; Literatura; Sociedade.

Introdução

“Pela planície andávamos deserta,
Como quem trilha a estrada, que perdida,
E tema não achar a vereda certa”.
(*A divina comédia*, Dante Alighieri)

Nossa inquietude com a realidade circundante, sobretudo, diante do nosso conturbado momento pós-golpe de 2016, nos encaminhou para leituras críticas que considerem a obra de João Guimarães Rosa (1908-1967) a partir de uma perspectiva mais acurada a respeito da constituição da sociedade rural brasileira e suas implicações. Justifica-se, assim, o emprego do viés sociocultural em nosso exame de três peças rosianas, “A hora e a vez de Augusto Matraga”, “Nada e nossa condição” e “Cara-de-Bronze”, constantes, respectivamente, em *Sagarana* (1946), *Corpo de baile* (1956) e *Primeiras estórias* (1967).

Sendo assim, o *corpus* enfoca a figura de poderosos fazendeiros absorvidos pelo mando desmedido, que viveram uma vida privilegiada até que, em dado momento, se arrependeram de seus erros e/ou excessos. Interessa-nos, desse modo, seguindo as diretivas da história sociocultural,

verificar condições ou situações mais comezinhas na obra de Guimarães Rosa. Buscamos examinar o entrelaçamento dessas condições com os atos extraordinários perpetrados pelos protagonistas das ficções rosianas arroladas.

O questionamento fundamental que movimenta o trabalho gira em torno da seguinte formulação: em que medida as grandes propriedades rurais, palco de históricas desigualdades sociais brasileiras, e sua intrínseca cultura contribuem para o desenvolvimento das narrativas selecionadas? Sendo assim, tomamos como referencial teórico basilar as contribuições críticas e teóricas de Galvão (1972), Ribeiro ([1995] 2006) e Adorno ([1970] 2013).

A difícil existência nas grandes propriedades rurais

A epígrafe que abre o trabalho consta em uma passagem do Primeiro Canto do “Purgatório”, constante em *A divina comédia*, de Dante, e aponta para as dificuldades existenciais vivenciadas pelos protagonistas rosianos em pauta.

“A hora e a vez de Augusto Matraga”, constante em *Sagarana*, livro de estreia de Guimarães Rosa, serve como registro da preocupação do escritor com a temática do mando e do arrependimento, tônica retomada posteriormente. Aqui, o poderoso fazendeiro “Matraga não é Matraga, não é nada. Matraga é Estêves. Augusto Estêves, filho do coronel Afonso Esteves”. O sobrenome do protagonista aponta para sua transitoriedade – eis um importante motivo do enredo. Afinal, Nhô Augusto, de fazendeiro rico, temido, mandante e executor de crimes, cercado por capangas, passa a homem falido, desrespeitado e abandonado. Todas essas perdas se dão em consequência de seus desregramentos, devassidão e desmazelo. Segue trecho elucidativo que resume bem a vida do fazendeiro:

E ela [a esposa] conhecia e temia os repentes de Nhô Augusto. Duro, doido e sem detença, como um bicho grande do mato. E, em casa, sempre fechado em si. [...] No mais, sempre com os capangas, com mulheres, o jogo do truque e as caçadas. [...].
Fora assim desde menino, uma meninice à louca e à larga, de filho único de pai panocrácio. [...].
Agora, com a morte do Coronel Afonso, tudo piorara, ainda mais. Nem pensar. Mais estúrdio, estouvado e sem regra, estava ficando Nhô Augusto. E com dívidas enormes, política do lado que perde, falta de crédito, as terras no desmando, as fazendas escritas por paga, e tudo de fazer ânsia por diante, sem portas, como parede branca. (ROSA, 2009, v.1, p. 241, grifo nosso).

Ao perder tudo, ainda recebe, a mando do major Consilva – seu maior inimigo e fazendeiro resguardado por muitos jagunços –, uma sova que lhe quebra todo o corpo. Para sua maior desmoralização, a surra fora aplicada por seus ex-capangas, que agora estão a serviço de Consilva. Abandonado à própria sorte, é resgatado por um casal de pretos que vivia na boca do brejo, “em um casebre que era um cofô de barro seco, sob um tufo de capim podre, mal erguido e mal avistado, no meio das árvores, como um ninho de maranhões”. Profundamente arrependido e envergonhado de

seu comportamento, Augusto Estêves se transforma em Augusto Matraga quando conhece de perto o sofrimento, a fome, a sede, o abandono, a precisão, o trabalho.

É de se perguntar – que condições sensíveis dão sustentação para o aparecimento de coronéis, majores, nhôs, enfim, homens detentores de tanto poderio? E, de outro lado, os demais seres – como jagunços, capangas, vaqueiros, enxadeiros – sujeitados a tal força, sem falar dos completamente excluídos e obrigados a se esconder em bocas de brejo. Darcy Ribeiro, em *O povo brasileiro*, publicado em 1995, delinea a conformação do universo sertanejo vinculando-o às sesmarias reais, logo, espaço de relações altamente assimétricas e despóticas, que conduz “as populações sertanejas a uma situação de indizível penúria.” Nesse contexto, pode-se observar, por exemplo, a representação de jagunços, capangas e negros foragidos em “A hora e a vez de Augusto Matraga”. À indizível penúria e sujeição dos trabalhadores contrasta a opulência e a soberba dos patrões, “donos da vida, das terras e dos rebanhos”. Em suma, os oprimidos pelo injusto sistema socioeconômico vigente, análogo ao feudal, vivem “ilhados no mar do latifúndio pastoril dominado por donos todo-poderosos, únicos agentes do poder público.” (RIBEIRO, 2006, p. 314-316).

Em *As formas do falso*, Walnice Nogueira Galvão critica a tendência letrada a medievalizar o sertão, considerando tal intenção produto de um pensamento marcadamente colonizado, que busca notabilizar, por essa comparação, tanto o espaço sertanejo como a figura do opressor – o potentado local. Confrontando os pensamentos de Ribeiro e Galvão, o historiador não cai na armadilha (tão bem apontada pela crítica literária) de dignificar a figura do opressor, pois evidencia a violência sob a qual se alicerça a figura do potentado local, bem como a sujeição à qual se encontra exposto o trabalhador nas grandes propriedades rurais. Logo, violência e sujeição são consequências do injusto sistema socioeconômico, nesses termos, análogo ao feudal.

As implicações da concentração de terras e riquezas nas mãos de poucos também ocorre em “Cara-de-Bronze”. Nessa novela, o mandante-mor é Segisberto Saturnino, o proprietário da maior fazenda do sertão, a afamada Urubuquaquá, “um estado de terra”. Segisberto, mais conhecido como Cara-de-Bronze, está vendendo seu gado e tem pressa para concluir as negociações. Por isso, manda que a entrega do gado se faça mesmo em meio a um dia chuvoso, o que dificulta bastante o trabalho dos vaqueiros, já que os animais ficam mais inquietos e a lama produzida pela chuva deixa o solo escorregadio.

Mas isso “é o que o velho quer.” A repetição de formas verbais como “exige”, “quer”, “chama”, “mandou”, “quis”, “só sabe mandar”, “mandava” e “encomendava” reforça o mando de Cara-de-Bronze. O controle de Segisberto se faz pela vigilância mais extremada, opondo trabalhador contra trabalhador. De seu quarto, ele comanda. Para tanto, escolheu, para tomar conta das obrigações da propriedade, quatro vaqueiros – Nicodemos, Nhácio, Marechal e Peralta.

“Diz’que ele não fala nada, mas que bota cada um de sobremão, revigiando os outros. A modo que ele sempre sabe de tudo, assim mesmo sem sair do quarto” (ROSA, 2009, v.1, p. 500).

A novela apresenta uma diagramação diferenciada, na qual algumas notas de rodapé mostram situações cotidianas, como acidentes de apartação, e funcionam como registro da difícil vida dos trabalhadores, expondo momentos singulares, entre eles, a inexistência de leis trabalhistas que obrigam vaqueiros velhos a continuarem na lida, como ilustra o diálogo abaixo.

Raymundo Pio: – Traste de boi aluado! E ainda foi bom ter sido de perto. De longe, o coice da perna dele tem muito açoite...

Tadeu: – Melhor que carecia, agora, era socar folha de maracujá. E tomar...

Raymundo Pio: Compadre Tadeu, eu acho que, com a idade, como nós, a gente não deve de trabalhar mais de vaqueiro não... (ROSA, 2009, v.1, p. 517).

Cara-de-Bronze acumulou riquezas, mas viveu na mais profunda solidão e obscuridade, por fim adoeceu e viveu a velhice no quarto mandando. “Ele fez o Urubuquaquá, amontoou riquezas. Mas o que fazia, era para se esquecer, de si, por desimaginar.” (ROSA, 2009, v.1, p. 513). As dores do passado o consumiram aos poucos.

O vaqueiro Tadeu: Ele era para espantos. Endividado de ambição, endoidecido de querer ir arriba. A gente pode colher mesmo antes de semear: ele queria sopsensar que tudo era dele... Não esbarrava de ansiado, mas em qualquer lugar que estivesse, era como se tivesse medo de espiar pra atrás. Arcou, respirou muito, mordeu no couro-crú, arrancou pedaços do chão com seus braços. [...] Tinha de ser dono. (ROSA, 2009, v.1, p. 501).

Toda a fortuna acumulada não foi suficiente para acalantar seu espírito desafortunado. Por fim, envia Grivo, o vaqueiro-poeta, para ir à sua distante terra natal em busca da Poesia. Em seguida, vende o gado, manda chamar juiz e escrivão, dizem que para doar seus bens e que Grivo entrará no testamento. Os demais vaqueiros creem que algo também para eles será destinado. Segue diálogo final dos vaqueiros acerca do futuro incerto no Urubuquaquá:

Doím: No esperto foi, do que te valeu, Grivo. Diz-se tu vai enricar, de repente, heim? Entrar em testamentos herdados...

Adino: diz-se que vai ganhar, de beijo em mão, a Vereda do Sapal?

Cícica: Então é verdade – que tudo, de agora, vai mudar? Sobrar alguma gratificação, p’r’a gente?

Doím: É baixo! Cara-de-Bornze...

Tadeu: Não desmerece adiante da hora, Doím, alguma coisazinha, a gente também aproveita... (ROSA, 2009, p. 538).

Algo análogo ocorre em “Nada e nossa condição”. Aqui também se tem um fazendeiro de origem obscura, pois “a respeito dele muita coisa real ninguém sabia”. Trata-se de Man’Antonio, homem esquivo, “que podia ter sido o velho rei ou o príncipe mais moço, nas futuras estórias de fadas.” (ROSA, 2009, v. 2, p. 452). Sempre aproximado a um personagem das estórias de faz de conta, ele se (re)faz, se (re)inventa. Assim, o narrador o caracteriza como “o transitório”, “o transitoriante”, “o transitoriador”. O último termo une seu estado de passagem/transição com o de

historiador/estoriador. Desse modo, a frase constantemente repetida pelo protagonista – “Faz de conta” – abre-se para muitas significações.

Man’Antonio comprou uma fazenda em local extremamente distanciado de tudo, como se precisasse se esconder. Nomeada de Torto-Alto, a paisagem adjacente compunha-se de montanhas e grotas; de sua enorme casa, ele contemplava “os cimos – onde a montanha abre asas – e as infernas grotas, abismáticas, profundíssimas.” O nome e a paisagem circundante da fazenda, altamente simbólicos, remetem a seu estado de transição e fazem lembrar a condição experienciada por Augusto Esteves. Igualmente os dois protagonistas parecem expiar suas faltas e parecem passar por uma espécie de Purgatório para posteriormente merecerem o Céu – “os cimos – onde a montanha abre asas.” Para tanto, terão que superar “as infernas grotas, abismáticas, profundíssimas” que os rodeiam (ROSA, 2009, v. 2, p. 452).

Na Torto-Alto, o abastado fazendeiro convivia com uma “diversidade de servos, gente indígena, que por alhures e além estanciavam. Mas, ele de cada vez, se curvava, de um jeito, para entrar, como se a elevada porta fosse acanhada e alheia, convidadamente aos bons abrigos.” O incômodo de Man’Antonio reporta à passagem bíblica constante no livro de “Mateus”, capítulo 7, versículo 13: “Entrai pela porta estreita, pois larga é a porta e amplo o caminho que levam à perdição, e muitos são os que entram por esse caminho.” O rico fazendeiro parece estar sempre oprimido pela riqueza possuída.

Ao perder a mulher e ter as filhas casadas, Man’Antonio resolve mudar a realidade circundante e utiliza à exaustão sua fórmula “Faz de conta, faz de conta”. Cercado por tantos “descalços servos, pretos, brancos, mulatos, pardos, leguelhés prequetés, enxadeiros, vaqueiros”, poderia “larguear, tinha o campo de bois, tudo se inestimava, porém, para tio Man’Antonio, ali, tudo o que não era demais, eram humanas fragilidades.” (ROSA, 2009, v. 2, p. 456).

Decidido a (re)inventar, conduz os trabalhadores a executarem uma mudança radical na paisagem da fazenda e comanda: “Faz de conta, gente minha... Faz de conta”. Por fim, vendeu tudo, mandou dinheiro para as filhas e distribuiu as terras entre os servos. Tempos depois, “morreu, como se por um furo de agulha um fio.” Há, nesse trecho, outra ligação com uma passagem bíblica, constante também no livro de “Mateus”, capítulo 19, versículo 24: “E lhes digo mais: É mais fácil passar um camelo pelo fundo de uma agulha do que um rico entrar no Reino dos Céus.” As implicações da doação das terras da Torto-Alto são singulares.

Finalmente, Augusto Esteves, Segisberto Saturnino e Man’Antonio aproximam-se de Dante em sua busca de conversão. As narrativas focalizadas, ao representarem condições sociais, econômicas e culturais típicas do sertão, reportam a Theodor W. Adorno em *Teoria Estética*, quando afirma que as obras, “enquanto artefactos, produtos do trabalho social, comunicam igualmente com a empiria, que renegam, e da qual tiram o seu conteúdo.” (ADORNO, 2013, p. 17).

Conclusão

Nossa leitura considera o *corpus* rosiano selecionado a partir de um viés sociocultural centrado em uma reflexão a respeito da sociedade brasileira em sua forjadura no universo sertanejo. Destaque-se que a doação ou repartição de terras nas narrativas examinadas se fez por iniciativa pessoal e não por uma ação governamental. Não à toa a concentração de terras permanece e a espera por uma reforma agrária perdura até nossos dias. Os protagonistas – ricos fazendeiros – premidos pela necessidade de mudança, transformam-se e/ou transformam a realidade. Nesse escopo, observamos Nhô Augusto, Cara-de-Bronze e Man’Antonio que pela desigualitária paisagem sertaneja andavam, como quem trilham a estrada, que perdida, e temam “não achar a vereda certa”.

Referências

ADORNO, Theodor W. **Teoria estética**. Lisboa: Edições 70, 2013.

BÍBLIA SAGRADA. Tradução de João Ferreira de Almeida. São Paulo: Sociedade Bíblica Trinitariana do Brasil, 1995.

ALIGHIERI, Dante. **A divina comédia**. 4. ed. Tradução de Ítalo Eugenio Mauro. São Paulo: Editora 34, 1998.

GALVÃO, Walnice Nogueira. **As formas do falso**: um estudo sobre a ambiguidade em Grande sertão: veredas. São Paulo: Perspectiva, 1972.

RIBEIRO, Darcy. **O povo brasileiro**: a formação e o sentido do Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

ROSA, GUIMARÃES. **Ficção completa**. 2. ed. Organização e prefácio de Eduardo Coutinho. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2009.

O ENSINO DE LITERATURA E A IMERSÃO DO NARRADOR DE *INFÂNCIA*, DE GRACILIANO RAMOS, NO MUNDO LITERÁRIO

Maria Efigênia Alves Moreira¹⁰
Universidade Federal do Ceará

Fernanda Maria Abreu Coutinho¹¹
Universidade Federal do Ceará

Resumo

A obra *Infância*, de Graciliano Ramos, é narrada em primeira pessoa e tem cunho memorialístico. A presente pesquisa tem como objetivo discutir o ensino de literatura na referida obra, bem como analisar a introdução do narrador no mundo literário. O trabalho fez recortes de trechos da obra, desde o processo doloroso de alfabetização do narrador até a sua imersão nas obras russas. A pesquisa analisa esse percurso do narrador para o universo literário, fazendo paralelo com estudos que apresentam o ensino de literatura da época. Como aporte teórico, foram utilizados estudos da pesquisadora Zilberman (1996), Azevedo (2007), Abramovich (19991), Ângela Kleiman (1998) e Coelho (2000). Esta pesquisa é qualitativa e de procedimento bibliográfico.

Palavras-chave: Memórias; Literatura; Ensino; Formação Literária.

Introdução

O livro *Infância* (1974), de Graciliano Ramos, é narrado em primeira pessoa e tem cunho memorialístico, onde o protagonista apresenta ao leitor diferentes episódios do seu tempo de criança, evocando personagens que se atravessaram na vida do escritor, deixando claro para o leitor o viés biográfico da obra.

Com o objetivo de discutir o ensino de literatura em *Infância*, bem como analisar a introdução do narrador ao mundo literário, essa pesquisa faz recortes de trechos nos quais é possível ir percebendo como o narrador foi introduzido à literatura, bem como as suas diferentes experiências com pessoas ou situações que o impulsionaram, de algum modo, para a leitura.

A presente pesquisa é de abordagem qualitativa, visto que tem caráter exploratório e buscou aspectos subjetivos, percepções, reflexões, entendimentos e interpretação de textos e contextos em que o objeto de estudo está circundado. Partindo da obra *Infância*, de Graciliano Ramos, estudos realizados pela pesquisadora Regina Zilberman (1996) vão compoendo a análise, ao abordar sobre o processo de letramento e ensino de língua portuguesa no Brasil. A partir desse estudo, é possível ir relacionando com trechos narrados na obra literária em análise, principalmente nas memórias da escola, em que o narrador fala dos livros de leitura.

10 Doutoranda em Literatura – Programa de Pós-Graduação – Departamento de letras – UFC.

11 Professora do Programa de Pós-Graduação – Departamento de letras – UFC.

Outros estudos contribuíram com o arcabouço teórico desta pesquisa, principalmente autores que discutem a importância da contação de histórias para o despertar de interesse por narrativas, como Ricardo Azevedo (2007), ou estudiosos que abordam outros âmbitos da formação de leitores e a mediação de leitura, como Fanny Abramovich (19991), Ângela Kleiman (1998) e Nelly Novaes Coelho (2000). Assim, essa pesquisa é de procedimento bibliográfico.

O trabalho foi composto em dois tópicos. O primeiro aborda as memórias dos livros e das leituras a que o narrador foi submetido, desde o seu processo de alfabetização com o pai e sua inserção na escola. Nesse contexto, foram convocados textos não literários que contribuíram para a compreensão do percurso de vida escolar do narrador e sua relação com a leitura.

O segundo tópico aborda as questões da mediação de leitura, as pessoas que interferiram de forma positiva ou negativa na imersão do narrador no mundo literário. Espera-se que esta pesquisa possa contribuir com outras, em que a ficção é posta em paralelo com a realidade para compreender percursos históricos e ficcionais, onde literatura se confunde com a vida ou é parte dela.

Memórias de livros e de leituras em *Infância*

O livro *Infância*, de Graciliano Ramos, tem cunho memorialístico e foi publicado em 1945 pela Editora José Olympio. Nesta obra, o escritor traz relatos da infância, através de um narrador em primeira pessoa, que apresenta personagens que conviveram com o escritor, como é possível constatar no relato não ficcional, abaixo:

Nasci em 27 de outubro de 1892, em Quebrangulo, Alagoas donde saí com dois anos de idade. Meu pai, negociante miúdo, casado com a filha dum criador de gado ouviu os conselhos de minha avó, comprou uma fazenda em Buíque, Pernambuco, e levou para lá os filhos, a mulher e os cacarecos. Ali a seca matou o gado – e seu Sebastião abriu uma loja na vila, talvez em 95 ou 96. Da fazenda conserve a lembrança de Amaro Vaqueiro e José Baía. Na vila conheci André Laerte, Cabo José da Luz, Rosenda lavadeira, padre José Ignácio, Felipe Benício, Teotônio Sabiá e família, seu Batista, dona Marocas, minha professora, mulher de seu Antônio Justino, personagens que utilizei muitos anos depois. (RAMOS, 1984, p. 13).

As referências que o narrador trazia de leitura vinham de sua mãe e não lhe provocavam boas impressões, o que, segundo ele, o afastou desse exercício. A primeira alegação dizia respeito à baixa qualidade da leitura: “Minha mãe lia devagar, numa toada inexpressiva, fazendo pausas absurdas, engolindo vírgulas e pontos” (RAMOS, 1974, p. 83), o que tornava a leitura incompreensível. A segunda resistência vinha pelo desagradável aspecto do livro: “o aspecto desagradável do romance de quatro volumes, enovelhado e rôto”. (RAMOS, 1974, p. 83). A mãe também gostava de leituras litúrgicas.

No capítulo intitulado “Leitura”, o narrador fala como iniciou no mundo das palavras, num processo penoso de alfabetização principiado pelo pai, que, segundo ele, “não tinha vocação para o ensino, mas quis meter-me o alfabeto na cabeça.” (RAMOS, 1974, p. 120). Tudo começou quando o

narrador, sobre o balcão do comércio do pai, teve a “infeliz ideia de abrir um desses folhetos” (RAMOS, 1974, p. 109). Nesse contexto, o pai tentou aguçar a curiosidade do filho, argumentando sobre a potencialidade das palavras, sobre o poder que exerce quem as domina. E interrogou reiteradamente se o filho não tinha curiosidade de conhecer as maravilhas e tornar-se um homem com padrões invejáveis. Começou então o suplício: “à tarde pegava um côvado, levava-me para a sala de visitas – e lição era tempestuosa.” (RAMOS, 1974, p. 120).

Segundo o narrador, a presença da madeira pesada, que o feria, tumultuava seus pensamentos, embaraçava suas ideias: “E o côvado me batia nas mãos. Ao avizinhar-me dos pontos perigosos, tinha o coração desarranjado em desmaio, a garganta seca, a vista escura...” (RAMOS, 1974, p. 120). Após sofridos investimentos sem visível sucesso, o pai larga a empreitada: “afinal meu pai desesperou de instruir-me, revelou tristeza por haver gerado um maluco e deixou-me”. (RAMOS, 1974, p. 123).

Com a decepção do pai, o narrador passa a ser ensinado por Mocinha, sua meia-irmã. Ao final do alfabeto em quatro letras diferentes, havia na cartilha ditados e aforismos: “A preguiça é a chave da pobreza” (RAMOS, 1974, p. 123). O narrador afirma que, arfando, conseguia mastigar “conceitos sisudos”. O ensino daquela época tinha um viés moralizante, de ensinamentos, como veremos posteriormente. Mas uma frase chamou especialmente a atenção: “Fala pouco e bem: ter-te-ão por alguém. – Mocinha, quem é o Terteão? (RAMOS, 1974, p. 123). E ela disse que não conhecia Terteão.

No capítulo “A Escola”, o narrador descreve as sensações que sentiu diante do aviso de que iria para a escola e ficou procurando em sua mente um delito praticado que o levasse para aquele ambiente que julgava hostil. Para ele, a escola era um lugar horrível, como uma prisão, feita para criança rebelde e comandada por um professor carrasco, violento. No entanto, D. Maria era uma candura, serena e falava baixo. Por sua simpatia e paciência, a professora fez com que a autoestima do narrador se elevasse. E, em pouco tempo, pediram um segundo livro.

Barão de Macaúbas: “um grosso volume escuro, cartonagem severa.” (RAMOS, 1974, p. 140). Segundo Regina Zilberman, “Abílio César Borges (O Barão de Macaúbas) foi o mais célebre autor de livros didáticos do período imperial.” (ZILBERMAN, 1996, p. 17). O narrador de *Infância* fala dos textos que figuravam no livro, sempre com teor moralizante. Ele cita o exemplo de um menino que está brincando e é advertido por um pássaro. Em outra história, uma mosca estava voando à toa e acabou caindo no fogo. Regina Zilberman (1996) afirma que, no Rio Grande do Sul, Mário Quintana, ao recordar os seus tempos de seleta, referindo-se à de Alfredo Clemente Pinto, lançada em 1883, afirmou: “Esse Marquês de Maricá do compêndio de leitura dava-nos conselhos... compendiosos... — verdadeira chatice, aliás... como se não bastassem os conselhos de casa!” (ZILBERMAN, 1996, p. 21).

Por muito tempo, a infância foi vista como um período de fraqueza e desobediência. Diante disso, precisava ser coagida, fosse com palavras duras ou mesmo castigos físicos. Esses castigos eram aplicados também pela escola, como é possível perceber em *Infância*: “D. Maria do Ó envolveu a mão nos cabelos da menina, deixando livres o indicador e o polegar, com que me agarrou uma orelha. E, tendo-nos seguros, afitou o braço violentamente: rodopiamos com dois bonecos e aluímos sobre os bancos.” (RAMOS, 1974, p. 189). Tamanho castigo ocorreu porque uma colega ajudou o narrador na escrita em seu caderno, orientando a caligrafia.

Assim, a escola, considerada segunda casa, mantinha os mesmos regimentos morais, com “direitos” concedidos pela família para castigar a criança. E a literatura era usada como instrumento de moralização, servindo para imprimir valores e atitudes. Para isso, apontava caminhos através de seus textos, tentando coibir ações.

O comportamento peralta, tão comum na infância, era visto como maus instintos, precisando ser combatido. É possível perceber o papel da literatura nesse contexto a partir do excerto abaixo, retirado de uma coletânea de contos, intitulada “Cem pequenas histórias para crianças bem comportadas”, de aproximadamente 1906: “Raimundo Machado é certamente o pior maroto de todo o quarteirão, corre por todos os lados a brincar, e a maior parte das vezes para fazer travessuras... Guiado por seus maus instintos, introduziu-se subindo num muro, no parque de uma magnífica propriedade” (VELLOSO, 1932, p. 5). Reproduzindo concepções de infância e de desenvolvimento vigentes, as narrativas traziam ideologias em seu arcabouço, rechaçando, pelo texto, atitudes consideradas maléficas.

Nas histórias moralizantes, para “crianças bem-comportadas”, é possível perceber um certo contentamento no narrador diante de situações em que a criança/personagem sofre sanções ou é vítima de incidentes, como no trecho abaixo: “Helena, coitada, caiu dentro da água que estava gelada; ter-se-ia infalivelmente afogado se um barqueiro não tivesse ido logo socorrê-la. Eis as consequências da desobediência.” (VELLOSO, 1932, p. 19).

No entanto, as atitudes infantis que se assemelhavam ao comportamento dos adultos eram elogiadas, como é possível ver em Olavo Bilac e Coelho Neto, em “Contos Pátrios”:

Já o seu cérebro de 10 anos adivinhava tudo... Jorge, como um homem feito, começou a dizer-lhe palavras doces [...] Jorge apumou o corpo, e, com os olhos enxutos e a face tranquila perguntou: – E então, mamãe? E então, eu não sou um homem? E havia na face e na voz desse menino de dez anos uma tal resolução e uma tal coragem. (BILAC; COELHO NETO, 1904, p. 36).

Segundo Regina Zilberman (1996), dentre os títulos publicados entre 1890 e 1910, e que serviam às escolas como livros didáticos, estão “Através do Brasil” e “Livro de composição”, ambos de Olavo Bilac e Manuel Bonfim. No trecho abaixo, também de Olavo Bilac e Coelho Neto, percebe-se no texto a autoridade exercida sobre a criança: “[...] ameaçavam-no, quando não lhe

dobravam os exercícios de escrita; e, pobrezinho! Muitas e muitas noites, ardendo em febre, debruçado à carteira copiava compridas descrições, – e tudo porque mentia”. (BILAC; COELHO NETO, 1904, p. 87). Embora a expressão “pobrezinho” suscite alguma compaixão, a atitude é justificada ao final: “e tudo porque mentia”. Nesse sentido, a criança era impedida de exercer sua fantasia, sua criatividade. A educação escolar do narrador de *Infância* passou por essa literatura de cunho moralizante.

Mas, aos sete anos, lhe “infligiram” Camões: “Sim senhor: Camões, em medonhos caracteres borrados – e manuscritos. Aos sete anos, no interior do Nordeste, ignorante da minha língua, fui compelido a adivinhar, em língua estranha, as filhas do Mondego, a linda Inês, as armas e os barões assinalados.” (RAMOS, 1974, p. 144). De acordo com os “Estágios psicológicos do leitor”, proposto por Nelly Novaes Coelho (2000), o leitor iniciante se situa entre os 6 e 7 anos, quando ocorre principalmente a aquisição da linguagem, processos de socialização e racionalização da realidade.

Segundo a referida autora, os livros indicados teriam predomínio de imagens, frases curtas e diretas, sendo o enredo com sequência linear. No que se refere à tematização, são bem-vindas histórias de humor e histórias com animais. Considerando esses Estágios psicológicos do leitor, Camões não seria um livro indicado para uma criança de sete anos, o que justifica o que aconteceu ao narrador de *Infância*: “Deus me perdoe. Abominei Camões”. (RAMOS, 1974, p. 144).

Com a mudança da família para a cidade, o narrador foi matriculado na escola da professora Maria do Ó, “mulata fosca, robusta em demasia, umas das criaturas mais vigorosas que já vi. Esse rigor se manifestava em repelões, em berros” (RAMOS, 1974, p. 188). E ele voltou ao Barão de Macaúbas, agora o terceiro volume. Segundo Regina Zilberman (1996), na introdução à primeira edição do Terceiro livro de leitura – esse, que o narrador iniciou –, Abílio Diniz faz as seguintes observações:

Em minha opinião, nos primeiros tempos da escola, não devem os meninos aprender senão a leitura, que lhes é já não pequena dificuldade, para ser ainda acrescentada com outra igual ou maior, qual a da escrita, que só deverão começar a aprender depois que souberem ler e jamais antes dos seis, ou mesmo dos sete anos de idade. (ZILBERMAN, 1996, p. 17).

O terceiro livro de Barão de Macaúbas continuava com textos sem-graça e moralizadores. E as lições de leitura eram tomadas em voz alta, conforme descrição de narrador de *Infância*, já com outro professor: “com gestos lânguidos, chamava-nos a lição [...]. Vendo-o tranquilo, escorregava de novo na prosa desenxabida, animava-me a outro pulo, fantasiava em sossego um livro diferente, sem explicações confusas, sem lengalengas cheias de moral.” (RAMOS, 1974, p. 204). No entanto, o Barão de Macaúbas já previa a situação de leitura dos alunos que conseguiram chegar a este livro, quando na introdução ele afirma que os alunos já conseguem ler proposições e até páginas inteiras, mesmo que com alguns embarços; e que era importante conhecerem os preceitos da boa leitura

para serem qualificados como bons leitores, preceitos como, por exemplo, ler com moderação, mudando o tom da voz, dando pausas convenientes. (ZILBERMAN, 1996).

O narrador de *Infância* conta que, aos nove anos, ele quase analfabeto, foi incentivado pelo pai a pegar um livro na cabeceira da cama. “Espantado, entrei no quarto, peguei com repugnância o antipático objeto”. (RAMOS, 1974, p. 214). Ao receber ordem para ler, obedeceu, na esperança de serem interrompidos por uma visita, o que não aconteceu. E o pequeno leitor saiu “mastigando palavras, gaguejando, gemendo uma cantilena medonha, indiferente à pontuação, saltando linhas e repisando linhas...” (RAMOS, 1974, p. 215).

A mediação de leitura e o gosto pela literatura

Com a ajuda do pai na compreensão do texto, explicando pontos obscuros, o narrador de *Infância* adentrou a floresta densa, com um casal com filhos que fugiam de lobos e cachorros selvagens, até serem acolhidos numa cabana de lenhadores. Ângela Kleiman (1998) fala da importância de uma mediação no processo de formação de leitores:

É durante a interação que o leitor mais inexperiente compreende o texto: não é durante a leitura silenciosa, nem durante a leitura em voz alta, mas durante a conversa sobre aspectos relevantes do texto. Muitos aspectos que o aluno sequer percebeu ficam salientes nessa conversa, muitos pontos que ficaram obscuros são iluminados na construção conjunta da compreensão. (KLEIMAN, 1998, p. 24).

Como era um romance, a leitura ocorreu vagorosamente e a narrativa começou a fazer sentido para a criança, ao ponto de ficar pensando no enredo da história: “os fugitivos, os lobos e o lenhador agitaram-me o sono. Dormi com eles, acordei com eles. As horas voaram” (RAMOS, 1974, p. 215). No entanto, o pai o abandonou nessa empreitada, deixando-o com um misto de decepção, desespero, abandono e covardia. O narrador foi então pedir auxílio da prima Emília, que o encorajou a ler sozinho.

A inserção do narrador no mundo da literatura deu-se sob diferentes perspectivas e com diferentes efeitos imediatos, como a obrigação de ler *Camões* aos sete anos de idade, o abandono do pai diante da leitura de um romance e as histórias com viés moralizante do Barão de Macaúbas. Mas vale destacar também a contação de histórias como um incentivo à ficcionalização, o quanto as narrativas orais prendiam a atenção do protagonista de *Infância*, quando o mesmo se refere a D. Agnelina: “Essa professora atrasada possuía raro talento para narrar histórias de Trancoso. Visitávamos, prendia-nos até meia-noite com lendas e romances, que estirava e coloria admiravelmente. Nada me ensinou, mas transmitiu-me afeição às mentiras impressas.” (RAMOS, 1974, p. 220).

Fanny Abramovich ressalta a importância das narrativas orais para a formação de leitores: “Ah, como é importante para a formação de qualquer criança ouvir muitas, muitas histórias. Escutá-

las é o início da aprendizagem para ser um leitor, e ser um leitor é um caminho absolutamente infinito de descoberta e de compreensão do mundo.” (ABRAMOVICH, 1989, p. 16).

No trecho acima destacado, do romance *Infância*, nota-se que o narrador usa a palavra “prender” como uma forma de mostrar-se impedido de sair diante das histórias contadas, nas quais a professora conseguia imprimir realidade, quando “coloria” o enredo pelo manto da palavra. O potencial narrativo era tanto que as crianças ficavam até tarde da noite no exercício da escuta dos romances e contos de tradição. Escutar histórias “é o início da aprendizagem para ser leitor, e ser leitor é ter um caminho absolutamente infinito de descoberta e de compreensão do mundo.” (ABRAMOVICH, 1991, p. 16).

Sobre essas histórias que estão compartilhadas no imaginário coletivo pela oralidade, Ricardo Azevedo se reporta a elas como excelentes recursos de imersão na literatura, corroborando também com a afirmação de Abramovich, no que se refere à descoberta de si, enquanto condição humana, por suscitar temas comum a todos os indivíduos:

Através dos contos populares, chamados também de contos de encantamento, de fadas etc., temos a oportunidade de entrar em contato com temas que dizem respeito à condição humana vital e concreta, suas buscas, seus conflitos, seus paradoxos, suas transgressões e suas ambiguidades. Na minha visão, os contos populares, independentemente de rótulos como “cultura popular”, “folclore” e outros, podem ser considerados uma excelente introdução à literatura pois nada mais fazem do que trazer ao leitor, de forma acessível e compartilhável, enredos, imagens e temas recorrentes na ficção e na poesia (AZEVEDO, 2007, p. 8).

E, como afirmou o narrador de *Infância*, embora não tenha aprendido muita coisa, no sentido de conteúdos de sala de aula, a professora Agnelina transmitiu o gosto, o interesse pela ficção, a que chamou de “mentiras impressas”. Assim, no decorrer do livro, são feitas muitas referências à literatura, sendo possível captar a imersão do narrador no mundo literário e seus potenciais influenciadores, como Jerônimo Barreto, dono de uma biblioteca, emprestando-lhe primeiramente *O Guarani*: “Jerônimo Barreto me fazia percorrer diversos caminhos: revelara-me Joaquim Manuel de Macedo, Júlio Verne, afinal Ponson du Terrail, devorados na escola, debaixo das laranjeiras do quintal, nas pedras do Paraíba, em cima do caixão de velas, junto ao dicionário que tinha bandeiras e figuras”. (RAMOS, 1974, p. 236).

Assim, enquanto a escola apresentava uma geografia estática, o narrador percorria lugares e paisagens de diferentes países, com riqueza de detalhes: “Conheci desse jeito várias cidades”. (RAMOS, 1974, p. 238). Além de conhecimentos geográficos, a literatura lhe possibilitava também a ampliação do vocabulário: “Em poucos meses li a biblioteca de Jerônimo Barreto. Mudei hábitos e linguagem” (RAMOS, 1974, p. 240), possibilitando-o também fazer relações interdiscursivas com outras áreas do conhecimento: a única pessoa real e próxima era Jerônimo Barreto, que me fornecia a provisão de sonhos, me falava na poeira de Ajácio, no trono de S. Luís, em Robespierre, em

Marat” (RAMOS, 1974, p. 240). A literatura tornou-se, para o narrador de *Infância*, o seu lugar seguro e real, diante da mesquinhez da realidade que o rodeava.

Considerações finais

Após o percurso da vida do narrador de *Infância*, considerando a sua relação com a leitura, seja nas experiências familiares ou na escola, acredita-se que esta pesquisa tenha cumprido o seu objetivo, o de discutir o ensino de literatura no livro *Infância*, de Graciliano Ramos, bem como analisar a imersão do narrador, e talvez do escritor, no mundo literário, visto que a obra é memorialística.

Os breves trechos da obra *Infância* analisados, bem como os textos que ancoram teoricamente a discussão, contribuíram para uma compreensão desse processo de ensino que ocorria nas escolas brasileiras, onde a literatura foi usada por muito tempo como pretexto para ensinar comportamentos que se desejava imprimir. Espera-se que esta pesquisa possa contribuir com outras de mesmo cunho, em que se busca essa relação da literatura com a realidade.

Referências

ABRAMOVICH, Fanny. **Literatura infantil**: gostosuras e bobices. São Paulo: Scipione, 1989.

ABRAMOVICH, Fanny. **Literatura infantil**. São Paulo: Scipione, 1991.

AZEVEDO, Ricardo. **Conto popular, literatura e formação de leitores**. Revista Releitura. Publicação da Biblioteca Pública Infantil e Juvenil de Belo Horizonte. Abril, n. 21, 2007. ISSN 1980-3354.

BILAC, Olavo; COELHO, Neto. **Contos pátrios**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1904.

COELHO, Nelly Novaes. **Literatura infantil**: teoria, análise, didática. São Paulo: Moderna, 2000.

KLEIMAN, Ângela. **Oficina de leitura**: teoria e prática. 6. ed. São Paulo: Pontes, 1998.

RAMOS, Graciliano. **Cartas**. Rio de Janeiro: 1984.

RAMOS, Graciliano. **Infância**. São Paulo: Martins: 1974.

VELLOSO, Maria. **Férias com a vovó**. In: _____. Cem pequenas histórias para crianças bem comportadas. Rio de Janeiro: Garnier, 1932.

ZILBERMAN, Regina. **No início, a leitura**. Brasília, 2016, ano 16, n.69, jan./mar. 1996. Disponível em: <<http://emaberto.inep.gov.br/index.php/emaberto/article/view/2063>>. Acesso em: 02 dez. 2019.

PARDO-PAVOR-PÂNICO

Davidson Maurity Lima Araújo
Universidade Federal de Minas Gerais

Resumo

Este trabalho é uma tentativa de um exercício de percepção poética da violência étnica por meio de um significante, a palavra PARDO. Um estudo para destituir ou esgotar a palavra PARDO de sua eficácia política, enquanto um símbolo de democracia, de coexistência, enquanto metáfora de um não-lugar racial, produtora de uma série de violências sistêmicas e estruturais, entendendo, a partir de Denise Ferreira da Silva, o pardo, o mestiço como um sujeito pós-colonial, símbolo da especificidade do Brasil que, “por incorporar os atributos de ‘desaparecimento’ do aspecto racial e cultural do ‘Outro europeu’, emerge como o sujeito de um desejo destrutivo, o agente de sua própria aniquilação” (SILVA, 2006. p. 62).

Palavras-chaves: Pardo; raça; metáfora; linguagem.

“Se qualquer de nós, Brasileiros, se zanga com alguém de cor duvidosa e quer insultá-lo, é freqüente chamar-lhe: – Negro! Eu mesmo já tive que suportar esse possível insulto em minhas lutas artísticas, mas parece que ele não foi lá muito convincente nem conseguiu me destruir, pois que vou passando bem, muito obrigado”.

(Mário de Andrade)

Este texto é uma tentativa.

E não há outra maneira de iniciá-lo senão situando-me no tempo e no espaço. E, ao realizar essa tarefa simples, digo-lhes que estou aqui, nesse Brasil de 2020, que carrega consigo quase 200 mil mortes de pessoas vítimas de um vírus, de um inimigo praticamente invisível com seus milésimos de milímetros, mas com uma capacidade destruidora inimaginável. Ainda nesse mesmo Brasil, há inimigos visíveis a olho nu, cruéis, fundamentalistas e implicáveis – tal qual a COVID-19 – e que seguem, intratáveis, ocupando cargos de poder.

É nesse espaço-tempo que várias narrativas de horror têm sido reeditadas. Entendam: é terrivelmente simbólico que a primeira vítima brasileira dessa pandemia tenha sido uma mulher, negra, empregada doméstica de uma família, branca, da elite carioca, cuja patroa tinha acabado de regressar da Europa. É terrivelmente simbólico que, em meio à pandemia, várias tribos indígenas tenham perdido os seus mais velhos, seus líderes, suas crianças, vítimas do descaso do Estado; que um adolescente, negro, tenha sido assassinado no quintal de sua casa e que o número de jovens

negros assassinados pela polícia militar tenha aumentado; que essa crise sanitária tenha alvos certos, devido à sua cor e à classe social.

A realidade, aqui nessas terras, vem se organizando em ciclos de sucessivos terrores com pequenos intervalos de um breve respiro de vida. Por isso, há de se ter muito cuidado para o Brasil não se tornar definitivamente uma literatura ruim. Sabemos que a pandemia marcará profundamente a todas nós, socialmente e historicamente. E, nesse momento, portanto, é preciso que uma pergunta se torne parte de nosso cotidiano: quem vai escrever o Brasil a partir desse marco? Precisamos nos reorganizar. Essa é uma convocatória urgente.

Precisamos rever com apuro esse objeto-Brasil para conjugá-lo de maneira diferente, interrompendo de vez a narrativa de atrocidades. Precisamos reescrevê-lo a partir do povo, não de sua elite. Das trabalhadoras-es, jamais de seus exploradores. daquelas-es que professam a liberdade, nunca o dogma. O movimento de reescrita tem que acontecer da margem plural para esse centro instituído.

A escrita, historicamente, é uma ferramenta legitimadora das experiências humanas, constitui-se como um espaço de poder, de disputa, e carrega consigo orientações ideológicas. Não há neutralidade nos processos de escrita e, por isso, os textos escritos estão carregados das crenças daquelas-es que os escrevem. Muito da história que conhecemos está baseado em documentos, como: diários, relatos, cartas, livros, livros didáticos, dramaturgias. Portanto, a nossa identidade nacional é fruto também de uma leitura dirigida de arquivos oficiais.

Este texto é uma tentativa de um exercício de percepção poética da violência étnica por meio de um significante. Parte de um sujeito “bixa”, latino-americano, brasileiro, universitário e artista. Parte desse sujeito de “cor duvidosa”, como fala Mário de Andrade. E escrever aqui servirá para tentar reordenar os anseios que a palavra PARDO causa. Julgo-a seminal para o entendimento desse objeto-Brasil.

Há, aqui, uma vontade de destituir, de esgotar a palavra PARDO de sua eficácia política enquanto um símbolo de democracia racial, de coexistência, enquanto essa metáfora de um não-lugar produtora de uma série de violências sistêmicas e estruturais.

Reúno-me aqui sob o mesmo desejo de quem acredita na derrubada de alguns monumentos e estátuas, para incitar uma “leitura incendiária” fora do eixo eurocentrado de documentos, tratados, escritos históricos, objetos artísticos em um apelo afetivo-crítico de ressurgência dessa identidade. Cansado dessa realidade atroz, me apego ao exercício da imaginação para pensar possíveis saídas que ainda não existem para essa questão que eu levanto, a fim de produzir novas formas de agir sobre ela.

Um chamamento para revisitarmos um pouco do passado, como muitas já vem fazendo, a fim de que as nossas memórias se mantenham “vivas”, imbuídas de uma capacidade modificadora,

junto a uma ética de ação no presente, numa expressão imperativa. Podemos realizar um exercício benjaminiano de rememoração que implica numa atividade histórica que se abre àquilo que foi rejeitado, recalcado, esquecido da história oficial. “A rememoração também significa uma atenção precisa ao presente, em particular a estas estranhas ressurgências do passado no presente, pois não se trata de não se esquecer do passado, mas também de agir sobre o presente.” (GAGNEBIN, 2006, p.55). Uma atividade que Jeanne Marie-Gagnebin traz como uma “tarefa altamente política: lutar contra o esquecimento e a denegação é também lutar contra a repetição do horror (que, infelizmente, se reproduz constantemente)” (GAGNEBIN, 2006, p. 47).

E, para esse exercício, devemos lembrarmo-nos que a memória, bem como a identidade, precisa ser corporificada, porque o sujeito está inserido numa sociedade e é o responsável pela sua transmissão. O corpo é o nosso ponto de partida para interação com o mundo.

Segundo Diane Taylor,

Os corpos que participam da transmissão de conhecimento e memória são, eles mesmos, o produto de determinados sistemas taxonômicos, disciplinares e mnemônicos. O gênero tem impacto em como esses corpos participam, do mesmo modo que a etnicidade. As técnicas de transmissão variam de um grupo para outro. As estruturas mentais – que incluem imagens, histórias e comportamentos – constituem um arquivo e um repertório específicos. (TAYLOR, 2013, p. 134).

Começamos, portanto, a partir de um marco significativo para nós, brasileiras: a invasão portuguesa deste território. Logo na chegada, fundam-se as primeiras impressões dessas terras, dos corpos, das pessoas que nela viviam. O escrivão Pero Vaz de Caminha, em carta endereçada ao rei D. Manuel, a primeira escrita, em 1500, certamente com algum espanto, deleite e surpresa, declarou assim que avistou aqueles corpos altivos nas areias desses trópicos: “Pardos, nus, sem coisa alguma que lhes cobrisse suas vergonhas”. Primeiras impressões que não se dissolveram com o tempo e que seguiram a presunção portuguesa, agindo – como ainda agem – sendo demarcadores de hierarquias e dominações. Conforme nos explica Aníbal Quijano, nas Américas as relações sociais foram fundadas com base na ideia de raça, originadas pelas diferenças fenotípicas entre conquistadores e conquistados.

E na medida em que as relações sociais que se estavam configurando eram relações de dominação, tais identidades foram associadas às hierarquias, lugares e papéis sociais correspondentes, com constitutivas delas, e, conseqüentemente, ao padrão de dominação que se impunha. Em outras palavras, raça e identidade racial foram estabelecidas como instrumentos de classificação social básica da população. (QUIJANO, 2005, p. 117).

O autor afirma a eficácia das categorias de raça como um importante instrumento de dominação dos povos originários e também das pessoas afro-diaspóricas, critério fundamental na organização social e nas estruturas de poder. E segue a narrativa comum ao Brasil e no restante da latino-américa da chegada do então branco, europeu, e a sequência no tempo do derramamento das

suas doenças, da imposição da sua religião, da exploração dos recursos naturais, da terra, da morte aos milhões e a conversão compulsória de muitos em mera energia animal para o trabalho.

Segundo Darcy Ribeiro:

O povo-nação não surge no Brasil da evolução de formas anteriores de sociabilidade, em que grupos humanos se estruturam em classes opostas, mas se conjugam para atender às suas necessidades de sobrevivência e progresso. Surge, isto sim, da concentração de uma força de trabalho escrava, recrutada para servir a propósitos mercantis alheios a ela, através de processos tão violentos de ordenação e repressão que constituíram, de fato, um continuado genocídio e etnocídio implacável. (RIBEIRO, 2014, *e-book*, posição 172).

Ainda em Ribeiro,

no Brasil, de índios e negros, a obra colonial de Portugal foi também radical. Seu produto verdadeiro não foram os ouros afanosamente buscados e achados, nem as mercadorias produzidas e exportadas. [...] Seu produto real foi um povo-nação plasmado principalmente na mestiçagem, que se multiplica prodigiosamente como uma morena humanidade em flor, à espera do seu destino. (RIBEIRO, 2014, *e-book*, posição 769).

PARDO é um registro de linguagem, uma invenção social, uma definição metafórica eurocentrada para povos daqui e para aquelas-es que atravessaram, a contragosto, o atlântico para se tornarem mercadoria, violentamente assujeitados pelos portugueses. Esse povo-nação mestiço de que fala Ribeiro, fruto de relações não consentidas, sofre um processo de metaforização que condensa uma série de itens lexicais em um termo, em um nome. PARDO vai dizer desde o tom avermelhado dos índios avistados por Caminha, de filhos-as nascidos das relações entre brancos e negros, brancos e indígenas, da “melhoria” da raça, do embranquecimento da população (projeto institucional com início no século XIX), do mito da democracia racial, da eugenia, ao ideal branco de miscigenação.

A metáfora aqui precisa ser entendida como um jogo de presença e ausência, prazer e desprazer de que trata José Paulo Paes em seu texto “*Para uma pedagogia da metáfora*”. Paes recorre a Pascal na sua explicação sobre “figura”, “figurações” e a existência de dois sentidos: o literal e o figurativo. Paes diz:

Para esclarecer o porquê do duplice sentimento de prazer e desprazer que vê associado à presença e ausência induzidas pela figura, Pascal recorre ao exemplo do retrato: “Um retrato traz ausência e presença, prazer e desprazer. *A realidade exclui a ausência e o desprazer.*” Prazer evidentemente na medida em que o retrato torna iconicamente presente a coisa retratada; desprazer na medida em que o ícone não alcança substituir satisfatoriamente a realidade palpável. (PAES apud PASCAL, 1997, p.12, grifo meu).

Nesse retrato do sujeito PARDO, é possível considerar prazer e presença enquanto estatutos coloniais para sua existência. A alienação diante desse estado de violências ou a simples aceitação da condição de que ele não é o alvo certo da opressão ou de uma condição explícita de subalternidade, mas que também jamais alcançará a requerida universalização do homem branco, europeu, transparente.

PARDO vai se configurar na imagem da pessoa domesticada, na possibilidade de acesso a uma “normalidade”, na promessa de igualdade, no branqueamento da população brasileira, na disputa por uma subjetividade branca, num desejo de pertencimento e universalização. Aqui, o significante, “o corpo” (as letras e o som que formam a palavra) e também o corpo-carne-território sobrevivem por meio de um significado, um conceito falacioso que serve às práticas coloniais que perduram para além da prática histórica.

As categorias de ausência e desprazer estariam conectadas à negação de um estatuto ontológico do sujeito PARDO, digo, de uma identidade racial que não existe em essência, mas que se constitui por meio de um processo de caráter performativo que se concretiza através do tempo, por meio da materialidade da linguagem.

No sentido figurado, a palavra PARDO diz de algo com pouca intensidade e visibilidade. Nem é propriamente índio, nem propriamente negro, nem propriamente branco. Um sujeito que expõe uma noção de fronteira, enquanto lugar de relação, de confronto, cruzamento, e que revela a condição simultânea de inclusão e exclusão de pessoas pretas e indígenas da nossa sociedade.

Questionar o significado ou significados dessa palavra-corpo é uma manobra para materializar os signos mostrando o caráter inventado, cultural e instável das palavras, a fim de criar uma contra-narrativa da construção dessa identidade-nação ou dar subsídios para novos pensamentos acerca dessas questões. Desvelar essa ação simbólica é produzir um deslocamento nos nossos territórios para deformar o conjunto de verdades que nos compõem.

Nem é propriamente índio, nem propriamente negro, nem propriamente branco.

É preciso desacreditar de um certo Brasil. Reelaborar as linguagens, perseguir os ruídos históricos, revitalizar o que foi considerado lixo pela memória que conhecemos, demarcar os imaginários para além da colonização. O poeta sergipano Pedro Bomba, no seu poema “*por entre as ruínas a narrativa descansa*”, pergunta: “no tempo em que alguém diz assim/ vou ali e volto já/ e nunca mais volta/ estamos falando de abandono ou de liberdade?”. Brasil: vou ali e já volto.

Referências

“Carta de Pero Vaz de Caminha a El-Rei D. Manuel sobre o Achamento do Brasil”. Texto integral. Disponível em: <http://objdigital.bn.br/Acervo_Digital/livros_eletronicos/carta.pdf> Acesso em: 1 nov. 2020.

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

PAES, José Paulo. Para uma pedagogia da metáfora. In: PAES, José Paulo. **Os perigos da poesia e outros ensaios**. Rio de Janeiro: TopBooks, 1997, p. 11-34.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder, Eurocentrismo e América Latina. *In*: LANDER, Edgardo; CASTRO-GÓMEZ, Santiago. **A Colonialidade do saber**: eurocentrismo e ciências sociais: perspectivas latino-americanas. Buenos Aires: CLACSO, 2005, p. 117-138.

RIBEIRO, Darcy. **O Povo brasileiro**: a formação e o sentido do Brasil. São Paulo: Global Editora, [1. ed. digital, *e-book*, 2014].

TAYLOR, Diana.; REIS, Eliana Lourenço de Lima. A memória como prática cultural: mestiçagem, hibridismo, transculturação. *In*: **O arquivo e o repertório**: performance e memória cultural nas Américas. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013, p.125-164.

**UMA PERSONAGEM, DUAS NARRATIVAS: A CONSTRUÇÃO DE IDENTIDADE DA
PERSONAGEM HALLA NAS OBRAS *A DESUMANIZAÇÃO* E *O PARAÍSO SÃO OS OUTROS*, DE
VALTER HUGO MÃE**

Mary Nascimento da Silva Leitão
Universidade Estadual do Ceará

Resumo

Em *A desumanização*, Halla é irmã gêmea de Sigridur, que morreu ainda no início da narrativa. É possível que a construção de identidade de Halla, personagem e narradora da referida obra, alcance, também, *O paraíso são os outros*. Apresentamos, então, o percurso da personagem que deduzimos ser a mesma nas duas narrativas, compreendendo a ordem de publicação dos textos como parte do processo de desenvolvimento da humanização de Halla. Essa composição pode ser lida como uma metáfora para a edificação identitária dos seres, efetivamente e essencialmente, humanos. Tomamos como principais abordagens teóricas para a análise as perspectivas de construção de identidade de Candau (2012), Hall (2002) e Silva (2014) e a ideia de humanização literária discutida por Candido (2011).

Palavras-chave: Desumanização; Humanização; Identidade.

Introdução

“Éramos gêmeas. Crianças espelho. Tudo em meu redor se dividiu em metade com a morte”.
(MÃE)

A concepção de identidade perpassa diversas áreas do conhecimento, tornando-se ampla por se ater a dois campos opostos: o da semelhança e o da diferença, tanto no âmbito individual quanto no coletivo. Na filosofia, por exemplo, se tomarmos as ideias discutidas por Martin Heidegger¹², o referido conceito estaria ligado ao sentido do *ser*. Para ele, o ser humano já é aquilo que se constitui a partir das relações com o mundo. Não haveria, no caso, uma relação paralela ou hierárquica entre o indivíduo (*ser*) e o contexto que o cerca (mundo), pois aquele já teria em sua essência o que foi transmitido, dado, imbricado pelas relações sociais edificadas ao longo de sua existência. O filósofo discorre acerca da problemática da *impessoalidade* que leva o sujeito a acreditar que tudo deva ser do modo como ele recebe comumente da sociedade, quando, na realidade, ele deveria buscar sua autenticidade. Esta ligar-se-ia à consciência de enxergar-se como um *dasein* – expressão alemã que se traduz como um *ser-aí*. Somente o ser humano tem a capacidade de se questionar acerca de quem

12 Filósofo existencialista alemão, grande influenciador das discussões filosóficas do século XX. As ideias do autor citadas neste trabalho surgem a partir da obra *Identidade e diferença*.

é o *ser*. O questionamento comprova a consciência do sujeito sobre a própria existência, ou seja, marca uma existência autêntica. Outro aspecto que comprovaria a autenticidade seria o reconhecimento da finitude humana e, ao mesmo tempo, a exploração das possibilidades existentes no espaço vida-morte. E é justamente esse o ponto de partida da obra *A desumanização*, de Valter Hugo Mãe.

Desde o início da história, quando Halla perde a irmã gêmea Sigridur, ela passa a compreender a sua própria existência e a se descobrir enquanto ser individual. E essa percepção só é possível a partir da morte, da ruptura. Assim, as reflexões feitas pela menina giram em torno do entendimento do novo lugar ocupado pela irmã e do aprendizado que experienciava a cada instante quando precisava tomar decisões sozinha. É na interpretação do entremeio vida e morte que ela constrói paulatinamente a sua identidade, de modo que o resultado do seu amadurecimento será estendido a uma outra obra do VHM, *O paraíso são os outros*.

O percurso da personagem Halla em: *A desumanização* e *O paraíso são os outros*

Halla inicia a narrativa de sua vida a partir da morte da irmã. Ela diz sentir o “formigueiro da terra na pele” e ouvir o barulho das ovelhas. As pessoas da comunidade onde vivia alimentavam a sua ânsia dizendo que possivelmente Sigridur continuava a viver através do seu corpo. A própria mãe afirmava que Halla carregaria, a partir daquele instante de ruptura, duas almas.

A perfeita união entre as meninas aparentava uma única identidade, de modo que, com a separação, seria necessária uma reconstrução de si por parte daquela que permaneceu viva, na tentativa de firmar as características que a singularizavam. E esse processo acarretaria, também, um novo olhar advindo de fora, da sociedade, da comunidade: “começaram a dizer as irmãs mortas. A mais morta e a menos morta. Obrigada a andar cheia de almas, eu era um fantasma” (MÃE, 2017, p. 22).

A fratura feita pela morte, embora fisicamente brusca, acontece subjetivamente e de modo processual, pois, a imagem de Sigridur ainda permeia a trajetória da irmã durante um longo tempo. E, da mesma forma que se identifica a presença da menina morta nesse decurso, também é notável a ausência de uma parte de Halla, que se perde por haver completa dependência – em relação a decisões práticas e em âmbito emocional – entre as duas. “A morte é um exagero. Leva demasiado. Deixa muito pouco” (MÃE, 2017, p. 22), repetia a narradora-personagem, na certeza de que um pedaço dela também havia morrido.

A partir de então, iniciou-se um movimento de aprendizagens no qual a menina viva reconhecia-se como um ser diferente da irmã. Aos poucos, identificava as características que se assemelhavam às da falecida e, muitas vezes, se esforçava para agir a partir de uma decisão hipoteticamente conjunta. Imaginava como Sigridur agiria diante de um fato.

É possível notar, tomando por base os trechos da narrativa lembrados até aqui, como a identidade e a diferença “estão em uma relação de estreita dependência” (SILVA 2014, p. 74). A identidade se formula de maneira instável a partir de tudo o que a singulariza, caracterizando um ser, por exemplo, como diferente dos demais. Ao mesmo tempo, cada indivíduo faz parte de um grupo que o torna semelhante a outros seres. Esse grupo, por sua vez, se torna singular em confronto com outros. De acordo com Tomaz Tadeu da Silva:

A identidade não é uma essência; não é um dado ou um fato – seja da natureza, seja da cultura. A identidade não é fixa, estável, coerente, unificada, permanente. A identidade tampouco é homogênea, definitiva, acabada, idêntica, transcendental. Por outro lado, podemos dizer que a identidade é uma construção, um efeito, um processo de produção, uma relação, um ato performativo. A identidade é instável, contraditória, fragmentada, inconsciente, inacabada. A identidade está ligada a estruturas discursivas e narrativas. A identidade está ligada a sistemas de representação. A identidade tem estreitas conexões com as relações de poder (SILVA, 2014, p. 96-97).

Sendo a identidade uma construção sempre em movimento, observa-se em *A desumanização*, minuciosamente, os fatos narrativos delineando a menina Halla segundo as experiências vivenciadas por ela, muitas vezes, de modo cruel. E é por isso que passa a observar o mundo com os olhos de gente amadurecida. Não se trata de um amadurecimento que acontece de maneira feliz, nem de uma satisfação com o projeto de vida construído, trata-se do crescimento segundo uma percepção amarga de que a vida não era como nos seus sonhos, com jardins de crianças: “não havia mais miúdos. Era tudo velho. A gente, os sonhos, os medos e as montanhas” (MÃE, 2017, p. 21).

Impacto notório se dá na relação com a própria mãe: “a minha mãe chamava-me estúpida. Perguntei-lhe que sentido encontrava na vida. O que andaríamos ali a tentar descobrir. Mas ela nunca o saberia” (MÃE, 2017, p. 21). A mãe, imersa numa tristeza profunda, violentava a si mesma e despedaçava animais. Halla tinha medo dela e se sentia angustiada: “expliquei ao meu pai, a mãe odeia-me. Isso faz-me chorar, deixa-me triste e ofende-me” (MÃE, 2017, p. 25). A relação conturbada de mãe e filha era aliviada pela presença do pai, homem poético, que tinha o dom da palavra e que enfrentou com serenidade a tristeza de perder Sigridur e de ver a irmã sofrendo com o buraco da ausência no peito:

Ele insistia explicando-me que as crianças eram modos de espera. Queria dizer que as crianças não tinham modos de espera. Queria dizer que as crianças não tinham verdades, apenas pistas. O seu mundo fazia-se de aparências e tendências. Nada se definia. Ser-se criança era esperar (MÃE, 2017, p. 25).

Halla tinha apenas onze anos e não podia contar com a mãe. O pai, apesar de ter alma poética, não era compreendido por ela, que tinha dificuldade de encontrar os significados das palavras ditas por ele. A menina se sentia sozinha. Joel Candau, em sua obra *Memória e identidade*, afirma que a identidade é “a capacidade que cada um tem de permanecer consciente de sua vida

através das mudanças, crises e rupturas” (CANDAUI, 2012, p. 16). E essa consciência é perceptível em *A desumanização*, nas observações feitas pela narradora-personagem, quando analisa as pessoas que a cercam e aguardam certas atitudes dela. Foi preciso aprender a conviver com a solidão e encontrar saídas para sobreviver. Nessa busca, se acercou da natureza e passou a observá-la na tentativa de compreender o mundo que a envolvia. Também se aproximou do personagem Einar, homem mais velho e grotesco, já conhecido da época em que as gêmeas viviam a completude. Sigridur, dita por Halla como a mais esperta, orientava acerca da relação que deveria ser evitada com aquele homem. Mas, a solidão, o destino ou até mesmo a necessidade de individualização de ideias que a distinguissem de Sigridur fizeram com que acontecesse o não aprovado pela irmã: Halla conheceu muito cedo as intimidades possíveis a uma mulher, como, também, aprendeu sobre o que o seu corpo poderia gerar.

Tomaz Tadeu da Silva, ao apontar as aproximações entre identidade e diferença, diz que “elas não são criaturas do mundo natural ou de um mundo transcendental, mas do mundo cultural e social” (SILVA, 2014, p. 76). Portanto, trata-se de uma construção a partir da relação com as experiências no mundo. Halla amadureceu precocemente. Dedicou-se intensamente ao trabalho para se proteger da mãe e esquecer a dor que sentia, e encontrou nos braços de Einar um refúgio para passar os dias. Era como se buscasse preencher o vazio gerado pela ausência. Nota-se como essas relações tão reduzidas e próximas contribuíram com a formação da adolescente que se edificava ao longo da narrativa. Isso remete ao que Stuart Hall aborda em sua obra *A identidade cultural na pós-modernidade*:

A identidade surge não tanto da plenitude da identidade que já está dentro de nós como indivíduos, mas de *uma falta* de inteireza que é preenchida através de nosso *exterior*, pelas formas através das quais nós imaginamos ser vistos por *outros*. Psicanaliticamente, nós continuamos buscando a identidade e construindo as biografias que tecem as diferentes partes de nossos eus divididos numa unidade porque procuramos recapturar esse prazer fantasiado da plenitude (HALL, 2002, p. 38-39).

A busca pela inteireza da personagem principal em *A desumanização* se fez também pelo resgate das memórias da época em que convivia com Sigridur. As lembranças têm espaço relevante na narrativa e contribuem para a sequência dos fatos. E isso vem colaborar com a própria formação da identidade de Halla, que pôde analisar o passado com olhos mais maduros, construindo a sua percepção de vida, a partir de tudo o que vivenciou com a irmã.

A memória ao mesmo tempo em que nos modela, é também por nós modelada. Isto resume perfeitamente a dialética da memória e da identidade que se conjugam, se nutrem mutuamente, se apoiam uma na outra para produzir uma trajetória de vida, uma história, um mito, uma narrativa (CANDAUI, 2012, p. 16).

No percurso da narrativa de VHM, em alguns momentos, descrevem-se diálogos das irmãs, ocorridos no passado, de modo que o leitor pode notar a diferença entre elas, delineando-se, assim, traços da identidade de cada uma:

Quando for grande, Halla, não quero ser cozinheira das baleias. Não vou ficar encalhada a fazer doces para que elas se consolem. Quando for grande, quero ser de outra maneira. Quero ser longe. Eu respondia: ninguém é longe. As pessoas são sempre perto de alguma coisa ou perto delas mesmas. A minha irmã dizia: são. Algumas pessoas são longe. Quando for grande quero ser longe. E eu respondia: eu acho que quero ser professora (MÃE, 2017, p. 33-34).

O olhar horizontal da irmã gêmea de Halla demonstra um diferencial que, ao longo de toda a história, a narradora enaltece. Mais adiante, ela relembra o aprendizado recebido da irmã: “ainda tenho muita vontade de fugir, foi o que me ensinou a Sigrídur. Que agora eu também entendo o que é ser longe” (MÃE, 2017, p. 47). Todavia, ao se aproximar o final da história, observa-se a presença de um olhar mais criterioso, que surge como uma mágoa pelo que a menina vinha descobrindo ao longo da sua trajetória, permeada de angústias e dores: “nunca namores Einar, mandava a minha irmã ingênua. Ela, que acreditava em príncipes que atravessariam o mar de corações nas mãos por causa de algumas palavras improvisadas num papel” (MÃE, 2017, p. 151). Halla julga a irmã por suas ideias infantis, como se Sigrídur tivesse a poupado da realidade, fazendo-a lutar contra a fundamental maturidade.

Não era possível continuarmos gêmeas. Pensava agora. Porque amadurecia e haveria Sigrídur de amadurecer também, até com entusiasmo, no lado escondido da morte. A nossa similitude haveria de ser outra coisa, algo que a procuraria ininterruptamente. Algo indefinido que não tinha nome, não tinha lugar, estava como apenas uma evidência difícil que em alguns dias se impunha e em outros enfraquecia (MÃE, 2017, p. 151).

A ruptura se tornara agora nítida e aceitável. A menina que sobreviveu aprendeu muito cedo o significado da morte. Também soube, bem antes do que deveria, que a vida não era tão doce, nem repleta de jardins como sonhava. Contudo, a visão de mundo se tornava crescida dia após dia, pois tinha apreendido o desejo da irmã de “ser longe”. E essa foi a metáfora que fechou a primeira história de Valter Hugo Mãe. Halla decidiu ser longe horizontalmente e verticalmente, subjetivamente e literalmente. De certo, muito do contato com aquelas pessoas ficou registrado no seu modo de ser. Essa é uma história que trata, ao mesmo tempo, do grotesco e do belo, ambos no plano da humanidade.

É possível, e é isso que defendemos, que o olhar de Halla sobre o mundo tenha crescido tanto que não coube em *A desumanização*. Tornou-se necessário e urgente falar sobre esse aprendizado que edificou de forma essencialmente humana a identidade de alguém tão jovem. Em *O paraíso são os outros*, como numa espécie de posfácio, o autor apresenta um trecho de *A desumanização*, afirmando ter sido ele o motivador da obra então escrita. Não há menção direta de ser a mesma narradora nas duas obras, mas VHM afirma o seguinte: “decidi que também esta

história seria narrada por uma menina” (MÃE, 2018, p.57). E o trecho da primeira obra que faz gerar a segunda é:

O inferno não são os outros, pequena Halla. Eles são o paraíso, porque um homem sozinho é apenas um animal. A humanidade começa nos que te rodeiam, e não exatamente em ti. Ser-se pessoa implica a tua mãe, as nossas pessoas, um desconhecido ou a sua expectativa. Sem ninguém no presente nem no futuro, o indivíduo pensa tão sem razão como pensam os peixes. Dura pelo engenho que tiver e perece como um atributo indiferenciado do planeta. Perece como uma coisa qualquer (MÃE, 2018, p.57).

O trecho nasce da famosa frase de Sartre: *o inferno são os outros*. E é a partir dessa ideia que surge a obra cuja narradora, de olhar e linguagem infantil, é uma grande observadora que analisa profundamente as minúcias das relações humanas que regem o mundo. A narradora interliga atitudes de pessoas e de animais, mostrando que, assim como estes, somos parte da natureza, mas muitas vezes negamos essa similitude e tornamos complexas as nossas relações. Isso nos remete ao pensamento de Antonio Candido ao tratar da humanização que acontece a partir da literatura. Esta “desenvolve em nós a quota de humanidade na medida em que nos torna mais compreensivos e abertos à natureza, à sociedade e ao semelhante” (CANDIDO, 1989, p. 117).

A narradora de *O paraíso são os outros*, através de uma prosa poética, traz diversas afirmações que levam o leitor a exercitar a reflexão acerca de si, do outro e do mundo: “os bichos só são feios se não entendermos os seus padrões de beleza. Um pouco como as pessoas. Ser feio é complexo e pode ser apenas um problema de quem observa” (MÃE, 2018, p. 13). Tomar consciência da complexidade do mundo faz parte do processo de humanização defendido por Candido. “Aprecio muito que o sejam. Fico a pensar se me acharão diferente. Adoraria que achassem” (MÃE, 2018, p.32). Este trecho pode ser associado ao processo de ruptura ocorrido em *A desumanização*. A consciência da separação e tudo o que acarreta a diferença entre as gêmeas esteve em meio aos pensamentos de Halla, ao longo da história.

Reflexões acerca do amor, dos diversos tipos de relacionamentos, da felicidade e da solidão constituem *O paraíso são os outros*. A obra surge como se fosse um parêntese de *A desumanização*, trazendo em meio a esta, que é recheada de atitudes grotescas e angustiantes, um olhar ameno e humanizante que somente uma menina amadurecida poderia apresentar. A narradora, de apenas treze anos, trata da importância do *outro* para a existência humana. Enquanto na primeira obra analisada observamos uma personagem que age a partir do vazio deixado pela irmã, tentando a todo instante preenchê-lo e compreendê-lo, na segunda obra de VHM, tratada aqui, nota-se a plena consciência do significado desse vazio e, conseqüentemente, da importância do *outro*.

Considerações finais

Sendo a identidade um processo, como dissemos no início deste trabalho, apresentamos uma fotografia que ilustra uma espécie de recorte, de um *flash* da identidade de alguém. Trata-se de um

ser fictício que foi delineado entre os dez e os treze anos de idade, tempo muito curto para a referência de um ser, mas longo no estado da ficção narrativa analisada aqui.

A identidade que vai se moldando no percurso das duas histórias ilustra a aproximação entre vida e morte, perceptíveis em todos os instantes da narrativa. As memórias de Sigridur tornaram a menina morta presente ao longo de toda a história. A grotesca separação das duas irmãs fez morrer uma parte de Halla. Ao invés de uma duplicidade que se tornaria unidade a partir da ruptura, temos, desde o início, uma unidade que se divide, que se torna metade. É assim que a identidade se constitui, a partir de um processo de hibridação: “a tarefa de um construtor de identidade é, como diria Lévi-Strauss, a de um *bricoleur*, que constrói todo tipo de coisas com o material que tem em mãos (BAUMAN, 2005, p.55).

Ao unirmos as duas narradoras das obras de Valter Hugo Mãe, é possível notar um processo que parte da desumanização – o título da própria obra aponta para isso – e alcança a humanização. O percurso é árduo e doloroso para a personagem, mas deixa uma mensagem que pode ser lida como metáfora para esse processo tão natural na vida real. Não há como preencher o já preenchido. É no preenchimento do vazio (ou dos vazios) que o ser humano vai, aos poucos, se constituindo.

Referências

BAUMAN, Zygmunt. **Identidade**: entrevista a Benedetto Vecchi; tradução, Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.,2005.

CANDAU, Joël. **Memória e identidade**; tradução, Maria Leticia Ferreira. São Paulo: Contexto, 2012.

CANDIDO, Antonio. **Vários escritos**. 5. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 1989.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 7. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HALL, Stuart; WOODWARD, Kathryn; SILVA, Tomaz Tadeu da. **Identidade e diferença: A perspectiva dos estudos culturais**. 15. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

MÃE, Valter Hugo. **A desumanização**. São Paulo: Biblioteca Azul, 2017.

MÃE, Valter Hugo. **O paraíso são os outros**. São Paulo: Biblioteca Azul, 2018.

4 / LITERATURAS DE LÍNGUAS ESTRANGEIRAS E SUAS RELAÇÕES COM O BRASIL: RECEPÇÃO,
TRADUÇÃO, ADAPTAÇÃO E APROPRIAÇÃO

DE REIS E FEITICEIRAS AO SUBÚRBIO CARIOCA: A RECEPÇÃO DA TRAGÉDIA EURIPIDIANA NA LITERATURA BUARQUIANA

Anne Caroline Santos Nunes
Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)

Resumo

Em contraposição à tradição clássica, a tragédia moderna aponta problemáticas opostas: seus personagens vivenciam situações terrenas e, logo, são insatisfeitos com a vida particular, suas ambições, interesses e perspectivas. Diferentemente da nostalgia metafísica dos personagens trágicos gregos, os protagonistas (e antagonistas) modernos lidam com questões que, grosso modo, não são solucionáveis. A tragédia moderna se traduz como uma metáfora da vida real, pois a maneira como os personagens procedem na vida em sociedade é sempre incerta, confusa, transitória e dependerá de condições (sejam estas sociais, econômicas ou políticas) que lhe escapam. Heróis, reis, rainhas, feiticeiras ou deuses metamorfoseiam-se em habitantes de grandes centros urbanos, homens e mulheres oprimidos pela aridez do cotidiano regulado pelo tempo, trabalho e por meio do sufocamento de sentimentos e identidades. Nesse sentido, vislumbramos, através da pesquisa proposta, realizar uma aproximação entre a tragédia *Medéia*, elaborada por Eurípides em 431 a.C. e a obra *Gota d'água*, escrita por Chico Buarque e Paulo Pontes em 1975. Ambas as tragédias nos permitem pensar sobre a condição feminina e as relações de gênero, dado que as protagonistas das produções analisadas vivenciam situações em comum: a perda do leito nupcial, o abandono parental e a humilhação moral.

Palavras-chave: História; Tragédia; Condição feminina; Relações de gênero; Recepção da Antiguidade clássica.

A tragédia grega remonta aos rituais dedicados em honra ao deus Dioniso. De acordo com Aristóteles (*Poética*, 1449a), a tragédia teria nascido de improvisos, sua origem é proveniente do ditirambo, canto coral em honra a Dioniso. A própria representação inseria-se, assim, em um conjunto eminentemente religioso, e era acompanhada de procissões e sacrifícios. O próprio coro, só pela sua presença, evocava o lirismo religioso (ROMILLY, 2020, p. 14).

Embora apresentem origens religiosas, as tragédias assumiram uma função política. Os autores de tragédias encaminhavam-se a um público de cidadãos, o que nos leva a conjecturar a respeito da associação entre o nascimento da tragédia e a existência de uma autoridade política que se dirigia ao povo. Jacqueline de Romilly enfatiza que o nascimento da tragédia está interligado, em quase todo o lado, à existência da tirania. Tendo entrado na vida ateniense devido a uma decisão oficial, inserindo-se em toda a política de expansão popular, a tragédia aparece associada, desde o

seu início, à atividade cívica. E este laço só podia estreitar-se quando este povo, reunido, assim, no teatro, se tornou árbitro do seu próprio destino (ROMILLY, 2020, p. 14).

A necessidade que possuímos de lembrar, reescrever e produzir tragédias advém de uma característica peculiar dos primeiros textos trágicos: a reflexão sobre o homem e a vida na *pólis*. Cada tragediógrafo grego, com suas singularidades, refletiu sobre questões humanas concretas. A matéria da tragédia não era mais então o sonho, posto como uma realidade humana estranha à história, mas o pensamento social próprio da cidade do século V, tanto com as tensões e as contradições que surgem nela, quanto a chegada do direito e as instituições da vida política questionam no plano religioso e moral os antigos valores tradicionais (VERNANT; VIDAL-NAQUET, 1999, p. 55).

Os personagens trágicos, outrora glorificados pela poesia lírica através de lendas heroicas ou imagens divinizadas, foram humanizados à medida que, em nome de um ideal cívico, iniciaram a discutir publicamente a responsabilidade sobre os seus atos, isto é, homens e mulheres enquanto autônomos e agentes do próprio destino. O sentido trágico da responsabilidade surge quando a ação humana já é o objeto de uma reflexão, de um debate interior, mas não adquiriu ainda uma posição suficientemente autônoma. O domínio próprio da tragédia situa-se nesta zona fronteira, onde os atos humanos vêm articular-se com as potências divinas (VERNANT; VIDAL-NAQUET, 1999, p. 55).

Podemos compreender, portanto, o papel da tragédia na construção da união entre o passado mitológico e o presente da *pólis*, no que concerne a transição de valores marcadamente religiosos, valores do *oikos* aos novos valores democráticos. É o momento em que os desejos e inquietações coletivas se sobrepõem aos valores individuais da aristocracia. Assim, a tragédia induz à reflexão.

Séculos nos distanciaram dos primeiros textos trágicos, embora questões que são caras às principais tragédias sejam universais e atemporais. O historiador cultural Raymond Williams, em sua obra *Tragédia Moderna* (2002), nos induz à reflexão sobre o tema principal dos textos trágicos: a transformação/ruptura com modelos estabelecidos. Podemos inferir, ainda de acordo com Williams, que a morte ou o sofrimento, ainda que sejam temas constantes nas produções trágicas não constituem o debate fundamental que leva ao interesse do espectador e a sobrevivência do gênero trágico ao decorrer da história. É a capacidade de reinvenção, de reflexão sobre a própria condição humana que garante a bem-sucedida recepção das tragédias. Outrossim, as tragédias antigas e modernas possuem correspondências, visto que resgatam a tradição que preserva a cultura ocidental, isto é, o ser humano confrontando-se com a própria razão.

A tragédia evidencia a importância da moral, o que leva seus protagonistas a buscarem reparar sua dignidade. No caso de *Medéia*, protagonista da obra produzida por Eurípides, é o resgate de sua honra que a impulsiona às suas ações violentas e desmedidas: o assassinato da realeza

coríntia e de sua própria prole. Encontramos nas tragédias uma interpretação cada vez mais isolada do caráter do herói: o erro é moral, uma fraqueza em um homem que, à exceção desse erro, é bom, e de que se pode, ainda, ter piedade (WILLIAMS, 2002, p.61).

Em contraposição à tradição clássica, a tragédia moderna aponta problemáticas duais: seus personagens vivenciam situações terrenas e, logo, são insatisfeitos com a vida particular, suas ambições, interesses e perspectivas. Diferentemente da nostalgia metafísica dos personagens trágicos gregos, os protagonistas (e antagonistas) modernos lidam com questões que, grosso modo, não são solucionáveis. A tragédia moderna se traduz como uma metáfora da vida real, pois a maneira que os personagens procedem na vida em sociedade é sempre incerta, confusa, transitória e dependerá de condições (sejam estas sociais, econômicas ou políticas) que lhe escapam. Heróis, reis, rainhas, feiticeiras ou deuses metamorfoseiam-se em habitantes de grandes centros urbanos, homens e mulheres oprimidos pela aridez do cotidiano regulado pelo tempo, trabalho e por meio do sufocamento de sentimentos e identidades. É com essa reflexão que situamos a obra *Gota d'água*, escrita por Chico Buarque e Paulo Fontes. Ao contrário de *Medéia*, a tão aclamada tragédia euripídiana, a tragédia à brasileira retrata o drama de moradores do subúrbio carioca, subjugados por más condições de vida. Reis e feiticeiras épicos contrastam-se com inquietações do proletariado moderno, ainda que a interlocução entre as duas tragédias se dê no tema da reparação da honra feminina.

A *Medéia* de Eurípides: debate trágico sobre a honra e a condição feminina na Grécia Antiga

Produzida em 431 a.C. e remontando à Idade heroica da Grécia, a tragédia escrita por Eurípides narra a história da vingança da feiticeira Medéia contra o companheiro, o herói Jasão, que a abandonara para desposar a filha do rei de Corinto. A tragédia de Medéia foi construída a partir do entrecruzamento dos mitos que situam Jasão como figura central: o Velocino de Ouro e a expedição dos Argonautas. Em ambos, Medéia é responsável pelo êxito de Jasão e sua consagração como herói. Abdicando de sua pátria e da casa paterna para tornar-se bárbara em terras estrangeiras, Medéia alia-se a Jasão por amor.

Na mitologia grega, Medéia é filha do rei da Cólquida, neta do deus sol Hélios e sobrinha da feiticeira Circe de quem herda a habilidade na manipulação das forças da natureza através da magia, criação, destruição e produção de venenos. Ligada à deusa Hécate, divindade ao mesmo tempo infernal e doméstica (ANDRADE, 2001, p. 56). Desta maneira, é esta dupla faceta que define Medéia na tragédia euripídiana: uma mulher movida pelo ciúme e ódio que planeja uma maneira de vingar-se de Jasão, paralela à figura de uma mãe zelosa e dedicada aos filhos.

Podemos considerar *Medéia* como uma tragédia das paixões desmedidas. Entretanto, o fator que impulsiona os acontecimentos ao longo do drama trágico é a honra. Medéia, temerosa de

comentários que desonrem sua reputação, elabora uma punição a Jasão e busca o apoio das mulheres coríntias. A decisão de vingar-se é realizada após o banimento (imposto a Medéia e aos seus filhos) pelo rei Creonte, receoso de que os conhecimentos mágicos de Medéia arriscassem a vida de sua prole – sua filha pretendida à Jasão – e, portanto, a manutenção do trono de Corinto. Prevendo um futuro desonroso e humilhante para si e seus filhos, visto que Medéia encontrava-se duplamente sem cidade: impedida de retornar à Cólquida por trair a própria família para ajudar Jasão e expulsa de Corinto por representar ameaça, a heroína findou seu plano com êxito e exilou-se em Atenas, após pedir auxílio ao rei Egeu em troca de seus saberes mágicos que o trariam fertilidade. A execução da vingança é realizada através do assassinato de Creonte e sua filha – com o envio de presentes envenenados à noiva de Jasão – e o infanticídio de seus filhos. A fuga de Medéia a bordo da carruagem do Sol de seu avô, cercada pelos cadáveres dos filhos, nos mostra uma Médeia divinizada e amparada pelos deuses.

Contestando seu papel como esposa e mãe, Medéia critica a hegemonia dos homens. Eurípides nos mostra uma clara distinção entre os gêneros por meio da sujeição feminina à traição do leito nupcial. Todavia, Medéia, enquanto mulher bárbara não está com seus direitos lesados e, portanto, Jasão poderá tornar a filha de Creonte como sua esposa legítima. Eurípides apresenta, através da tragédia em questão, o embate entre gregos e bárbaros, a mulher como destituída de poder, o homem como detentor do destino de sua descendência, o embate entre a cidade e o indivíduo – a repreensão do coro ao infanticídio, o banimento por Creonte como forma de assegurar as leis da cidade, a desonra vergonhosa de Medéia perante aos coríntios contrapondo-se às emoções individuais de Medéia que a levam de esposa fragilizada e abandonada à engenhosa feiticeira que arquiteta a vingança daqueles que a traíram.

Joana: personagem feminina como símbolo da desigualdade e submissão em *Gota d'água*

Gota d'água, escrita por Chico Buarque e Paulo Fontes em 1975, é um drama que revisita a tragédia Medéia de Eurípides. Transpondo a Grécia para o subúrbio carioca do período ditatorial, temos o povo como principal protagonista da tragédia moderna. A história tem como cerne o cotidiano e as dificuldades dos moradores da Vila do Meio Dia que dialogam com o conflito conjugal entre Joana e Jasão, abandonada pelo companheiro – um sambista promissor –, para casar-se com Alma, a filha de Creonte, rico proprietário do conjunto residencial.

Na introdução de *Gota d'água*, Buarque e Pontes expuseram a preocupação com a necessidade de representar o povo sem estereótipos e a partir de seu universo: sua cultura, suas emoções e seu cotidiano. Os autores apresentaram o risco que o capitalismo trouxe enquanto experiência radical, predatória e seletiva.

Joana, a protagonista do drama, é representada por uma mulher forte e que usufrui de sua liberdade para definir suas ações. Mantendo com Jasão uma relação conjugal não oficializada pelas leis, com quem teve dois filhos, conferiu-lhe a dignidade de um lar e o incentivou ao seu crescimento pessoal e profissional; Joana, mulher comum que exerce atividades como lavadeira, costureira, cozinheira e diarista, o que lhe outorga múltiplas habilidades e dupla jornada – enquanto proletária e mãe; vê-se abandonada e traída por Jasão que busca, através do casamento legítimo com a filha de Creonte, ascensão social.

Buarque e Pontes constroem duas histórias paralelas relacionando os dramas e tensões individuais para o coletivo. Joana, mulher de meia idade que fora abandonada por Jasão, planeja uma forma de vingar-se da rejeição e humilhação infringida, ao mesmo tempo que contesta seu papel enquanto esposa traída. Ao passo que, o conflito passional entre Joana e Jasão ocorre concomitantemente às dificuldades econômicas enfrentadas pelos moradores da Vila do Meio Dia, explorados pelo excesso de juros no pagamento das casas em que vivem e com péssimas condições de sobrevivência no conjunto habitacional de propriedade de Creonte, arquétipo de empresário tirano e autoritário, futuro sogro de Jasão. A oposição entre os personagens – moradores da vila e o rico Creonte – reitera o que os autores propõem expor na tragédia brasileira: a existência de duas culturas paralelas e isoladas “uma elitista, colonizadora, transposta da matriz para cá; a outra, popular, abafada, nascida da existência social concreta das classes subalternas” (BUARQUE; PONTES, 1975, p. 11).

Joana, que se outrora é apoiada pelas mulheres da vila, vê-se sozinha – exceto pelo apoio de Egeu – ao deparar-se com a participação de todos a Vila do Meio Dia na organização do casamento de Alma e Jasão. O casamento simbolizaria, para a Joana, o triunfo de seus inimigos e sua humilhação pública. Utilizando de seus conhecimentos com a manipulação de venenos – aprendidos nos rituais da umbanda –, Joana expressaria sua revolta mediante uma atitude radical movida por um ódio enlouquecedor.

O destino trágico de Joana e seus filhos seria um reflexo do sofrimento do povo mediante à prosperidade das classes dominantes. O plano mal sucedido do envenenamento de Alma leva ao único subterfúgio possível: o suicídio de Joana e a morte de seus filhos. A morte, aqui analisada sob a ótica do protesto e revolta, reflete a “gota d’água”: a diferenciação social e de gênero não oferece alternativas de sobrevivência.

O cruzamento entre personagens trágicas: da Grécia ao subúrbio carioca

Distantes temporalmente por séculos, a *Medéia* de Eurípides constitui-se como obra de inspiração para a peça brasileira *Gota d’água*, escrita por Chico Buarque e Paulo Pontes em 1975. Medéia e Joana, protagonistas das tragédias em pauta, vivenciam o drama do abandono nupcial por

Jasão. A traição do companheiro, que desposa uma mulher mais jovem e utiliza a estratégia do enlace matrimonial para elevar o próprio status social, é vista como sinônimo de humilhação pública. Embora apresentem semelhanças, podemos encontrar distinções entre as obras, o que é explicado, principalmente, pelas questões próprias da época em que foram produzidas. A tragédia euripidiana resgata o mito grego de Medéia, em uma ambientação composta por reis, heróis e feiticeiras. A princesa da Cólquida utiliza de subterfúgios mágicos para planejar a vingança contra Jasão. No entanto, a tragédia brasileira *Gota d'água* narra as dificuldades de Joana, cujo abandono e traição sofrida representa mais uma condição de subalternidade. Joana, ao contrário da princesa cólquida, é uma mulher proletária que se divide entre as inúmeras atividades econômicas que desempenha para sobreviver e cuidar dos filhos.

Consideremos como ponto de convergência entre as duas tragédias a reação das protagonistas frente ao abandono: a ira provocada a partir da reflexão sobre a condição feminina. A traição de Jasão as humilha enquanto mulheres, posto que atinge suas virtudes como mães e esposas. A questão é a da justa cobrança de um juramento traído, juramento que envolve um dos principais mecanismos de inserção do gênero feminino na cultura: o casamento; ponto chave da integração, mola-mestra da constituição do espaço feminino centrado no leito nupcial (ANDRADE, 2001, p. 59).

Outra conexão perceptível entre as obras analisadas é o apoio que Medéia e Joana recebem das demais personagens femininas. Medéia recebe a solidariedade das mulheres coríntias, posto que a *diké* reivindicada por Medéia é o que garante a soberania feminina no espaço doméstico. Joana também conta com a rede de auxílio feminino que, inicialmente, condenam a traição de Jasão intencionada pela garantia de ascensão social e o usufruto de uma esposa jovem. Nas duas tragédias, Medéia e Joana não pertenciam a um casamento legítimo e isso nos leva ao seguinte postulado: os personagens masculinos lidam com a troca de esposas, visto que Medéia por ser uma bárbara, não garante a Jasão um casamento de acordo com as leis da cidade e Joana, por ser divorciada – ainda que informalmente – e com uma considerável diferença de idade em relação a Jasão, é passível de substituição.

Devemos salientar que Medéia e Joana recebem o apoio das demais mulheres no que diz respeito à represália a Jasão, tido como infiel e inescrupuloso. As protagonistas ganham a rejeição do coro feminino quando descobrem que os planos de vingança incluem os filhos. Medéia deixa explícita a intenção de assassinar a própria prole, na medida em que pôr fim à descendência masculina é tirar-lhe o “lugar” na cidade. Contudo, embora o plano do infanticídio seja um fato, lamenta-se pelo crime hediondo de matar os filhos, mas não se põe em jogo a justiça do ato (ANDRADE, 2001, p. 65). Joana não tramou o assassinato dos descendentes como plano imediato. Ao contrário de Medéia, que assassina a realeza coríntia e os filhos, Joana arquiteta a morte da nova

esposa de Jasão. O plano é malsucedido o que a leva, em uma tentativa desesperada, ao infanticídio de suas crianças e ao suicídio. Medéia e Joana confabulam sua vingança através do domínio de uma arte que lhes é particular: a magia. Medéia, feiticeira por ancestralidade, conhece com propriedade a técnica da produção de poções mágicas. Joana, adepta da umbanda, prepara iguarias envenenadas e as destina à noiva de Jasão. Medéia têm êxito, porém à Joana resta o desalento e a desesperança.

O desfecho das duas tragédias assume contornos opostos: Medéia, após obter sucesso em suas ações, é resgatada pelo carro do seu avô, o deus Sol. A fuga representa a sua absolvição frente aos atos praticados ao longo da trama. Os seus planos são validados pelo resgate de sua honra e dignidade, já que sua condição de esposa e mãe foi ultrajada pelo abandono masculino do leito. As ações de Medéia são explicadas por seu amor e, também, cólera desmedida. Ao passo que, Joana, a protagonista criada por Buarque e Pontes, adquire um desfecho de fato trágico. O assassinato de seus filhos e seu suicídio justificam-se pela miséria, o descaso dos amigos perante a situação – estes que foram facilmente corrompidos pelas benesses econômicas oferecidas por Creonte, proprietário do conjunto habitacional em que a tragédia se desenrola –, e a humilhação lhe imposta por Jasão, que a desprezou enquanto mulher, esposa e mãe de seus filhos. O fim angustiante da narrativa também é uma estratégia crítica utilizada pelos autores para retratar as condições do povo brasileiro em um país assolado pelo regime da ditadura militar, posto que a peça foi escrita durante a década de 1970 e dialoga com o período.

Referências

- ANDRADE, M. M. **A cidade das mulheres**: cidadania e alteridade feminina na Atenas Clássica. Rio de Janeiro: LHIA, 2001.
- BUARQUE, C.; PONTES, P. *Gota d'água*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.
- EURÍPIDES. **Medéia**. (Trad. J.A.A. Torrano). São Paulo: Hucitec, 1991. [Bilíngue].
- LORAUX, N. **Maneiras trágicas de matar uma mulher**: imaginário da Grécia Antiga. Rio de Janeiro: Zahar. 1995.
- ROMILLY, J. **A tragédia grega**. 2. ed. Lisboa: Edições 70, 2020.
- VERNANT, P.; VIDAL, N. P. **Mito e tragédia na Grécia Antiga**. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- WILLIAMS, R. **Tragédia Moderna**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

DE SÃO PETERSBURGO AO RIO DE JANEIRO: INTER-RELAÇÕES ENTRE FIÓDOR DOSTOIÉVSKI E LIMA BARRETO

Clara Ávila Ornellas¹³
Universidade de São Paulo

Tania Celestino de Macêdo¹⁴
Universidade de São Paulo

Resumo

Reflete-se sobre a importância do escritor Fiódor Dostoiévski, no que concerne à ambiência da cidade em *Crime e castigo* (1866), para o escritor Lima Barreto, em alguns textos da obra *Toda crônica: Lima Barreto* (2004). Investigam-se, na percepção barretiana, aproximações com o romance de Dostoiévski, na captação das margens de São Petersburgo e do Rio de Janeiro, tais como personagens em situação de miséria ou ambientes adversos nos quais não há uma vivência cidadã. Para tanto, são consideradas as concepções de polêmica, de Mikhail Bakhtin, e do direito à cidade, de Henry Lefebvre. Verifica-se que, nas crônicas barretianas, podem ser observadas correlações com *Crime e castigo*, por exemplo, na captação refratária da persistente imagem de Cidade Maravilhosa da capital fluminense.

Palavras-chaves: Literatura Russa; Fiódor Dostoiévski; Literatura Brasileira; Crônica; Lima Barreto.

“[...] Não nego que para isso tenha procurado modelos e normas. Procurei-os, confesso; e, agora mesmo, ao alcance das mãos, tenho os autores que mais amo. Estão ali *O Crime e o Castigo* de Dostoiévski [...]”.

(Lima Barreto)

Introdução

Muitos escritores brasileiros foram leitores e admiradores das obras de Fiódor Dostoiévski, desde o início do século XX. Exemplificam esta afirmação João do Rio, Graciliano Ramos, Nelson Rodrigues e João Antônio. Com Lima Barreto (1881-1922) não foi diferente, e talvez se possa pensar que ele foi além de um leitor e um admirador do escritor russo. Isto pode ser visto no fato de Barreto trazer para a sua criação literária elementos da escrita dostoiévskiana, seja em termos de referências diretas, como demonstra o título de seu primeiro livro, *Recordações do escrívão Isaías Caminha* (1909), seja na apreensão da cidade verticalizada às margens urbanas e humanas do Rio de Janeiro.

¹³ Pós-doutoranda.

¹⁴ Supervisora.

Se em *Recordações...* podem ser observados aspectos que remetem à cidade representada em *Crime e castigo*, como um protagonista que vê sua solidão e seus tormentos íntimos refletidos no bulício da cidade e na indiferença dos transeuntes – senão também na discriminação pela cor de sua pele mulata –, em *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá* (1919) e no *Diário íntimo* (1956) encontram-se referências diretas a Dostoiévski, o que ocorre também em algumas de suas crônicas.

Há referências diretas a Dostoiévski nas crônicas barretianas, como em *Bagatelas, Feiras e mafuás* e *Marginália*, contudo, pode-se também entrever, para além da referenciação explícita, abordagens temáticas em diálogo com o escritor russo no reiterado enfoque à capital fluminense realizado por Barreto. É isso que se vai focalizar aqui brevemente, a partir de alguns textos da obra *Toda crônica: Lima Barreto* (2004), organizada por Beatriz Resende.

São Petersburgo e Rio de Janeiro

Em *Crime e castigo*, Dostoiévski focaliza o sofrimento do protagonista Raskólnikov após cometer o duplo assassinato de uma velha agiota e de sua irmã, porém, em paralelo, outras questões se manifestam no romance, como o papel da mulher na sociedade, a miséria, o alcoolismo, a prostituição, as motivações para um crime, a hipocrisia social, a ambição econômica, entre vários outros temas. Entretanto, em meio a essa multiplicidade de reflexões, salienta-se a cidade como cenário a englobar o homem em desajuste social e humano pelas ruas.

Se nesta obra o espaço privado comporta uma condição sufocante e miserável para os habitantes de moradias pobres, as ruas da cidade tampouco contribuem para que o protagonista, assim como a outros personagens da narrativa, se sinta aliviado de suas angústias, como permite verificar a afirmação da mãe de Raskólnikov sobre o quarto de seu filho: “[...] o quarto dele é um horror de abafado... mas onde tomar ar por aqui? As ruas daqui também são abafadas como um quarto sem postigos. Meu Deus, que cidade é essa!...” (DOSTOIÉVSKI, 2015, p. 250-251). Desta maneira, o espaço aberto mostra-se paradoxalmente claustrofóbico e mantém o limite de tensionamento dos personagens que move a narrativa.

Nesse sentido, cabe enfatizar que, embora São Petersburgo – a “Veneza do Norte” – tenha sido fundada como cidade moderna conforme o modelo das grandes capitais europeias em meio ao pântano, pelo czar Pedro, o Grande, em 1703, logo, com o erguimento de prédios e monumentos luxuosos, não é essa parte da cidade que compõe o cenário do romance. Muito pelo contrário, é dado destaque ao contexto espacial precário ou miserável, como os quartos degradantes onde os personagens habitam, a longo ou curto prazo, assim como à praça Siénnaia, onde se localiza o Mercado do Feno, lugar descrito de forma negativa, de pequeno comércio e frequentado por operário e bêbados, no qual ocorrem sequências importantes da narrativa.

Aproximava-se das nove horas quando ele [Raskólnikov] passou pela Siénnaia. Todos os barraqueiros, ambulantes, donos de vendas e vendinhas estavam fechando os seus estabelecimentos ou retirando e arrumando as suas mercadorias, e dispersavam-se para suas casas, assim como os compradores. Nos andares inferiores, ao lado das tabernas, nos pátios sujos e fedorentos dos prédios da praça Siénnaia, mais ainda nas vendas de vinho a varejo, acotovelavam-se muitos operários da indústria e esfarrapados de toda espécie. [...] (DOSTOIÉVSKI, 2015, p. 76-77).

Semelhante contexto narrativo que prioriza as margens da cidade em termos humanos e urbanos pode proporcionar correlações com alguns dos posicionamentos de Lima Barreto em relação ao Rio de Janeiro. Assim como São Petersburgo, símbolo da modernidade russa, a capital fluminense também era vista como a cidade mais moderna do país, à época de Lima Barreto, merecendo a alcunha, até hoje em voga, de “Cidade Maravilhosa”. Contudo, essa modernidade em solo brasileiro era vista a partir de um ponto de vista crítico explícito no texto barretiano, haja vista que esse processo de transformação direcionava majoritariamente os recursos públicos para fins de melhoramento do espaço restrito à circulação das classes dominantes.

Assim, Barreto demonstra como os anseios do poder governamental em tornar a capital do Brasil moderna, num processo rápido e não planejado, na verdade consistiram em tornar a cidade cópia de grandes capitais estrangeiras, particularmente Paris e Nova York, a exemplo do que se observa na crônica “Variações...”:

A municipalidade desta cidade tem dessas medidas paradoxais, para as quais chamo a atenção dos governos das grandes cidades do mundo. Fala-se, por exemplo, na vergonha que é a Favela, ali, numa das portas de entrada da cidade – o que faz a nossa edilidade? Nada mais, nada menos do que isto: gasta cinco mil contos para construir uma avenida nas areias de Copacabana. Clama-se contra as péssimas condições higiênicas do matadouro de Santa Cruz, imediatamente a prefeitura providencia chamando concorrência para a construção de um prado de corridas modelo, no Jardim Botânico, à imitação do de Chantilly. (BARRETO, 2004, p. 484-485).

Diante disso, percebe-se uma aproximação entre as modernidades das duas capitais em questão, pois São Petersburgo, assim como o Rio de Janeiro, privilegiou a cópia de padrões do luxo arquitetônico europeu, pouco se importando com o custo humano envolvido para o alcance do cenário urbano importado e almejado. Esse anseio claramente tinha por objetivo sobrepor o cultivo preferencial de uma aparência em detrimento da essência. Na verdade, pode-se pensar que a marginalidade observada durante os trânsitos pelas ruas de Raskólnikov não era diferente daquela observada pelo cronista barretiano ao contrapor a favela com um Jardim Botânico à semelhança de belos jardins franceses. Apesar de em *Crime e castigo* não haver essa comparação explícita, isso pode ser atestado no já mencionado enfoque prioritário às margens e marginalizados da capital russa. Dostoiévski não se dirige à parte de fausto econômico da cidade, mas ao seu inverso, e assim fazendo demonstra a face oculta da modernidade, esta que é explicitamente mostrada e contestada por Barreto em termos da capital brasileira.

Assim sendo, apesar de distantes geográfica e historicamente, as duas abordagens compreendem posicionamentos polêmicos quanto ao socialmente estabelecido, ou seja, a ideia de que, naturalmente, muitos devem ser sacrificados para o benefício de poucos. Nessa medida, suas produções estabelecem direta contestação, seja de forma implícita ou explícita, contra um discurso e uma formação ideológica que pervertem, ou preferencialmente ignoram, a condição humana e cidadã dos indivíduos à margem social. Segundo Mikhail Bakhtin,

na polêmica velada, o discurso do autor está orientado para o seu objeto, como qualquer outro discurso; neste caso, porém, qualquer afirmação sobre o objeto é construída de maneira que, além de resguardar seu próprio sentido objetivo, ela possa atacar polemicamente o discurso do outro sobre o mesmo assunto e a afirmação do outro sobre o mesmo objeto. Orientado para o seu objeto, o discurso se choca no próprio objeto com o discurso do outro. Este último não se reproduz, é apenas subentendido; a estrutura do discurso seria inteiramente distinta se não houvesse essa reação ao discurso subentendido do outro [...] (BAKHTIN, 1981, p. 169-171).

Prioritariamente reativas, as escritas de Dostoiévski e Barreto solidificam-se como contestações ao imaginário das classes dominantes que privilegia o lucro financeiro à custa da exploração dos menos favorecidos, não lhes dando direito sequer a um espaço digno na cartografia urbana. Em “Carta aberta”, por exemplo, Barreto explicita essa perspectiva ao afirmar a respeito da exploração de impostos dos pobres em benefício de um espaço privilegiado para as classes economicamente favorecidas.

Na sua peculiar concepção ultramoderna e super-humana da vida, em que tudo é dinheiro, tende para ele e se resolve com ele; em que amor é dinheiro e dinheiro é amizade, lealdade, patriotismo, saber, honestidade; tais cavalheiros, dizia eu, Excelentíssimo Senhor [Rodrigues Alves], pensaram últimamente em alugar, arrendar ou mesmo comprar uma cidade bem chic, bem catita, para capital desse feudo brasileiro, cujos habitantes miseráveis eles explorariam de longe com corveias, banalidades, gabelas e outros impostos e dízimos batizados com nomes modernos e canalizados para as suas algibeiras por meios hábeis. (BARRETO, 2004, p. 412-413).

Em acréscimo, é possível entrever, por exemplo, que a condição limítrofe de Sônia, personagem de *Crime e castigo*, que vivencia uma espécie de condenação à miséria e à prostituição é vista também em alguma medida pelo escritor carioca ao observar o que é destinado ao pobre no contexto brasileiro, qual seja, somente uma situação infinita de exploração e miséria. Ou mesmo o estado de desespero da personagem Ekatierina, esposa de Marmieládov, que, ao se ver só e com vários filhos para criar sem qualquer amparo financeiro, sai às ruas em estado de atormentada loucura. Loucura da miséria inclemente. Tema este que também se faz presente nas crônicas barretianas.

A contiguidade entre loucura e alcoolismo igualmente é tema da narrativa do escritor russo ao focalizar o marido de Ekatierina, o personagem Marmieládov, completamente entregue à bebida, ainda que padeça ao contemplar o sofrimento de sua esposa e filhos, representa a condição de miséria social e humana em um círculo vicioso de degradação e sofrimento em plena cidade de

monumental arquitetura. Para aliviar-se de seus tormentos, ainda que momentaneamente, ele recorre ao álcool. Consciente de toda a conjuntura degradante que lhe cerca e sem qualquer perspectiva de um futuro melhor, Marmieladov afirma: “[...] é na bebida que procuro a compaixão e o sentimento. Não é na alegria, mas simplesmente a dor que procuro... Bebo porque quero exclusivamente sofrer!”. (DOSTOIÉVSKI, 2015, p. 33).

Similarmente, Barreto, ao contestar o estado de coisas negativo que circunda as classes subalternas, depreende que uma das razões de muitos brasileiros se entregarem ao vício do álcool seria como uma forma de fugir à consciência do sofrimento, podendo vir a ser somado a isso também o estado de loucura, tamanha a falta de atendimento aos direitos básicos para a subsistência. Isto pode ser verificado, entre outras produções barretianas, na crônica “Da minha cela”.

O sábio plúmivo, ao afirmar essas cousas de *vodka*, de ‘sadio’, de ‘equilibrado’, a nosso respeito esqueceu-se que a nossa gente humilde, e mesmo a que não o é totalmente, usa e abusa da ‘cachaça’, aguardente de cana (explico isto porque talvez ele não saiba), a que é arrastada, já por vício, já pelo desespero da miséria em que vive [...] Esqueceu-se ainda mais das epidemias de loucura ou melhor das manifestações de loucura coletiva (Canudos, na Bahia; *Mukers*, no Rio Grande do Sul, etc.); esqueceu-se também do Senhor doutor Miguel Pereira (‘O Brasil é um vasto hospital’). (BARRETO, 2004, p. 403).

Em meio a essa diversidade de fatores aqui brevemente demonstrada, no sentido da condição subumana de exploração, discriminação e opressão dos seres pertencentes à zona de exclusão, tema em comum entre *Crime e castigo* e algumas crônicas de Lima Barreto, é interessante destacar uma acepção humanista que constitui as escritas dos dois autores. Torna-se possível verificar que ambos firmam uma perspectiva de composição literária na qual ocupa lugar representativo o refletir sobre a falta de compaixão e amor entre os homens. Laços de solidariedade, conforme o romance do autor russo, são não apenas inexistentes como até mesmo é desejável que não se manifestem. A esse respeito, destaca-se um fragmento da fala de Marmieladov sobre sua condição social abjeta: “[...] Mas o senhor Liebeziátnikov, em dia com as novas ideias, explicou há pouco que a compaixão em nossa época está proibida até pela ciência e que já é assim que se procede na Inglaterra, onde existe a economia política. [...]”. (DOSTOIÉVSKI, 2015, p. 35).

Esse pensamento, permeado da concepção capitalista na qual todas as relações entre os homens devem ser modalizadas pelo dinheiro, logo, pelo individualismo, no qual mais importante que o bem-estar do próximo é a satisfação monetária, subleva a solidariedade e o humanismo como procedimentos que deveriam embasar a interação social. Semelhante perspectiva também é localizada em algumas crônicas de Lima Barreto, pois de maneira reiterada ele pontua a

necessidade de existir relações mais solidárias na sociedade brasileira, a exemplo do afirma na crônica “Sobre o Maximalismo¹⁵”:

[...] A vida do homem e o progresso da humanidade pedem mais do que dinheiro, caixas-fortes atestadas de moedas, casarões imbecis com lambrequins vulgares. Pedem sonho, pedem arte, pedem cultura, pedem caridade, piedade, pedem amor, pedem felicidade; e esta, a não ser que se seja.. um burguês burro e intoxicado de ganância, ninguém pode ter, quando se vê cercado da fome, da dor, da moléstia, da miséria de quase toda uma grande população. (BARRETO, 2004, p. 164)

Desse modo, pode-se observar um posicionamento comum dos dois escritores em relação à defesa da maior parcela da população, seja no Rio de Janeiro ou São Petersburgo, que vive à mercê da miséria. Tratar-se-ia, na verdade, de uma espécie de moto-contínuo no qual a exploração de muitos pelas classes dominantes assume proporções atemporais, como pode ser visto ainda neste século XXI, tanto nas grandes cidades do Brasil como da Rússia. Ademais, é necessário destacar que há uma diferença de lugar entre os dois escritores em relação a esses posicionamentos comuns. Dostoiévski se baseia em fundamentos do cristianismo primevo enquanto Barreto em posicionamento de esquerda – apesar de não se ter noção à época qual o rumo exato que esta denominação viria a se configurar na Rússia.

Do direito à cidade

A cristalização da economia capitalista, que se reiventa e se repete para não permitir a mudança das altas camadas sociais que detêm o poder econômico e político à custo da exploração desumana, tem na cidade o espaço propício para se condensar e se perpetuar. Conforme Henri Lefebvre, em *O direito à cidade* (2001), “[...] Quanto aos detentores da riqueza e do poder, sentem-se eles sempre ameaçados. Justificam seu privilégio diante da comunidade gastando suntuosamente suas fortunas: edifícios, fundações, palácios, embelezamentos, festas”. (LEFEVBRE, 2001, p. 13). Semelhante ocupação do espaço urbano caracteriza um regime opressor, ainda conforme o crítico francês, em que se preconizam limites explícitos entre os espaços urbanos ocupados pelas classes dominantes e pelas dominadas, sendo estas passíveis apenas da contemplação do acesso a bens e direitos aos Outros e nunca para si mesmas – embora o luxo daqueles provenha da exploração acintosa de quem ocupa o rés do chão da pirâmide social, seja em termos de impostos institucionais ou da sobretaxa de bens essenciais para a sobrevivência nos limites da cidade. E são estes que interessam ao olhar e às produções literárias de Dostoiévski e Lima Barreto.

Do mesmo modo, Lefebvre, ao dirigir suas reflexões sobre a exploração e opressão do proletário no contexto citadino, atesta a importância de se pensar que o direito a um pertencimento real da cidade é algo inerente à natureza da cidadania, devendo ser conquistado com a união entre

15 É importante lembrar que o termo Maximalismo refere-se a Karl Marx e à primeira nomeação da imprensa internacional para o Marxismo ou Comunismo recém-iniciado na Rússia à época de Lima Barreto.

os substratos sociais para que se legitime o acesso igualitário ao espaço urbano: “O direito à cidade se manifesta como forma superior dos direitos: direito à liberdade, à individualização na socialização, ao habitat e ao habitar. O direito à obra (à atividade participante) e o direito à apropriação (bem distinto do direito à propriedade) estão implicados no direito à cidade (LEFEBVRE, 2001, p. 134).

Dessa maneira, quando Dostoiévski e Barreto dirigem seu olhar para as partes hostis de duas cidades concebidas ou modificadas para o alcance de cópias do modelo urbano de grandes capitais europeias – ou mesmo quando adentram ao centro dessas capitais para mostrar a situação aviltante sofrida, por exemplo, pelos moradores de cortiços – eles demonstram um tema em comum e fazem refletir sobre o lado humano subjugado por determinações de ordem externas e distantes. Porém, ao contrário do que possa indicar desconhecimento ou ignorância, as classes dominantes têm clareza de que necessitam da ferramenta da exclusão social para a perpetuação do sistema contrário à solidariedade e igualdade entre os homens.

Nos discursos oficiais cabe bem proferir admoestações a essa realidade adversa do espaço urbano, bem como proferir palavras de ordem no sentido de aliviar o sofrimento dos mais pobres, mas a prática compreende justamente deixar como está ou até mesmo piorar a situação dos moradores dos subúrbios ou das periferias centrais das majestosas capitais em todos vários países do mundo. Sem os “infelizes do subúrbio”, assim denominados por Barreto em *Clara dos Anjos*, não existiriam os “felizes” do centro ou dos grandes condomínios de luxo afastados do perímetro urbano, estes que se tornaram característicos da cena urbana de grandes e médias cidades desde as últimas décadas do século XX.

Assim, a realidade claustrofóbica dos quartos de aluguel onde mora Raskólnikov e as favelas superpovoadas – tanto nas margens como no centro da capital fluminense – observadas por Barreto têm sim a sua reprodução atual na ainda persistente concepção “ultramoderna” em que tudo é dinheiro, como se verifica nesta ironia presente e recorrente nas crônicas barretianas. Logo, ambos os escritores podem ser vistos como os que diagnosticam aspectos estruturais de uma condição humana de perpétua exclusão social e urbana. E isso doía, como demonstram os dois autores, e esta dor continua latente, seja no século XIX na Rússia, no século XX no Brasil, seja no século XXI em quase todos os países do planeta, como revela a pandemia de Covid-19. A esse respeito, da continuidade da exploração dos mais pobres, o exemplo a seguir demonstra de modo contundente o desespero que o convívio cotidiano com a degradação e a invisibilidade humana e social pode assumir para um indivíduo à margem da cidade e de seus direitos. Trata-se de uma afirmação do personagem Marmieladov em *Crime e castigo*:

Meu caro senhor [Raskólnikov] – retomou ele em tom quase solene – pobreza não é defeito, e isto é uma verdade. Sei ainda mais que bebedeira não é virtude. Mas a miséria,

meu caro senhor, a miséria é defeito. Na pobreza o senhor ainda preserva a nobreza dos sentimentos inatos, já na miséria ninguém o consegue, e nunca. Por estar na miséria um indivíduo não é expulso a pauladas, mas varrido do convívio humano a vassouradas para que a coisa seja mais ofensiva; o que é justo, porque na miséria eu sou o primeiro a estar pronto para ofender a mim mesmo. Daí o botequim! (DOSTOIÉVSKI, 2015, p. 30).

Esse estado de degradação no qual inexistem nuances de humanidade, quiçá de cidadania, revela a necessidade de se repensar e contribuir para a modificação da cidade como arena de diferentes vozes e pensamentos, na qual a predominância é dada a quem melhor urdir seus discursos, conforme o sentido bakhtiniano de polêmica. São justamente produções críticas, como as que aqui foram brevemente discutidas, que atestam a modificação e transformação do olhar do leitor para o entorno urbano que o cerca, para que veja, olhe e se solidarize com a necessária mudança para além dos limites “de seu quarto”.

Diante do exposto, naturalmente se compreende que a “Veneza do Norte” na Rússia e a “Cidade Maravilhosa” brasileira são fachadas que se mantêm como cenário a esconder suas entranhas de miséria, independente do passar dos séculos e das transformações locais e globais. As urgências urbanas continuam as mesmas, mas como já dizia Lima Barreto: “Tudo encarece e fica pela hora da morte; mas toda a nossa gente brasileira tem as vistas voltadas para as coisas do Rio, da avenida; e é preciso atendê-la o quanto antes”. (BARRETO, 2004, p.16). Enquanto a urgência, na verdade, é bem outra. E devem ser conjugadas sempre no plural.

Referências

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Trad. do russo de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro, Forense-Universitária. 1981.

BARRETO, Lima. **Toda crônica**: Lima Barreto. Apresentação e notas: Beatriz Resende. Rio de Janeiro: Agir, 2004, vols. I (1890-1919) e II (1919-1922).

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. **Crime e castigo**. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2015.

LEFEVRE, Henri. **O direito à cidade**. Tradução de Rubens Eduardo Frias. São Paulo: Centauro, 2001.

LITERATURAS DE AUTORIA NEGRA BRASILEIRA E CARIBENHA: ASSENTAMENTOS DE RESISTÊNCIA EM NARRATIVAS DE AFETOS COMUNS

Cristian Souza de Sales
Universidade do Estado da Bahia (UNEB)

Resumo

Este trabalho propõe uma conexão entre as literaturas de autoria negra brasileira e caribenha. Para tal, concentra-se na produção de três escritoras: Conceição Evaristo, Mayra Santos-Febres e Yolanda Arroyo Pizarro. Dessa forma, evidenciamos como as “experiências históricas comuns” (AUGUSTO, 2016) que marcam as vidas diaspóricas evocam saberes encruzilhados e afetos comuns, sugerem caminhos interpretativos, os quais mobilizam significados enriquecedores para a tarefa da tradução de narrativas afrodiaspóricas. Ancorada nesse princípio, a tarefa da tradução afrodiaspórica não se configura apenas um trabalho instrumental, porque evidencia “o exercício da tarefa da tradução com os nossos corpos, memórias e afetos” (CARRASCOSA, 2017). No processo tradutório, os enunciados produzidos performam uma comunicabilidade de experiências de sentir, pensar e existir no Atlântico Negro. Acrescido a isso, em um sentido mais amplo, o texto busca assentar contornos teóricos específicos nas formas de traduzir que impactam na função-tradutor.

Palavras-chave: Literatura afrodiaspórica; Tradução afrodiaspórica; Afetos comuns; Brasil; Porto Rico.

Tradução e travessias em alto-mar

“A tradução desponta **no Atlântico Negro como tarefa política** no sentido spivakiano de trabalho forte com a linguagem como agente produtor de identidade, subalternidade e, ao mesmo tempo, em sua dimensão retórica, como potencial fator gerador de disseminação subversiva”.

(Carrascosa)

À luz das gestualidades teóricas de Denise Carrascosa (2017) e Geri Augusto (2017), tenho pensado como a tradução de textos literários afrodiaspóricos de autoria feminina abre novas perspectivas para conectar experiências históricas comuns, assim como para refletir acerca da “expressividade criativa que marca vidas negras diaspóricas” (AUGUSTO, 2017, p. 34). Da mesma forma, no ato tradutório de obras de autoria negra (poesias, contos, romances, novelas etc.), é bastante fascinante compreender e desvendar as complexas amarrações entre história, memória, resistência, negritude, gênero, raça e lugar.

Ao lançar um horizonte epistêmico para a tarefa da tradução, Denise Carrascosa (2017, p. 65) assevera que os textos literários afrodiaspóricos expressam narrativas, sons, memórias e

imagens, bem como gestionam e “reoperacionalizam os sentidos de viagem, perda e exílio” com uma “função mnemônica” de produzir memória social e consciência de grupo nos processos de invenção e reinvenção dos signos “identidade negra” e “negritude”.

De acordo com Geri Augusto (2017, p. 36), a tradução afrodiáspórica pode ser uma “prática negra, radical, transgressiva com múltiplas reverberações”. Quanto à relação diáspora-escravidão, esse exercício tradutório realiza uma peculiar reconstrução histórica dos legados de luta e resistência das mulheres africanas e negras, favorecendo o “cruzamento com outras formas de viver, pensar e ser” que ainda desconhecemos (AUGUSTO, 2017, p. 34).

Nesse entendimento, Carrascosa confirma que o exercício tradutório não se configura apenas como “um trabalho instrumental”, em que se traduz de uma língua para outra, mas desdobra-se numa “performance de si, a partir do qual emergem subjetividades” da tradutora negra. (CARRASCOSA, 2017, p. 73). Com base no exposto, vejo a prática de tradução como uma tarefa que ultrapassa o nível da decodificação, da correspondência e da equivalência entre línguas e sentidos. A partir desse quadro, a autora nos assegura que:

[...] Temos exercitado a prática tradutória de textos negros a partir de uma práxis que considera a tradução como processo performativo que envolve organicamente corpo, discurso e memória dx tradutx e sua inscrição localizada no espaço histórico e geopolítico como ponto de partida para a projeção de diálogos com outras subjetividades interculturalmente inscritas em outros pontos da afrodiáspora. (CARRASCOSA, 2017, p. 29).

Em suas considerações, Carrascosa destaca a dimensão ética dos afetos nas mais variadas potências. Com esta visão, no ponto em que toca “no corpo, na memória e nos afetos”, a “tarefa da tradução afrodiáspórica” articula-se a uma dimensão ética e política da própria existência da tradutora, a qual é encenada/mobilizada nas teias do mundo ficcional e não ficcional. (CARRASCOSA, 2017, p. 27). Em consequência disso, no exercício tradutório, manifestam-se especificidades histórias e culturais que operam uma gama de identificações e pertencimentos, as quais mobilizam várias redes simbólicas de solidariedade.

Em outras palavras, tendo em vista a importância de uma práxis de tradução voltada ao compromisso ético-político, a tradução da obra literária afrodiáspórica evoca códigos específicos de acesso ao texto, instaurando motivações de natureza ideológica e performativa, assim como aguçando demandas políticas que atravessam o corpo da tradutora negra. Temos, aí, “como ponto de partida para a projeção de diálogos com outras subjetividades interculturalmente inscritas em outros pontos da afrodiáspora”: América Latina e Caribe/Brasil e Porto Rico (CARRASCOSA, 2017, p. 29).

Em outros termos, a prática tradutória pode gerar aproximações entre pensamentos e o engajamento pela transformação de si e do mundo. Diante das águas do Atlântico, quando as nossas existências estão diretamente interligadas pelo passado colonial que deixou marcas e cicatrizes

indelévels, podemos gerar a alegria dos encontros e nutrir vínculos com outras irmãs negras em diáspora (ativistas, escritoras, intelectuais, feministas, pensadoras, tradutoras etc.). Ao mesmo tempo, podemos vislumbrar uma ação política radical para mudar e transformar o mundo de maneira coletiva.

Segundo a perspectiva crítica de Carrascosa, a tradutora negra é afetada “pelo vetor de força da afrodiasporicidade em sua experiência subjetiva; seja em seu próprio corpo, que carrega, nas cores e nos traços a forma e força da negritude” (CARRASCOSA, 2017, p. 72). Corpos marcados por traumas e memórias da escravização. Quando dito dessa maneira, no encontro dos corpos que se afetam pela alegria do encontro, contribuem mutuamente para o aumento da potência de agir/existir umas das outras.

No poder de afetar e ser afetada, os corpos e as histórias individuais e coletivas também se interligam. Em face dessas questões, elementos sonoros e não-linguísticos reavivam o conhecimento e a nossa criatividade. Conforme o arranjo composto, esses elementos se fazem presentes e exercem uma importante influência no trabalho de tradução, o qual catalisa o estético, o ético, o social e o político.

Mais do que isso, a partir de referenciais específicos, como tradutora negra posso recompor um espaço de pertencimento individual e coletivo assentado nas trajetórias de resistência de “las ancestras”. (ARROYO PIZARRO, 2013, p. 33). Diante de todo o entusiasmo, o que nos marca e nos afeta no corpo e na memória, retiramos “las ancestras” da invisibilidade. *Las ancestras* que foram excluídas da história: “[...] de la travessia oceânica no perdida, sí impuesta, sí obligada, aceptar como viaje de placer agónico, sin boleto de vuelta”. (ARROYO PIZARRO, 2013, p. 108-109).

Nesse quadro de percepção, a prática tradutória afrodiaspórica pode ser interpretada enquanto ato criativo, ético, subjetivo e performativo. De certa forma, a partir de pontos de comunicabilidade e “conectibilidade inscritos nos corpos”, dos efeitos das combinações que compomos, atuando num campo repleto de reviravoltas políticas, a tradutora negra reverbera uma postura radicalmente comprometida com a reescrita da história das mulheres africanas e negras, criando outras redes produtivas de afetos entre o passado e o presente. (CARRASCOSA, 2017, p. 27).

Desse ponto de vista, revestida dessa potência afetiva e inventiva, tradutoras negras se ocupam com a profunda ligação existente entre tradução e ancestralidade negro-africana. Em alguma medida, a prática de tradução lida com um conjunto de traços da ancestralidade negro-africana, perpassando questões relacionadas à memória, identidade, resistência e negritude. Por esse motivo, destacamos três escritoras afrodiaspóricas: Conceição Evaristo em *Fios de Ouro* na coletânea *Histórias de leves enganos e parecenças* (2016); Mayra Santos-Febres em *Marina y su*

olor na coletânea de contos *Pez de vidro* (1996); e Yolanda Arroyo Pizarro em *Matronas* na antologia *las Negras* (2012).

Seguindo a proposta de epistêmica de Carole Boyce Davies (2010) sobre literatura de mulheres negras, *Fios de Ouro*, *Matronas* e *Marina y su olor*, são narrativas afrodiaspóricas que podem delinear a experiência de mulheres africanas e negras – como arquivos e documentos históricos marcados pelo gênero, raça, identidade e lugar, os quais permitem compreender, de maneira mais ampla, respeitando-se as diferenças culturais e singularidades linguísticas, os múltiplos movimentos da diáspora africana nas Américas.

Por outro lado, traduzir textos afrodiaspóricos abre caminhos para questionar a cultura dominante, descolonizar o cânone literário e mover conceitos de um lado a outro do Atlântico. Assim, podemos visibilizar uma produção de conhecimento que se entrecruza e se encadeia, refletindo as marcas e as consequências da colonização europeia. Contudo, enfatizamos que as literaturas de autoria negra brasileira e caribenha movimentam estratégias para reverter essa influência. Atenta a essa possibilidade, nesse par de línguas espanhol-português, a tradução pode construir um espaço bem-sucedido para divulgar novas obras e novas escritoras em diversas regiões, países e línguas.

Traduzindo o Caribe Negro

“Amefricanidade, [...] Reconhecê-la é, em última instância, reconhecer um gigantesco trabalho de dinâmica cultural que não nos leva para **o lado do Atlântico**, mas que nos traz de lá e nos transforma no que somos hoje: amefricanos”.

(Lélia Gonzalez)

“Por que considerar o Caribe separado da América, se foi ali, justamente que iniciou a história da América?” Destarte, para além de contribuir com essa indagação, Lélia Gonzalez (1988a, p.76) realça um debate bastante produtivo acerca das formas de resistência negra no período colonial e as suas estratégias contemporâneas. Entre outras questões, com a categoria político-cultural da Amefricanidade, extrapolando o caráter puramente geográfico, a autora propõe compreender a diáspora negra na sua complexidade e na elaboração de ferramenta de reexistência.

Num sentido mais amplo, ao apresentar a formulação teórico-política da amefricanidade, a intelectual negra brasileira nos confirma que, a dominação colonial trabalhou para ocultar e silenciar a presença de homens e mulheres africanos/as e negros/as. Historicamente, “o colonialismo e colonialidade do poder, do saber, do ser”. (QUIJANO, 2000; MALDONADO-TORRES, 2016), atuaram para soterrar os legados de luta e resistência contra a escravização, sobretudo, no que diz

respeito à participação e o protagonismo de mulheres africanas e negras que foram guerreiras e líderes—, desde a organização de movimento de insurreição (quilombos, cimarronajes, palenques e marronages).

Em virtude disso, o conceito de amefricanidade nos permite reconhecer as influências dos povos africanos e as suas contribuições na formação cultural no chamado Novo Mundo. Diante de tal empreitada, Lélia Gonzalez destaca a resistência como uma das ferramentas de preservação de alguns elementos da cultura negro-africana nas Américas e Caribe. “[...] a América, enquanto sistema etnogeográfico de referência, é uma criação nossa e de nossos antepassados no continente em que vivemos, inspirados em modelos africanos” (GONZALEZ, 1988a, p.77).

Com base nisso, *amefricanidade* é uma *indagação* radical de uma nova articulação sobre o pensar a dispersão e a desterritorialização de povos diaspóricos que “incorpora todo um processo histórico de intensa dinâmica cultural (adaptação, resistência, reinterpretação” e criação de novas formas de vidas). (GONZALEZ, 1988a, p. 77, grifo nosso). Portanto, seguindo o fluxo desse pensamento, a tradução de narrativas afrodiaspóricas restaura essas insurgências negras:

[...] a amefricanidade floresceu e se estruturou. Já na época colonial escravista, ela se manifestava nas revoltas, na elaboração de estratégias de resistência cultural, no desenvolvimento de forma alternativas de organização social livre... Quem de nós desconhece o papel de grandes guerreiras quilombolas como Dandara, Aqualtune ou Maria Felipa? Mas pouco ou nada sabemos das quilombolas de várias outras regiões da América. (GONZALEZ, 2020, p. 153).

Diante disso, Lélia Gonzalez é uma influência poderosa nas travessias que realizei pelo Atlântico, uma vez que, de forma orgânica¹⁶, e propondo a amefricanidade como proposta metodológica, teórica e crítica para compreender o legado de luta e resistência de mulheres africanas e negras nas Américas e Caribe, a pensadora brasileira traduziu essa afrodiaporicidade “no corpo, na memória e nos afetos” (CARRASCOSA, 2017, p. 27).

Com a Amefricanidade, Lélia nos orienta como resistir e reexistir contra um sistema de dominação que tem no racismo e no capitalismo as suas forças de opressão/violação/ exploração. Devido a isso, a tradução de narrativas afrodiaspóricas de autoria feminina deve carregar em si o potencial da insurgência e rebeldia que herdamos de nossas antepassadas. Sob essa égide, a práxis de tradução restabelece essa memória afro-atlântica “com suas astúcias e o seu jogo de cintura” nos movimentos do presente (GONZALEZ, 1984, p. 226).

Por outro lado, opinião semelhante é expressada por Carole Boyce Davies (2010, p.748) referindo-se as relações existentes entre países e regiões que sofreram com as feridas abertas e deixadas pela exploração colonial. Desse modo, surge uma indagação: o que o Caribe tem em comum com o Brasil?. Dessa maneira, a intelectual afro-americana responde que “incluindo o

16 Lélia visitou diferentes países da América Latina e Caribe. Uma parte dessa experiência afrodiaspórica aparece em alguns ensaios, entre eles, *Por um feminismo afro latino americano* (1988b).

extermínio de povos nativos, as misérias da escravidão, o colonialismo e as lutas pela autonomia e independência”.

De acordo com Boyce-Davies, “as separações linguísticas, culturais e geográficas instituídas pelos vários colonizadores – franceses, ingleses, holandeses e dinamarqueses – ainda se fazem presentes no Caribe contemporâneo” dificultam a criação de uma nação caribenha unificada. Contudo, não impedem que conexões e reconexões entre vidas negras diaspóricas aconteçam. Nesse contexto, a autora acrescenta que “o espaço caribenho é outro ângulo por onde se pode ver o mundo” (BOYCE-DAVIES, 2010, p.748-749).

Por certo, Caribe foi o local do primeiro encontro entre Cristóvão Colombo e o continente americano, em 1492¹⁷. Em cada contexto e geografias específicas, constituídas por diferentes ilhas, anteriormente, habitadas pelas populações Taínos, Caraíba e Galibi, a região foi colonizada/explorada por diversos povos: espanhóis, franceses, ingleses, holandeses, dinamarqueses e, posteriormente, por estadunidenses¹⁸.

Ao longo dos mais de três séculos de colonização, o arquipélago foi também o lugar onde aportavam os primeiros navios negreiros, trazendo ancestrais africanos sequestrados para serem depois transferidos e escravizados em diferentes locais das Américas. Somente, dois anos depois, o Brasil tornou-se o último país das Américas a abolir a escravização colonial. Desde a invasão e a colonização das Américas, as ilhas do Mar do Caribe guardam histórias de genocídio, escravidão, epistemicídio e brutalidade física contra africanos e taínos (indígenas). De um modo profundo, o Caribe é um território amefricano, cuja paisagem é marcada por uma intensa dinâmica cultural e sócio-histórica¹⁹.

Segundo Kátia Baggio (2000, p.2), “o montante de africanos que entraram nas diferentes ilhas foi variado ao longo dos mais de três séculos de colonização (em diversos casos, quatro ou cinco séculos)”. Desse modo, as ilhas caribenhas foram utilizadas, também, como “espaço de experiência e a implementação de vários modelos de colonização”. Na passagem, possuindo ressonâncias em diferentes aspectos, “o domínio colonial é uma marca registrada que se faz presente desde o final do século XV”. (BAGGIO, 2000, p.1).

Para o pensador e o poeta martinicano Édouard Glissant (2005), o Caribe é um lugar de entrecruzamentos variados (línguas, culturas, raças etc.) e, ao mesmo tempo, um lugar de passagem

17 O primeiro contrato de importação de africanos escravizados em base comercial foi lavrado em 1518. A partir daí, foram registradas primeiras às experiências dos espanhóis com a escravidão africana no Caribe.

18 Nessa linha, de modo complementar, as autoras destacam que o Caribe é o local onde os primeiros navios negreiros aportaram. Essa é uma região que sofre com a geopolítica imperialista dos Estados Unidos.

19 Em caráter complementar, George Reid Andrews e Alejandro de la Fuente (2018, p.19) afirmam que os africanos começaram a chegar às ilhas do Caribe no início do século XVI, “e a escravidão não foi totalmente abolida nessas ilhas até 1886, quando os últimos escravos foram emancipados em Cuba”.

no continente americano. Para compreender os processos de construções identitárias nas literaturas afro-caribenhas, afirma que o Caribe seria um prefácio às Américas. Por outro lado, Glissant assevera que o Caribe seria um prefácio as Américas e à própria criouliização do mundo. A partir dessa noção de prefácio e a sua concepção sobre identidades atávicas e compósitas, ao lidar com a história da escravização negro-africana, evidencia ser a criouliização, “um processo em que as culturas, em contato umas com as outras, transformam-se, permutando entre si” (GLISSANT, 2005, p. 18)²⁰.

Por outro lado, Stuart Hall (2003, p. 30) acredita que, o conhecemos por “Caribe, renasceu de dentro da violência e através dela”. Assim sendo, trata-se de uma região marcada pela “conquista, expropriação, genocídio, escravidão e pelo sistema de engenho”. Por outro lado, o intelectual jamaicano considera que “a cultura caribenha é essencialmente impelida por uma estética diaspórica”, marcada pela impureza, a mistura e a transformação (HALL, 2003, p. 34).

De acordo com Hall, o Caribe se tornou um dos “cenários chave para o apogeu do imperialismo no final do século XIX”. Porém, no século XX, “a região também é marcada por duas guerras mundiais e pelos movimentos de independência e pós-colonial”. (HALL, 2003, p.35). Das várias ilhas e estados, o território experimentou movimentos pela descolonização no pós-guerra, dentro do processo de insurgências das colônias europeias na Ásia e a África²¹.

De um modo geral, o teórico jamaicano considera que “retrabalhar” a África na trama caribenha se converte no “elemento mais poderoso e subversivo de nossa política cultural” no século XXI. Dentro dessa narrativa, é uma oportunidade para reler e reinterpretar uma África na diáspora, cujos “sinais e os traços” estão por toda a parte. Por isso, África vive não apenas na “retenção das palavras e estruturas sintáticas africanas na língua”, mas nos ritmos, nos jeitos de ser e “falar do povo caribenho”. (HALL, 2003, p.40).

Conforme Carole Boyce Davies (2010, p.748), “o espaço caribenho é outro ângulo por onde se pode ver o mundo”. Trata-se de um “espaço de conexão e um constante preenchimento de espaços vazios”. Por essa razão, pensar sobre “o espaço e a identidade caribenha significa também lidar com uma série de movimentos” sociais, políticos e interações; separações linguísticas, culturais e geográficas –, “incluindo o extermínio de povos nativos, as misérias da escravidão, o colonialismo e as lutas pela autonomia e independência”.

20 Nessa perspectiva, as culturas atávicas são culturas de raiz única, em que um modelo de identidade, as identidades fixas e estáticas que não se modificam no tempo. Por outro lado, já as culturas compósitas são as que possuem o status de rizoma, um rizoma significa raízes que vão ao encontro de outras raízes.

21 A Revolução Haitiana, também conhecida por Revolta de São Domingos (1791-1804), foi considerada um período de conflito brutal na colônia de Saint-Domingue, levando à eliminação da escravidão e, por conseguinte, à independência do Haiti, tornando-o a primeira república governada por pessoas de ascendência africana. O Haiti foi o segundo país americano a conquistar a independência.

Cabe-nos, assim, afirmar que o Caribe hispânico é constituído por povos de três regiões: Cuba, Porto Rico e República Dominicana²². Consoante com este cenário, no caso da região caribenha, Porto Rico é uma ilha situada geograficamente no Caribe Hispânico. É um espaço interessante para pensar as relações raciais, assim como muitos aspectos da experiência colonial e diaspórica²³. Outra questão que se coloca diante do quadro aqui apresentado diz respeito ao que acontece, atualmente, nos contextos pós-coloniais. Assim, a ilha caribenha não conquistou a soberania política e vive uma situação pós-colonial peculiar até 2021.

Como se pode perceber, em 1898, a derrota espanhola frente aos Estados Unidos teve como um de seus principais desdobramentos o domínio norte-americano sobre suas antigas colônias (Cuba, através da Emenda Platt à Constituição; Porto Rico; Filipinas e a ilha de Guam, no Pacífico)²⁴. Nesse sentido, em 1952, Porto Rico foi reconhecido como “Estado Livre Associado” (abreviado ELA, ou Commonwealth, na língua inglesa), mas, isso não mudou muito a situação política, social e econômica que continua submetida às forças hegemônicas do imperialismo estadunidense²⁵.

Tradução de narrativas de afetos comuns

“Inventa-se, pois, uma história, preenche-se com a ficção o vácuo produzido não pelo esquecimento, **mas pelo desconhecimento do evento histórico silenciado em sua profundidade**. Cultivemos as nossas **molhadas lembranças**, retirando o mofo do tempo. E uma imagem há de persistir sempre. A do navio”.

(Evaristo)

Nascida em Belo Horizonte em 1946, a escritora negra brasileira Conceição Evaristo que é poeta, contista, ensaísta e romancista, fez a sua estreia em 1990, publicando poemas na coletânea *Cadernos Negros* (1990). O seu primeiro romance *Ponciá Vicêncio*, foi publicado em 2003, e traduzido ao inglês em 2007. Já a escritora negra porto-riquenha Mayra Santos-Febres que é poeta, romancista, ensaísta e professora de literatura, nascida em 26 de fevereiro de 1966, em Porto Rico (Carolina), publicou os seus primeiros poemas em *Anamú y manigua* (1991). No que diz respeito à

²²Segundo o último censo, realizado em 2019, Cuba possui aproximadamente 11,33 milhões de habitantes; a República Dominicana 10,74 milhões; e, finalmente, Porto Rico com 3.194 milhões de pessoas.

²³No entendimento da história colonial em Porto Rico, Loíza é uma cidade que busca preservar a herança negro-africana, considerada uma parte importantíssima de sua identidade. Por essa razão, chamamos de um Caribe Negro ou Caribe Negro hispânico invisibilizado e silenciado pelos discursos oficiais.

²⁴ A ilha de Cuba se tornou independente em 1902, mas esteve sob a influência dos EUA até a Revolução Cubana, em 1959.

²⁵Isso nos mostra, também, a continuidade da dominação colonial e o complexo cenário sociocultural porto-riquenho, acentuado por diferentes mecanismos de violência contra a população negra, entre elas, a discriminação e o preconceito.

autora negra Yolanda Arroyo Pizarro, também poeta, contista, ensaísta e professora, nasceu em Guaynabo (Porto Rico) em 1970, publicou o seu primeiro livro de contos *Origami de Letras* em 2004.

Dentre as temáticas que povoam as narrativas afrodiaspóricas de Conceição Evaristo, Mayra Santos-Febres, Yolanda Arroyo Pizarro, encontram-se o assentamento da ancestralidade negro-africana, das histórias e memórias afro-atlânticas submersas e invisibilizadas pelo colonialismo. Mais do que isso, para encenar uma pluralidade de vozes, as autoras mencionadas investem na reescrita dos legados de luta e resistência das mulheres africanas e negras. Vale lembrar, então, que, mesmo diante das memórias dolorosas, essas autoras retiram acontecimentos e imagens “do mofo do tempo”. Por essa tessitura, relacionamos os contos *Fios de Ouro*, *Marina y su olor* e *Matronas*. (EVARISTO, 2013, p. 160).

Sendo assim, em *Fios de ouro*, Evaristo apresenta à história de vida da Halima que nasceu antes, em África, é lembrada pela Halima que nasceu depois, no Brasil, pentaneta da primeira. Assim, a primeira Halima foi a única sobrevivente de sua comunidade, ainda criança, à viagem forçada de África para o Brasil. “[...] quando Halima, a suave, desembarcou nas águas marinhas brasileiras, em 1852, a idade dela era de 12 anos [...] das lembranças da travessia, Halima conseguia falar pouco”. Nesse sentido, na chegada de Halima em solo brasileiro, a narrativa afrodiaspórica destaca “a arte de tecer cabelos era exercida” por mulheres de sua comunidade. (EVARISTO, 2016, p. 69).

Por outro lado, no conto *Matronas*, Arroyo Pizarro reescreve a história de Ndizi, uma mulher africana que está em uma cela por ter sido acusada, junto com outras escravizadas, de “desobediencia, conducta desafiante, insolencia, vagancia excesiva, incitación a revueltas y, en última instancia, las fugas” (ARROYO PIZARRO, 2012, p. 89). Por causa disso, Ndizi é submetida a torturas físicas, assim como a violações sistemáticas de seu corpo. Contudo, apesar dessa condição, ela se defende de seus algozes e se insurge ao sistema colonial constantemente. Desse modo, Ndizi que é de origem Yorubá, aprendeu a falar várias línguas “un poco de las lenguas de los nativos, aquellos que los blancos llaman taínos y escasean” como estratégia de resistência e sobrevivência. (ARROYO, 2012, p. 66).

Já, em *Marina y su olor*, Santos-Febres apresenta a narrativa de Doña Marina Paris, ainda com quarenta e nove anos, uma mulher negra cheia de saberes ancestrais e encantamentos. Filha de um clarinetista frustrado e de uma cozinheira de pousada, desde pequena, cresceu no espaço da cozinha. Mama Edovina, sua mãe, transmitiu a ela todos os saberes que aprendeu sobre a cozinha. Dessa maneira, influenciada pela figura materna, Marina desenvolveu um talento especial para misturar sabores e ingredientes. Contudo, a personagem tinha um dom que, a princípio, não conhecia: o corpo expelia aromas, cheiros e sabores. É o que ficamos sabemos no trecho a seguir:

“[...] Un día, pensando en la comida que debía preparar al día siguiente [...] sorprendió su cuerpo oliendo al menú imaginário [...] entonces se impuso como disciplina hacer que los olores recordados salieran de su cuerpo” (SANTOS-FEBRES, 1996, p. 46).

Em relação a isso, a comida, os saberes e os cheiros são veículos de conexão com as emoções e a ancestralidade negro-africana da protagonista. Por outro lado, a cozinha torna-se para Marina um território de ligação e referência com os saberes de suas antepassadas –, do protagonismo a emancipação. Desse modo, utilizando-se da ironia e paródia, os saberes ancestrais se contrapõem a visão de mundo ocidental. Assim sendo, essas formas discursivas também funcionam para combater a discriminação e o preconceito racial em Porto Rico. A protagonista demonstra habilidade de atuar e insurgir aos limites impostos pelo racismo e sexismo.

Situadas as obras traduzidas, tudo isso nos mostra que, como a criação artística e interpretativa, essa empreitada da tradução de narrativas afrodiáspóricas costura uma resposta aos desafios concretos de refazer os legados da presença negro-africana na América Latina e Caribe. Ao contruir essa busca, nos contos *Fios de Ouro*, *Marina y su olor* e *Matronas*, temos histórias que trazem à cena uma produção de saberes silenciados, as quais desvendam os seus anseios e aspirações de mulheres africanas e negras: suas concepções de mundo, seus valores, princípios e projetos de vida.

Deste ponto de vista, Geri Augusto (2016, p. 30) afirmar que o assentamento de narrativas de afetos comuns constrói uma intensidade de conexão afrodiáspórica, revelando experiências, vivências pensamentos e sentimentos –, histórias do comum, que ressoam umas nas outras e ao fazê-lo, podem proporcionar um espaço de comunicação entre as personagens dos contos. Com base em certos traços e indícios, podemos dizer que as personagens Halima, Nidzi e Marina compartilham um passado comum e reafirmam as suas raízes negro-africanas. Ressaltamos, ainda, que a soma das narrativas, formula um discurso de resistência coletiva capaz de refazer e rememorar identidades negras e femininas.

Assumimos, nesse texto, que, nos três enredos, vemos a preocupação das autoras afrodiáspóricas em transmitir, preservar e conservar a história de seus/suas antepassados/as africanos/as como meio de mantê-la viva. Desse modo, consideramos que Conceição Evaristo, Mayra Santos-Febres, Yolanda Arroyo Pizarro inovam no repertório enunciativo, pois recontam a história da escravidão colonial da perspectiva de “las ancestras” (ARROYO PIZARRO, 2013, p. 33).

No decorrer da práxis tradução, compreendemos que as obras das autoras operam uma intervenção transgressora à história oficial, porque examinam as estratégias de silenciamento e apagamento dos legados de luta e resistência de suas antepassadas. Não obstante, modificam as narrativas e elegem outras formas discursivas para homenagear “a la resistencia, a la rebeldia, a la

entrega amorosa recuerdo de la tierra para siempre perdida en medio de la nada inconmensurable” (ARROYO PIZARRO, 2013, p. 108).

Tradução: ancoragem e amarração

Antes de qualquer coisa, essa travessia aterradora pelo Atlântico, “velejando em nossa história”, singrando por águas brasileiras e caribenhas, ao traduzir os contos *Fios de Ouro* de Conceição Evaristo (2016), *Marina y su olor* de Mayra Santos-Febres (1996); e *Matronas* de Yolanda Pizarro na antologia (2012); aprendi que a prática tradutória adquire sentidos múltiplos que se desdobram para além da equivalência linguística. Em muitos aspectos, as literaturas afrodiáspóricas de autoria feminina acionam novas estratégias de pensar o ser, existir e estar no mundo.

Nessa condição de viajante e tradutora, estamos em localizações sujeitas à influência das marés, aos mares revoltos –, expostos a imagens sonoras, expressões e os seus múltiplos significados. Ao mesmo tempo, na urdidura dos fios de tranças e tramas nos enredos de Halima, Nidzi e Marina –, as narrativas afrodiáspóricas se tecem dos assentamentos de resistência e dos afetos comuns, bem como das conexões possíveis entre as literaturas de autoria negra brasileira e caribenha.

Em vista disso, ao subir a bordo da embarcação, a travessia oceânica é sempre “um destino incógnito” (EVARISTO, 2013, p. 160). A partir do cais, quando sobe para bordo, o modo de encontrar a memória é navegar. “É recordar!” É recriar a pressão intensa do Mar profundo. De qualquer maneira, esta velha máxima é seguida à risca, porque, no vai e vem das correntezas, “o mistério subsiste além das águas”. (EVARISTO, 2013, p. 160).

De outro modo, a tarefa de tradução afrodiáspórica é um território de assentamento da ancestralidade negro-africana com a sua visão de mundo, saberes, tradições, crenças, valores, espiritualidade e religiosidade²⁶. Por extensão, assentar saberes ancestrais é um convite ao comprometimento ético que supõe o esforço político para cultivar a alegria, a partilha e a entrega amorosa. Nas amarrações de cabos, cruzamos o Mar Oceano –, “nós”, em forte conexão, num fluxo de novas referências linguísticas e culturais, nos mais diversos contextos, podemos reunir memórias afro-atlânticas em dispersão e entrelaçar as nossas histórias. (CARRASCOSA, 2017, p. 29).

Diante de tantas possibilidades, nesse processo tradutório, nas tomadas de decisão, escolhas e estratégias que permitem a reflexão sobre as questões levantadas nas obras –, nas diferentes dimensões e modulações – vão se revelando os desafios e os riscos dessa travessia pelo Atlântico.

²⁶Na tese, buscamos tornar operatório o conceito de assentamento para ler, interpretar e traduzir a produção epistêmica de mulheres negras em diáspora. Os assentamentos de resistência estão fortemente ligados à ancestralidade negro-africana, as histórias e os legados de resistência de las ancestras. Dessa forma, manifestam-se nas poesias, romances, contos e ensaios críticos de autoria negra. Assim, podemos observar esses assentamentos de resistência presentes nos contos *Fios de Ouro*, *Marina y su olor* e *Matronas*.

Por esse motivo, nesse par de línguas espanhol-português, tanto a amarração e como a ancoragem são importantes para a segurança de quem navega pela leitura, tradução e interpretação de textos afrodiaspóricos.

Referências

- ANDREWS, Reid Andrews; ALEJANDRO, de la Fuente. **Estudos afro-latino-americanos: uma introdução / Alejandro de la Fuente ... [et al.];** coordinación general de George Reid Andrews ; Alejandro de la Fuente. 1. ed . Ciudad Autónoma de Buenos Aires: CLACSO, 2018.
- AUGUSTO, Geri. A língua não deve nos separar: reflexões para uma práxis negra transnacional de tradução. *In: CARRASCOSA, Denise. Traduzindo no Atlântico Negro.* Salvador: Editora Ogum's Toques Negros, 2017, p. 31-60.
- AUGUSTO, G. Transnacionalismo negro: a encruzilhada de amefrican@s. *Revista da FAEEBA – Educação e Contemporaneidade*, v. 25, n. 45, 11, 2016.
- ARROYO PIZARRO, Yolanda. Hablar de las ancestras: hacia una nueva literatura insurgente de la afrodescendencia. *In: ARROYO PIZARRO, Yolanda. Tongas, palenques y quilombos: ensayos y columnas de afroresistencia.* Porto Rico: Latoya Hobbs, 2013, p.23-43.
- ARROYO PIZARRO, Yolanda. Matronas. *In: las Negras.* Carolina: Boreales, 2012, p-61-98.
- ARROYO PIZARRO, Yolanda. La creación de la ficción desde el mito del Caribe. *In: ARROYO PIZARRO, Yolanda. Tongas, palenques y quilombos: ensayos y columnas de afroresistencia.* Porto Rico: Latoya Hobbs, 2013.
- BADILLO, Jalil; CANTOS, Ángel López. **Puerto Rico Negro.** San Juan: Editorial Cultural, 1986.
- BAGGIO, Kátia. Representações da nação mestiça no caribe hispânico insular. *Anais Eletrônicos do V Encontro da ANPHLAC.* Belo Horizonte, 2000, p. 1-9. Disponível em: <http://antigo.anphlac.org/sites/default/files/katia_baggio.pdf>. Acesso em: 20 de jul. 2021.
- BOYCE-DAVIES, Carole. Mulheres caribenhas escrevem a Mulheres caribenhas escrevem a migração e a diáspora migração e a diáspora. **Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 18, n. 3, p. 336, set./dez. 2010.
- CARRASCOSA, Denise (org.). **Traduzindo no Atlântico Negro.** Salvador: Editora Ogum's Toques Negros, 2017.
- CARRASCOSA, Denise (org.). Traduzindo no Atlântico Negro: por uma práxis teórico-política de tradução entre literaturas afrodiaspóricas. *In: Traduzindo no Atlântico Negro.* Salvador: Editora Ogum's Toques Negros, 2017. p.61-74.
- EVARISTO, Conceição. África: âncora dos navios de nossa memória. **Via Atlântica**, São Paulo, n. 22, 159-165, dez/2012.
- GLISSANT, Édouard. **Introdução a uma poética da diversidade.** Tradução de Enilce do Carmo Albergaria Rocha. Juiz de fora: UFJF, 2005.

GLISSANT, Édouard. **Poética da relação**. Porto: Porto editora, 2011.

GONZALEZ, Lélia. A categoria político-cultural de amefricanidade. *Brasileiro* (Rio de Janeiro), n. 92/93 (jan./ jun.): 69-82, 1988a.

GONZALEZ, Lélia. Por um feminismo afrolatinoamericano. **Revista Isis Internacional** (Santiago) 9: 133–141.1988b.

HALL, Stuart. **Da Diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo horizonte: Editora UFMG, 2009.

SALES, Cristian Souza de. Assentamentos de resistência: intelectuais negras do Brasil e Caribe em insurgências epistêmicas. 2020. Tese (Doutorado em Literatura e Cultura) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2020.

SALES, Cristian Souza de. Literatura e crítica negra caribenha: releitura da história de las ancestras e a reescrita de identidades femininas. **Revista rascunhos culturais** / Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, v. 1, n. 1 (2010). Coxim, MS: A Universidade, 2010. v. 22.

SANTOS FEBRES, Mayra. Por boca propia. *In*: SANTOS FEBRES, Mayra. **Sobre Piel y papel: ensayos**. 2. ed. San Juan: Ediciones Callejón, 2010. p. 67-71.

SANTOS FEBRES, Mayra. Raza en la cultura puertorriqueña. *In*: SANTOS FEBRES, Mayra. **Sobre Piel y papel: ensayos**. 2. ed. San Juan: Ediciones Callejón, 2010. p. 132-156.

SANTOS FEBRES, Mayra. **Sobre Piel y papel: ensayos**. 2. ed. San Juan: Ediciones Callejón, 2010.

SANTOS FEBRES, Mayra. Marina y su olor. *In*: **Pez de vidrio**. San Juan: Ediciones Huracán, 1996

SANTOS-FEBRES, Mayra. **Fe en Disfraz**. Guaynabo: Alfaguara, 2009.

QUIJANO, Anibal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. *In*: LANDER, E. (org.). **A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais – perspectivas latino-americanas**. Colección Sur Sur, CLACSO, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina. Set.2005.

MALDONADO-TORRES, Nelson. Transdisciplinaridade e Decolonialidade. **Revista Sociedade e Estado**, v. 31, n. 1, janeiro/abril, 2016.

TRADUÇÃO INTERMIDIÁTICA: DIÁLOGO ENTRE LITERATURA E JOGO ELETRÔNICO DE *A DIVINA COMÉDIA*

Isabela Domingues Allaman
Universidade Federal de Mato Grosso do Sul

Márcia Gomes Marques
Universidade Federal de Mato Grosso do Sul

Resumo

A construção de uma narrativa pode divergir muito, dependendo de cada mídia; estudos comparativos e intermediáticos acompanham a grande produção de adaptações literárias. Assim como o cinema, nos últimos anos, os jogos eletrônicos buscaram uma relação mais próxima à literatura, estreitando os laços de boas narrativas literárias para um cenário audiovisual interativo. Embora ainda sejam poucos os enredos adaptados, é possível observar um fenômeno em ascensão nas produções de *games*. A partir desse contexto, o presente artigo tem como objetivo analisar a adaptação da obra *A divina comédia*, de Dante Alighieri, para o *game Dante's Inferno*, da Electronic Arts, demonstrando os pontos de assimilação entre as obras e evidenciando suas diferenças de linguagem e recursos que tornam cada produto único.

Palavras-chave: Adaptação; Literatura; Jogo eletrônico.

Introdução

Ao escolher realizar uma obra de adaptação, o autor assume uma nova posição – quem antes era receptor agora se torna criador. Na mudança de suporte de uma mídia para outra feita, a movimentação não é apenas de uma obra para outra, mas também o deslocamento de linguagem, signos e público. No caso do livro *A divina comédia*, a tradução intermídia encontra um solo que pode ser arenoso por se tratar de um cânone da literatura de grande fortuna crítica.

Publicado no século XIV, Dante Alighieri narra em primeira pessoa uma viagem épica, percorrendo três instâncias: o Inferno, o Purgatório e o Paraíso. Dividido nestas três partes, o poema épico aborda o além-túmulo de maneira alegórica e rica em simbolismos.

Essa jornada começa com Dante perdido em uma floresta; ao ser conduzido por Virgílio, acaba sendo guiado pelo Inferno, conhecendo os diferentes níveis do abismo e as condições das almas condenadas por seus pecados, passando pelo Purgatório e terminando no Paraíso, onde é acompanhado por Beatrice, para sua purificação.

Na adaptação, o jogo eletrônico *Dante's Inferno* explora a passagem de Dante, um veterano cruzado, pelo inferno, para salvar sua noiva Beatrice, que foi condenada como forma de punir o personagem por suas ações cometidas durante a jornada religiosa. A partir das aproximações e distanciamentos gerados pelo novo produto, o presente artigo busca analisar esse processo de

transposição que ocorre da obra literária para o jogo eletrônico, partindo do pressuposto de que cada produto é único e detém sistemas de linguagem próprios.

O processo de tradução intersemiótica – da escrita à imagem

O crescimento dos meios de comunicação de massa, propiciaram um ambiente favorável para o crescimento de novas formas de produção de narrativas. O videogame, assim como o cinema, nasceu em um contexto midiático massificado e de reprodutibilidade técnica que propiciou a retomada de obras da literatura em novos formatos e novos públicos por meio de adaptações.

Segundo Hutcheon (2005), adaptação é uma transmutação de uma mídia para outra, um artifício de recontar a mesma história de um ponto de vista diferente, em uma mídia diferente; essas formas de produção de narrativas encontraram novos espaços e formas de expressão.

Esse processo se assemelha ao processo de tradução por não buscar uma semelhança ou mesmo uma reprodução, mas uma transformação criadora que carregue um significado. Por isso, é comum encontrar autores que se utilizam dessa nomenclatura para falar sobre a temática. Jakobson (1969) foi o responsável por tornar esse conceito mais flexível ao denominar como tradução intersemiótica (ou transmutação) a tradução de “um sistema de signos para outro, por exemplo, da arte verbal para a música, a dança, o cinema ou a pintura” (p.72).

Ao discutir sobre a tradução, Ricouer (2014) afirma que a tarefa de traduzir é um ato difícil pela impossibilidade de encontrar uma equivalência perfeita entre duas línguas. Para ele, esse trabalho deve funcionar como uma aposta, um ato de coragem, pois, mesmo conhecendo a impossibilidade de encontrar uma equivalência literal em outro sistema linguístico, o tradutor se lança ao desafio.

Críticos como Stam (2006) afirmam que a questão da fidelidade já foi superada, entretanto, ainda vale o debate, pois em alguns âmbitos, ainda reside a sensação de que o texto-fonte supera sua adaptação. Essa ideia está relacionada com a força da tradição literária que a coloca acima das outras formas de arte mais recentes, devido ao peso de seu reconhecimento entre a crítica.

Essas críticas, que valorizam a leitura em detrimento de obras audiovisuais, buscam sustentar a ideia de que as obras originárias são revestidas por um espectro que lhes confere o *status* de “originais” em detrimento das chamadas “cópias”, versões menores por representarem uma criação não genuína, havendo muitas associações pejorativas ao termo adaptação, como violação, vulgarização ou profanação.

De acordo com Carvalhal (2006), o processo de escrita deve ser tido como resultante de outra leitura, ou seja, há sempre uma absorção e uma réplica. Sendo assim, a transposição entre as narrativas deve ser encarada como fenômeno de transformações dos regimes de criação e

interpretações nas poéticas contemporâneas, desfazendo a ideia de que produzir uma obra adaptada é repetir o texto-fonte em outro sistema linguístico.

Atualização e recepção de novas obras

A transposição é uma mudança que altera o contexto do material-fonte, o que pode acarretar mudanças também na característica da recepção. Nessa operação, haverá sempre perdas e ganhos; para Clüver (2006), as traduções oferecem mais do que o texto original, e, ao mesmo tempo, menos, sendo assim, seu sucesso não depende somente de sua criatividade e da habilidade do autor, mas também de suas decisões acerca da função prestada pelo texto.

Em *Dante's Inferno*, encontramos uma trama que em momentos se aproxima e em outros se distancia de *A divina comédia*. Ao escolher realizar uma transposição, o autor precisa levar em conta essas notórias diferenças de linguagem, produção e consumo. Ao pensar sobre a mídia, também devemos considerar que elas envolvem produtores e consumidores “numa atividade mais ou menos contínua de engajamento e desengajamento” (SILVERSTONE, 2002, p. 33). Assim, nessa relação, é preciso levar em conta que todo o texto demanda a participação de seu destinatário.

Ao fazer a transposição, é necessário escolher qual caminho a obra irá seguir na estrada narrativa. Toda a construção da imagem, desde cenários, figurinos, maquiagem, até a composição da imagem na tela, gera um significado específico. Neste caso, a adaptação é dirigida para um público contemporâneo majoritariamente jovem, que busca um tipo de consumo específico.

Esse é um exemplo de fator que pode gerar grande impacto no momento das escolhas adaptativas. Sanders (2010) considera que as adaptações podem servir como uma tentativa de tornar relevantes determinados textos ou facilitar a sua compreensão para novos públicos. Esse fenômeno é denominado pela autora de “atualização”.

Escolhas para a nova mídia

No *game Dante's Inferno*, é possível analisar a diferença de escolhas feitas e como os recursos audiovisuais e literários são empregados para a narrativa. Ao transpor uma obra, o tradutor precisa construir uma travessia entre os dois textos, criando um diálogo entre duas diferentes individualidades. Para isso, a obra adaptada precisa se desprender do comprometimento com a reprodução literal do texto-fonte.

Clüver (2006) afirma que “a decisão do tradutor quanto à preservação das características formais será determinada pela sua interpretação e julgamento, e também pela importância e eficácia dessas características nos hábitos de interpretação do leitor” (p. 118). Essa questão levanta também a importante característica no processo de produção de uma adaptação, a seleção feita pelo autor a partir de sua interpretação.

No caso de narrativas transpostas, o novo autor já esteve no papel de receptor, portanto, a partir de sua compreensão, de sua interpretação, ele dá vida à nova obra, agora em um novo papel, de autor. Essa é uma questão de grande relevância, pois também interfere nas escolhas feitas para o produto adaptado.

A temática escolhida para o jogo é explicitada pelo título, a primeira parte do poema: o Inferno. Essa escolha não é exclusiva dos desenvolvedores do *game*; a peregrinação infernal também despertou o interesse de outros artistas – *Mapa do Inferno*, de Sandro Botticelli, e *A barca de Dante* ou *Dante e Virgílio nos infernos*, de Eugène Delacroix, são apenas alguns exemplos.

No jogo, somos apresentados a um novo Dante, personagem-jogador representado na figura de um guerreiro medieval, de estrutura corpulenta e vestido em armadura. Em sua história, o herói tem uma costura em formato de cruz no peito, para que seja sempre lembrado sobre seus pecados, memórias constantemente retomadas em *flashbacks* durante o progresso no jogo.

Durante as Cruzadas, o protagonista é esfaqueado e, prestes a morrer, luta com a Morte personificada pela sua vida. Ao derrotá-la, herda a sua foice, uma poderosa arma que o acompanha durante toda a história. Em seu retorno para casa, encontra Beatrice sendo levada para o inferno como forma de puni-lo por suas ações. Dante então decide ir atrás de sua amada e salvá-la das veredas infernais.

O objetivo central do jogo é salvar Beatrice de seu rapto; a personagem é raptada após perder a aposta, com Lúcifer, de que Dante não a trairia. Sendo condenada ao inferno, o protagonista ultrapassa os obstáculos e combate todos que tentam impedi-lo de completar sua missão.

Assim como no poema, essa jornada não acontece de maneira solitária. Virgílio, o poeta latino, o acompanha como seu guia, orientando sua peregrinação por meio de explicações sobre aquilo que o herói enfrentará, geralmente explanando sobre os lugares onde ele se encontra.

Durante o processo adaptativo, são feitas seleções para avaliar quais os elementos serão absorvidos pela narrativa. A divisão do inferno em nove círculos corresponde aos propostos no poema, sendo eles os espaços em que os pecadores são condenados, de acordo com seus pecados, separados em: limbo, luxúria, gula, avareza, raiva/ira, heresia, violência, fraude e traição.

Cada nível tem um aspecto único e um certo tipo de criatura está associada a cada um deles; os cenários sempre são apresentados como espaços hostis e dolorosos, com elementos que remetem às punições para aqueles que pecaram. Em cada círculo estão imagens das almas condenadas com expressões de sofrimento e, entre gritos de agonia e sussurros atormentados, são proferidas frases que demonstram suas ações, que os levaram até ali.

O personagem-jogador, porém, não apenas atravessa os círculos – é preciso enfrentar as criaturas de cada espaço para avançar. Além de ser desafiado por demônios, diabos, monstros

míticos e infernais, o herói também encontra em seu caminho figuras históricas e mitológicas do poema, com que pode interagir, como Francesca da Rimini, Semíramis, Ciacco, Hécuba, Filippo Argenti, Cavalcante dei Cavalcanti, Átila, Brunetto Latini, Guido Guerra e Tirésias, representadas em almas que podem ser punidas ou salvas pelas mãos de Dante, a depender da escolha do jogador.

Poemas épicos, como é o caso da obra de Dante, não fazem parte de um modelo estilístico comumente consumido pelo público contemporâneo. Por isso, em termos de formato, é possível assumir que produtos provenientes de uma indústria cultural massificada trabalhem com formatos mais contemporâneos.

Entretanto, o *game* opta por incorporar alguns cantos originais do poema utilizando recursos que são próprios do videogame. Enquanto o jogador espera o jogo carregar, o recurso de *loading screen* (tela de carregamento) exhibe trechos selecionados do poema; embora não seja um contato com a obra completa, induz a um engajamento em relação à escrita de Alighieri.

Conclusão

Ao analisar *Dante's Inferno*, é possível perceber que a adaptação optou por manter alguns elementos de relevância da obra de Dante Alighieri, como é o caso dos nove círculos do Inferno. Em outros aspectos, a narrativa foi atualizada para compatibilizar com o público em termos de trama, o enredo do personagem ganha mais força pelo imaginário criado pelas cruzadas, e de estética ao retratar o inferno o jogo enfatiza as características sombrias e de horror.

Por se tratar de um produto de adaptação, o jogo *Dante's Inferno* sofreu alterações em sua narrativa. Ao adaptar um livro do século XIV para um *game* de 2010, fica evidente a necessidade de modificações para encaixar a nova obra em um novo contexto social e cultural de seus receptores.

Além disso, cada suporte midiático conta com seus elementos característicos que propiciam explorar diferentes aspectos. Por ser uma mídia audiovisual, o *game* permite o aproveitamento de recursos como imagem e som, e o usuário entra em contato com a narrativa por diferentes sentidos.

O poema de Dante Alighieri já havia sido adaptado anteriormente para outras obras, porém com características diferentes das exploradas pelo videogame. No jogo, a interatividade é uma característica marcante, já que o progresso da história só acontece com a ação do jogador, por isso, nesta adaptação, a escolha de colocar o protagonista em combate direto com criaturas do inferno possibilita uma interação mais direta e interessante para o usuário.

Referências

ALIGHIERI, Dante. **A divina comédia**. São Paulo: Editora 34: 2009.

CARVALHAL, Tania Franco. **Literatura comparada**. São Paulo: Ática, 2006.

CLÜVER, Claus. Da transposição intersemiótica in: ARBEX, Márcia (org.). **Poéticas do visível**. Ensaios sobre a escrita e a imagem. Belo Horizonte: FALE, Universidade Federal de Minas Gerais, 2006.

ELETRONIC ARTS. **Dante's Inferno**. California: Eletronic Arts, 2010.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2011.

JAKOBSON, Roman. Aspectos linguísticos da tradução. In: _____. **Linguística e comunicação**. Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1969.

RICOEUR, Paul. **Sobre a tradução**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

SANDERS, Julie. **Adaptation and appropriation**. New York: London: Routledge, 2008-2010.

STAM, Robert. **Teoria e Prática da Adaptação**: da fidelidade à intertextualidade. Ilha do Desterro, Florianópolis, n. 51, p. 019-053, jul./dez. 2006.

5 / QUESTÕES ÉTICO-POLÍTICAS NA LITERATURA: ECOCRÍTICA, *ANIMAL STUDIES*, ESTUDOS DE GÊNERO, CORPOS TRANSGRESSORES E EROTISMO, ESTUDOS DECOLONIAIS E LITERATURA INDÍGENA

A CARNE NUA E CRUA: UM ESTUDO SOBRE A INCONTIDA SEXUALIDADE DE LENITA

Ma. Maria Aparecida Conceição Mendonça Santos
Universidade Estadual do Maranhão

Resumo

Diante das regras impostas sobre as manifestações sexuais da sociedade brasileira do século XIX, a presença de cenas compreendidas como licenciosas conferiu à obra *A carne*, de Júlio Ribeiro, julgamentos e olhares de estranhamento, repúdio, proibições e censuras, visto que, à época de sua publicação, dedicar atenção a leituras classificadas como “linguagem proibida” ou que pudessem causar estimulações eróticas significaria, nitidamente, enveredar por certos tabus morais. Neste sentido, o presente estudo visa evidenciar de que forma o componente sexual foi posto em cena pelo autor de *A carne*.

Palavras-chave: Naturalismo; Júlio Ribeiro; A Carne; Sexualidade Feminina.

Introdução

O Naturalismo surgido na segunda metade do século XIX buscou cristalizar temáticas próprias, pelo qual poderia ser identificada e, também, diferenciada em relação às demais produções artísticas do período. Dentre esses temas, destacam-se a cientificidade, o positivismo, a hereditariedade e o fisiologismo humano aplicados à literatura.

Ao tratar sobre tais questões, os autores naturalistas pretenderam inovar em relação às demais estéticas e movimentos literários da época. No mesmo sentido, ao tratar sobre a sexualidade feminina, o Naturalismo pretendeu romper com certos tabus morais que renegavam a existência do desejo sexual da mulher para tentar dar-lhe uma explicação científica, ou pelo menos enfatizar a sua existência e manifestações por meio da criação de personagens dominadas por seus próprios desejos e instintos.

No que diz respeito especificamente à representação da mulher nas obras literárias, é notório que a escola Naturalista acentuou o protagonismo de personagens femininas que passariam a ter uma nova importância, sobretudo, quando comparadas com algumas produções do Romantismo, nas quais o sujeito feminino, quase sempre, possuía um papel suplementar ou secundário, ou ainda, figurava como um mero objeto idealizado.

O Naturalismo, então, ao se contrapor a certas nuances discursivas formuladas pelos românticos, procurou desbravar novas temáticas, a partir das quais buscou evidenciar “o espírito humano determinado pelo concurso da raça, do meio e da época” (SODRÉ, 1992, p. 51). Nesse contexto, a sexualidade feminina, antes silenciada, passa a ser exposta de forma visceral nos romances naturalistas, e perscrutada por novos saberes e discursos que pretendiam se legitimar enquanto ciência.

Assim, como se a vida pudesse ser analisada em exercícios laboratoriais, a descrição da degradação humana e de nuances que envolviam o sexo e a miséria era uma prática que exigia dos naturalistas observações experimentais. Desta forma, representantes do Naturalismo, a exemplo de Júlio Ribeiro, fizeram com que suas personagens evoluíssem “numa história particular, para mostrar que a sucessão dos fatos seria tal como exigisse o determinismo dos fenômenos estudados” (ZOLA, 1982, p. 31).

Isto implica dizer que entre os naturalistas brasileiros também houve uma tentativa de “submeter o trabalho dos romancistas às conclusões da ciência do tempo, voltada para a fixação de leis gerais de comportamento humano” (BOSI, 2012, p. 263), tal como foi pretendido e difundido pelo Romance Experimental (1982) de Émile Zola. Com efeito, Júlio Ribeiro intentou se desvencilhar da moral da época, permitindo-se ao “estudo de casos patológicos [...], da histeria feminina e todos os assuntos até então presentes na sociedade, mas proibidos nos romances” (SILVA, 1981, p. 43-44).

Em *A Carne* há a presença da mulher compreendida como “pecadora”, “imoral” e “anormal” por manifestar desejos sexuais fora dos padrões a qual se encontrava. Identifica-se em Lenita, personagem principal da obra, um tipo subversivo, fadada à sua própria ruína devido aos seus excessos de manifestações e desejos libidinosos, razão pela qual o olhar sobre a obra *A Carne* esteve “afetado por uma incomoda discussão de natureza moral [que] promovia um indisfarçável mal-estar na crítica do tempo” (BULÕES, 2003, p. 28).

A carne: o mundo profano de Lenita e os impasses de uma moral social

No universo ficcional de *A carne*, observa-se uma série de elementos que estimulam a imaginação das cenas em que a protagonista de Júlio Ribeiro materializa seus desejos e obsessões sexuais. No enredo da narrativa e em toda a construção diegética do romance em questão, além das manifestações diretas da sexualidade da protagonista, observa-se, também, que a representação da temática da sexualidade feminina é posta em evidência pelo papel do próprio narrador. Este não apenas é capaz de relatar a realidade exterior por ele observada, como também parece adentrar e explorar os aspectos mais recônditos da mente da personagem, como ocorre nos casos de descrição das exasperações mentais, dos sonhos e das fantasias sexuais e eróticas de Lenita.

Essa incursão do narrador no plano psicológico encontra paralelo com um dos discursos científicos que serviriam como base para a produção da narrativa, qual seja: a Psicanálise. Nesse contexto, o encargo do narrador se assemelha ao papel do psicanalista que também teria, em tese, acesso a alguns aspectos mentais de sua paciente, ainda que de forma muito mais limitada do que a experimentada pelo narrador.

Com efeito, enquanto o psicanalista se valeria de instrumentos como a associação livre e, em casos extremos, a hipnose, para investir e penetrar no campo psicológico e inconsciente de uma paciente acometida por histeria, o narrador de *A carne* parece se valer de qualidades bem mais abrangentes para adentrar na mente de Lenita e descrever alguns de seus aspectos mentais vivenciados em momentos de estimulação erótica e/ou crise histórica. Tal exercício sugere certa onisciência e onividência do narrador que, muito embora seja inviável do ponto de vista científico – tão caro para os naturalistas – torna-se aceitável por meio do discurso indireto livre²⁷, comumente empregado pelos autores adeptos do naturalismo.

Ainda no que se refere ao papel do narrador no enredo de *A carne*, nota-se, no decorrer da leitura, a maneira como ele se torna cada vez mais invasivo, afastando-se gradativamente da atitude de observador “neutro”. Tal posição revela um narrador cada vez menos imparcial, o que, contraditoriamente, representaria um desvio aos ideais naturalistas. Em outras palavras, isto acaba demonstrando como a pretensa neutralidade científica, da qual os naturalistas eram entusiastas, jamais é absoluta, haja vista que o observador, ainda que de maneira involuntária, envolve-se com o seu objeto de análise, introjetando na sua percepção do objeto determinados aspectos de sua própria subjetividade.

Nesse sentido, o narrador de *A carne*, por vezes, insere-se de tal modo no plano onírico, imaginativo e psicológico da protagonista que parece ter sido, ele próprio, também acometido pelos mesmos espasmos e sintomas vivenciados pela personagem:

[...] Se era a necessidade orgânica, genésica de um homem que a torturava, por que não escolher de entre mil um marido forte, nervoso, potente, capaz de satisfazê-la, capaz de saciá-la?
E se um lhe não bastasse, por que não conculcar preconceitos ridículos, por que não tomar dez, vinte, cem amantes, que lhe matassem o desejo, que lhe fatigassem o organismo?
Que lhe importava a ela a sociedade e as suas estúpidas convenções de moral? [...] (RIBEIRO, 1972, p. 58).

Pela citação acima, é possível perceber como, por meio do discurso indireto livre, o narrador se deixa invadir pelas experiências e sintomas psicossomáticos experimentados por Lenita, decorrente da privação, repressão e/ou supressão de sua sexualidade, o que culminará na intensa manifestação de desejos e instintos até então represados. Não raro, as descrições das cenas nas quais Lenita externaliza a sua libido são bastante enfáticas, pormenorizadas e evidenciadas.

No entanto, antes que as “licenciosidades” de Lenita sejam delineadas no enredo, e realçadas pelo narrador, observa-se, como o tema da sexualidade feminina se revela de maneira

27 No discurso indireto livre as vozes do enunciador citante e do enunciador citado se fundem, desaparecendo, para o leitor, suas fronteiras. Segundo Bakhtin (2006, p. 176), o discurso indireto livre “constitui o caso mais importante sintaticamente mais bem fixado [...] de convergência interferente de dois discursos com diversa orientação do ponto de vista da entoação”.

gradual, enfatizando-se, a princípio, os caprichos e a educação privilegiada que Lenita recebeu devido a sua condição social. Assim, com uma instrução atípica e inabitual às mulheres,

aos quatorze anos Helena, ou Lenita, como a chamavam, [já] era uma rapariga desenvolvida, forte, de caráter formado e instrução acima do vulgar. [...] Teve ótimos professores de línguas e de ciências; estudou italiano, o alemão, o inglês, o latim, o grego; fez cursos muito completos de matemática, de ciências físicas, e não se conservou estranha às mais complexas ciências sociológicas. Tudo era fácil, nenhum campo parecia fechado a seu vasto talento (RIBEIRO, 1972, p. 24).

Quem tomou as rédeas da educação de Lenita foi o seu próprio pai, Lopes Matoso que, sendo conhecedor de “leitura, escrita, gramática, aritmética, álgebra, geometria, geografia, história, francês, espanhol, natação, equitação, ginástica, música” (RIBEIRO, 1972, p. 24), sentiu-se responsável por exercitar Lenita em tais matérias. Além disto, foi Lopes Matoso quem apresentou a Lenita “os clássicos portugueses, os autores estrangeiros de melhor nota, e tudo quanto havia de mais seleta na literatura do tempo” (RIBEIRO, 1972, p. 24).

Este amplo acesso às mais variadas áreas do saber, fez com que Lenita se tornasse uma moça erudita, independente e com um elevado senso crítico aos costumes da sociedade na qual estava inserida, não poupando nem mesmo os rapazes que se assomavam a sua porta na intenção de desposá-la. Assim, a contragosto do pai, Lenita reiteradamente repelia seus pretendentes, desdenhando-os e afirmando não ter interesse em se casar. Insatisfeito com o comportamento e atitudes da filha, Lopes Matoso, então, começava a achar que havia errado na educação de Lenita, conforme se percebe no diálogo abaixo entre ambos:

Os pedidos de casamento sucediam-se: Lopes Matoso consultava a filha.
 – Éi-los despedindo, meu pai, respondia ela. Escusa que me consulte. Já sabe, eu não me quero casar.
 – Mas, minha filha, olha que mais cedo ou mais tarde é preciso que o faças.
 – Algum dia talvez, por enquanto não.
 – Sabes que mais? **Estou quase convencido de que eu errei e muito na tua educação: dei-te conhecimentos acima da bitola comum e o resultado é ver-te isolada nas alturas a que te levantei. O homem fez-se para a mulher e a mulher para o homem. O casamento é uma necessidade, já não digo social, mas fisiológica.** Não achas, de certo, homem algum digno de ti?
 – Não é por isso, é porque **ainda não sinto tal necessidade do casamento. Se eu sentisse, casar-me-ia.**
 – Mesmo com um homem medíocre?
 – **De preferência com um homem medíocre. Os grandes homens em geral não são bons maridos. Demais, se os tais senhores grandes homens escolhem quase sempre abaixo de si, porque eu, que sou mulher superior, não faria como eles, escolhendo marido que me fosse inferior?**
 – Sim, para teres uns filhos palermas...
 – **Os filhos puxariam por mim: a filosofia genética ensina que a hereditariedade direta do gênio e do talento é mais comum da mãe para o filho [...]** (RIBEIRO, 1972, p. 24-25, grifos meus).

Por meio do fragmento acima, evidencia-se um choque de concepções referente à educação feminina à época. Enquanto o posicionamento da filha representa uma transgressão aos preceitos sociais vigentes no final do século XIX, o posicionamento do pai, ainda que pontuado por

tendências progressistas, demonstra o forte conservadorismo ainda arraigado naquele período, que, via de regra, considerava que as mulheres possuiriam um fim predestinado que as direcionavam ao casamento e, conseqüentemente, à maternidade. De acordo com tal mentalidade, as jovens deveriam ser educadas para os cuidados do lar, do matrimônio e ao despertar do seu instinto materno.

Segundo a historiadora Mary Del Priore (2011, p. 90), em fins do século XIX e início do século XX a mulher tinha que ser naturalmente “frágil, bonita, sedutora, boa mãe, submissa e doce. As que revelassem atributos opostos seriam consideradas seres antinaturais”. Ainda de acordo com a historiadora, naquele período, “partia-se do princípio de que, graças à natureza feminina, o instinto materno anulava o instinto sexual e, conseqüentemente, aquela que sentisse desejo ou prazer sexual seria inevitavelmente anormal” (PRIORE, 2011, p. 90).

A este respeito, convém frisar que o pressuposto de subordinação feminina e a limitação de sua atuação na esfera pública, encontraram consonância em discursos institucionalizados, como o da Igreja Católica, que historicamente difundiu certa concepção de inferioridade e obediência atrelada a figura feminina. A Igreja, desde a Idade Média, desenvolveu mecanismos de repressão e controle sobre o corpo e a sexualidade feminina, designando, por exemplo, a confissão sacramental como um meio de vigilância aos desejos, prazeres, pensamentos e à concupiscência da carne, cuja prática atravessaria os anos, passando a dividir espaço com as novas premissas seculares sobre a sexualidade feminina típicas do século XIX, pautadas na razão e na cientificidade.

Segundo Foucault (1988, p. 58), à confissão foi atribuído “um papel central na ordem dos poderes civis e religiosos” perante as condutas morais da sociedade. O poder exercido pela Igreja se alastrou durante séculos e as mulheres que ultrapassassem as barreiras das condutas sociais impostas pela época eram mal vistas, consideradas símbolo de “mulher corrompida”. Com efeito, pode-se aferir que a nítida e ostensiva preocupação dos mais variados mecanismos de poder entorno da sexualidade feminina no final do século XIX, foi decorrente de um contexto próprio desse “século ávido de erotismos perversos, de paroxismos” (DANTAS, 1995, p. 463).

Assim, enquanto o Estado e a Igreja regulavam as práticas sexuais, romances naturalistas, como *A Carne*, desenvolviam e apresentavam personagens imersos em situações carregadas de erotismo, que exploravam as manifestações sexuais consideradas doentias ou desviantes à época, tais como o sadismo, a ninfomania, a histeria, o homossexualismo, a masturbação precoce, dentre outros. É dentro deste cenário, que

o darwinismo se encontra presente aproximando o homem do animal e explorando os seus aspectos mais violentos e primitivos. [...] **O sexo também se apresenta nos romances brasileiros, causando polêmica; pois até então o assunto era evitado senão proibido, na ficção.** O determinismo, principalmente o biológico, é outra característica dos romances do naturalismo brasileiro, trazendo consigo o fatalismo, pois as personagens se caracterizam principalmente pela falta de livre arbítrio (SILVA, 1981, p. 43, grifos meus).

À primeira vista, não há dúvidas de que a advento da pulsão sexual enquanto temática literária tenha provocado escândalo e estranheza na sociedade brasileira da segunda metade do século XIX, sobretudo pela drástica ruptura com o estilo romântico, e pela contraposição aos preceitos de instituições como a Igreja e o próprio Estado, comprometidos com a vigilância do corpo e da sexualidade.

Tais rupturas, em certa medida, explicam os debates literários e as duras críticas levantadas em torno da prosa *A Carne*, visto que, em sua obra, Júlio Ribeiro representou com certa precisão multifacetadas visões a respeito da mulher, posicionando-se em meio a tantos discursos divergentes ao criar uma personagem que transcenderia ao estereótipo idealizado a respeito do feminino, mas que ao mesmo tempo estaria submetida, não mais à sociedade, mas sim à sua própria fisiologia.

Deste modo, observa-se que na realidade retratada por Júlio Ribeiro, houve uma sensível readequação discursiva no que diz respeito aos comportamentos esperados das mulheres na sociedade, de modo que se pretendeu manter o controle dos seus corpos e da sua sexualidade, porém sobre outras justificativas.

Nesta perspectiva, pode-se afirmar que as práticas sexuais presentes na obra de Júlio Ribeiro reforçavam, em certa medida, a ideia de que o corpo e a sexualidade dos indivíduos dependiam de um controle disciplinado e heterogêneo que “[englobaria] discursos, instituições, organizações arquitetônicas, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais e filantrópicas” (FOUCAULT, 2012, p. 364). Em outras palavras, por meio da vigilância do corpo, buscava-se, igualmente, ditar e legitimar os comportamentos e práticas sexuais considerados aceitos àquela época.

Nesta ambiência, o matrimônio era visto não somente como um meio de controlar os “excessos sexuais” dos casais, mas, também, como uma maneira de legitimar e assegurar as relações sexuais reguladas, as quais deveriam ter um fim bem definido: a procriação. Do contrário, permitir-se à concupiscência da carne, bem como se submeter à prática de atividades sexuais não reguladas pelo imperioso olhar da Igreja Católica, do Estado e das teorias higienistas, poderia classificar homens e, principalmente, mulheres, como sujeitos subversivos, transgressores, histéricos ou, ainda, como verdadeiros responsáveis pela disseminação de patologias que recairiam sobre as gerações presentes e futuras.

Em *A carne*, Lenita, se distancia do sexo regulado, legítimo, socialmente aceito e se aproxima muito mais das “extravagâncias” sexuais, apresenta uma imagem feminina sujeita à promiscuidade, cujas manifestações, sugerem-se ter sido impostas pelas próprias privações vivenciadas pela personagem. No entanto, na medida em que Lenita se vê imersa em seus desejos sexuais, ela própria parece ter ciência de seus atos e, em uma atitude de autoconhecimento, analisa-

se e compreende que seu comportamento era “uma manifestação indomável do próprio corpo” (BULHÕES, 2003, p. 63). Assim,

[...] por uma como intussuscepção súbita, aprendera mais sobre si própria do que em todos os seus longos estudos de fisiologia. Conhecera que ela, a mulher superior, apesar de sua poderosa mentalidade, com toda a sua ciência, **não passava, na espécie, de uma simples fêmea, e que o que sentia era o desejo, era a necessidade orgânica do macho** [...] (RIBEIRO, 1972, p. 32, grifos meus).

o que ela sentia era o agulhão genésico, era o mando imperioso da sexualidade, era a *voz da carne* a exigir dela o seu tributo de amor, a reclamar o seu contingente de fecundidade para a grande obra da perpetuação da espécie (RIBEIRO, 1972, p. 54, grifos do autor).

Diante de tais fragmentos, observam-se, em um primeiro plano, sinais que reafirmariam a ideia de “natureza feminina” determinada por uma imposição biológica, que, em *A carne*, foi expressamente demarcada quando Lenita se vê haurida por tremores súbitos, gozos infinitos e desejos inquietantes que só poderiam ser controlados mediante a sua satisfação sexual. Por fim, revelam a ambiguidade da personalidade de Lenita, pois na mesma medida em que ela se mostra cheia de ímpetos de autonomia, acaba se rendendo à noção de uma suposta fragilidade feminina. Assim, nas palavras do narrador, Lenita, gradativamente tornava-se outra, *feminizava-se*.

Síntese conclusiva

Enquanto as instituições e saberes institucionalizados atribuíram às mulheres a vocação de mãe e esposa, os naturalistas criavam personagens que desafiavam as proibições, imposições e o moralismo do século XIX, ainda que apontando, por vezes de maneira tácita e por vezes de maneira expressa, outras imposições direcionadas às mulheres.

Neste cenário, Lenita representa um tipo feminino que desloca o seu corpo do interior do ambiente doméstico, deixando de ser, neste caso, propriedade do pai ou marido, para se tornar objeto de satisfação. Neste ponto, revela-se tanto as experiências vividas pela protagonista de Júlio Ribeiro quanto o olhar curioso do leitor, que parece sentir e imaginar as situações e sensações de prazer externalizadas por Lenita.

Ademais, não parece incorreto considerar que a visualidade do corpo presente em *A carne* aponta para realização erótica de muitos sujeitos, especialmente das mulheres. Não raro, os indícios de época levam a crer que a matéria sexual tratada na obra de Júlio Ribeiro apresentava dimensões que incomodou, escandalizou e provocou as instituições e o público leitor daquele período.

Por último, compreende-se que a ruptura do silêncio em torno do corpo e da sexualidade feminina não significou necessariamente uma apologia à emancipação da mulher, mas antes a criação de novas ferramentas que buscaram explicar, determinar e controlar o comportamento – inclusive sexual – das mulheres naquele período da sociedade brasileira.

Referências

BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e filosofia da linguagem**: problemas fundamentais do método sociológico da linguagem. 12. ed. São Paulo: Hucitec, 2006.

BOSI, Alfredo. Cultura. In: CARVALHO, José Murilo de Carvalho (coord.). **A construção nacional 1830-1889**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2012.

BULHÕES, Marcelo. **Leituras do Desejo**: o erotismo no romance naturalista brasileiro. São Paulo: Edusp, 2003.

DANTAS, Luiz. As armadilhas do paraíso. In.: NOVAES, Adauto (org.). **O desejo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p. 457-470.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Graal, 2012.

FOUCAULT, Michel. **História da Sexualidade I**: a vontade de saber. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

PRIORE, Mary Del. **Histórias Íntimas**: sexualidade e erotismo na história do Brasil. São Paulo: Editora Planeta, 2011.

RIBEIRO, Júlio. **A carne**. Rio de Janeiro: Editora Três, 1972.

SILVA, Mônica Back B. da. **O Naturalismo em O Cortiço de Aluísio Azevedo e Maggie de Stephen Crane**. 1981. 184 f.. Dissertação (Mestrado em Literaturas da Língua Inglesa) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba.

SODRÉ, Nelson Weneck. **O Naturalismo no Brasil**. Belo Horizonte: Oficina de Livros, 1992.

ZOLA, Emile. **O romance experimental e o naturalismo no teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1982.

A DECOLONIALIDADE NA LITERATURA DE MIA COUTO

Ana Claudia Servilha Martins²⁸

Universidade do Estado de Mato Grosso (UNEMAT)

Resumo

A escrita literária do autor moçambicano Mia Couto traz o pensamento decolonial, que se abre para uma pluralidade de vozes, identidades e caminhos. Sua escrita insere o direito à diferença e a uma abertura para um pensamento-outro. A preocupação identitária aparece quase em totalidade em suas obras, pois, para o autor, Moçambique é uma história a ser re-contada e as relações entre África e Europa simbolizam suas próprias raízes mestiças e híbridas. Suas escritas abrem caminhos para a africanidade, voltam-se ao sentimento de pertencimento, do entrelugar, ao movimento das tradições e culturas, pensam o sujeito deslocado, o ser sem fronteiras. Os diálogos visam contribuir para os estudos das literaturas escritas em África, considerando aspectos históricos, linguísticos, identitários e culturais do continente. Na literatura miacoutiana, encontra-se a artesanaria da palavra, dos vocábulos, da oralidade e da escrita. Encontra-se o cotidiano de aldeias e comunidades do interior do país moçambicano. Insere-se a valorização do passado ancestral e cultural do país para que este continue sendo relevante na contemporaneidade. Para as análises propostas, recorreremos às leituras de Antonio Candido em *Literatura e sociedade* (2008), Ana Mafalda Leite em *Literaturas africanas e formulações pós-coloniais* (2003), *Oralidade e Escritas pós-coloniais: estudos sobre literaturas africanas* (2012), Benjamin Abdala Jr. em *Margens da cultura: mestiçagem, hibridismo & outras misturas* (2004), Edward Said em *Cultura e imperialismo* (1995), *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios* (2003), entre outros teóricos das literaturas africanas de língua portuguesa e dos estudos culturais.

Palavras-chave: Literatura; Moçambique; Decolonialidade; Mia Couto.

António Emílio Leite Couto – o Mia Couto – nasceu em Moçambique, na cidade da Beira, em 05 de Julho de 1955. Filho do poeta e jornalista português Fernando Couto, é formado em Biologia, atua como jornalista e literário. Conforme explicam Macêdo e Maquêa (2007, p. 12): “[...] jornalismo, literatura e reivindicação social caminham juntos nos países africanos de língua portuguesa”, ou, como lembra Pires Laranjeira (1992, p. 11), ainda que em relação há um século anterior ao autor, mas demarcando a importância que a imprensa desempenhou em África: “Literatura e jornalismo conviviam, no século XIX, a ponto de se influenciarem mutuamente.”

28 Graduada em Licenciatura Plena em Letras pela Universidade do Estado de Mato Grosso. Mestra em Estudos Literários pela Universidade do Estado de Mato Grosso. Discente no Programa de Estudos Literários nível de Doutorado/PPGEL-UNEMAT, Campus Universitário de Tangará da Serra/MT, sob orientação do Prof. Dr. Agnaldo Rodrigues da Silva. E-mail: anaclaudiaservilha@gmail.com.

A literatura e o jornalismo desenvolvidos por Mia Couto, a partir da década de 80, exploram a importância de uma literatura engajada com as reivindicações sociais do país moçambicano no século XX. Como afirmam Macêdo e Mâquea (2007, p. 11), “a proximidade entre o jornalismo e a literatura permitiu, desde os primórdios da imprensa, um espaço cotidiano para o desenvolvimento de estilos, próprios para o exercício da linguagem, em que a elaboração de formas e temas torna a crônica jornalística em crônica literária de modo a nenhuma excluir a outra”. É a luta constante de Mia e demais autores africanos “na participação activa da construção de uma sociedade livre e mais justa para Moçambique e na aceitação plena dos modos de ser e estar de cada um dos grupos étnicos que compõem o mosaico cultural moçambicano” (CAVACAS, 2002, p. 90).

A preocupação identitária aparece quase em totalidade nas obras de Mia Couto, pois, para o autor, Moçambique é uma história a ser contada e as relações entre África e a Europa simbolizam suas próprias raízes mestiças e híbridas. “Ou seja, tudo tem um passado que pode em princípio ser reconstruído e relacionado ao restante do passado” (BURKE, p. 11, 1992).

A ficção de Mia Couto ilustra um ambiente sob efeitos críticos da colonização e da guerra civil. O autor não deixa de contar histórias que agora se afirmam no período pós-colonial e protagonizam novos homens e mulheres, indivíduos sem fronteiras. Elenca a inconsistência da construção da identidade, apontando um *eu* que está em movimento, buscando construir outros *eus* sem deixar de ser o que é.

Para Burke, “o relativismo cultural obviamente se aplica, tanto à própria escrita da história, quanto a seus chamados objetos. Nossas mentes não refletem diretamente a realidade. Só percebemos o mundo através de uma estrutura de convenções, esquemas e estereótipos, um entrelaçamento que varia de uma cultura para outra” (BURKE, 1992, p. 15).

Tais considerações reiteram o que discute Benjamin Abdala Junior sobre o hibridismo das múltiplas culturas. Para ele, o hibridismo, mestiçagens sucessivas, assimilações e trocas permanentes, ou, como Mia Couto afirma, são o lugar da “reinvenção de mim” (1997, p. 59).

Ao contrário do que pensaria um liberal, não significa ausência de tensões entre constituintes heterogêneos – um campo conveniente para a imposição da lei do mais forte, mascarado de competência tecnológica. Pressupõe, ao contrário, a possibilidade de se desenvolver práxis mais ativas, criativas e livres, sem preconceitos, já que todos não deixamos de ser híbridos ou mestiços (ABDALA, 2004, p. 19).

Mia Couto oferece representações das novas formas e possibilidades de perceber o outro. Essa literatura adentra outros territórios, espaços e culturas. A mesma relata, partindo da ficção, vozes subalternizadas pelo poder colonial e pelas estruturas rígidas do sistema capitalista e neocolonial, apresenta o desafio intelectual entre ficção e realidade, em um espaço de negociação entre o presente e o passado. Segundo Edward Said (2003, p. 251), muitos escritores contemporâneos “funcionam como uma espécie de memória pública: lembram o que foi esquecido

ou ignorado, fazem conexões, contextualizam e questionam aquilo que aparece como ‘verdade’ definitiva nos jornais ou na televisão”.

Sua ficção insere-se numa fase em que os escritores moçambicanos assumem a nacionalidade literária para deixar para trás as marcas do colonialismo. A literatura nacional propõe uma nova reflexão em torno das problemáticas questões e preceitos do processo e percurso pós-colonial. Conforme Ana Mafalda Leite, “o termo *pós-colonial* pode ser entendido como incluindo todas as estratégias discursivas e performativas (criativas, críticas e teóricas) que frustram a visão colonial, incluindo obviamente, a época colonial” (2012, p. 129-130).

Parte das produções literárias pós-coloniais como a produzida por Mia Couto e demais autores contemplam não apenas literaturas como de Moçambique e Angola, mas sentidos críticos sobre o período da colonização, consolidando um sistema literário construído e comprometido com uma literatura de ficção nacionalista. Acrescente-se que “a Literatura é um processo histórico, de natureza estética, que se define pela inter-relação das pessoas que a praticam, que criam certa mentalidade e estabelecem certa tradição” (CANDIDO, 1972, p. 8-9).

Em diálogo com Candido, a literatura como processo histórico, de natureza estética, possibilita ao autor reinventar uma nação, um *lócus*, possibilita, de forma engajada, estabelecer inter-relações que colocam em questão um “sujeito de identidades fragmentadas num território de várias línguas e várias etnias, cidadão de um mundo de fronteiras dissolvidas e de continuidades rompidas” (HALL, 2006, p. 21).

Nessa inter-relação estética, possível pelo viés literário, Mia Couto, atuante entre o jornalismo, a biologia e a literatura, faz um convite à diferença, às fronteiras e matrizes culturais que transitam entre terras e mundos diversos de Moçambique. Sua escrita presentifica o exercício de diferentes formas de poder cultural: “em parte por causa do império, todas as culturas estão interligadas: nenhuma está isolada e pura, todas são híbridas, heterogêneas, extraordinariamente diferentes e não monolíticas” (SAID, 2003, p. 34).

O escritor reinventa falares, expressões e marcas linguísticas multiculturais moçambicanas. Moçambique pós-colonial atravessa um novo momento histórico, político e cultural. Os elementos culturais portugueses integram, no presente, os elementos da cultura moçambicana. Em consonância a Benjamin Abdala (2002, p. 46), “o indivíduo se constitui a partir do outro”.

Afirma Bosi (1983, p. 141) que “o poeta é um doador de sentidos”. Nesse viés, podemos pensar no projeto literário de Mia Couto, como o compromisso político de pensar o homem e a sociedade moçambicana. Em complemento ao pensamento de Bosi, recorreremos a Benjamin Abdala, quando nos diz que,

nestes inícios do século XXI, onde não apenas a intelectualidade mas o conjunto da população trabalhadora circula por vários países, radicando-se nas periferias dos grandes

centros da globalização neoliberal, essa perspectiva multidentitária não deixa de ser relevante, colocando-se como extensiva a essa população nômade (e a intelectualidade) a maneira de sentir a realidade similar à de Joaquim Nabuco: o sentimento de que falta alguma coisa, só capaz de ser preenchido, eliminando-se essa sensação de ausência, se o indivíduo (o brasileiro culto) se colocar como cidadão de vários países (pelo menos de dois). Essa perspectiva de fronteiras múltiplas (o homem dividido ou integralizado em pelo menos duas fronteiras), onde ele se desenraiza de sua terra de origem sem se enraizar na terra de origem dos outros, coexistindo com grupos sociais migrantes de outras culturas, pode constituir um hábito crítico. Através desses contatos e ausências, próprios de uma população nômade, em constante circulação e deslocamento, a identidade afirma-se ainda mais como um constante vir-a-ser, sem um porto de chegada. (2003, p. 53).

A perspectiva de fronteiras múltiplas do homem dividido ou integralizado, duas ou mais fronteiras, lembra-nos Mia Couto, na sua condição mestiça (Moçambique/Portugal), e a composição mosaica das suas personagens, que buscam se desenraizar de sua terra de origem, arrasada pela guerra e suas consequências, sem se enraizar na terra de origem dos outros.

A reflexão proposta por Hall encaixa-se no projeto estético de Mia Couto; o emprego da sintaxe, o uso dos neologismos e a recriação dos vocábulos são constantes na sua artesanaria verbal, aproximando o discurso do autor moçambicano às literaturas produzidas por Luandino Vieira, Manoel de Barros, Guimarães Rosa e Joyce. Macêdo e Maquêa nos lembram que,

com uma escrita fortemente vinculada à terra, os romances e contos de Mia Couto contribuíram para a inscrição dos territórios, florestas e savanas de Moçambique no cenário das literaturas de língua portuguesa, dando visibilidade ao interior do país com suas paragens singulares, sua população e suas culturas, em um duplo movimento de regionalização e universalização, na medida em que, aspirando à universalidade de seus textos, prendem-se fortemente ao solo moçambicano (2007, p. 40).

Produzindo uma literatura que visibiliza o interior de Moçambique, sob a influência da leitura de autores como Luandino Vieira, Manoel de Barros, Guimarães Rosa e Joyce, o solo moçambicano vai ganhando novos contornos, cores e vozes na estética miacoutiana, esta que recorre aos princípios da oralidade para reescrever cantos, lendas, provérbios e ditos tradicionais africanos e moçambicanos que fazem referência ao discurso da linguagem falada pela população nativa do país.

A oralidade, mesmo após o desenvolvimento da literatura escrita, continuou a ser um elemento determinante, como discute Calvet (2011, p. 140): “todas as sociedades letradas contemporâneas foram, em algum momento de sua história, sociedades de tradição oral”, ou, conforme Leite (2003, p. 43), “a literatura tem sua raiz na oralidade”. Numa entrevista a Vera Maquêa, o autor fala sobre esse processo de construção da identidade e tradição nacional pelo recurso oral:

Nós sabemos que a *identidade* moçambicana é algo que ninguém sabe exatamente definir, mas sabemos que todos nós temos que fazer uma viagem para chegarmos lá. A tentação mais forte e mais imediata hoje em Moçambique é a de erguer aquilo que se apresenta como “tradição” para dar credibilidade a uma certa *identidade*. Quanto mais perto dessa “tradição” e de uma certa “oralidade” mais próximos estaríamos dessa tal moçambicanidade (COUTO apud MAQUÊA, 2005, p. 208).

O escritor, em uma relação de segunda mão, entrecruza estes dois mundos (rural e urbano), remaneja o uso da língua e nitidamente abre espaço ao hibridismo e mestiçagem das culturais orais e escritas de Moçambique e África. Essa relação da literatura africana com a oralidade, como analisa Leite (2012, p.16), ocorre como “instrumento de detecção da africanidade textual”.

Para Walter Benjamin,

a tradição oral, patrimônio da poesia épica, tem uma natureza fundamentalmente distinta da que caracteriza o romance. O que distingue o romance de todas as outras formas de prosa-contos de fadas, lendas e mesmo novelas – é que ele nem procede da tradição oral nem a alimenta. Ele se distingue, especialmente, da narrativa. O narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes. O romancista segrega-se. A origem do romance é o indivíduo isolado, que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações mais importantes e que não recebe conselhos nem sabe dá-los (BENJAMIN, 1985, p. 201).

O crítico enfatiza que, nas narrativas orais, as experiências são compartilhadas pela comunidade e o que se conta faz parte de um repertório cultural intercambiável. É pela oralidade sem exclusão da escrita que uma valiosa ferramenta de reflexão à herança colonial e intercultural do país moçambicano é desenvolvida pelo autor.

O intelectual nativo, que identifica o povo com a verdadeira cultura nacional, ficará desapontado. O povo é agora o próprio princípio de “reorganização dialética” e constrói sua cultura a partir do texto nacional produzido para formas ocidentais modernas de tecnologia de informação, linguagem, vestimenta. O novo lugar da enunciação político e histórico transforma os significados da herança colonial nos signos liberatórios de um povo livre e do futuro (BHABHA, 2001, p. 68).

Na perspectiva tecida por Bhabha, mesmo Moçambique tendo atravessado um momento de decisões interdependentes do processo de colonização, o país ainda está sujeito às marcas específicas de outras sociedades e identidades ali presentes em seu processo de consolidação histórica, social e antropológica.

Com seu empenho literário à ficção ganha contorno e torna-se objeto de interrogação e investigação acerca da relevante construção de novos significados ao processo histórico e identitário da nação moçambicana contemporânea. “Já não se trata, pois, um mero processo de evocação ao passado, mas a sua explicação para que funcione como factor interior ao presente” (MATA, 2001, p. 69).

Moçambique é uma história a ser escrita agora, em tempos, espaços e identidades diversas que instituem uma paisagem complexa da modernidade. O autor declara que a “chamada ‘identidade moçambicana’ só existe na sua própria construção. Ela nasce de entrosamento, de trocas e destrocas. No caso da literatura é o cruzamento entre a escrita e a oralidade” (COUTO, 2005, p. 208).

A tradução de universos pelo entrosamento de trocas e destrocas e o caminho literário de Mia Couto incorporam essa dinâmica. O mesmo afirma que, para ganhar existência na atualidade, no terreno da modernidade,

Moçambique deve caminhar pela via da escrita. Entramos no mundo pela porta da escrita, de uma escrita contaminada (ou melhor fertilizada) pela oralidade... [...]. No fundo o meu próprio trabalho literário é um bocadinho esse resgate daquilo que se pode perder, não porque seja frágil, mas porque é desvalorizado num mundo de trocas culturais que se processam de forma desigual. Temos aqui um país que está a viver basicamente na oralidade. Noventa por cento existem na oralidade, moram na oralidade, pensam e amam nesse universo. Aí eu funciono muito como tradutor. Tradutor não de línguas, mas desses universos... (COUTO, 2005, p. 208).

Na inquietude e no resgate daquilo que se pode perder, em um mundo de trocas culturais que se processam de forma desigual e desvalorizam a cultura do outro. A escrita miacoutiana confronta posicionamentos históricos e possibilita aos personagens dos romances que desenvolve a (re)invenção das identidades abaladas pelo trauma e pela inquietude da memória. Para Cavacas, Chaves e Macêdo, “escrevendo de Moçambique, e sobre Moçambique, ele não parece preocupado em limitar sua obra a um país, ainda que seja o seu a estar tão presente nos textos. Sua obra convida à reflexão sobre a literatura e sua perenidade em tempos e espaços vários” (2013, p. 16). A literatura desenvolvida por Mia Couto nesse panorama é um verdadeiro convite às diferenças.

Considerações finais

Nas literaturas africanas de língua portuguesa, mais especificamente nas obras de Mia Couto, se encontra a artesanaria da palavra, dos vocábulos, da oralidade e da escrita. Encontram-se o cotidiano de aldeias e comunidades do interior do país. Insere-se a valorização do passado ancestral, cultural moçambicano, para que este continue sendo relevante na contemporaneidade. Suas páginas retratam histórias de sujeitos fragmentados pelo jugo colonial e pós-colonial, reescrevem Moçambique em processos de mudanças e tensões dos valores da tradição, globalização e modernidade.

Mia Couto escreve, como nos lembra Torrês (2014, p. 88), sobre “o indivíduo que se adapta ao sistema hierárquico de dominação, que resiste a ‘ele’ e que exerce o poder de repressão, entrelaçando ficção e realidade na representação das condições de vida em seu país e no mundo”. Questões como identidade, memória e esquecimento são recortes identificáveis nas personagens miacoutianas, indivíduos que se inserem no jogo das identidades na tessitura discutida por Hall (2006, p. 25).

Muito há que se entender neste jogo das identidades, das novas ordens políticas demarcadas pelo processo de marginalização e subalternização que se instaurou nas colônias portuguesas em África e Moçambique durante séculos:

A ruptura operada pela literatura pós-colonial e a apropriação do idioma europeu para desenvolver a expressão imaginativa na ficção aconteceram após investigações e reflexões sobre o mecanismo do universo imperial, o maniqueísmo por ele adotado, a manipulação constante do poder e a aplicação do fator desacreditador na cultura do outro (BONNICI, 2000, p. 8).

Por meio dessa literatura pós-colonial, considerada por Bonnici, tem-se a possibilidade de verificar representações socioculturais, de sujeitos, até então, ignorados ao longo da história. A literatura pós-colonial é parte fundamental para a busca da ruptura no modo de pensar e perceber o outro. É uma ferramenta importante para reciclar moldes ideológicos, políticos, culturais e sociais que tanto promovem a exclusão das classes sobretudo periféricas:

A crítica pós-colonial pretende mostrar que é errado tratar as diferentes literaturas como uma espécie de prolongamento das literaturas européias, chamando atenção para a inadequação da linguagem à paisagem, para a inadaptação do verbo à articulação de um espaço cultural que lhe é originalmente estranho, para a busca deliberada de uma autenticidade através do processo da própria escrita. Ela suscita a interpretação da memória pela evocação dos mitos tradicionais; ela visa criar uma consciência intercultural e uma reconciliação com a alteridade (AFONSO, 2004, p. 167).

A literatura de Mia Couto esta inserida na busca deliberada de uma autenticidade através do processo da própria escrita. Na recolha das culturas e identidades em trânsito, que compõem o tecido da sua ficção.

Referências

ABDALA JR., Benjamin (org.). **Margens da cultura: mestiçagem, hibridismo & outras misturas**. São Paulo: Boitempo, 2004.

ABDALA JR., Benjamin. **Fronteiras múltiplas, identidades plurais – um ensaio sobre mestiçagem e hibridismo cultural**. Portugal: Editorial Caminho, 2002.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2001.

BOSI, Alfredo. **Literatura e resistência**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

BURKE, Peter. **A escrita da história: novas perspectivas**. São Paulo: Unesp, 1992.

CANDIDO, Antonio. **A educação pela noite**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. 10. ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2008.

CAMPOS, Maria do Carmo Sepúlveda. **África & Brasil: letras em laços**. Maria Teresa Salgado. São Caetano do Sul: Yedis, 2006.

CAVACAS, Fernanda. **Mia Couto: pensatempes e improvérbios**. Lisboa: Mar Além; Instituto Camões, 2000.

CAVACAS, Fernanda. Mia Couto: Palavra oral de sabor cotidiano – palavra escrita de sabor literário. In: CHAVES, R.; MACEDO, T. **Marcas das diferenças**: as literaturas de língua portuguesa. São Paulo: Alameda, 2006.

CHAVES, Rita; MACEDO. Tânia. **Marcas da diferença**: as literaturas africanas de língua portuguesa. São Paulo: Alameda, 2006.

CHAVES, Rita; MACEDO. Tânia. **Mia Couto: voz nascida da terra**. Revista Novos Estudos, n. 49, p. 246-256, 1997.

FROEHLICH, Neila Salete Gheller. **História e Tradição em Terra Sonâmbula, de Mia Couto**. Dissertação (Mestrado em Letras) – PPGEL – Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, Universidade do Estado de Mato Grosso – UNEMAT.

HALL, Stuart. **Identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2003.

HALBWACHS, M. A memória coletiva. Trad. de Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006. In: _____. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Lauro. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

MACÊDO, Tania; MAQUÊA, Vera. **Literaturas de língua portuguesa**: marcos e marcas. Moçambique. São Paulo: Arte e Ciência, 2007.

MATA, Inocência. **A literatura africana e a crítica pós-colonial**: reconversões. Luanda: Editorial Nizila, 2007.

OLIVEIRA, Ana Maria Abrahão dos Santos. **As impermanências da paisagem em Terra Sonâmbula**: sonho e resistência. Disponível em: <http://www.uff.br/revistaabril/revista-02/009_ana%20maria%20oliveira.pdf>. Acesso em: 11 ago. 2019.

REZENDE, Irene Severina. **O Fantástico no contexto sócio-cultural do século XX**: José J. Veiga (Brasil) e Mia Couto (Moçambique). Alto Araguaia, 2010.

SAID, Edward. W. **Cultura e Imperialismo**. Tradução Denise Bottman. São Paulo: Companhia das letras, 1995.

SAID, Edward. W. **Reflexões sobre o exílio e outros ensaios**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

TORRES, Léia da Silva Gomes. **Entre literatura e opinião**: vida intelectual de Mia Couto pelas obras *Antes de Nascer o Mundo* e *Pensatempos*. Tangará da Serra, 2014.

A LITERATURA AFRO-BRASILEIRA FEMININA: A ANCESTRALIDADE NA FICÇÃO DE CRISTIANE SOBRAL

Wilma dos Santos Coqueiro
Universidade Estadual do Paraná
Campus de Campo Mourão

Resumo

Cristiane Sobral tem se destacado na literatura afro-brasileira contemporânea com contos e poesias que abordam a inserção da mulher negra na sociedade e sua luta contra o racismo e a misoginia. Nesse trabalho, busca-se analisar, no conto “Renascença”, que integra a coletânea *O tapete voador*, de 2016, a resistência da protagonista negra, Tereza, aos valores hegemônicos da cultura europeia transplantada no Brasil, o que é possível graças ao resgate da sua ancestralidade africana por meio da religião africana da Umbanda. Assim, ao buscar refletir sobre essa literatura afro-brasileira do século XXI e suas representações identitárias que reivindicam uma “subjatividade ativa” como forma de descolonizar o gênero, embasamo-nos em autoras como Lugones (2014), hooks (2019) e Silva (2019), entre outros.

Palavras-chave: Literatura afro-brasileira; Cristiane Sobral; Ancestralidade.

Por muito tempo, o movimento feminista – que se caracterizou por ondas que marcam sua evolução e as demandas essenciais de cada momento histórico – considerou a categoria “mulher” como universal. Ao final da segunda onda feminista (iniciada nos anos 1950) – quando começa uma distinção entre sexo e gênero, compreendendo-se o sexo como uma característica biológica e o gênero como construção social –, as escritoras negras começam a lutar por uma crítica na qual estivessem integradas questões como gênero, classe e raça. Nesse sentido, são relevantes as considerações da feminista caribenha-americana Audre Lorde (1934-1992), em sua reivindicação por um feminismo que considerasse as intersecções. Para ela, de maneira geral, “dentro do movimento de mulheres hoje, as mulheres brancas se concentram em sua opressão como mulheres e ignoram diferenças de raças, preferência sexual, classe e idade. Existe a falsa aparência de homogeneidade de experiência sob a capa da palavra *irmandade* que de fato não existe” (LORDE, 2019, p. 241, grifo da autora). Do mesmo modo que Lorde, a professora, teórica feminista e ativista social Glória Jean Watkins – que usa o pseudônimo bell hooks²⁹ – salienta a necessidade de uma luta feminista permeada pelas questões sociais, ao criticar a luta feminista em prol do fim da opressão sexista, beneficiando, assim, apenas o grupo das mulheres brancas, com o silenciamento da voz de mulheres negras: “Não éramos vistas como iguais. Não éramos tratadas como iguais”

29 Nesse trabalho, seguimos a opção da própria autora por grafar o pseudônimo, com o qual assina seus textos, em letras minúsculas. O nome “bell hooks”, inspirado na bisavó materna e grafado com iniciais minúsculas, tem como objetivo enfatizar a escrita em detrimento da pessoa da autora.

(hooks, 2019, p. 41). A autora enfatiza o ideal de busca de uma espécie de “irmandade” entre as mulheres. Para isso, na sua concepção, é necessário que as mulheres brancas rejeitem a supremacia branca e busquem uma comunhão de interesses, objetivos e demandas, acolhendo as intersecções no movimento feminista: “As mulheres não precisam eliminar as diferenças para construírem vínculos de solidariedade. Não precisamos viver sob a mesma opressão para combater a opressão em si”. (hooks, 2019, p. 109).

Buscando reverter essa situação de disparidade nas pautas feministas de mulheres brancas e negras, a partir da virada dos anos de 1980 e 1990, as feministas da terceira onda buscaram “o reconhecimento das diversas identidades femininas, entendendo que as opressões sociais, mesmo que baseadas em gênero, atingem de maneiras diferentes mulheres que se encontram em diferentes condições” (SILVA, 2019, p. 17). Nesse sentido, após as mulheres negras, lésbicas e pertencentes à classe trabalhadora darem início a um “feminismo identitário”, podemos dizer que “o feminismo negro se fortalece e cresce enquanto vertente feminista independente” (SILVA, 2019, p.18).

No Brasil, a literatura afro-brasileira e a representação negra na literatura passaram por um processo de apagamento cultural, tanto que, até pouco tempo, tínhamos uma representação embranquecida do maior escritor brasileiro, Machado de Assis. Em relação à temática literária, as representações do homem negro, e, sobretudo, da mulher negra, nas obras, eram marcadas por inúmeros preconceitos e estereótipos. Como não lembrar da “cobra amaldiçoada” da Rita Baiana, em *O cortiço* (1890), de Aluísio de Azevedo, que levava os homens à perdição? Ou ainda das mulatas sensuais de Jorge Amado como a sedutora Gabriela, que intitula o romance de 1958, e se tornou famosa em adaptações televisivas da Rede Globo? Ainda hoje, escritores/as negros/as têm dificuldades enormes na publicação e na circulação das suas obras literárias. Para driblarem os obstáculos, escritoras, hoje reconhecidas, como Conceição Evaristo e Cristiane Sobral, iniciaram suas produções em antologias, como os *Cadernos negros*, que, a partir de 1978, têm publicado contos e poemas de autores/as negros/as e contribuído para o reconhecimento dessa vertente literária brasileira. Acerca das condições de produção e publicação de obras literárias, Audre Lorde tece importantes considerações acerca das diferenças de oportunidades entre homens e mulheres, negros e brancos. De acordo com ela, até mesmo a criatividade está relacionada a questões de classe, sendo a poesia o gênero mais econômico, o que exige menos tempo e menos material, podendo ser produzido com restos de papel, nos “entre turnos”. A autora ressalta que,

ao longo dos últimos anos, escrevendo um romance com um orçamento apertado, vim a apreciar as enormes diferenças em termos de demanda material entre poesia e prosa. Ao revermos nossa literatura, a poesia foi a voz mais importante dos pobres, dos trabalhadores e das mulheres de cor. Um quarto apropriado pode ser uma necessidade para escrever prosa,

assim como resmas de papel, uma máquina de escrever e um bocado de tempo. (LORDE, 2019, p. 441).³⁰

Em relação ao desenvolvimento da literatura afro-brasileira – ou negra, como preferem alguns autores, como Cuti (2010), Santos e Wielewicki –, aborda-se o apagamento do negro na representação literária, afirmando que “é como se os negros, forçados a cruzar os mares como escravos, tivessem deixado na costa africana todos os seus sistemas, formas, elementos e práticas culturais e religiosas” (SANTOS; WIELEWICKI, 2009, p. 343). As autoras ainda argumentam que existem alguns critérios de definição dessa vertente literária. São eles: “o critério étnico (ligação da obra à origem negra ou mestiça do autor); o critério temático (conteúdo literário relacionado aos temas referentes à cultura afro-brasileira), e o que chamaremos de critério de transgressão (o texto como forma de reivindicação e resistência)” (SANTOS; WIELEWICKI, 2009, p. 342).

É nesse sentido de construção de uma obra transgressora, que já alcançou destaque no cenário atual brasileiro, que a escritora e atriz Cristiane Sobral tem optado por trazer em seus textos ficcionais representações de mulheres que sofrem o racismo e a misoginia, oriundos de um cenário social que ainda traz marcas indeléveis da sociedade escravocrata que perdurou por séculos no Brasil, último país das Américas a abolir a escravidão. Contudo, a autora também mostra que essas mulheres resilientes e assertivas resistem à opressão racial e social e lutam por uma identidade ligada à ancestralidade africana. Essa reafirmação dos valores ancestrais afrodescendentes está presente nos contos que compõem a coletânea *O tapete voador*, publicada em 2016, pela editora Malê. Com efeito, em entrevista ao site *AfroPress*, Sobral enfatiza a importância da resistência na literatura afro-brasileira, em meio a um padrão eurocêntrico de escrita. Ela afirma que a literatura feita por escritores/as negros/as, ao representar a subjetividade negra, apresenta um “tecido próprio”. Ao ser questionada sobre como se configura, no seu caso, a questão racial e a luta antirracista, Sobral é enfática ao questionar por que a maioria dos escritores negros não são conhecidos dos leitores e os seus textos não estão presentes no contexto escolar. De acordo com ela, “a afirmação é necessária, precisa estar à altura da nossa população, segundo o último censo, de cerca de 97 milhões de brasileiros declarados pardos ou pretos, maioria no país com maior população negra fora do continente africano” (SOBRAL, 2013). Mais adiante, ela acrescenta que “há muitas histórias e estórias a escrever, memórias, nomes a resgatar, todo um passado ancestral para revisitar” (SOBRAL, 2013).

Com efeito, no conto intitulado “Renascença”, a autora traz a história de Teresa, uma psicóloga realizada em sua profissão, muito devota à congregação cristã, que sonhava em se casar e formar uma família. Contudo, apesar de toda a sua religiosidade, Teresa começa a perceber que a

30 Em relação a esse depoimento de Lorde, são relevantes as considerações de Virgínia Woolf, em *Um teto todo seu*, de 1928, acerca da condição social das mulheres e a influência da pobreza do sexo feminino na escrita literária de mulheres.

igreja, além de uma instituição capitalista, é um lugar de discriminação racial. Por se orgulhar e manter suas características étnicas – com seus cabelos crespos sempre ressaltados –, ela acaba por se sentir rejeitada pelos rapazes que frequentavam a igreja: “Teresa gostava muito de sua igreja, mas seu corpo negro também sentia naquele ambiente o peso do preconceito, da discriminação” (SOBRAL, 2016, p. 98).

Teresa, apesar de “bela, elegante, charmosa, era sem dúvida uma mulher interessante na forma e no conteúdo” (SOBRAL, 2016, p. 95) – era preterida em relação às mulheres brancas (e as que atenuavam os traços negros com alisamentos e outros procedimentos estéticos), que eram “exibidas como troféus” (SOBRAL, 2016, p. 95). Independente economicamente e consciente em relação aos padrões de beleza e de comportamentos impostos, Teresa, ao contrário das moças que conhecia, “não aceitaria um homem que tentasse mudar sua natureza, isso não” (SOBRAL, 2016, p. 96). Nesse contexto, é tão relevante, conforme nos aponta Lugones (2014), a resistência à “colonialidade de gênero”, “que permanece na intersecção de gênero/classe/raça como construtos centrais do sistema de poder capitalista” (LUGONES, 2014, p. 939). A autora explica que a resistência a essa colonialidade, denominada de “feminismo decolonial”, mesmo que complexa, é possível, por meio da construção de “uma nova geopolítica feminista de saber e amar”. (LUGONES, 2014, p. 951).

Apesar da sua crença em Deus, Teresa percebia que, na sua igreja, lhe era vedada a função de protagonismo. O conto, a partir do ponto de vista de um narrador onisciente, por meio do discurso indireto livre, desvela os pensamentos e questionamentos da personagem em relação ao comportamento esperado das mulheres, pois suas amigas diziam que as mulheres deveriam depender economicamente dos maridos para serem aceitas: “Nenhuma delas questionava o machismo e o racismo. Machismo, racismo? Onde?” (SOBRAL, 2016, p. 96).

Nesse sentido, a respeito desse racismo como parte da ordem social brasileira, são pertinentes as considerações do advogado e estudioso da teoria social, Sílvio Almeida (2020), que, em sua obra *Racismo estrutural*, argumenta que o racismo é sempre estrutural porque incorpora a organização econômica, política e social de forma indissolúvel. Para o autor, “o racismo é uma manifestação normal de uma sociedade, e não um fenômeno patológico ou que expressa algum tipo de anormalidade” (ALMEIDA, 2020, p. 21). É nesse sentido, então, que o racismo opera, ao prover “o sentido, a lógica e a tecnologia para a reprodução das formas de desigualdade e violência que moldam a vida social contemporânea” (ALMEIDA, 2020, p. 21).

Com efeito, podemos observar, no conto, a forma como a própria instituição religiosa, “onde a fé e o capitalismo andavam de mãos dadas e a prosperidade costumava estar exclusivamente vinculada aos bens materiais” (SOBRAL, 2016, p. 96), comunga com práticas racistas ao relegar as mulheres negras ao papel “de servas do senhor”, pois “não eram consideradas belas” (SOBRAL,

2016, p. 95). Dessa forma, podemos entender que o racismo, como forma de dominação, é algo inerente à estrutura social e que contamina as demais instituições. De acordo com Almeida, o racismo institucional, baseado em padrões de raça que mantém uma hegemonia branca no poder, “faz com que a cultura, os padrões estéticos e as práticas de poder de um determinado grupo tornem-se o horizonte civilizatório do conjunto da sociedade” (ALMEIDA, 2020, p. 40). No conto de Sobral, essa hegemonia racial se materializa na imagem de Jesus Cristo, com “os ditos olhos azuis e a pele clara” (SOBRAL, 2016, p. 96) que contribui, mesmo que indiretamente, para a discriminação, de forma sistemática, das pessoas negras no âmbito religioso.

Apesar da situação de exclusão em que vive, Teresa opta por não se render às convenções que a aprisionam a um “destino de mulher”. Na sua busca por responder às suas necessidades emocionais, essa vivência solitária é rompida em uma madrugada, quando acordou “com o corpo em chamas, cheio de urgências” (SOBRAL, 2016, p. 97). Aqui, além da representação do corpo feminino em sua plenitude, há uma verbalização dos desejos femininos, sem pejo ou censura. É nessa perspectiva que a socióloga e feminista argentina María Lugones (2014) cunhou o termo “subjetividade ativa”, ao pensar na afirmação do corpo negro feminino como um “corpo político”. Para a ativista, “descolonizar o gênero é necessariamente uma práxis. É decretar uma crítica da opressão de gênero racializada, colonial e capitalista heterossexualizada visando uma transformação vivida do social”. (LUGONES, 2014, p. 940).

A historiadora Michelle Perrot (2013) explica que foi imposto, ao longo da história, um silenciamento do corpo feminino que leva à opacidade. Em relação ao corpo da mulher negra, essa opacidade é ainda mais perversa, uma vez que, desde os primórdios da escravidão, em suas representações na literatura de autoria masculina, tem sido exposto como sinônimo do desejo sexual do outro³¹. A ruptura com esse olhar do outro tem sido cada vez mais frequente na ficção de autoria feminina contemporânea. No conto aqui discutido, comparece esse corpo feminino com uma representação da mulher como sujeito, que valoriza os seus traços étnicos afro-brasileiros e reivindica o direito à expressão do desejo e à busca do prazer sexual. O sociólogo francês Alain Touraine argumenta que a conquista da subjetividade feminina está associada à atividade sexual, ao enfatizar “a importância extrema do corpo como espaço de relação consigo mesmo e de construção de si” (TOURAINÉ, 2011, p. 57).

Por isso, a personagem feminina, ao ser interpelada pelos instintos sexuais, foge aos padrões ao sair de casa – sentindo-se “majestosamente bela” – com um vestido vermelho curto, saltos altos,

31 Em relação a essa “outremização” de personagens femininas negras em textos de autoria masculina, são emblemáticas personagens como Rosa, de *A escrava Isaura* (1875), de Bernardo Guimarães, Rita Baiana, de *O Cortiço* (1890), de Aluísio de Azevedo, e Gabriela, protagonista de *Gabriela, cravo e canela* (1958), de Jorge Amado. Nesses romances, essas personagens, de origem africana, são representadas de forma preconceituosa e estereotipada, desde a imagem física sedutora à personalidade hipersexuada.

acessórios como brincos, colar e pulseiras, com “maquiagem delicada a realçar seus traços de esfinge africana” (SOBRAL, 2016, p. 97). Além desse pertencimento étnico reafirmado pela personagem, a sua jornada nessa madrugada tão peculiar a levará ao encontro com seu pertencimento religioso e cultural. Ao se deparar, devido ao som que parecia um chamado, com uma casa branca – cujas portas estavam abertas –, Teresa se acha diante de um Jesus Cristo negro, “parecido com Zumbi”, herói negro morto no Quilombo de Palmares, em 1695, resistindo à escravidão. Para ela, o fundamental é que “ali de braços abertos, o Jesus Cristo negro sorria. Não era escravo, não estava no tronco, não havia marcas de sofrimento no seu corpo. Reinava” (SOBRAL, 2016, p. 98); ou seja, naquele espaço ornado com flores, com uma mesa farta de frutas e comidas, e pessoas vestidas de branco, predominava o protagonismo negro que ela jamais encontrara na sua igreja cristã: “O ambiente estava cheio de sorrisos, liberdade, havia dança, gente branca, negra, crianças, turbantes, vida, prazer, enfim. Não havia o peso do pecado e da culpa” (SOBRAL, 2016, p. 98).

É nessa tenda espírita que, além do encontro com sua ancestralidade africana, ao se tornar médium, e de a umbanda – religião de matriz africana – entrar em “sua vida para ficar, com sua magia e seu encantamento” (SOBRAL, 2016, p. 99), a personagem finalmente encontra seu grande amor, um homem negro e alto, “com sua pele de azeviche, como se estivesse à sua espera” (SOBRAL, 2016, p. 98). Ele sorriu para ela assim que a viu entrar e lhe cumprimentou, dizendo que era bem-vinda.

Com o tempo, e a relação afetiva entre eles seguindo seu curso natural, os dois se casam e celebram a união na religião de matriz africana: “na ocasião, *ela surgiu lindamente negra*, única, com seu vestido branco ricamente ornamentado nas cores de seu orixá. Foram três dias de comemoração regadas a muita alegria, afeto, dança e música” (SOBRAL, 2016, p. 99, grifos meus).

Segundo Santos (2018), o pertencimento da personagem é concretizado também pela reciprocidade do sentimento afetivo. Para a estudiosa, “na humanização da personagem, a autora atribuiu-lhe o direito à afetividade, como também à escolha do seu parceiro, aspectos pertinentes à literatura negrofeminina” (SANTOS, 2018, p. 202).

Assim, ao final da narrativa, a personagem sente-se feliz e realizada. O seu renascimento, quando vivencia “a dor do seu nascimento aos trintas e quatro anos de idade” (SOBRAL, 2016, p. 99), como uma espécie de epifania, se constrói a partir do encontro com os laços espirituais e o compromisso com a ancestralidade: “Ela renasceu em um local onde reinavam o orgulho das matrizes africanas, os mistérios da natureza e o corpo negro, totalmente integrado, sem maniqueísmos de bem e mal” (SOBRAL, 2016, p. 99).

De acordo com Santos (1986), a memória e a coletividade são elementos fundamentais na construção da subjetividade humana. Para ela, o indivíduo “é constituído por elementos coletivos,

representações deslocadas das entidades genitoras, míticas ou divinas e ancestrais ou antepassados (de linhagem ou família) e por uma combinação de elementos que constituem sua especificidade, ou seja, sua unidade individual” (SANTOS, 1986, p. 203). Nesse sentido, a ideia de ancestralidade é um elemento essencial na constituição da identidade da personagem no conto. Ao sair de uma igreja cristã de matriz europeia e ingressar no terreiro de umbanda, ou seja, numa religião negro-brasileira, Teresa vivencia, de forma profunda e autêntica, uma experiência de encontro com sua ancestralidade africana e com uma identidade congruente com a corporeidade negra. Desse modo, a personagem constrói sua subjetividade como uma “mulher para si”, com afirmação da liberdade e da responsabilidade, como nos propõe Touraine (2011), ao ingressar em um espaço em que pode viver plenamente a sua negritude.

A partir do que foi discutido, pode-se afirmar que a ficção de Sobral funciona como uma revisão dos estereótipos do cânone literário nacional ao contar uma história a partir do ponto de vista de uma protagonista negra em busca de reverter a imagem pejorativa construída sobre ela pela história colonial e pela literatura de autoria masculina. Com efeito, em consonância com a militância negrofeminina, a escritora Cristiane Sobral comparece na ficção afro-feminina do século XXI como uma voz decolonial marcante na defesa da identidade negra, ligada à ancestralidade e à memória coletiva. Ao reivindicar um “lugar de fala” para a mulher negra, sua literatura se apresenta, no cenário contemporâneo, permeada pela consciência política, ideológica e estética ligada à afro-brasilidade.

Referências

ALMEIDA, Sílvio. **Racismo estrutural**. São Paulo: Sueli Carneiro; Editora Jandaíra, 2020.

CUTI. **Literatura negro-brasileira**. São Paulo: Selo Negro Edições, 2010.

hooks, bell. **Teoria feminista: da margem ao centro**. Trad. Rainer Patriota. São Paulo: Perspectiva, 2019.

LORDE, Audre. Idade, raça, classe e gênero: mulheres redefinindo a diferença. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque (org.). **Pensamento feminista: conceitos fundamentais**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019. p. 238-249.

LUGONES, María. Rumo a um feminismo descolonial. Tradução de Juliana Watson e Tatiana Nascimento In: **Estudos feministas**, Florianópolis, 22(3): 320, setembro-dezembro/2014. p. 935-952.

PERROT, Michele. Os silêncios do corpo da mulher. In: MATOS, Maria Izilda de; SOILET, Rachel (orgs.) **O corpo feminino em debate**. São Paulo: Editora Unesp, 2003.

SANTOS, Célia Regina & WIELEWICKI, Vera Helena Gomes. “Literatura de autoria de minorias étnicas e sexuais”. *In*: BONNICI, Thomas & ZOLIN, Lúcia Osana (orgs.). **Teoria literária: Abordagens históricas e tendências contemporâneas**. 3. ed. Maringá: Eduem, 2009. p. 189-199.

SANTOS, Mirian Cristina. **Intelectuais negras: prosa negro-brasileira contemporânea**. Rio de Janeiro: Malê, 2018.

SILVA, Jacilene Maria. **Feminismo na atualidade: a formação da quarta onda**. Recife: Independently published, 2019.

SOBRAL, Cristiane. **O tapete voador**. Rio de Janeiro: Malê, 2016.

SOBRAL Cristiane. Nova expressão da literatura negra, para Cristiane Sobral, escrever é resistir. Entrevista ao **AfroPress**, 07/03/2013. Disponível em: <<http://www.afropress.com/post.asp?id=14519>>. Acesso em: 19 ago. 2020.

TOURAINÉ, Alain. **O mundo das mulheres**. Tradução de Francisco Morás. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 2011.

A POÉTICA DO SILÊNCIO: IMAGENS DA DITADURA MILITAR NOS CONTOS DE CAIO FERNANDO ABREU E DE BERNARDO KUCINSKI³²

Edson da Silva Nascimento³³
Secretaria de Educação do Ceará

Resumo

Objetivamos analisar os contos “Os sobreviventes” e “Os companheiros (uma história embaçada)”, do livro *Morangos mofados* (1982), de Caio Fernando Abreu; e os contos “O tio André” e “Joana”, da obra *Você ainda vai voltar pra mim e outros contos* (2014), de Bernardo Kucinski, nos quais buscaremos entender como os traumas narrados advindos do período e a pós-ditadura civil-militar (1964-1985) ganharam forma poética e regeram a configuração do narrador, das personagens e, conseqüentemente, da estrutura narrativa, como a perda da centralidade do narrador, na linguagem e na pontuação fragmentada e caótica, e a composição das personagens com mentes fraturadas, cuja imagem da violência da ditadura os torna incapazes de existir para além do próprio trauma. Utilizaremos como fundamentação teórica os conceitos estéticos sobre o Narrador, dos filósofos T. Adorno e Walter Benjamin; a Memória do trauma, de Márcio Selingann-Silva; a Linguagem traumática, de Jaime Ginzburg; e do conceito de trauma de S. Freud.

Palavras-chave: Ditadura militar brasileira; Narrador; Personagens; Trauma.

Introdução

A posição central do narrador literário do século XX entrou em declínio, algo evidenciado nas obras de vários autores modernos e contemporâneos. “A arte de narrar está em extinção”, já anunciara Walter Benjamin. O mundo pós-guerra, o capitalismo e a industrialização conduziram a sociedade ao individualismo e à reificação na interação entre os indivíduos. Essa problemática irá influir na literatura, especialmente sobre o narrador, silenciando a arte de contar histórias. O ensaísta Walter Benjamin atribui às guerras da primeira metade do séc. XX o cerceamento do ato de narrar, ponderando que “no final da guerra os combatentes voltavam mudos do campo de batalha não mais ricos e sim mais pobres de experiência comunicável”. É o que T. W. Adorno (1983), comungando das ideias de Benjamin, no seu ensaio “Posição do narrador no Romance contemporâneo”, irá ratificar: “Só conta-se algo quando há algo interessante a dizer”, e o interessante se diluiu no mundo caótico de guerras e genocídios perpetrados na Alemanha e no mundo com o nazismo e as guerras de trincheiras.

32 Esse texto contém os fundamentos do projeto de pesquisa que será desenvolvido no período de 2021 a 2023, no Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal do Ceará.

33 Especialização em Metodologia de Ensino de Língua Portuguesa e Literatura. Professor do ensino básico do estado do Ceará. E-mail: edsondasilvanascimento100@gmail.com.

Adorno (1983) observa, também, que, além da perda de autonomia do narrador, houve mudanças nos textos literários de perspectiva entre a forma e o conteúdo, cuja forma ganha um teor de relevância tanto quanto o conteúdo; é a isso que este filósofo alemão denominará de “epopeia negativa”. Como uma tentativa de se diferenciar dos meios representáveis da cultura industrial, cinema, o romance encontrou na linguagem o suporte diferenciador que culminou em textos fragmentados, desconexos e com a estrutura linguística que não obedece à convenção poética do texto literário clássico.

Podemos, então, a partir das reflexões dos filósofos de Frankfurt, perceber mudanças profundas na forma composicional dos textos narrativos. Mudanças estas ocasionadas por transformações históricas ocorridas na estrutura social, como foi o caso das duas grandes guerras e a Shoá. Isto acarretou, em uma certa medida, uma reviravolta copernicana literária, pois, diferente das grandes epopeias homéricas, que cantavam os grandes feitos e as gloriosas vitórias pelos exímios guerreiros, o que temos agora são as narrativas fragmentadas, com uma linguagem caótica, de um Kafka e de um Thomas Mann, e as narrativas de testemunho, como o livro *É isto um homem?*, de Primo Levi, que relata a experiência vivida pelo autor no campo de concentração nazista de Auschwitz. O texto apresenta a situação dos sobreviventes após a derrota dos nazistas em 1945.

Em alguns textos da literatura brasileira pós-64, observa-se narrativas que plasmam as catástrofes resultantes do regime imposto pelo exército brasileiro. Em nossa pesquisa, temos como objetivo analisar os contos “Os companheiros (uma história embaçada)” e “Os sobreviventes”, do livro *Morangos mofados* (1982), de Caio Fernando Abreu; e os contos “O tio André” e “Joana”, da obra *Você ainda vai voltar pra mim e outros contos* (2014), de Bernardo Kucinski, nos quais buscaremos entender como os traumas provocados pelo silêncio da ditadura civil-militar com a violência, a privação da liberdade, os sequestros, as mortes, os desaparecimentos dos corpos, que perduraram entre 1964 e 1985, e o trauma do silêncio da impunidade perpetrada pela lei de anistia, do luto sem corpo dos desaparecidos na ditadura, ganharam forma poética nesses contos, pelos autores Caio F. e Bernardo Kucinski.

A partir disso, levantamos a seguinte hipótese de pesquisa (considerando que essas obras estão mergulhadas numa atmosfera do golpe de 1964 e do momento histórico recente de uma tentativa de justiça, 50 anos depois do regime militar, com a comissão da verdade em 2014, e, também, considerando o silêncio que perpassa todas as esferas da sociedade brasileira), sobre esse período histórico que reverbera ainda hoje: podemos perceber que esse momento traumático influirá e apresentar-se-á na potencialização semântica e na descaracterização das categorias estruturais observadas na configuração do narrador fragmentado e caótico e da construção e estruturação das personagens com narrador conciso e objetivo e personagens que trazem em si os traumas do silêncio e da violência dos militares, como encontramos tanto nos contos “Os sobreviventes” e “Os

companheiros”, de *Morangos mofados*, de 1982. Os quais narram, respectivamente, a briga de um casal sobrevivente da luta contra ditadura em que o narrador informa a sua companheira que irá embora, esta alternando a posição de narrador como o marido, expõe todos os traumas deixados pela ditadura militar e as marcas do fracasso do relacionamento, ambas histórias se entrelaçam e apontam para o mesmo fim desesperançado e o reencontro dos amigos em uma casa onde o narrador reconta de forma fragmentada as memórias dos traumas vividos no regime ditatorial. Como nos contos “O tio André” e “Joana”, de Kucinski, do livro *Você vai voltar pra mim e outros contos*, de 2014, em que, nesta narrativa, conta-se a rotina de Joana e sua busca diária, a qual todas as noites sai pelas calçadas das avenidas peregrinando realizando perguntas aos moradores de rua sobre a localização do amado dela que fora morto pelos militares na ditadura. E naquele conto narra-se o trauma da violência cometida pela polícia ao personagem André, que nem participara de manifestação contra a ditadura, cujo fim foi mesmo depois de passado muito tempo de o período totalitário encontra no suicídio a única forma de pôr fim às marcas ainda presentes dos traumas vividos injustamente na ditadura de 64.

Destarte, objetivamos, nessa pesquisa, viabilizar uma possível leitura dos contos de Caio e de Kucinski, evidenciando a análise da construção poética enviesada pelo tema dos traumas dos silêncios frutos da ditadura militar: no primeiro, o silenciamento, imposto pelos militares a todo aquele que discordasse do governo, por meio de sequestro, tortura e assassinato observados na ditadura de 1964 a 1985, que encontramos tematizados nos contos de Caio F. Abreu; e no segundo, o silêncio, agora dos militares, sobre os corpos das vítimas da ditadura e o trauma como continuação ininterrupta dos sofrimentos advindos desse regime mesmo após o período de redemocratização, como encontrado nos contos que iremos analisar do autor Bernardo Kucinski, os quais foram influenciados pelas histórias contadas na comissão nacional da verdade, no período 2012 a 2014.

Justificativa

Escolhemos investigar a temática da Ditadura civil-militar de 64 pelos seguintes fatores: primeiro, devido à crueldade desencadeada nesse período histórico, com suas torturas, sequestros e assassinatos realizados pelo governo brasileiro às várias pessoas que se posicionaram contra o governo; segundo, porque ainda hoje há, na sociedade brasileira, o alicerce ideológico da ditadura civil-militar de 64, já que o Brasil é um país doente, que traz no seio social a pulsão inconsciente de problemas enraizados na ideologia da ditadura de 64, e o regime pode até ter terminado, mas a sua doutrina só ganhou outras roupagens, como mostra o filósofo Paulo Eduardo Arantes, em seu artigo “1964, o ano que não terminou” (2010); e o terceiro, este ligado diretamente ao campo de nossa pesquisa, o fato de a crítica literária universitária brasileira ter trabalhado de modo insuficiente a

relação entre Literatura brasileira e Ditadura militar, como aponta o professor de literatura brasileira da USP, Jaime Ginzburg (2008):

A crítica Literária, entre outras tarefas, cabe o discernimento entre as várias formas de produção cultural, para estabelecer critérios de relevância e valor. Sem excluir a controversa e incerteza, o debate sobre esses critérios está longe de ser consensual. A crítica universitária se ocupou, até hoje, de modo espantosamente insuficiente das relações entre Literatura brasileira e Ditadura militar. Muitos fatores contribuíram para isso, incluindo a presença de ideologia autoritária nas universidades (oliveira: 1983), a cooptação da elite intelectual pelo sistema de poder (MICELI, 2004), e a circulação de correntes críticas defensoras de análises literárias que desconsideram o contexto histórico (BOSI: 1992). (GINZBURG, 2008).

Nossa pesquisa visa, então, duas questões que julgamos centrais – a primeira é colaborarmos com a fortuna crítica sobre os contos com temáticas que abordam a temática da Ditadura Militar; e a segunda é, por meio desta crítica literária, colaborar para a reflexão e a exposição da memória de traumas da ditadura militar (o que não diz respeito apenas às pessoas que viveram diretamente o regime, mas que hoje reverbera em todos os cidadãos brasileiros, com políticas de governos atuais pautados no racismo, no patriarcalismo, na homofobia, na violência policial), na luta contra o apagamento e a tentativa de reescritura da história da ditadura por governos totalitários.

Para realização do nosso trabalho, escolhemos dois autores que abordaram em seus contos a ditadura militar, que são Caio Fernando Abreu e Bernardo Kucinski. O primeiro viveu os anos de chumbo da ditadura pós-64 como jornalista e escritor literário. Caio F., como era conhecido, é um dos grandes contistas brasileiros da segunda metade do século XX, e escreveu vários dos seus contos no período do regime militar, com uma abordagem estrutural fragmentária, pontuação caótica e uma proposta intimista; cantou em seus contos o sombrio, a violência, o mundo pintado em preto e branco, sem esperança e mergulhado em perdas e sofrimentos. Apesar de não tratar de forma tão constante e direta da ditadura, em todos os seus textos há, em certo grau, a sombra cruel desse período, e muitos dos seus contos possuem, como pano de fundo, ou melhor, como raiz, as consequências do regime ditatorial. Se acreditamos, como indicou Freud, que a privação da libido acarreta a pulsão à violência, tanto na relação entre os indivíduos como na relação entre social e indivíduo, então aceitaremos que as temáticas recorrentes da violência nos contos de Caio F. possui um vínculo muito forte com os cerceamentos e privações impostos violentamente pelos militares na ditadura.

Escolhemos a obra *Morangos mofados*, de 1982, de Caio Fernando Abreu, apesar de ser composta de contos com temáticas variadas como violência, decepções amorosas, separação conjugal, falta de perspectiva em um futuro melhor. Todos eles, em menor ou maior grau, possuem como fio condutor as sequelas do governo repressor da ditadura. Dentre os contos dessa obra, dois contos nos chamaram a atenção, os quais acreditamos representar em maior grau as consequências do regime, que são estes, “Os sobreviventes” e “Os companheiros (uma história embaçada)”. O

motivo pelo qual escolhemos estes contos deve-se à forma composicional, e precisamente ao fato de a estrutura e as temáticas deles serem significativas para compreendermos todo o projeto do livro. No conto “Os sobreviventes”, temos duas vidas sem ânimo, sem amor, sem expectativa nenhuma sobre o futuro, sem as condições de permanecerem juntos, pois todo o dissabor da impotência e o fracasso da luta política contaminaram a vida conjugal; são vidas mofadas, amargas, marcadas pelo trauma de uma luta contra a repressão da ditadura militar. No segundo conto, “Os companheiros (uma história embaçada)”, tem-se uma narrativa em que o narrador busca, junto com os companheiros de resistência à ditadura, narrar os traumas que viveram na luta contra o regime, uma narração que entrelaça passado e presente, angústias e tragédias, numa estruturação formal tão complexa quanto as histórias que se querem narrar.

O autor Bernardo Kucinski também viveu a ditadura militar. Diferente de Caio F., Kucinski não escreveu os seus contos no período do regime ditatorial. O seu primeiro livro que lhe deu notoriedade foi lançado em 2011, *K*. Um relato de uma busca, o qual escreveu com 70 anos. Autor cuja família foi marcada por duas grandes tragédias históricas, o nazismo e a ditadura militar. Os pais de Kucinski perderam quase todos os familiares nos campos de concentração nazistas da Alemanha; aqui no Brasil, tiveram a filha, Ana Kucinski, professora de Química da USP, sequestrada e morta pelos militares da ditadura. Bernardo Kucinski nunca pôde enterrar sua irmã, fato que aparecerá em suas obras explícita ou implicitamente, como memória traumática, como um traço estilístico na sua composição poética. A sua segunda grande obra foi o livro de contos *Você ainda vai voltar pra mim e outros contos*, de 2014, livro que foi inspirado nos relatos ocorridos na comissão nacional da verdade. Ele possui 28 contos que versam sobre a temática da ditadura militar. Escolhemos dois contos desta obra, os quais acreditamos representar o espírito contemporâneo desse período. O conto “O tio André” representa a memória da tortura como trauma insuportável e “Joana” uma narrativa que aborda incapacidade do luto e a dor do silêncio dos desaparecidos cujos corpos nunca foram encontrados.

Aspectos teórico-conceituais

Mostraremos aqui alguns conceitos que serão de suma importância para o desenvolvimento desta pesquisa, quais sejam, o conceito da impossibilidade de narrar o trauma, descentralização do narrador, a proeminência da linguagem formulada pelos filósofos Benjamin e Adorno, e o conceito de Memória traumática na literatura, formulado pelo professor Márcio Seligmann-Silva. Um conceito caro para nossa pesquisa são as formulações que T. W. Adorno identificou na narrativa da primeira metade do século XX, qual seja, um paradoxo no ato de narrar. A categoria primordial da narrativa foi modificada, o narrador perdeu o seu cargo de privilegiado no plano da narrativa. Com isso, todo o campo constituinte estético também foi abalado. Consoante a isto, a preocupação

composicional da obra artística deixa de ser a *diegese*, conteúdo, e passa a ser a linguagem, a forma. Não obstante, W. Benjamin enxerga a impossibilidade de narrar devido aos traumas dos cataclismos do século XX.

O professor Márcio Seligmann-Silva utiliza essas formulações dos filósofos alemães, entre outras teorias, para entender as narrativas que foram produzidas por pessoas que haviam passado por situações extremas de sofrimento, as autobiografias de sobreviventes de tragédias. Para o autor, a literatura é um texto de infinitas possibilidades, a qual não se impõe limites, e é a melhor forma para se expressar as memórias traumáticas, pois essa é uma forma que, por sua vez, diferente da própria historiografia, revela com mais perfeição a dor a qual se pretenda expressar, não igual, já que essa é uma dor que só quem a viveu *in loco* pode sentir; todavia, é na literatura que essa dor consegue se materializar de forma mais verossímil e impactante ao leitor. E, nessa materialização, as categorias narrativas se potencializam semanticamente. E cada traço do texto carrega a dor expressa no conteúdo da obra. Por isso, narrar o trauma acarreta traços profundos de caos na capacidade narrativa. Nas palavras do autor:

a cisão entre linguagem e o evento, a impossibilidade de recobrir o vivido (o “real”) com o verbal. [...] Essa linguagem travada, por outro lado, só pode enfrentar o “real” equipada com a própria imaginação: por assim dizer, só com a arte a intraduzibilidade pode ser desafiada – mas nunca totalmente submetida (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 46-47).

A partir desses conceitos, analisaremos o narrador fragmentado e descentralizado, a linguagem e a pontuação caóticas do conto “Os sobreviventes”, em que não há utilização de nenhum sinal de pontuação para indicar o discurso direto; a narração é realizada tanto pelo amante como pela amada, sem marcas indicativas de alternância narrativa, ou seja, o narrador não é centralizado; em “Os companheiros”, tem-se uma história truncada, como consta no título, embaçada, com uma narração fragmentada. Já nos contos cujas personagens principais dão nome aos contos, “O tio André” e “Joana”, não encontramos no primeiro uma fala; durante toda a narrativa, o foco não se encontra nele, a história tem o nome dele, gira em torno dele, mas o personagem só aparece na narrativa quando o irmão o encontra sem vida. Ao que tudo indica no texto, André se matou devido ao trauma de ser torturado no tempo da ditadura. No segundo conto, Joana, a personagem principal, também não possui um momento de fala. O narrador conta a sua triste busca pelo amado nas avenidas escuras ela possui a desmedida do real, o mal de Dom Quixote, e quase todas as noites sai à procura do seu marido mesmo muito tempo depois da confirmação na morte dele pelas autoridades.

Conclusão

Assim, buscaremos investigar como as memórias traumáticas da ditadura militar foram plasmadas não só pelo conteúdo mas também pela forma, na figura do narrador e das personagens

nos contos, de dois momentos históricos distintos, “Os sobreviventes” e “Os companheiros (uma história embaçada)”, ambos de 1982, de Caio Fernando Abreu, e nos contos “O tio André” e “Joana”, publicados em 2014, de Bernardo Kucinski. Para isso, realizaremos uma análise comparativa entre os contos já citados de Caio F. e os dois contos de Bernardo K. Nesta análise, buscaremos examinar os dois tipos de silêncio advindos do regime militar, o silêncio que privava a liberdade – no período da ditadura – e o silêncio da impunidade dos militares torturadores, dos corpos que nunca foram encontrados mesmo anos depois do fim desse regime. E indicaremos como esses silêncios ganharam forma artísticas, como esses silêncios foram plasmados nos elementos estruturais dos contos que analisaremos e, também, nortearam a composição estética das obras de Caio Fernando Abreu e de Bernardo Kucinski.

Referências

ABREU, Caio Fernando. **Morangos mofados**. São Paulo: Brasiliense, 1982

ADORNO, Theodor W. Posição do narrador no romance contemporâneo. *In*: BENJAMIN, Walter, HORKHEIMER, Max, ADORNO, Theodor W., HABERMAS, Jürgen. **Textos escolhidos**. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

ARANTES, Paulo. 1964, o ano que não terminou. *In*: TELES, Edson; SAFATLLE, Vladimir (orgs). **O que resta da ditadura: a exceção brasileira**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2010.

BAKHTIN, Mikhail. Epos e romance (sobre a metodologia do estudo do romance). *In*: _____. **Questões de literatura e de estética (A Teoria do Romance)**. 3. ed. São Paulo: Editora UNESP, 1993.

BENJAMIN, Walter. O narrador. *In*: _____. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1986b. (Obras Escolhidas, v. 1).

FREUD, S. O mal-estar na civilização. *In*: _____. **Edição Standart Brasileira das Obras Completas** de Sigmund Freud. Tradução de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996, v. 21.

GINZBURG, Jaime. Linguagem e trauma na escrita do testemunho. **Conexão Letras**, Porto Alegre, v. 3, n. 3, 2008, p. 61-66.

GOUVEIA, Arturo. A epopeia negativa do século XX. *In*: **Escritos adornianos**. João Pessoa: Ideia, 2010.

KUCINSKI, Bernardo. **Você vai voltar pra mim e outros contos**. São Paulo: Cosac Naif, 2014.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. **Narrar o trauma: a questão dos testemunhos de catástrofes históricas**. *Psicologia clínica*, v. 20, n.1, Rio de Janeiro, pp. 65-82, 2008. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103-56652008000100005&script=sci_arttext>. Acesso em: 10 jan. 2020.

Entrevista com Bernardo Kucinski. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Q8YteubgTCw>>. Acesso em: 20 jan. 2020.

AS RELAÇÕES ENTRE ESPAÇO/CORPO NA (RE)CONSTRUÇÃO DO EU COMO UMA OUTRA DE SI MESMA EM *A MANTA DO SOLDADO*, ROMANCE DE LÍDIA JORGE

Fatima Ruvinski-Kuzma³⁴
Universidade Estadual de Ponta Grossa

Resumo

Este trabalho analisa o romance *A manta do soldado*, da escritora portuguesa Lídia Jorge, a partir das relações entre espacialidade e subjetividade no que concernem à figura da narradora. Como justificativa desta pesquisa, considera-se a necessidade do ser humano em (re)significar a vida por intermédio da escrita, ou seja, parece haver aí o desejo de uma liberdade que encontra na escrita a possibilidade de concretização. Nesse sentido, ao destacar o espaço da casa de Valmares, a protagonista, a partir das experiências de seu corpo, adquire uma visão que ultrapassa a de mera observadora daquele espaço, pois o próprio ato de rememorar seu passado e a necessidade de afirmar isso mediante a escrita permite, à narradora, a recriação desse espaço e a (re)construção de si como a outra dela mesma. Como subsídio à análise, servirão de base os conceitos estabelecidos por Brandão (2013) e Merleau-Ponty (2018) no intuito de discutir as correlações entre espaço/corpo e subjetividade.

Palavras-chave: *A manta do soldado*; Lídia Jorge; Espaço; Corpo.

Introdução

Ao longo da história da Teoria Literária, os estudos sobre o espaço na narrativa tiveram o seu papel relegado, se comparado aos demais elementos constitutivos do texto ficcional. Hoje, pode-se dizer que essa categoria tem ganhado mais visibilidade e se tornado objeto de interesse, dadas as suas potencialidades. No Brasil, ganham destaque as contribuições de Osman Lins (1976), com *Lima Barreto e o espaço romanesco* e, mais atualmente, a obra *Teorias do espaço literário*, de Luis Alberto Brandão (2013).

Brandão (2013, p. 58) define quatro modos de abordagem do espaço na literatura, sendo eles: representação do espaço, espaço como forma de estruturação textual, espaço como focalização e espaço da linguagem. Porém, isso não significa um esgotamento das possibilidades de abordagem do componente espacial no texto literário. Essa categorização é uma tentativa de ilustrar as tendências genéricas mais recorrentes quando nos dedicamos ao estudo desse elemento na ficção.

A relação intrínseca entre espaço, linguagem e matéria corporal ganha proporções intercambiáveis à medida que os elementos envolvidos estabelecem relações mais íntimas e prolongadas. É sob essa perspectiva que a ideia de espaço como uma totalidade se torna mais evidente. Para Merleau-Ponty (2018), ao falar de espaço e sujeito, o autor ressalta que o indivíduo é

34 Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem pela UEPG.

no espaço em que está inserido, de acordo com suas percepções, ou seja, o ser humano tem como um de seus atributos ser espacial.

Tendo em vista a dimensão espacial do corpo, buscamos uma compreensão desse elemento do texto ficcional que, ao mesmo tempo em que (re)constitui o sujeito, é reconstruído por ele. Interessam-nos, assim, as relações entre espaço/corpo na (re)construção da subjetividade do ser a partir dos espaços que habita. Para além disso, de acordo com Brandão (2013, p. 254), “todo conjunto de relações configuraria um espaço; portanto, as palavras são espaço” e, ainda, “a linguagem literária coloca em primeiro plano a sensorialidade dos signos que a compõem, concedendo-lhes o poder de se projetarem como espaço”. Contudo, para o presente texto, abordaremos as relações estabelecidas entre espaço/corpo a partir da sujeita³⁵ ficcional representada pela filha de Walter.

Finalmente, tendo-nos já destacado a importância de se estudar o espaço na ficção dada às suas potencialidades, chega o momento de entrarmos nas dimensões do espaço que se pretende focar, de forma especial, neste trabalho, a partir do romance *A manta do soldado*.

O espaço/corpo ou a filha de Walter?

No romance, a narradora nos apresenta a história da família Dias, composta inicialmente por Francisco Dias, o patriarca, sua esposa Joaquina Glória, que falece quando os filhos ainda são crianças, e os filhos do casal: Custódio, Joaquim, Manuel, Luís, Inácio, João, Adelina e Walter. Com o passar do tempo, noras, genro e netos agregam-se à família e complementam o clã dos Dias.

A ação inicia-se nos anos 30 do século 20 e perpassa todas as décadas seguintes, reconstruindo o passado da família e apresentando o percurso de cada membro, culminando nos anos 80 com o acontecimento que desencadeia a narração: a morte de Walter Glória Dias, pai da narradora, a qual não é nomeada no romance. A não nomeação da protagonista está relacionada à sua busca pela própria identidade, caminho percorrido em camadas, ao passo que a narradora nos conduz para dentro de uma casa em um passado distante e, através dessa empreitada, procura reconhecer-se como parte da família Dias. Contudo, encontra dificuldades para isso, nomeando a si mesma como a filha de Walter: “Aliás, mesmo que não tivesse existido a noite de sessenta e três, a filha de Walter sempre teria disposto do necessário para somar uma poderosa herança” (JORGE, 2003, p. 51-52).

Nesse contexto, é revelada a trama complexa de várias paixões que se dão no seio da família Dias. Essas paixões envolvem o filho mais velho, Custódio, e o filho mais novo, Walter. Os dois

35 Gramaticalmente, o termo sujeito pertence ao gênero masculino, mas considerando que essa expressão limita e homogeniza o destaque destinado ao corpo/espaço da narradora, optou-se por utilizar a palavra sujeita para nos referirmos à filha de Walter Dias.

irmãos protagonizam uma história de paixões, martírio e amor com a personagem Maria Ema Baptista, com a qual tem filhos. Dentre eles, destaca-se a filha inominada de Walter, que narra toda a trama dedicada à memória do pai, recém-falecido: “Tornei-me herdeira da imagem dum amor, duma paixão envolvida no seu desencontro, e no entanto alta. Essa imagem atravessa o silêncio de muitos anos, dez, vinte, trinta anos, depois, o carro, que sempre se desloca sobre essa película fina, chega e pára, envolto em silêncio. Um aconchegado fantasma” (JORGE, 2003, p. 132-133). A imagem do pai é revirada pela filha ao passo que ela relembra a noite que Walter Dias a visitara em seu quarto.

Nesse movimento, ao dar destaque à casa de Valmares, a protagonista, a partir das experiências de seu corpo, adquire uma visão que ultrapassa a de mera observadora daquele espaço, pois o próprio ato de rememorar seu passado e a necessidade de afirmar isso no espaço da escrita proporcionam, à narradora, a recriação desse espaço e a (re)construção de si como uma outra dela mesma:

Queria ter-lhe explicado como herdara a sua aparição em Valmares, quando a casa albergava ainda intacta a brigada dos cultivadores da terra que depois tinham abalado. Quando a casa ainda estava ocupada pelos irmãos Dias, saltando para cima dos carros de madeira, indistintos, calados, tensos, sentados à mesa, e a presença de Walter em alguns dos cantos da casa a havia preenchido. Tinha ficado com a imagem da sua figura sobre os ladrilhos, de frente, de costas, junto à mesa, no meio deles e, depois, sozinho, unido à charrete. Herdara esse movimento, por aqui, por ali, fixo, andando, sem narrativa própria, e no entanto repetido e persistente. Possuía-o gravado, na noite em que Walter subiu às escuras, e depois entrou e segurou no candeeiro e aproximou-se da filha. – “Não grites!” – tinha ele dito, a princípio. – “Não te movas” (JORGE, 2003, p. 23).

Observa-se aí o modo como a narradora tem consciência de si, ao passo em que se coloca em seu texto por intermédio de um padrão textual em que o (des)centramento do corpo e a subjetividade associados à sua voz acabam sendo absorvidos pelo caráter reflexivo de sua narrativa. Sobre a capacidade de absorção do texto ficcional, Brandão (2013, p. 213) pontua: “o corpo que posa e tem consciência de si como simulacro é veiculado por um padrão textual no qual o centramento do corpo e a subjetividade associada à voz que narra são corroídos pelo caráter reflexivo da narrativa”.

Como ponto de partida dessa especificidade vislumbrada no romance, a apresentação da trajetória dos Dias tem a noite de sessenta e quatro como marco inicial da narrativa:

Como na noite em que Walter Dias visitou a filha, de novo os seus passos se detêm no patamar, descalça-se rente à parede com a agilidade duma sombra, prepara-se para subir a escada, e eu não posso dissuadi-lo nem detê-lo, pela simples razão de que desejo que atinja rapidamente o último degrau, abra a porta sem bater e entre pelo limiar apertado, sem dizer uma palavra (JORGE, 2003, p. 7).

A lembrança dessa noite é reconstituída para que possa ser restabelecido o passado de Walter e, com isso, as origens da narradora, pois somente por meio do pai, e do passado dele, ela

construirá sua identidade de filha. Assim, para formular a sua identidade, a filha de Walter precisa do passado familiar, que tem como ponto elementar o espaço da casa de Valmares. Esse espaço carrega a genealogia familiar, uma vez que as subjetividades encontram seus primeiros referentes neste espaço, no passado ali compartilhado por seus membros, o qual une a família em torno das mesmas raízes:

Pela janela que se abria sobre a erva, olhava para Walter como um caso clínico, falava dele, quando necessário, como dum produto, explicava-o a partir da sua infância como fazem os frios, os que lançam sobre o destino dos outros a rede da aranha explicativa, a teia grosseira da causa geradora irreversível do efeito. Na direcção de Walter. Queria, dessa forma, captá-lo, apagá-lo, ultrapassá-lo, esquecê-lo, ser livre. Escreveu três narrativas para atingir Walter. Lembro essas narrativas frias, esses contos de gelo, escritos contra um homem que havia alimentado a vida de pessoas, com esfarrapados desenhos de pássaros. (JORGE, 2003, p. 201-210).

Na tentativa de buscar (re)conhecer-se a si mesma e se (re)constituir como sujeita, viver parece não bastar à filha de Walter. Nesse sentido, a narradora busca caminhos para ir além, como o fizera seu pai, que desenhava pássaros por onde passava. Ou seja, o filho de Francisco Dias já se valia de uma forma muito específica de arte como apreço à liberdade que não encontrava sob o teto da casa de Valmares. Seguindo as pegadas do caçula do velho Dias, a filha também sente a necessidade de ressignificar a própria vida, mas, em vez de desenhá-la, alçava voos nas linhas de um caderno que sempre carregava consigo e, com ele, sua vida, ali, em palavras que seriam revistas, revisitadas, pela mulher adulta, uma outra de si mesma, que escrevera a vida “em cadernos enfeitados com o rosto do Bob Dylan” (JORGE, 2003, p. 160). Essas anotações seriam reorganizadas tendo como norte a noite de 1963, a partir da qual, já distanciada dos acontecimentos, a narradora decide convocar as

[...] cartas, separadas por meses e anos, na sua síntese de coerência implacável, para que Walter esta noite saiba. Chamo-as, desdobro-as e releio-as. Elas mesmas se organizam entre si. Arrumam-se por datas, escolhem-se, a memória depura-as, alisa-as, queima-lhes as descrições inúteis, as saudações repetidas, para se encadearem como anéis numa lagarta sem fim. (JORGE, 2003 p. 176).

Se a filha de Walter encontrou uma forma muito peculiar de (re)significar a existência, através da escrita de si, os demais familiares evocados pela narradora também empreendem essa façanha, cada qual à sua maneira. Para Francisco Dias, por exemplo, “a honra, o amor, a vida, só se justificavam se transformados em hectares de terra” (JORGE, 2003 p. 92), já para Maria Ema, “os primeiros guarda-sóis de jardim, das modernas cadeiras-de-vento, das trepadeiras que o marido oferece [...] para que remodele a vida. Pouca coisa, apenas uns objectos novos que obrigarão a mudança de outros objectos da casa” (JORGE, 2003, p. 199), enquanto que, para Custódio, a vida se respaldava ao pouco que lhe restara, o que talvez fosse muito, se considerarmos sua posição de guardião dos passos da sobrinha, tomada como filha, da rapariga; recebida como esposa; do trotamundos do qual sempre aguardara o regresso: “Como se Custódio soubesse que para si não

houvesse mundo, como se tivesse perdido, desde sempre, tudo o que já deveria ter perdido e nada lhe restasse senão a doação, o estender da toalha (...)” (JORGE, 2003 p. 103).

Porém, como já destacado, o espaço reservado à filha de Walter era limitado e o registro que a narradora faz do passado revela um corpo silenciado. A filha de Walter vivia consigo mesma, já que o espaço que ocupava na família Dias não lhe possibilitava vez e voz, apenas ouvir. A sensação de silenciamento é ainda mais intensa no registro que segue:

Dizia-o para quem quisesse ouvir, nos tempos livres de domingo, antes de dormir, nunca falando directamente só para a sobrinha de Walter, até porque ele nunca falava para essa neta. Mas também não a privava de conhecer a diferença que tinha existido entre Walter e os outros filhos, se acaso ela quisesse ouvir, se é que ela ouvia. Andava por ali entre os demais como se fosse surda, e para ele tanto lhe fazia que ouvisse ou não. (JORGE, 2003, p. 58).

Então, embora a narradora estivesse ali, quisesse falar, passa pela impossibilidade de fazê-lo, já que não havia espaço para isso. Esse efeito é doloroso à voz que narra, uma vez que a privação da voz vivenciada pela filha de Walter reflete no encontro que a protagonista teve com o pai e, querendo dizê-lo, não o faz, não consegue, pois as palavras ditas não seriam capazes de transmitir o real vivenciado. Nesse sentido digo que o corpo, elemento dotado de sentido, é o responsável pela percepção do espaço em que a narradora se encontra e rememora:

Mas ela queria dizer que havia objectos que não desapareciam, que apenas deixavam de ser matéria e de ter peso para passarem a ser lembrança. Passavam a ser fluido imaterial, a entrar e a sair do corpo imaterial da pessoa, a incorporar-se na circulação do sangue e nas cavernas da memória, para aí ficarem alojados no fundo da vida, persistindo ao lado dela, e naquela noite, bastaria aproximar o candeeiro a petróleo do corpo da filha, em camisa, e agasalhada pela colcha, para confirmar como esses objectos se encontravam morando dentro da sua cabeça. Em silêncio, sem palavras disponíveis para o dizer, ela tinha arrecadado os objectos que haviam sido a sua herança, conservando-os inteiros e intactos como escaravelhos no interior duma pirâmide. Se Walter aproximasse o candeeiro da sua testa, veria como ela possuía inteiras as polainas pretas, o cantil de esmalte, o lenço branco, a mochila parda, a farda de flanela cinzenta, o grande capote de lã com a sua manga larga. E era isso que ela queria dizer-lhe. (JORGE, 2003, p. 37-38).

Não seria possível estar nesse espaço, observá-lo e não sofrer as influências dos fatos, não os viver e, de alguma forma, ter ciência deles. Isso porque o corpo é o sujeito da percepção, pois, como defende Merleau-Ponty (1999, p. 218), “o percebido é e permanece [...] aquém da dúvida e da demonstração. Cada coisa pode depois parecer incerta, mas pelo menos para nós é certo que existem coisas (...) um mundo”.

Considerações finais

Visualizamos, nessa pesquisa, a figura da filha de Walter, por um lado como uma sujeita que, a partir de um ponto de vista íntimo e original, representando um espaço de busca pela identidade, encontra na escrita o espaço para se afirmar como uma sujeita oprimida pela onipotência do discurso marcadamente masculino que regia a casa dos Dias. Como um espaço

que recebe os discursos de cerceamento, inibição e a culpa pelo declínio do imperioso clã dos Dias: “Era culpada, responsável, duma responsabilidade mais funda do que a culpa, porque nascida dum estado criado antes de mim mesma, uma condição herdada que me fizera à imagem e semelhança da própria culpa” (JORGE, 2003, p. 134). A neta de Francisco Dias reconhece, em seu processo de escrita de si, que, assim como o pai, “não tem que pedir desculpa de nada, nem de se arrepender de nada, nem de pedir perdão a ninguém. Nunca teve” (JORGE, 2003, p. 236).

Referências

BRANDÃO, Luís Alberto. **Teorias do espaço literário**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

JORGE, Lídia. **A manta do soldado**. Rio de Janeiro: Record, 2003.

LINS, Osman. **Lima Barreto e o espaço romanesco**. São Paulo: Ática, 1976.

MERLEAU-PONTY, Merleau. **Fenomenologia da percepção**. 2. ed. Trad. Carlos Alberto Martins de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 2018.

INTERPRETAR PARA ENSINAR: UMA ANÁLISE COMPARATISTA EM TRÊS CONTOS DE MARCELINO FREIRE

Ariane Magalhães da Silva
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Resumo

O presente trabalho busca colocar em perspectiva três contos do livro *Contos negreiros* (2005), de Marcelino Freire, sob os critérios da análise comparatista. São eles: “Totonha”, “Meu negro de estimação” e “Coração”. Trata-se de discutir temas tidos como recorrentes nesses textos, de modo a problematizar questões capazes de abrir discussões que atravessam temas como a pobreza, o racismo e o preconceito na literatura contemporânea. Nesse sentido, pretendemos problematizar as formas de recepção desses temas e textos dentro do âmbito do ensino de literatura nas escolas, levando em consideração a necessidade de ampliar o “horizonte de expectativa” da atual formação leitora. Por fim, este trabalho se baseia nos escritos de Alfredo Bosi e Tzvetan Todorov auxiliando no processo de investigação sugerido.

Palavras-chave: Literatura comparada; Interpretação; Vozes emergentes.

Problematização

Tendo em vista que a prática da leitura tem se tornado, ao longo dos anos, um exercício instantâneo, seja porque o mundo está tomado pelos rápidos entretenimentos televisivos ou porque simplesmente milhões de brasileiros estão perdendo o hábito da leitura – ou nunca tiveram –, o presente trabalho pretende colocar a literatura dentro desse espaço problemático. O que fazem os professores hoje para ampliar a concepção de mundo do aluno? O que estamos contestando para que a literatura realmente seja um saber para além da materialidade do texto? Essas e outras questões são suscitadas no texto *A literatura em perigo* (2010) de Tzvetan Todorov e aqui se integram em um trabalho para restituir as seguintes problemáticas: como atravessar o texto literário em busca dos diálogos sociais, filosóficos e ideológicos ao saber do papel do intérprete na atual formação leitora? Para onde irá a literatura se formos engolidos pelas mazelas da era digital? Ou melhor, onde está a capacidade de resgatarmos o protagonismo da história através dos textos? Ouso dizer que muitas respostas valem, mas aqui nos cabe uma: a capacidade da interpretação. É com esse conceito que iremos refletir sobre como a literatura é concebida hoje, tendo em vista o seu papel do pensamento crítico. Interpretar é ensinar, mas também pensar criticamente sobre temas diversos.

Desenvolvimento

A pergunta que Todorov inicia em um dos capítulos do seu livro pode nos fazer abrir espaço para algumas questões aqui necessárias: como aconteceu de o ensino de literatura na escola ter se tornado o que é atualmente? A resposta que o autor propõe é de que na escola tudo é um reflexo do ensino superior (e vice-versa), isto é, sob uma ótica que se reverbera a partir das delimitações feitas dentro dos estudos literários. Então, acredita-se que a literatura se renova na própria universidade, a partir dos textos que circulam dentro dela e passam pelas discussões acadêmicas. Se um professor de literatura não tiver boas referências e um bom percurso literário na academia, poderia ele ser capaz de utilizar recursos (conceitos, teorias, etc.) para ministrar aulas que vão além da leitura de um livro? O que pode um professor de literatura hoje?

O autor relata que no início dos anos 60-70 os estudos literários na França eram dominados pela corrente estruturalista. Ou seja, mais importante do que investigar o sentido das obras era preparar uma pesquisa exaustiva, reduzida a biografismos e a psicologismos. Atualmente, se questiona muito sobre o grau de literariedade que um texto possui para ser considerado literário ou não. No entanto, há muito que se questionar sobre o desequilíbrio existente entre esse rigor analítico e as atuais produções literárias. Muitas vezes o texto fica reduzido a debates e interpretações externas (estudos ideológicos, contexto histórico, etc.) sem se ater à necessária atividade de investigar os elementos internos que compõem a obra e sem refletir sobre o seu sentido, as correntes de interpretação e a própria hermenêutica. O que falta para esse diálogo é o trabalho embrionário do ensino e da aprendizagem nas escolas sobre conceitos e teorias que atuam nesse processo de recepção das obras. Aqui, discutiremos literatura e ensino a partir de uma perspectiva hermenêutica de três contos do escritor Marcelino Freire (“Coração”, “Totonha” e “Meu negro de estimação”) e como eles podem ser pensados e trabalhados a partir de um conhecimento teórico, isto é, entre prática e teoria.

Bosi e a escrita da compreensão: entre símbolo, sentido e interpretação

O texto “A interpretação da obra literária” do livro *Céu, Inferno* (2003) de Alfredo Bosi investiga o texto literário e medita sobre ele enquanto um evento fenomenológico aberto, isto é, sobre “todo acontecer vivido da existência que motiva as operações textuais, nelas penetrando como temporalidade e subjetividade” (BOSI, 1988, p. 275). Em outras palavras, na interpretação textual todo acontecimento que percorre a existência do sujeito deve ser apreendido pelo leitor a partir do âmbito desse sujeito, assim como esse evento precisa se concretizar temporalmente no agora e no momento em que a ação acontece. Ao bom crítico e ao bom leitor esse exercício é fundamental, tanto para evitar anacronismos como para conseguir encarar o texto sabendo conceber, enquanto intérprete, esses eventos.

Segundo o autor, o papel do intérprete se vale daquilo que ele está transportando para produzir significados, isto é, que a emissão da mensagem está elaborada dentro de um discurso de compreensão sobre a obra e o que está fora dela. O intérprete se coloca entre o autor e o texto, pois resgata um evento complexo, subjetivo, histórico, dentre os quais se modelam através do trabalho do poeta.

O que acontece quando lemos um texto literário é que, muitas vezes, não sabemos desviá-lo das explicações causalistas, isto é, nós o reduzimos a questões como: o que o autor quis dizer com isso? Quando isso acontece a conotação do texto se desfaz e pisamos em falso enquanto leitores. Devemos ter consciência sobre os desafios enfrentados por professores de literatura nas escolas, tendo em vista que o brasileiro lê, em média, apenas dois livros por ano, sendo que 30% da população nunca leu um livro sequer e que menos da metade das escolas públicas possuem bibliotecas.

Análise e interpretação em “Coração”

Marcado pela ausência de temporalidade, pelo uso contínuo de pontuações, ausência de marcações de fala, esse conto traz um personagem homossexual que relata uma frustração de homoafetividade amorosa. O personagem Célio narra não só as relações homoeróticas que vivencia com Beto – rapaz que ele conheceu em uma estação de trem –, mas pensa e medita sobre seus sentimentos e suas emoções, na certeza de que seria melhor ou mais fácil viver uma vida sem eles. Vale lembrar que a escrita de Marcelino Freire faz parte de uma literatura marginal, entendida como uma tendência que busca englobar as mazelas sociais nas suas diferentes camadas. Não que textos com temática LGBTQ+ sejam uma mazela, mas Freire dá um trato diferente a esse assunto de forma como nunca havia sido feito antes pelos seus predecessores. Autores do século XIX como Raul Pompeia e Adolfo Caminha já esboçavam, de maneira muito velada, a temática da homossexualidade – principalmente entre negros escravizados, como no caso de *O Bom Crioulo* (1895). Esse romance de Adolfo Caminha abre as primeiras portas para esse tipo de discussão e hoje, no século XXI, em 2020, trata-se de um tema pungente no que diz respeito ao preconceito de gênero. O elemento simbólico que é a chave da interpretação desse conto é a fala inicial do narrador-personagem: “Bicha devia nascer sem coração. É, devia nascer. Oca. É feito uma porta” (FREIRE, 2005, p. 30).

Por trás desse discurso, o texto suscita algumas questões, como: a) o fato de um homossexual ter coração e sentimentos, mas ainda assim dever nascer sem eles; b) esse desejo de que “bicha” devia nascer sem coração se associa às dificuldades de amar diante do preconceito e da homofobia e ainda por cima não ser correspondido; c) a complexa relação entre diferentes sujeitos em uma relação de homoeroticidade; e d) usar um termo (bicha) que escancara o preconceito que

existe para com a comunidade homossexual, pois “gay” ou “bicha” são usados tanto no texto quanto no cotidiano, como um discurso relacionado a uma sexualidade exacerbada, isto é, que se relaciona a doenças e drogas. Esse conto abre caminho para diversas discussões que aqui só podemos fazer através de um processo formador sobre a temática e uma operação analítica do texto.

Análise e interpretação em “Totonha”

Nesse conto o autor busca preservar vários elementos da fala e do cotidiano de um estereótipo de mulher doméstica, analfabeta e conformada com a posição social que ocupa. Totonha (narrador-personagem) inicia a história perguntando: “Capim sabe ler? Escrever? Já viu cachorro letrado, científico? Já viu juízo de valor? Em quê? Não quero aprender, dispenso” (FREIRE, 2005, p. 39). E assim a narrativa vai se estendendo. Ainda na mesma linguagem teatral, o autor revela essa tendência de uma nova consciência estética de que a literatura não é estar longe da oralidade ou da informalidade, mas dentro de um espaço simbólico capaz de produzir elementos teatrais. A produção literária de Manoel de Barros, por exemplo, enquadra-se dentro desse jogo de significações entre a materialidade e a infância, entre o irreal e o imaginário, isto é, “sair do enfado” e “apreciar os sentidos desarticulados” para pensar dentro das margens do provável. Quando Totonha pergunta se capim sabe ler é uma verdadeira ironia, pois para ela isso justifica o fato de não querer aprender, ler e estudar. Mas, de fato, esse jogo de perguntas mostra que o caráter literário do texto se constrói a partir da imaginação.

A possibilidade de abertura entre esse texto e outras camadas de interpretação, nos mostra que é possível identificar através das tensões do texto a sua ordem, ou seja, se é existencial, social, política ou ideológica. Os personagens de Freire possuem esse caráter de conseguir flagrar um dado social através do seu protagonismo. O analfabetismo e a precarização do ensino contribuem – cada vez mais – para a manutenção do conformismo e da ignorância. Por isso, quando refletimos a partir do texto literário devemos sempre identificar o seu núcleo, o problema que germina através da temática e como a nossa perspectiva enquanto leitor vai se ampliando.

E, assim, uma poética de espaço e de memórias vão se deslocando dentro do conto, principalmente porque o autor faz questão de captar na escrita as marcas de oralidade da mulher nordestina. Eis uma identidade que não está na assinatura nem nos registros, mas na vivência cotidiana, na rotina, no trabalho.

Tem coisa mais bonita? A geografia do rio mesmo seco, mesmo esculhambado? O risco da poeira? O pó da água? Hein? O que eu vou fazer com essa cartilha? Número? Só para o prefeito dizer que valeu a pena o esforço? Tem esforço mais esforço que o meu esforço? Todo dia, há tanto tempo, nesse esquecimento. Acordando com o sol. Tem melhor bê-á-bá? Assoletrar se a chuva vem? Se não vem? (FREIRE, 2005, p. 39)

Mesmo apesar da apreciação dessa arraigada relação com as suas origens, Totonha se revela enquanto alguém que não abaixa a cabeça para escrever e está ali submetida a uma condição discriminatória por ser pobre, analfabeta, negra e velha. Alfredo Bosi relata exhaustivamente que o escritor desenvolve uma escrita de compreensão para ele e para o mundo. A história se projeta, então, nas mãos do intérprete, que mobiliza seus conhecimentos entre os signos do texto e o símbolo, isto é, aquilo que ele exprime, supõe, revela ou até oculta.

Análise e interpretação em “Meu negro de estimação”

Esse terceiro conto é bastante curto, mas acredito que possui duas chaves de interpretação. Primeiramente, trata-se de uma narrativa breve que põe um sujeito para descrever outro, o qual ainda não sabemos de quem se trata. Ao longo da leitura e à medida em que vamos desvendando o texto através do trabalho linguístico, juntamos as pistas para saber que se trata de um discurso racista. São oito parágrafos curtos que se inserem a partir de uma posição preconceituosa sobre a cor negra, a condição de vida do negro, suas vestimentas, sua moradia, seu falar, seu nome, seu intelecto, seu conhecimento, seus costumes e sua cultura. Além disso, dá-se a ideia de que existe uma negligência do homem negro através do seu branqueamento: Meu homem é uma outra pessoa. Não quer mais saber de samba. Nem de futebol. Não gosta de feijoada. Meu homem não quer voltar para casa. Foge de lá porque tem medo de levar bala à toa (FREIRE, 2005, p. 50).

Talvez por ser um conto narrado em terceira pessoa os efeitos que ele encadeia no leitor estejam mais próximos de um julgamento ideológico, pois existe esse distanciamento do narrador que faz com que a atenção do leitor se volte para a imagem do negro. Em uma leitura pode ficar subentendido que é uma mulher que narra a história e que é submissa a esse homem negro com a sua imagem e personalidade desconstruída, pois no final existe a seguinte fala: Meu homem me obedece e me respeita. Por incrível que pareça, mesmo quando me põe de quatro, me machuca, me prende à vara da cama. Quando me chicoteia. Meu homem diz que eu serei seu escravo a vida inteira (FREIRE, 2005, p. 50).

Na verdade, juntando todas as possibilidades sobre quem pode representar essa voz na narrativa (mulher, homem negro, homem branco), têm-se um construto de possibilidades. A crítica à falácia do racismo reverso percebida nas entrelinhas do conto é tão mais válida do que apontar o gênero da voz narrativa. O importante é saber flutuar sobre o enunciado, as falas, o dito e o não dito. No fim, o texto só quer que trabalhe para as probabilidades, já que ele não busca certezas. Logo, podemos pensar (dentro das margens do provável) que esse conto discute a figura de uma voz que pode representar a fala de um ex-escravizado escravizando o próprio dono. Eis um jogo de inversões que conta com a genialidade da escrita de Freire para flagrar o privilégio de uma dada classe social.

Conclusão

A presente pesquisa buscou discutir três contos de Marcelino Freire sob uma perspectiva teórica e conceitual da interpretação levantada por Alfredo Bosi. A análise dos textos existe aqui para levantar hipóteses e mostrar como os textos literários mudam de direção quando analisados sob uma ótica pré-conceituada. O professor deve, antes de tudo, preparar seus alunos para o exercício do intérprete, visualizando os atuais empecilhos – baixo índice de leitura – e mostrando as ferramentas necessárias à sua formação. O texto deve refletir através das palavras, as coisas no mundo. Ele não é apreendido somente através da imaginação, do entretenimento e da fabulação, pois encontra-se entre a realidade e o conhecimento crítico. Tendo consciência da responsabilidade dessas ações, o professor possuirá mais clareza e direcionamento na execução das suas atividades sobre a interpretação da obra literária.

Referências

BOSI, Alfredo. Interpretação da obra literária. **Céu, Inferno**: ensaios de crítica literária e ideologia. 2. ed. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 2003.

COUTINHO, Eduardo. Literatura comparada: reflexões. São Paulo: Annablume, 2013.

FREIRE, M. **Contos negreiros**. Rio de Janeiro: Record, 2005.

Salvatore, L.U.I.S. (2020). **Ler x Poder**: os desafios da mediação de leitura. Folha de São Paulo. <<https://www1.folha.uol.com.br/empreendedorsocial/2020/09/ler-x-poder-os-desafios-da-mediacao-de-leitura.shtml>>

TODOROV, Tzvetan. **A literatura em perigo**. Trad. Caio Meira. 3. ed. Rio de Janeiro: Difel, 2010.

MARQUÊS DE SADE DA NARRATIVA AO CINEMA PORNOGRÁFICO: IMPLICAÇÕES PSICOLÓGICAS

Guilherme Aguiar Gomes
Universidade Federal do Maranhão

Resumo

Propõe-se discutir a questão da representação do corpo no cinema pornográfico e a presença de traços do imaginário do Marquês de Sade nesse cinema. Com esse foco, pretende-se estabelecer, nesta pesquisa, um diálogo com a obra de Sade para desvendar as premissas do cinema pornográfico e o sentido do erotismo no cinema e na literatura. Realiza-se aqui uma leitura dos romances *Os 120 dias de Sodoma* e *Justine*, do Marquês de Sade, à luz do romance filosófico do século XVIII e a relação entre pornografia e a Internet. A partir do arcabouço teórico psicanalítico, como podemos nos posicionar frente ao vasto material pornográfico? Para tal, investigamos a moral sexual cultural e suas exigências de normatizar a sexualidade.

Palavras-chave: Sade; Romance; Cinema pornográfico; Internet.

Introdução

O presente artigo visa relacionar as diferenças e sutilidades apresentadas dentro das obras sadianas e o início das produções e propagação da pornografia. Neste ponto de vista, de um lado, há as narrativas sadianas com a apresentação do Erotismo e da descrição dos corpos e desejos humanos e, de outro, a indústria pornográfica, com a imposição dos seus idealismos e a reafirmação de preconceitos já existentes na sociedade moderna.

Neste sentido, a pornografia, com os enfoques e estímulos precoces acerca das representações sexuais, pode apresentar-se como nociva ao cérebro humano, visto que a mesma reforça um ideal sexual completamente ilusório, partindo do idealismo corpóreo dos seus atores a violência e a cultura de estupro. Enquanto as narrativas sadianas, despidendo-se deste estímulo momentâneo, manifestam-se como uma valorização do ser e do corpo, dentro das descrições eróticas, filosóficas e históricas do próprio Marquês de Sade.

A Pornografia

Etimologicamente, a palavra “pornografia” deriva do grego *porne*, o que significa “escrava sexual” ou “prostituta”, e *graphos*, o que significa “representação”, “escrita” ou “descrição de”. No seu conjunto, viria significar a representação da escravidão sexual e prostituição; o que se confirma ao se rever a definição do dicionário Larousse. Atualmente, pornografia³⁶ é conhecida como filmagem, fotografia e exposição explícitas dos relacionamentos sexuais. É, portanto, um fenômeno

36 Para ampliação do conceito, conferir o texto de Ligia Vera-Gamboa. – Joan M. Minguet. – Rede Jovens e Inclusão Social e Universitat de Illes Balears. – Sexóloga Eva M. González.

que se tornou extensivo no século XX, momento em que se desenvolvem as tecnologias relacionadas a ela.

Assim, na pornografia, existe uma exposição da genitalidade e das relações sexuais de forma patente. Com base neste tema, existe uma problemática que deve ser negativa para o consumidor e para a própria sociedade. Na falta de educação sexual, os jovens costumam utilizar pornografia como principal fonte de informação, causando efeitos nocivos ao gerar vício, reforçar estereótipos de gênero, comportamentos violentos e crenças idealizadas sobre relacionamento sexual.

A pornografia na sociedade contemporânea tomou proporções gigantescas, em muito porque a Internet proporciona um acesso e uma troca de informações instantâneos; além disto, a Internet também oportuniza uma seguridade aos seus usuários, portanto, neste meio, a produção de filmes pornográficos cresceu desmedidamente, e seus consumidores e usuários contribuíram para a busca constante por algo novo e cada vez mais extremo. É nesta perspectiva que a produção pornográfica, antes limitada em seus pontos de consumo, como revistas, bancas de jornal, DVDs etc., hoje atua de forma completamente livre e desregrada – dentro da pornografia, não há sensibilidade e humanização em relação aos corpos ali objetificados.

Neste sentido, a indústria pornográfica vem se mostrando cada vez mais presente na vida das pessoas, deste modo, tal presença favorece o seu consumo cada vez mais precoce; nesta perspectiva, crianças entre 7 e 12 anos são alvos fáceis para se tornarem novos consumidores destes conteúdos, assim, a pornografia, sob uma análise psicológica, proporciona uma visão e educação sexual completamente deturpadas, visto que, quanto maior for o acesso aos sites pornôns, mais extremos serão os conteúdos buscados.

Desta maneira, a pornografia mostra-se como o principal educador sexual de crianças e jovens em todo o mundo, ademais, a indústria pornográfica, além de proporcionar uma visão utópica acerca do sexo, a objetificação e a desumanização dos corpos humanos, também se mostra como uma ponte para a propagação de abusos sexuais infantis e da autoafirmação da pedofilia como uma prática sexual comum.

A partir deste ponto de vista, o consumo precoce da pornografia e seu império sem leis e regras promove os consumidores deste tipo de conteúdo ao *status* de “viciado”, em que o primeiro e único contato com as questões sexuais partem da pornografia, assim, criando uma educação completamente fantasiosa acerca das relações sexuais. Nesta perspectiva, a indústria pornográfica introduz na sociedade uma concepção de sexo inteiramente ilusória, partindo das características físicas dos próprios atores pornôns. Desse modo, conforme a visão pornográfica acerca do sexo, o indivíduo comum jamais atingira os padrões ideais exigidos para se manter em uma relação sexual “normal”.

Neste sentido, o império pornográfico impõe concepções acerca do próprio sexo casual, tornando-o inatingível, no que tange às suas representações do mesmo, e é desta forma que o conteúdo pornográfico age como uma “válvula de escape” aos ideais propostos por ele mesmo, de modo que uma pessoa comum jamais atingiria seus estados de desejo ou pulsões sexuais, pois suas percepções partem dos filmes fantasiosos e exagerados da indústria pornográfica.

Marquês de Sade – *Les 120 Journées de Sodome ou l’ecole du libertinage*

Donatien Alphonse François, ou, como popularmente conhecido, Marquês de Sade (1740-1814), passou boa parte de sua vida na prisão, por conta de suas práticas libertinas e seu modo de vida excêntrico. De seu nome surge o termo Sadismo, que consiste na obtenção de prazer através do sofrimento físico ou psicológico do outro. Apesar de ter passado muitos anos preso, não foram suas prisões que impediram-no de desenvolver seu comportamento “devasso”, ao contrário, foi em cárcere que Marquês de Sade encontrou uma forma de reavaliar a vida; é desta maneira que, em 1785, Sade irá escrever *Les 120 journées de Sodome ou l’ecole du libetinage*.

Les 120 journées de Sodome ou l’ecole du libertinage foi escrito em 1785, em um espaço de 37 dias, enquanto Marquês de Sade estava preso na bastilha. Retrata a história de quatro homens ricos que buscam experimentar a verdadeira satisfação sexual; para que isso ocorra, é desenvolvido um fundo monetário, a fim de que nada falte durante o “isolamento sexual”. Assim, eles sequestram crianças e adolescentes de diferentes idades e ambos os sexos, com apoio de cafetinas e outras pessoas; estas cafetinas são contratadas para relatarem sobre suas experiências sexuais em vida, com o intuito de, segundo os quatro libertinos, aguçar os sentidos. A partir daí, os quatro ricos libertinos se isolam em um castelo inacessível durante um período de 120 dias ou 4 meses para colocar em prática seu plano, que visa a plena gratificação sexual dos quatro homens ali.

A partir desta perspectiva, a obra de Sade, além de apresentar um alto grau de erotismo e descrições acerca de cenas sexuais explícitas, debruça-se sobre uma forte crítica à sociedade da época; com os quatro libertinos, cujos títulos dentro da obra consistem em Duque, Bispo, Juiz e Banqueiro, Sade leva à tona sua crítica aos quatro pilares (nobreza, clero, justiça – ou política – e burguesia) da sociedade da época. Deste modo, conforme o seguinte trecho da obra, tem-se:

As guerras consideráveis que Luís XIV teve de travar durante todo o seu reino, exaurindo as finanças do Estado e as faculdades do povo, trouxeram consigo o segredo de enriquecer uma multidão de sanguessugas sempre à espreita das calamidades públicas que eles mesmos provocam [...] O duque de Blangis e seu irmão, o bispo de ***, que tinham ambos feito com isso fortunas imensas [...] esses dois ilustres personagens, intimamente ligados tanto pelos prazeres como pelos negócios ao célebre Durcet e ao presidente De Curval (SADE, 1785, p. 15).

Partindo desta assertiva, a obra sadiana, além de tecer uma dura crítica à sociedade da época, entrecruza séculos e surge como uma análise e uma reflexão acerca dos comportamentos da

sociedade contemporânea. Nesse sentido, esta obra, em sua primeira parte, descreve como a violência, a pedofilia, os crimes e assassinatos são tidos como normais dentro da busca por satisfação sexual; os relatos das cafetinas partem de abusos sexuais a assassinatos, em nome do prazer, assim, de acordo com a obra,

um libertino arranca as entranhas de um rapazinho e de uma mocinha, põe as do rapaz no corpo da moça e as da moça no corpo do rapaz, depois costura as incisões, prende-os um ao outro, pelas costas, e a uma pilastra que os segura em pé, e, colocando-se entre os dois, os vê morrer assim. (SADE, 1785, p. 462, 4ª parte – relatos de Desgranges).

Em conformidade com o trecho citado acima, é neste ponto que as produções da indústria pornográfica se valem de um consenso com um panorama em que o próprio Marquês de Sade descreve, consistindo na busca por algo completamente novo, cujo principal objetivo é o prazer; neste sentido, os filmes pornô são cada vez mais “atualizados” acerca dos desejos de seus consumidores, que, a partir de cada novo acesso, sempre buscam algo inovador, levando em consideração que, com o passar do tempo, os consumidores de conteúdos pornográficos ficarão cada vez mais exigentes, logo, o sexo comum não será suficiente para aliviar a tensão dos que ali se apresentam.

Portanto, os produtores tornarão seus conteúdos cada vez mais insensíveis, desumanos e extremos, consistindo e atribuindo uma resistência inimaginável aos corpos sexualmente expostos naqueles filmes e, conseqüentemente, inserindo de forma indireta, nas atuações dos filmes, que praticar crimes sexuais com o pretexto de gratificação é algo normal e comum a todos. Entretanto, o ponto a ser explorado neste trabalho é exatamente a inversão que a pornografia traz ao mundo moderno, entrando em contraponto com as concepções sadianas a respeito do erotismo e da sexualidade.

Da narrativa sadiana à cinematografia pornográfica: implicações psicológicas

Conforme as produções pornográficas e suas imposições relacionadas ao idealismo dos corpos e a objetificação dos mesmos, passa a tomar conta da sociedade a visão acerca do que vem a ser erotismo, visão pela qual este, muitas vezes, recebe uma atribuição “pornográfica” e negativa; entretanto, erotismo difere-se da pornografia em muitos quesitos – o principal deles consiste no fato de que a atuação pornográfica tem por enfoque as genitais ali apresentadas, dessa maneira, a pornografia representa não apenas uma atuação, cujo principal foco é o sexo explícito, mas ela reproduz em seus consumidores um estímulo rápido e momentâneo.

Partindo deste ponto de vista, a pornografia designa-se como forte o suficiente para deturpar as concepções psicológicas humanas a respeito do sexo. Neste sentido, as imagens produzidas dentro do mundo cinematográfico do pornô podem manifestar-se como uma mazela que atua em curto ou longo prazo em seus consumidores.

De modo distinto à fantasia do pornô, as obras sadianas apresentam sempre uma peculiaridade, pois há uma mistura de filosofia e de erotismo dentro de um contexto, assim representando uma ruptura entre as regras da sociedade e a moral com a busca pela liberdade e a razão. Nesta perspectiva, a escrita sadiana difere-se da cinematografia pornográfica, apresentando uma realidade sexual, na qual uma luta constante pela vida e pela morte marcam esta realidade, fazendo vir à tona uma visão trágica e imanente acerca do próprio ser.

Dessa maneira, segundo a teoria psicanalítica de Freud (1996) acerca da sexualidade e dos desejos humanos, estes se baseiam nas pulsões de Eros e Tânatos, vida e morte, respectivamente; as pulsões de Eros representam a vida, a sexualidade e a libido humana, enquanto as pulsões de Tânatos surgem como o instinto destrutivo humano. Neste quesito, a filosofia sadiana se vale, dentro de narrativas acerca dos comportamentos humanos subjugados, ora pelos desejos sexuais, ora pela moral presente dentro da sociedade.

A compreensão sadiana acerca do que vem a ser erotismo é um aprofundar-se nas pulsões de Eros e Tânatos, de que o próprio Sade se vale para conceber e levar ao leitor aquilo que vêm a ser as pulsões sexuais humanas; assim, as representações de Sade, dentro de suas obras, simbolizam “uma busca do prazer, uma tensão sexual, que o habita e capacita o homem, num exercer contínuo, a vivenciar o universo ilimitado de sua imaginação”.

Neste diapasão, a pornografia é completamente nociva aos seus consumidores, em curto e longo prazos, causando sequelas físicas e psicológicas que partem da disfunção erétil ao abuso sexual e à violência, assim, a pornografia pode ser equiparada com o abuso de substâncias químicas, de maneira que o cérebro responde aos estímulos sexuais gravando-os, ou seja, quando da necessidade de busca sexual, o cérebro retoma aquilo já gravado para obter a satisfação.

Dessa maneira, o consumo constante de pornografia, além de se apresentar nocivo aos consumidores, é também um mal ao outro, de forma que as representações sexuais reproduzidas envolvem principalmente ao outro, em que os estereótipos corporais e a violência sexual são os principais males.

Em suma, a pornografia provoca, em seus consumidores, diversos sintomas decadentes, como comprovam estudos, tais como o incentivo à ideia de naturalização da violência contra as minorias, o aumento do risco de indivíduos cometerem crimes sexuais, aceitarem crimes sexuais, bem como perpetuarem mitos acerca de estupro e assédio sexual, e, além disso, consumidores desse conteúdo são mais propícios a terem forçado alguém a fazer sexo, além de que, nesse meio, costuma-se normalizar a noção de que mulheres são objetos sexuais.

A pornografia ensina aos homens o sexo baseado em misoginia e em práticas, muitas vezes, pouco prazerosas para mulheres; ensina mulheres a performar no sexo, gritar, fingir, odiar seus pelos e suas vulvas, ensina a ter uma visão distorcida sobre o homem.

O consumo contínuo da pornografia entre os rapazes pode gerar problemas sexuais graves, como, por exemplo, a disfunção erétil e a perda de atração pela própria mulher. Segundo o estudo realizado pela USP, 55% das mulheres brasileiras não atingem o orgasmo durante a relação sexual. Assim como o aumento da pressão recebida para produzirem atos vistos em vídeos/filmes pornográficos, que afetam negativamente a autoestima, devido a críticas feitas pelos seus parceiros sobre seus corpos. Estes são padrões e comportamentos que não condizem com a realidade (CAVALCANTI, 2006).

O alto consumo de pornografia está associado a depressão, ansiedade, irritabilidade, insegurança com a própria imagem corporal em relação à musculatura e à gordura corporal. O frequente consumo de pornografia faz com que o usuário precise de, cada vez mais, um conteúdo violento e bizarro para se excitar como antes.

A pornografia fomenta o racismo, uma vez que isto pode ser visto em diversas cenas em que se retrata o sexo interracial: a mulher negra é retratada como animalesca, indomável e perigosa, já o homem negro é hiperssexualizado pelo tamanho do pênis e retratado como insaciável. Os indivíduos amarelos também são fetichizados e tidos como “exóticos”. Temos ainda a pornografia *gay*, que é homofóbica, e as diferentes formas de expressar a masculinidade não são respeitadas. O *gay* é retratado como alguém que merece um corretivo, e essa dinâmica se dá, na maioria das vezes, por violência.

Considerações finais

Dados os aspectos das produções pornográficas e as narrativas sadianas, é realçado que, com o passar dos séculos, a indústria pornô, por sua vez, passou a seguir um caminho contrário àquilo que vêm a ser as perspectivas de Marquês de Sade, visto que este, diferente do mundo pornográfico, que valoriza e foca os estímulos sexuais apenas no corpo, introduz, em suas narrativas, uma valorização do corpo e do ser; logo, os desejos do ser humano, dentro das concepções sadianas, misturam-se com seus contextos, sua filosofia e, principalmente, suas críticas em relação ao moralmente correto.

Ademais, parar o consumo de pornografia é combater a cultura do estupro, combater uma terrível educação ensinada, é dar espaço para subjetividade e pluralidade de corpos, bem como cuidar da saúde mental e física, não apenas própria, mas do outro também, assim, a indústria pornográfica, além de se mostrar como um principal meio de propagação de preconceitos, violência e estupro, também pode ser considerada mais um vício que assola a alma e a vida do ser humano dentro da coletividade.

Referências

CAVALCANTI, Ana Lúcia. **Efeitos do citrato de sildenafil na circulação do clitóris em mulheres na pós-menopausa com disfunção orgástica avaliadas por Doppler**. Tese de doutorado. São Paulo, 2006.

FREUD, S. **Além do princípio do prazer**. Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1996.

FREUD, S. **Moral sexual ‘civilizada’ e doença nervosa moderna**. Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1996.

GONZÁLEZ, Eva M. **Rede Jovens e Inclusão Social**. Universitat de Illes Balears.

SADE, Marquês. **Les 120 journées de Sodome ou l’ecole du libertinagem**. (Os 120 dias de Sodoma ou A Escola da Libertinagem). Trad. Rosa Freire D’aguilar. São Paulo. Editora: Schwarcz. 2018.

NARRANDO A AMAZÔNIA: A BORRACHA, O TRABALHO E O HOMEM

Nathassia Maria de Farias Guedes Borba³⁷

Universidade Estadual da Paraíba

Resumo

Esta comunicação oral tem como objetivo analisar de que forma se deu a presença do trabalhador – (i)migrante –, na região amazônica, durante o Ciclo da borracha, e as condições de trabalho – análogo ou não à escravidão – deste, a partir da leitura dos romances *Terra de Icamiba* (1934) e *Relato de um certo oriente* (2008). Desse contexto analisaremos as condições em que se deu o trabalho do sujeito amazônida – nordestino enviado ao norte do país transformado em seringueiro –, além das relações trabalhistas de demais atores sociais, bem como a utilização de sua mão de obra escravizada, contribuindo – ou não – para a formação de futuros grupos marginalizados, cujas memórias são (re)criadas diariamente.

Palavras-chave: Literatura amazônica; Ciclo da borracha; Trabalho escravo.

Desde a chegada dos portugueses e a oficialização do Brasil como terras coloniais pertencentes à Coroa, o Brasil produziu – em pequena ou grande escala – uma grande variante de produtos que eram cultivados ou deixados de lado para que outros ganhassem maior notoriedade. A título de exemplo, citamos a produção do ouro branco – açúcar –, do ouro amarelo e, posteriormente, do café, não nos esquivando de mencionar a produção de algodão, no Nordeste, e de leite, no eixo Rio–São Paulo. No decorrer do processo colonizatório, o Brasil sofreu intensas modificações geográficas, derivadas, em sua grande maioria, do contexto econômico e social que possibilitou às regiões se desenvolverem de forma célere ou tornarem-se grandes centros.

Desse contexto econômico, podemos destacar a produção e exploração do látex, na região amazônica, que teve sua fase de ascensão e declínio, comumente chamada de Ciclo da borracha. O Ciclo da borracha é um dos mais importantes e conhecidos momentos histórico–econômico–social do Brasil. Esse momento histórico é dividido em duas fases: a primeira, de 1879 a 1912; e a segunda fase, de 1942 a 1945, quando houve seu declínio. Nessa fase, a região Norte teve grande desenvolvimento cultural, expansão territorial e transformação de pequenas cidades em grandes centros culturais:

Mas a exuberância da natureza, de seus monstros e monstregos, não era suficiente para alavancar o desenvolvimento da região. O progresso não chegava, a economia baseava-se no extrativismo vegetal, e a economia regional desenvolvia-se por Ciclos, como foram os dois Ciclos da borracha. Era a vez dos coronéis, dos barões do *ouro branco* [...] E foi com o espírito econômico, muito menos nobre do que a preservação da vida na terra, que o empreendimento do plantio da borracha surgiu como uma via para o desenvolvimento da

37 Pós-doutoramento.

região. O mundo se interessava pela borracha, e depois da Revolução Industrial, e com o avanço tecnológico que daí veio, a borracha passou a ser procurada no Amazonas e muito investimento do mercado internacional foi feito (MARQUÊA, 2007, p. 104, grifos da autora).

Não obstante as diferenças de contexto histórico, a obra de Abguar Bastos – publicada, inicialmente, em 1930, sob o título *Amazônia que ninguém sabe* e, posteriormente, com o título atual, em 1934 – narra o deslocamento de outras culturas pelo território brasileiro e a de Hatoum, também mergulhada na textura das movências, amplia os olhares do contato para a presença de outros atores culturais como alemães, franceses, libaneses e portugueses.

Colocados em relação, os dois romances se voltam para o universo da construção do espaço, do testemunho, numa perspectiva identitária relacionada aos costumes, tradições e contextualização das transformações sociais e políticas no espaço em destaque, a partir da visão cosmopolita do deslocamento dos autores intelectuais amazônicos. Portanto, são textos cuja aderência estética e cultural impulsionam a lógica e a dinâmica do trânsito para além das fronteiras nacionais, reposicionando o leitor frente às camadas discursivas dialógicas cada vez mais móveis e plurais.

Distantes pelo tempo, mas unidas no *locus* panamazônico, *Terra de Icamiba* e *Relato de um certo Oriente* enfocam, distintamente, a partir de grupos marginalizados, o chamado Ciclo³⁸ da borracha, cujo contexto de exploração contribuiu para enriquecer – ou tornar mais miseráveis – os trabalhadores locais, os estrangeiros ou magnatas. O Ciclo da borracha foi um dos mais importantes momentos históricos no Brasil, cuja movimentação econômica e social, relacionada à extração do látex, pôs em evidência as terras do Norte. O Ciclo da borracha permitiu uma maior visão do norte do país, antes desconhecido, fazendo com que os novos integrantes dessa região – empresários ou somente exploradores – levassem novidades culturais e sociais impulsionando o desenvolvimento de várias cidades nortistas, a exemplo de Manaus e Belém (a Paris n'América), capitais. Esse contexto também acrescentou à criação de territórios no Brasil, como o Território do Acre, antes terra boliviana, em 1903.

O romance de Bastos utiliza um recorte temporal que vai do auge do Ciclo da borracha – iniciando em 1877, na chegada dos protagonistas da obra *Terra de Icamiba* ao Pará, até sua decadência – que acentua a crise da borracha e evidencia um estado em decadência social, política e conseqüentemente econômica. O estado do Amazonas é descrito como um paraíso outrora belo e produtivo em detrimento do descaso político após o Ciclo da borracha. Esse cenário será encontrado em *Relato de um certo Oriente*, de Hatoum, na Manaus de 1950. Nascido em 1902, na capital do

38 Há autores que defendem a não empregabilidade do termo *Ciclo*, destacando, em alguns casos, que os termos *rush* ou *boom* seriam as formas mais corretas para definir o momento histórico estudado. Em nossa pesquisa, compreendemos que o termo *Ciclo* representa o período sócio-histórico-econômico da economia gumífera, no Norte do país, uma vez que o látex passou por alternados períodos de alta e queda em sua produção e seu consumo, ainda que não regulares. Desse entendimento, utilizaremos o vocábulo *Ciclo* aqui.

Pará, Abguar Bastos Damasceno é considerado um dos maiores escritores de sua geração, com grandes obras publicadas no âmbito literário e político, destacando escritas de cunho jurídico, antropológico e narrativas ficcionais. Com o conjunto de suas obras, Bastos se tornou um dos primeiros escritores a destacar a terra amazônica, sua cultura, suas lendas, seu contexto econômico ligado à extração do látex e sua formação social.

O recorte temporal utilizado pelo escritor vai do auge do Ciclo da borracha, iniciando em 1877, na chegada dos protagonistas ao Pará, até sua decadência. O romance de Bastos acentua a crise da borracha e evidencia um estado em empobrecimento social, político e consequentemente econômico. O estado do Amazonas é descrito como um paraíso outrora belo e produtivo em detrimento do descaso político após o Ciclo da borracha. Esse cenário será encontrado em *Relato de um certo Oriente*, de Hatoum.

Terra de Icamiba narra a história de Bepe, protagonista e filho de um imigrante cearense com uma paraense. Após seus estudos no seminário de Belém, capital, Bepe retorna ao Lago do Badajós, para cuidar das terras herdadas de seus pais. Ao chegar às terras, o protagonista percebe que a vida local é caracterizada através da exploração dos mais pobres por políticos locais, como o Coronel Epifânio e por aqueles que detinham o capital estrangeiro, como os regatões Calazar (judeu), Amar (marroquino) e Lazaril (holandês). Ao ter suas terras, trabalhadas há anos pelo seu pai, tomadas e entregues ao agiota Lazaril, Bepe inicia uma cruzada em busca de justiça comprometida com os menos favorecidos e escrupulosa com as punições. Sua trajetória de luta é moldada na tessitura a partir da apresentação de um personagem pertencente à maioria marginalizada. Bepe entra em confronto com os poderosos que comandavam a região incitando uma revolta contra estes. Com a união dos habitantes da região, o protagonista vence a *batalha* e, junto aos mais pobres, condena os poderosos a ficarem abandonados em um castanhal – já uma referência à tessitura romanesca *Safra*, terceiro romance do escritor. O local foi escolhido pela questão geográfica e climática: no mês de janeiro, tempestades surgem na região e provocam a queda dos ouriços das castanheiras. Assim, a morte se torna lenta e cruel, concernente aos abusos cometidos pelos estrangeiros ao longo da narrativa. Ao final do romance, após a condenação, Bepe e toda a população injustiçada iniciam uma peregrinação ao *eldorado*, à *terra das icamiabas*, ao *paraíso*.

Nascido em agosto de 1952, o manauara Milton Hatoum faz parte de um seleto grupo de excelentes escritores brasileiros contemporâneos. Já possui obras respeitadas, como seu romance de estreia *Relato de um certo Oriente* (2008), publicado em 1989, *Dois irmãos* (2013), publicado em 2000, *Cinzas do norte* (2009), publicado em 2005, *Órfãos do Eldorado* (2008) e seu mais recente romance, *A noite da espera* (2017). Escritor e tradutor, Hatoum ensinou literatura na Universidade Federal do Amazonas e na Universidade da Califórnia, Berkeley.

Em *Relato de um certo Oriente*, encontramos um escritor que transfere a sua escrita as experiências que viveu em sua infância, apresentando personagens que narram suas vidas e destacam cada fio que tecem e que se firmam como importante em cada relato individual. Para Walter Benjamin (1983), o narrador é aquele que “colhe o que narra na experiência, própria ou relatada. E transforma isso outra vez em experiência dos que ouvem sua história” (BENJAMIN, 1983, p. 60). Cada narrativa emprestada à narradora do romance é apresentada com elementos únicos, singulares do ponto de vista de cada narrador, que permite que haja um cruzamento em suas informações, aceitando uma movência peculiar.

No norte amazônico, os processos migratórios ocorreram de forma expressiva modificando as estruturas social e econômica desta região. De acordo com Flávio Pimentel, em sua dissertação *Memória e migração presentes em narrativas orais de migrantes nordestinos na Amazônia paraense* (2012), as migrações de diversas partes do território brasileiro contribuíram para essa formação socioeconômica da região amazônica, em especial o deslocamento nordestino:

Ora, é praticamente impossível dizer que as migrações não influenciaram o modo de vida da região amazônica. Muitos migrantes de diversas partes do Brasil e principalmente do nordeste brasileiro aportaram nas terras amazônicas. Seja em termos de número, seja em termos sociais ou culturais, seja em termos econômicos. Mas a região sofreu e sofre ainda os impactos desse movimento migratório ocorrido nas últimas décadas [...]O migrante nordestino é o mais significativo grupo de migrantes que se dispuseram a vir para região amazônica (PIMENTEL, 2012, p. 58).

A leitura dos dois romances nos apresenta a importância do retrato histórico-político-social realizado pelos escritores que moldam suas obras, a partir de memórias – como vemos em *Relato de um certo Oriente* – ou a partir da apresentação de personagens marcados pelo desejo de mudanças sociais – como observamos em *Terra de Icamiba*. Dessa observação, voltamos à memória e ao testemunho evidenciados em ambas as obras e que funcionam como uma exposição da vida local, no contexto histórico do Norte no século XIX e XX, daqueles que viveram ou experimentaram e que se distanciam dos discursos dos que não o fizeram. A infância descrita em *Relato de um certo Oriente* nos enlaça na diversidade cultural manauara e *Terra de Icamiba* nos oferece a visão heterogênea das lutas das camadas inferiores, de grupos marginalizados, contra as camadas que oprimem o homem e o tornam mais miserável, não deixando – essas camadas superiores – de também sofrer preconceitos. As obras *Terra de Icamiba* e *Relato de um certo Oriente* cujas narrativas são incorporadas por sujeitos que sofrem a discriminação por sua origem – econômica, social ou racial.

Essa discriminação contribui para diversas formas de trabalhos miseráveis e sua condição análoga à escravidão, conforme lemos em *Relato de um certo Oriente*. No romance, notamos uma configuração negativa do nativo pelo olhar do estrangeiro, que acaba por perpetuar costumes que marginalizam setores pobres, credos e origens. Especificamente, notamos as condições de trabalho

do nativo brasileiro na casa de Emilie, matriarca do romance. Não somente a troca de “favores” entre o empregador e o empregado era comum, como o costume de “presentear” estes trabalhadores com alguma caridade e, principalmente, as constantes agressões morais e físicas. A faixa etária também não era respeitada, pois a presença de crianças era comum nos afazeres domésticos. As empregadas também eram proibidas de consumir o mesmo alimento que os donos da casa:

Muito antes de eu viajar (e dizem que antes da morte de Emir) ela já distribuía alimentos aos filhos da lavadeira Anastácia Socorro. Eu procurava ver nesse gesto uma atitude generosa e espontânea da parte de Emilie; talvez existisse alguma espontaneidade, mas quanto à generosidade... devo dizer que as lavadeiras e empregadas da casa não recebiam um tostão para trabalhar, procedimento corriqueiro aqui no norte. Mas a generosidade revela-se ou se esconde no trato com o Outro, na aceitação ou recusa do Outro. Emilie sempre resmungava porque Anastácia comia “como uma anta” e abusava da paciência dela nos fins de semana em que a lavadeira chegava acompanhada por um séquito de afilhados e sobrinhos. Aos mais encorpados, com mais de seis anos, Emilie arranjava uma ocupação qualquer: limpar as janelas, os lustres e espelhos venezianos, dar de comer aos animais, tosquear e escovar o pelo dos carneiros e catar as folhas que cobriam o quintal. Eu presenciava tudo calado, moído de dor na consciência, ao perceber que os fâmulos não comiam a mesma comida da família, e escondiam-se nas edículas ao lado do galinheiro, nas horas da refeição. A humilhação os transtornava até quando levavam a colher de latão à boca. Além disso, meus irmãos abusavam como podiam das empregadas, que às vezes entravam num dia e saíam no outro, marcadas pela violência física e moral. A única que durou foi Anastácia Socorro, porque suportava tudo e fisicamente era pouco atraente. Quantas vezes ela ouvia, resignada, as agressões de uns e de outros, só pelo fato de reclamar, entre murmúrios, que não tinha paciência para preparar o café da manhã cada vez que alguém acordava, já no meio do dia. Vozes ríspidas, injúrias e bofetadas também participavam deste teatro cruel no interior do sobrado (HATOUM, 2008, p. 76).

As frutas e guloseimas eram proibidas às empregadas, e, cada vez que na minha presença Emilie flagrava Anastácia engolindo às pressas uma tâmara com caroço, ou mastigando um bombom de goma, eu me interpunha entre ambas e mentia à minha mãe, dizendo-lhe: fui eu que lhe ofereci o que sobrou da caixa de tâmaras que comi; assim, evitava um escândalo, uma punição ou uma advertência (HATOUM, 2008, p. 79).

Hoje, ao pensar naquele turbilhão de palavras que povoavam tardes inteiras, constato que Anastácia, através da voz que evocava vivência e imaginação, procurava um repouso, uma trégua ao árduo trabalho a que se dedicava. Ao contar histórias, sua vida parava para respirar; e aquela voz trazia para dentro do sobrado, para dentro de mim e de Emilie, visões de um mundo misterioso: não exatamente o da floresta, mas o do imaginário de uma mulher que falava para se poupar, que inventava para tentar escapar ao esforço físico, como se a fala permitisse a suspensão momentânea do martírio. (HATOUM, 2008, p. 81-82).

A revelação do parentesco, para nossa surpresa, alterou a relação de Emilie com a lavadeira. Anastácia ficou mais íntima dos frequentadores da casa, e logrou a proteção de Emilie; as tardes de ócio multiplicaram-se e as tarefas domésticas passaram a ser mais amenas. A lavadeira começou a viver como uma serviçal que impõe respeito, e não mais como escrava. Mas essa regalia súbita foi efêmera. Meus irmãos, nos frequentes deslizes que adulteravam este novo relacionamento, eram dardejados pelo olhar severo de Emilie; eles nunca suportaram de bom grado que uma índia passasse a comer na mesa da sala, usando os mesmos talheres e pratos, e comprimindo com os lábios o mesmo cristal dos copos e a mesma porcelana das xícaras de café. Uma espécie de asco e repulsa tingia-lhes o rosto, já não comiam com a mesma saciedade e recusavam-se a elogiar os pastéis de picadinho de carneiro, os folheados de nata e tâmara, e o arroz com amêndoas, dourado, exalando um cheiro de cebola tostada. Aquela mulher, sentada e muda, com o rosto rastreado de rugas, era capaz de tirar o sabor e o odor dos alimentos e de suprimir a voz e o gesto como se o seu silêncio ou a sua presença que era só silêncio impedisse o outro de viver. Sem que alguém lhe dissesse algo, Anastácia se esquivou dessa intimidade que causava repugnância nos meus irmãos, aflição em Emilie e uma discórdia generalizada na hora das refeições, em dos raros momentos em que a família hasteava a

bandeira da paz. [...] Passamos a conviver com a lavadeira de uma maneira meio indefinida, amorfa; longe da mesa ela se revelava menos intrusa, menos íntima. Ressurgiram o apetite, as vozes, os elogios às mãos divinas de Emilie, e os comentários do dia foram reavivados. (HATOUM, 2008, p. 86-87).

A representação da mulher nativa, em especial, das índias que trabalhavam no sobrado da família da narradora, em *Relato de um certo Oriente*, é notada com base em um discurso depreciativo que acentua sua marginalização. Muitas delas não suportavam o ambiente de trabalho, de agressões morais e físicas, e, pela leitura do romance, de abusos sexuais, durando apenas um dia na casa, retornando, algumas delas, para pedir auxílio aos filhos da matriarca, nascidos desses abusos. Após receber as notícias das gestações oriundas dos abusos, Emilie simplesmente negava que havia responsabilidade de seus filhos nesta situação, acobertando sua prole, permitindo uma constante violência no interior de sua casa. O discurso negativo da senhora da casa, sobre a mulher nativa, remete a um pensamento formado sobre as pessoas da região, a partir de um olhar exógeno, mais acentuadamente da mulher nortista, que já carrega um estigma negativo por questões de gênero. Assim, observamos a cultura de proteção e justificativa às agressões masculinas, em detrimento da mulher, vítima, mas culpada por suas agressões. A passagem abaixo reitera a observação acima:

Lembro de uma cena que me deixou constrangido e apressou a minha decisão de partir, e assim venerar Emilie de longe. Estava lendo no quarto quando escutei um alvoroço na escada: gritos, choro, convulsões. Corri para ver o que acontecia, e vi um dos meus irmãos arrastando uma das nossas ex-empregadas com um bebê entre os braços. Emilie surgiu de não sei onde, apartando um do outro, e tentando acalmá-los. Ela acompanhou a mulher até o portão e, ao despedir-se dela, cochichou algo no seu ouvido. A mulher levou a criança à Parisiense e contou coisas a meu pai [...]escutei com temor o corre-corre, o salve-se-quem-puder, e escutei também, pela primeira vez nos seus acessos de fúria, uma frase em português; gritou, entre pontapés e murros na porta, que um filho seu não pode escarrar como um animal dentro do corpo de uma mulher. [...]O bate-boca com Emilie foi tempestuoso e breve: que não era a primeira mulher que aparecia na Parisiense com um filho no colo, dizendo-lhe “esta criança é seu neto, filho do seu filho”; que não atravessara oceanos para nutrir os frutos de prazeres fortuitos de seres parasitas; que naquela casa os homens confundiam sexo com instinto e, o que era gravíssimo, haviam esquecido o nome de Deus.

— Deus? — contra-atacou Emilie. — Tu achas que as caboclas olham para o céu e pensam em Deus? São umas sirigaitas, umas espevitadas que se esfregam no mato com qualquer um e correm aqui para mendigar leite e uns trocados.

O velho interrompeu subitamente a discussão e saiu sisudo, decepcionado antes com Emilie que com meus irmãos. Era inútil censurá-los ou repreendê-los. [...] No meu íntimo, creio que deixei a família e a cidade também por não suportar a convivência estúpida com os serviçais. Lembro Dorner dizer que o privilégio aqui no norte não decorre apenas da posse de riquezas.

— Aqui reina uma forma estranha de escravidão — opinava Dorner. — A humilhação e a ameaça são o açoite; a comida e a integração ilusória à família do senhor são as correntes e golilhas (HATOUM 2008, p. 77-78).

Em *Terra de Icamiba*, os personagens apresentados sofrem com a ignorância acerca das leis brasileiras, além de não possuírem bens materiais, sendo sujeitados, dentro do romance, aos atores pertencentes a uma elite superior, econômica e estrangeira. Esses sujeitos, pertencentes aos

setores marginalizados, por suas origens, classes e etnias, descritos nos romances, podem ser postos em relação com os trabalhadores da economia gumífera. A origem de muitos personagens, a exemplo de Bepe, remete aos migrantes nordestinos que partiram ao Norte do país, em busca de enriquecimento e melhores condições de vida para sua família. Muitos deles permaneceram na região amazônica, formando as famílias que vemos no romance de Bastos.

Esse relato, oferecido pelos escritores, contribui para uma nova visão dos acontecimentos históricos, como o Ciclo da borracha, que conta a vida e a luta dos trabalhadores, da resistência destes a uma vida de fome, da política corrupta, do judeu que endivida o imigrante ignorante, da mulher violentada.

Referências

BASTOS, Abguar. **Terra de Icamiba** (romance da Amazônia). 2.ed. São Paulo: Andersen–editores, 1934.

HATOUM, Milton. **Relato de um certo Oriente**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

MAQUÊA, Vera Lúcia da Rocha. **Memórias inventadas**: um estudo comparado entre *Relato de um certo Oriente*, de Milton Hatoum e *Um rio chamado Tempo, uma casa chamada Terra*, de Mia Couto. São Paulo:2007. Tese. (Doutorado e, estudos comparados). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

PIMENTEL, Flávio R. **Memória e migração presentes em narrativas orais de migrantes nordestinos na Amazônia paraense**. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Paraná, Instituto de Letras e Comunicação, Belém, Curso de Pós–graduação em Letras, 2012, 132 f.

O CONTRADITÓRIO FEMININO NA PERSONAGEM DÔRA, DE *DÔRA, DORALINA*

Káren Aparecida de Sousa Andrade
Universidade Federal do Ceará

Resumo

Este trabalho pretende debater o contraditório feminino presente no livro *Dôra, Doralina* (1992), de Rachel de Queiroz, com foco na protagonista Maria das Dores, Dôra. A autora cearense é famosa por suas personagens femininas marcantes, de personalidade bem delineada, a exemplo de Maria Moura e Conceição. O romance está dividido em três partes e a personagem Dôra tem características femininas diferentes nas três. A fim de discutir o feminino, alguns questionamentos serão levantados, tais como: “O que é sexismo?”, “O feminismo é para quem?”. O objetivo deste estudo é esclarecer esses questionamentos, apontar e discutir as mazelas sofridas pela mulher na sociedade, por meio de estudos de bell hooks (2019), Simone de Beauvoir (2016) e outros teóricos.

Palavras-chave: Contraditório; Feminino; Feminismo; Sexismo; Rachel de Queiroz.

Introdução

Considerando os diversos aspectos de abordagem do feminino nas obras da escritora cearense Rachel de Queiroz, apresentar-se-á neste trabalho alguns destes elementos, mais especificamente em *Dôra, Doralina*, obra publicada pela primeira vez em 1975. À época, Rachel já era uma autora consagrada no cenário nacional, o que trouxe certa visibilidade ao livro, o qual foi adaptado para o cinema brasileiro em 1982.

Rachel de Queiroz ganhou notoriedade na chamada Geração de 1930. Tal geração da literatura brasileira teve como grandes nomes Graciliano Ramos, Jorge Amado, José Lins do Rego, José Américo de Almeida e a representante feminina já citada. Rachel destacou-se nesse período pela publicação de *O Quinze* (1930). Sobre essa geração, Antonio Candido afirma:

Sob este ponto de vista, o decênio mais importante é o seguinte, de 1930. Na maré montante da Revolução de Outubro, que encerra fermentação antioligárquica já referida, a literatura e o pensamento se aparelham numa grande arrancada. A prosa, liberta e amadurecida, se desenvolve no romance e no conto, que vivem uma de suas quadras mais ricas. Romance fortemente marcado de Neo-naturalismo e de inspiração popular, visando aos dramas contidos em aspectos característicos do país [...]. (CANDIDO, 2006, p. 130).

A autora cearense é notadamente reconhecida pelas personagens de seus diversos livros, sobretudo as femininas, as quais, por vezes, são associadas às próprias características de Rachel, como ocorre com Conceição, protagonista de *O Quinze*: mulher, cearense, jovem professora, progressista, mulher de vanguarda. Essa mescla entre autora e obra pode não raro acontecer, pois, como afirma Virgínia Woolf: “como o romance tem essa correspondência com a vida real, seus valores são, numa certa medida, os da vida real” (2004, p. 91).

Com a personagem principal de *Dôra, Doralina*, não seria diferente, Rachel traz mais uma de suas mulheres de presença marcante, aliás, não é apenas Dôra a presença feminina forte na obra. É possível encontrar outras, dentre elas está Senhora, a mãe da protagonista Dôra. A propósito disso a estudiosa da obra de Rachel de Queiroz, Thaís F. Silva defende que

[...] a mulher em Rachel de Queiroz é caracterizada através de uma construção de alteridade, cujo principal aspecto recai tanto para os questionamentos em torno da identidade feminina, quanto para as preocupações da protagonista sobre os problemas sociais, sobre a problemática do outro e seus desajustes no meio. (SILVA, 2013, p. 2).

No que diz respeito à escolha teórica, há uma busca por estudos femininos e feministas, os quais demonstrem as contradições, enquanto mulher, da personagem Maria das Dores e, por vezes, a autoafirmação da mulher forte que se encontra nela, como no seguinte trecho:

Na semana do meu casamento eu mesma tinha preparado a alcova para nós. Senhora queria aprontar o chalé do Umbuzal dizendo que era mais próprio para a lua-de-mel. E ela falava “lua-de-mel” apertando os beijos, como se amargasse. Mas eu disse que da minha casa não saía [...]
Eu falei:
— Fico aqui, que é minha casa. Vou arrumar a alcova.
Senhora teve um sobressalto, talvez nunca lhe ocorresse antes que eu pudesse querer a alcova. Mas não resistiu. (QUEIROZ, 1992, p.13).

Outrossim, é importante salientar que é sabido que a escritora não era uma mulher assumidamente feminista, já que afirmou: “Eu sempre tive horror das feministas; elas só me chamavam de machista. Eu acho o feminismo um movimento mal orientado. Por isso sempre tomei providências para não servir de estandarte para ele.” (QUEIROZ, 1997, p. 26); todavia, isso não a impediu de, em seus escritos, trazer à luz mulheres com características facilmente relacionáveis com as da luta pela causa feminina no mundo real, tanto da época de escrita de *Dôra, Doralina* quanto dos dias atuais.

A obra em análise conta a história da personagem Dôra (Maria da Dores), moça do interior, órfã de pai, cujo relacionamento com a mãe é bastante difícil. No que tange ao espaço em que o enredo se desenvolve, tem início na fazenda Soledade, em Aroeiras, depois se ambienta na capital cearense, daí parte para o âmbito nacional, quando se transfere para diversas cidades do Brasil. Logo, percebe-se um caminho entre o regional e o universal, finalizando no retorno ao regional, no momento em que Dôra volta à Soledade, como no trecho a seguir:

No sol do meio-dia um vaqueiro encourado atravessou o pátio, passou por baixo do pé de mulungu, tangendo uma vaca vermelha com o seu bezerrinho.
Era Zé Amador, no cavalo e na velha roupa de couro do pai; de longe me tirou o chapéu e me tomou a bênção. [...]
E nós saímos no sol quente para ver Garapu nova que mugia zangada sem querer passar pela porteira aberta. (QUEIROZ, 1992, p. 247).

Ademais, o livro é dividido em três partes, são elas: “O livro de Senhora”, “O livro da Companhia” e “O livro do Comandante”, estas bem delimitadas, porém, interligadas. Por vezes,

elementos de um momento e de outro se misturam, o que, de maneira nenhuma, prejudica a leitura ou a torna cansativa, ao contrário, daí é possível retomar pontos e fluir a experiência leitora.

Partindo disso, como afirma Sartre – “pois o objeto literário é um estranho pião, que só existe em movimento. Para fazê-lo surgir é necessário um ato concreto que se chama leitura, e ele só dura enquanto essa leitura durar. [...]” (2004, p. 35) –, a leitura desta obra, bem como de muitas outras, é um exercício imprescindível para o crescimento do homem enquanto leitor.

Por fim, o objetivo deste estudo é levantar questionamentos sobre o tema feminismo, tais como: “O que é sexismo?”, “O feminismo é para quem?”, a fim de problematizar o assunto e buscar relacioná-lo com o conteúdo do livro *Dôra, Doralina*, de Rachel de Queiroz. Isso feito por meio de análise de trechos da obra em comparação com trechos de teóricos, a exemplo de bell hooks³⁹ e Simone de Beauvoir.

“O livro de Senhora” e a relação feminina entre mãe e filha

Conforme supracitado, “O livro de Senhora” é a primeira das três partes existentes em *Dôra, Doralina* e não é “à toa” que leva esse título. Senhora é o codinome dado por Maria das Dores à mãe, à qual, há tempos, já não consegue chamar de “mãe” ou “mamãe”.

Além disso, não se conhece o verdadeiro nome dessa personagem, visto que por todos é conhecida e chamada de “Senhora”, com letra maiúscula mesmo, o que causa a impressão de ser um substantivo próprio, como pode ser visto no trecho a seguir: “*Senhora*. Aos poucos, quase sem querer, fui me acostumando a dizer o nome dela como todo mundo; o nome de mãe que eu tentei e ela não me obrigou; e depois, se tivesse viva e me forçasse e eu mesma não me forçasse, não me haveria de sair da boca. [...]” (QUEIROZ, 1992, p. 10).

Percebe-se já neste trecho que a relação entre as duas não se trata de algo fácil; isso se dá pela força e maneira de se impor que Senhora apresenta em toda a sua passagem pelo livro. Uma mulher de presença marcante, o que torna a imagem de Dôra, em alguns momentos, quase imperceptível e ofuscada pela mãe.

Arelado a isso, está o fato de Dôra ter medo da mãe e se submeter às vontades dela muitas vezes, como na seguinte situação:

[...] — O meu mal foi ter gasto o dinheiro que gastei botando você em colégio, pra só aprender essas besteiras.

Eu tive vontade de dizer: ‘O seu mal é um só: foi eu ter nascido; e, depois de nascer, me criar’. Mas tive medo. Por esse tempo eu já tinha deixado de chamar Senhora de ‘mamãe’. Ainda não tomara coragem pra dizer “Senhora” como nome próprio, na vista dela dizia — ‘a senhora’ o que era diferente. Mas de mãe não a chamava. Se ela percebeu, não sei. Nas ausências, quando dava um recado para os outros ou contava um caso em que Senhora comparecia, eu dizia ‘Ela’. (QUEIROZ, 1992, p. 16).

39 Escreve-se em minúsculas por desejo da autora.

Nota-se que Dôra tem vontade de retrucar as palavras da mãe, todavia, não se atreve a isso nesse momento, já que, como é possível notar, é dependente dela desde a morte do pai, quando Senhora assumiu os negócios da família, de tal maneira que chega a ser comparada a um homem pelas responsabilidades adquiridas, a exemplo do trecho a seguir:

[...] Casar foi coisa que ela nunca pretendeu depois de conhecer a sua força de viúva. Dizia muitas vezes com ar de queixa, mas eu sabia que era mostrando poder:

— Mulher viúva é o homem da casa. — Ou então: — Mãe viúva é mãe e pai.

Eu tomava aqueles ditos pra mim, contra mim. Hoje penso que ela falava em geral, para todos. Naquela senzala nossa ela queria ser tanto a Sinhá como o Sinhô. (QUEIROZ, 1992, p. 25).

Porém, é fácil notar que a personagem da mãe era uma mulher bastante sexista, por exemplo, ao dizer que a filha foi aprender “besteiras”. Para bell hooks, “[...] nós, mulheres e homens, temos sido socializados desde o nascimento para aceitar pensamentos e ações sexistas.” (2019, p. 13), e em *Dôra, Doralina* ocorre dessa forma, mesmo que Senhora apresente particularidades de uma mulher à frente de seu tempo.

Cabe salientar que o conceito de sexismo aqui utilizado é o da professora Karin Ellen von Smigay (2002), a qual afirma:

[...] Sexismo é atitude de discriminação em relação às mulheres. Mas é importante lembrar que se trata de uma posição, que pode ser perpetrada tanto por homens quanto por mulheres; portanto, o sexismo está presente intragêneros tanto quanto entre gêneros. Inscrita numa cultura falocrática, impregna o imaginário social e o prepara a um vasto conjunto de representações socialmente partilhadas, de opiniões e de tendência a práticas que desprezam, desqualificam, desautorizam e violentam as mulheres, tomadas como seres de menor prestígio social (SMIGAY, 2002, p. 34).

Essa questão de estarmos inseridos em uma cultura falocrática também é facilmente encontrada no “Livro de Senhora”, já que algumas posturas mais incisivas de Dôra serão suportadas pela mãe no momento em que a filha contrai matrimônio com Laurindo, a exemplo da passagem seguinte:

[...] Vendo que Senhora fechava a tampa do baú e girava a chave, perguntei sobre o jogo de crivo; mas Senhora deu outra volta na fechadura, inclinou a cabeça em cima do ombro e falou piscando para a telha de vidro:

— Esse eu não entrego. Esse foi o da minha primeira noite, quando me casei com seu pai.

Eu estava com raiva:

— É para botar no seu caixão quando a senhora morrer? [...] (QUEIROZ, 1992, p. 15).

Todavia, isso não quer dizer que a relação das duas mudara de forma drástica, mas pode-se dizer que ocorreram algumas variações, as quais serão de extrema valia para a vida da protagonista daí por diante.

“O livro da Companhia” e as mudanças na vida de Maria das Dores

“O livro da Companhia” é a segunda parte de *Dôra, Doralina*. Pode-se dizer que é o momento mais contraditório de Dôra, visto que nele está a libertação da personagem, pois enviuvava e agora já se enxerga como dona de sua vida. Essa mudança acontece ainda na primeira parte do livro, em que a narradora diz:

Tirei o luto para a viagem. Se pudesse tirava a pele, arrancava os cabelos, saía em carne viva.
 Senhora protestou ao me ver com o meu costume azul:
 — Você faz questão de causar escândalo?
 Cerrei a boca com força, não respondi, mas não mudei de roupa. Atravessei toda Aroeiras, comprei passagem, esperei, tomei o trem, vestida de azul.
 Fim do livro de Senhora (QUEIROZ, 1992, p. 63).

Como é possível perceber pelo trecho, quando perde o marido, se sente na condição de adulta e independente, abandona a fazenda, vai para a capital (Fortaleza) e se engaja em uma companhia de teatro do Rio de Janeiro.

Nessa parte da história, Dôra tem uma reviravolta feminina, pois, como coloca Simone de Beauvoir (2009, p. 307), “ninguém nasce mulher, torna-se mulher”, portanto, é na viuvez que a moça se percebe como ser humano no mundo, sobretudo, como mulher.

Nessa perspectiva, é importante destacar que bell hooks afirma que, “antes de tudo, o movimento feminista incentiva as mulheres a parar de nos ver e de ver nosso corpo como propriedade do homem” (2019, p. 35), e foi isso o que se esclareceu para Dôra, nesse trecho do romance.

Ao chegar à capital, a protagonista se hospeda na casa de D. Loura, uma prima de sua mãe, a qual possui uma pensão. A pensionista acolhe Dôra como a uma filha, bem como todos os hóspedes, dentre eles a Companhia de Comédias e Burletas Brandini Filho, da qual a moça fará parte e com a qual conhecerá diversos lugares do Brasil, além do autoconhecimento pessoal e físico, como afirma a seguir:

[...] Bem, nisso tudo o que eu quero dizer é que antes de eu entrar na Companhia, tinha o meu corpo como se fosse uma coisa alheia que eu guardasse depositada, e só podia dar ao legítimo dono, e depois de dar a esse dono era só dele, não adiantava eu querer ou não, porque o meu corpo eu não tinha o direito de governar, eu vivia dentro dele mas o corpo não era meu.
 Já agora o corpo era meu, pra guardar ou pra dar, se eu quisesse ia, se não quisesse não ia, acabou-se. Era uma grande diferença, para mim enorme. (QUEIROZ, 1992, p. 118).

É nesse trecho que a contradição no comportamento feminino de Dôra se dá mais claramente, é quando sua fase de libertação das amarras da mãe e do marido morto se faz de forma completa, daí nota-se que “o feminismo é para todo mundo” (HOOKS, 2019, p.10), o que, entretanto, não dura tanto quanto se espera, já que é em uma das viagens a trabalho que conhece o seu novo amor/opressor, Asmodeu ou Comandante.

O que se espera nesse trecho do livro é a tão sonhada mudança do posicionamento de uma mulher oprimida, porque é isso que Dôra foi na primeira parte da obra, inclusive pela própria mãe. O fato de ser ficção não muda a esperança que se tem por igualdade de tratamento, porém, para que isso ocorra, é necessário compreender que

a questão de gênero é importante em qualquer canto do mundo. É importante que comecemos a planejar e sonhar um mundo diferente. Um mundo mais justo. Um mundo de homens mais felizes e mulheres mais felizes, mais autênticos consigo mesmos. E é assim que devemos começar: precisamos criar nossas filhas de uma maneira diferente. Também precisamos criar nossos filhos de uma maneira diferente. (ADICHIE, 2015, p. 28).

Dessarte, alcançar-se-á a almejada igualdade entre os gêneros e o fim da sociedade patriarcal enraizada, a qual tanto prejudica as mulheres desde a Antiguidade até hoje. Um exemplo dessa situação é ausência de equidade salarial, mesmo quando se ocupam cargos iguais.

“O livro do Comandante” e o retrocesso feminino de Dôra

Ainda na segunda parte do livro, Dôra conhece o Comandante em uma das viagens de navio realizadas pela companhia de teatro na qual estava inserida. Logo há um interesse entre ambos, uma promessa de felicidade e de um relacionamento duradouro, todavia, o que se vê são situações de opressão misturadas com sentimentalidades e, por vezes, violência, a exemplo da passagem que segue:

[...] Quando chegamos em casa, quase de manhã, e eu já tirava a minha roupa, ele parece que de repente se lembrou da cena. Porque me arrancou o vestido da cabeça e me deu um tapa tão forte na face que deixou marca dos seus quatro dedos:
— Isto é pra você se lembrar de nunca mais na vida sair dançando com outro homem. A sorte de vocês foi eu estar desarmado – não deixarem entrar revólver naquela espelunca! (QUEIROZ, 1992, p. 175).

O conceito anteriormente citado de *sexismo*, dado por Smigay (2002), é visto claramente no trecho acima, em que Dôra retorna à posição de submissão, não em relação à Senhora, mas ao Comandante. Percebe-se a promoção da cultura falocrática, de maneira a normalizar a violência à mulher, tomando-a como um ser de pouca importância social.

Destarte, retrocede no processo de reconhecimento de seu papel enquanto mulher na sociedade e volta à situação de mulher oprimida, antes pela mãe, agora pelo companheiro, o que corroborou uma expressão usada por Senhora, que dizia: “certas mulheres nascem pra donas, e outras nascem pra ter dono!” (QUEIROZ, 1992, p. 161). Embora se saiba que isso não deve ser regra, acabou se confirmando naquele momento do texto, pois, “em todos esses séculos, as mulheres têm servido de espelhos dotados do mágico e delicioso poder de refletir a figura do homem com o dobro de seu tamanho natural. [...]” (WOOLF, 2004, p. 45).

Dôra passa a não sair mais de casa, fica o tempo todo à espera do marido, este sempre em trabalhos ilícitos, o que, por vezes, colocou a vida dos dois em perigo, mas ela estava, de fato, inebriada pelos sentimentos:

Ai, eu fazia um deus daquele homem, podia estar muito errada, mas não sei. Afinal amor é isso mesmo, a gente pegar um homem ou uma mulher igual aos outros, e botar naquela criatura tudo que o nosso coração queria. Claro que ele ou ela podem não valer tanta cegueira, mas amor quer se enganar. [...]
Sim, pra mim ele era um deus, chegou deus, viveu deus, morreu deus, e depois que ele partiu para mim foi o fim do mundo. (QUEIROZ, 1992, p. 211).

Esse é o momento da morte de Asmodeu; novamente Dôra está só, agora sem a mãe e sem o companheiro. A partir daí, voltará à fazenda Soledade, em Aroeiras, para retomar os negócios que a ausência de Senhora deixou sem comando.

Assim, a volta para casa é o reencontro consigo mesma; ainda que estivesse se sentindo sozinha, era “uma solidão povoada” (QUEIROZ, 1992, p. 234), já que estava rodeada pelos empregados da propriedade. Esse retorno transformou-a na nova “Senhora” da Soledade, demonstrando, portanto, que Dôra é capaz de se adaptar – aí está o seu contraditório.

Com isso, percebemos que o discurso do romance expõe discussões a respeito da maturidade da mulher, além de problematizar e levantar reflexões possíveis de serem dialogadas com conceitos, como “a mulher independente” de Beauvoir (2016).

Considerações finais

O tema do feminino na obra racheliana é recorrente, mesmo que a autora tenha tentado não ser rotulada como feminista, por vezes afirmando que tinha horror às que aderiam ao movimento. Sim, as mulheres de Rachel têm os traços feministas dos quais ela quis se esquivar, por isso são tão ricas e complexas.

Dôra é contraditória, mas, ao mesmo tempo, é coerente ao retornar para casa e tomar a posição que sempre lhe foi destinada, pois, por mais que Senhora aparentasse ser sexista em diversos momentos, a mãe assumiu uma postura de vanguarda ao apropriar-se dos negócios e não se casar novamente para que um homem o fizesse em seu lugar, e assim também o fez a moça, agora mulher feita e dona da Soledade e de sua vida.

Portanto, o caminho para a mudança da sociedade patriarcal está na educação igual para ambos os sexos e no reconhecimento da mulher como um ser tão capaz quanto o homem. Não há mais motivos para expressões do tipo: “Isso é brinquedo de menino ou de menina” ou “Isso é serviço para homem”, pois a sociedade evoluiu e precisa-se avançar junto com ela.

Referências

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **Sejamos todos feministas**. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo: a experiência vivida** (vol. 1). 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo: a experiência vivida** (vol. 2). 3ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

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

HOOKS, bell. **O feminismo é para todo mundo: políticas arrebatadoras**. 9. ed. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2019.

QUEIROZ, Rachel. **Dôra, Doralina**. 10. ed. São Paulo: Siciliano, 1992.

QUEIROZ, Rachel. **Cadernos de Literatura Brasileira**, nº 4. São Paulo, Instituto Moreira Salles, 1997.

QUEIROZ, Rachel. **Entrevista concedida a Marlene Gomes Mendes**, em 12 de junho de 1988, no Rio de Janeiro. Mimeografado, inédito.

SARTRE, Jean Paul. **O que é literatura?** São Paulo: Ática, 2004.

SILVA, Thaís Fernanda da. **Veleidades histórico-culturais em *Dôra, Doralina* (1975): representação feminina na literatura de Rachel de Queiroz**. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal de Viçosa, MG. 2013.

SMIGAY, Karin. Sexismo, homofobia e outras expressões correlatas de violência: desafios para a psicologia política. **Psicologia em Revista**. Belo Horizonte, v. 8, n. 11, p. 32-46, jun. 2002.

WOOLF, Virginia. **Um teto todo seu**. São Paulo: Círculo do Livro, 2004.

O “PRETO SEM SOBRENOME”, DE MONTEIRO LOBATO

Luiza Marina Ferreira Maia
Universidade Federal do Ceará

Resumo

O texto trata-se de uma análise feita dos contos “Negrinha”, “Bocatorta” e “O jardineiro Timóteo”, do escritor Monteiro Lobato, a partir de estudos sobre a Branquitude. Apesar de serem textos estritamente de literatura, trago os três na tentativa de perceber como Lobato consegue separar ou aproximar seus ideais declaradamente eugenistas de sua obra. Avalio como esses indivíduos-personagens são tratados. A partir da leitura de textos de sociologia, dos quais também me utilizo no artigo, é possível perceber que a forma como o autor constrói suas personagens e as desenvolve ao longo de sua obra reflete muito das imagens negativas que foram construídas sobre os negros durante a história brasileira e que são constantemente reforçados pelo influente autor.

Palavras-chave: Negro; Lobato; Sociologia; Literatura; Branquitude.

Certa vez vi um vídeo em uma rede social em que a poetisa e professora Livia Natália falava sobre ser Tiradentes (MG) uma “cidade fetiche”, por preservar o período colonial e os processos de escravização como grandes pontos turísticos, sem sugerir um debate à altura do necessário, mas, pelo contrário, fazendo desses fatos motivos de louvor, contribuindo para a manutenção de uma branquitude acrítica veemente. Trago isso para a literatura quando me deparo com a persistência das leituras de alguns cânones brasileiros, mais especificamente de alguns escritos de Monteiro Lobato. Ainda hoje temos suas publicações como leituras obrigatórias por se tratar, supostamente, de um dos maiores intelectuais do Brasil. Por esse tipo de defesa, venho aqui apontar os problemas de se ler tal escritor sem esmiuçar de maneira responsável as problemáticas que o acompanham.

Na pesquisa que se segue, feita através da releitura crítica de contos, o mais importante não é identificar a presença ou ausência das personagens negras e negros, mas perceber como eles são ali colocados e como são apresentadas suas trajetórias. Outro importante aspecto que aqui pretendo analisar é a forma como se dá a conclusão dessas narrativas apresentadas. Para a análise subsequente, é de suma importância destacar que fim o autor oferece àquelas personagens. Escolhi me ater a esse aspecto das histórias para tentar identificar os ideais políticos de Monteiro Lobato dentro de sua literatura, uma vez que percebo sua pouca capacidade de desassociar ambos e o fato de isso influir para a manutenção de estereótipos extremamente negativos sobre a população negra. Para tal, apresento “Negrinha”, “O Jardineiro Timóteo” e “Bocatorta”, três contos que servirão como exemplo, dentre tantos outros que poderiam ter sido selecionados por mim.

Conhecendo bem o público defensor deste intelectual, trago às provas, de início, a personagem “Negrinha”, de seu conto e livro homônimos. É uma menina negra que vive sob a

tutela de uma senhora branca, dona de uma fazenda. A história se constrói sucintamente demonstrando a responsabilidade que tem D. Inácia sobre a Negrinha. O que primeiro nos chama à atenção e que se repete também em outras obras do autor é o nome da protagonista, por isso abro um diálogo sobre o problema que tem Lobato em dar nomes a suas personagens negras e negros.

A primeira, de quem já falei, tem como vocativo sua origem e a cor de sua pele. Isso não é positivo, visto a forma depreciativa como a menina é tratada. A segunda personagem, de quem ainda trataremos, é *Bocatorta*, que, nesse caso, traz sua característica física como mais relevante que sua personalidade. Veremos depois sua construção imensamente animalesca. Por fim, teremos “O Jardineiro Timóteo”, o único dentre os três com nome próprio, mas que recebe o nome de sua profissão antes de seu nome em si. Hoje, portanto, sabemos muito bem de onde e de quem se origina o mecanismo de tirar os nomes das pessoas, e é disso que o escritor, amparado pelo poder da branquitude, muito se utiliza. Como bem afirma Guerreiro Ramos, “como tema, o negro tem sido, entre nós, objeto de escarpelação perpetrada por literatos e pelos chamados ‘antropólogos’ e ‘sociólogos’, e só como tema é que ele aparece nessas obras.”

Monteiro Lobato não era antropólogo ou sociólogo, é certo, mas era inegavelmente um dos membros da alta sociedade brasileira, a qual exercia poder sobre os meios de produção cultural. Portanto, é preciso reconhecer sua influência enquanto escritor de literatura, uma vez que essa forma de arte – e podemos considerá-la como sistema – foi durante muito tempo a forma mais poderosa de divulgação ideológica nacional.

Retomando “Negrinha”, o escritor inicia apresentando a orfandade da personagem, pois a menina vivia naquele local por não ter para onde ir. Desse modo, D. Inácia era tida como a “alma bondosa” por permitir a estadia da menina ali. Ao decorrer da narrativa, Lobato faz questão de dar detalhes de como a velha fazia sofrer a menina. Alguns benevolentes leitores podem alegar que os relatos serviam como forma de comoção e *mea culpa* pelos brancos que tinham acesso aos contos. Aparentemente Lobato pretendia fazê-los se sentir mal diante daquela cruel relação.

No entanto, é importante que reflitamos sobre os mecanismos de tortura detalhados pelo narrador, como colocar um ovo quente na boca de uma criança e se aquilo realmente iria incomodar uma sociedade leitora que recentemente ainda escravizava os mesmos corpos negros. Para auxiliar em nossas conclusões, cito o doutor em sociologia Matheus Gato (2020):

Um dos aspectos mais relevantes da análise desses conflitos que envolveram antigos senhores, autoridades do Estado, libertos e outros negros no pós-abolição é o uso acentuado da violência física no exercício da categorização e da desclassificação social com base na raça. Um dos elementos mais ricos que o contexto do pós-abolição oferece à história e à sociologia do racismo no Brasil é a evidência de um momento, posterior à escravidão, no qual a violência desempenha um papel central na formação de grupos enquanto raças no país (GATO, 2020).

Nesse sentido, o recurso da humilhação atua fortemente na construção dessa narrativa, pois “a naturalização de determinadas posições é cruel para os menos favorecidos, que acabam vendo situações de violências, preconceitos e discriminação sendo banalizadas por uma elite que simplesmente definiu que aquilo é natural.”

Ao fim do conto, Negrinha acaba por morrer “na esteirinha rota, abandonada de todos, como um gato sem dono.”, tendo como sua última imagem “O delírio” que “rodeou-a de bonecas, todas louras, de olhos azuis. E de anjos... E bonecas e anjos remoinhavam-lhe em torno, numa farândola do céu. Sentia-se agarrada por aquelas mãozinhas de louça — abraçada, rodopiada.”

Segundo os delírios da protagonista, a única forma de alcançar a paz e se livrar das humilhações era se aproximando do ideal de perfeição representado pela brancura, por isso mesmo o único momento do conto em que a menina se sentiu bem, foi quando esteve perto das crianças brancas que foram visitar D. Inácia, e passa a decair depois que aquelas vão embora, até morrer dessa forma tão romantizada.

Passando ao segundo ponto, trago “Bocartorta”, leitura que particularmente mais me repugna até o presente momento. No conto, Monteiro Lobato apresenta uma de suas construções mais irresponsáveis, podendo ser explicada novamente pelo sociólogo Guerreiro Ramos em: “O negro-tema é uma coisa examinada, olhada, vista, ora como ser mumificado, ora como ser curioso, ou de qualquer modo como um risco, um traço da realidade nacional que chama a atenção.”

É assim que Bocartorta é representado: com a imagem de um homem negro completamente deformado, que vive em um pântano, isolado da civilização por ninguém aceitar sua presença no meio social comum, o que muito bem justifica a utilização da característica física como nomeação do indivíduo. Dentre tantas interpretações sobre o prejuízo disso, explícito que, no conto, segundo os moradores da casa grande, o homem “come crianças, é bruxo, tem parte com o demo”. Ele também mantém um apreço doentio por Cristina, personagem feminina branca que morre após a visita que fazem ao local onde mora o suposto monstro.

O conto desenvolve um núcleo branco que nutre uma angustiante aversão pelo personagem negro, o que curiosamente incorpora um movimento comum que ocorria naquele período, que também é relatado por Matheus Gato em *O massacre dos libertos* através de uma citação a Karl Monsma. Ele relatava a ocorrência de linchamentos contra homens negros por homens brancos da região sudeste do Brasil, ocasionados, segundo ele, porque “desafiavam a honra dos homens brancos, que se baseava em parte no seu monopólio sobre mulheres brancas”, fato que ocorre de maneira semelhante no enredo em questão. Gato (2020) explica que

os casos de linchamento racial e outros tipos de confronto são reveladores, pois tornam evidente o papel relevante da violência na desclassificação racial dos negros brasileiros no pós-abolição, especialmente nos primeiros anos após o 13 de maio. Porém, como sugere

Monsma, o racismo, expresso nos casos de linchamentos no oeste paulista, deve ser interpretado com base nas especificidades dos processos de racialização do Sudeste do país – região profundamente marcada pela imigração europeia e pela preponderância demográfica de homens brancos (GATO, 2020).

Tal citação revela um forte traço do que desconfio corresponder ao engajamento de Monteiro Lobato com a criação de uma “literatura da branquitude”. Ou seja, a fomentação de um sistema literário que contribua para a hegemonia dos ideais do branco brasileiro.

Não estivesse satisfeito, Lobato reitera a psicopatia de Bocatorta quando este finda por desenterrar Cristina para dar-lhe um beijo, indicando que o amor da mulher fora o único objetivo de sua vida, visto que antes ele jamais havia se deslocado de seu lugar natural, o pântano. Diante do que foi exposto, é impossível não relacionar Bocatorta com a imagem negativa construída sobre os homens pretos na sociedade brasileira.

Podemos pensar, então, em quem é responsável por isso? Entre brancos e negros, quem é digno de medo e quem de compaixão? Trago que também não é sem motivo o fim de Bocatorta não ser diferente dos de homens pretos aterrorizantes e facilmente confundidos com bandidos que são forjados para nós até hoje.

Por último, mas não menos assustador, trago o protagonista do conto “O Jardineiro Timóteo”, que muito me recorda o desenho feito de Tio Barnabé, personagem mais conhecido, do mesmo escritor, mas direcionado para o público infantil. Timóteo é a representação do escravo doméstico, que convive bem com a família de senhores, mas que mais do que isso, vive exclusivamente para os serviços prestados a ela. É “um preto branco por dentro”. Segundo o que se sabe das condutas políticas de Lobato, temos em Timóteo a tradução do preto perfeito. No entanto, o velho não é poupado de fim igual ao de seus semelhantes já citados.

O homem foi, durante toda a sua vida, responsável por cuidar do jardim da casa de seus donos. Esse era seu maior orgulho e a razão pela qual ele ainda se arrastava todas as manhãs para cumprir seu ofício. A partir dos processos de modernização do país, a casa é vendida e a nova família que ali se instala não vê mais necessidade de manter aquele espaço.

– É incrível! Um jardim destes, cheirando a Tomé de Sousa, em pleno século das crisandálias! E correram-no todo, a rir, como perfeitos malucos.
 – Olhe, Ivete, as esporinhas! É inconcebível que inda haja esporinhas no mundo!
 – E periquito, Odete! Pe-ri-qui-to!... – disse uma das moças, torcendo-se em gargalhadas.

Sendo assim, Timóteo também se torna obsoleto, afinal, o velho negro tinha como único objetivo de sua vida cuidar das flores que gostava de oferecer aos seus brancos. A construção dessa personagem subalterna é aterradora quando percebemos que a única ação do jardineiro, já ao fim do conto, é a de repetir um “Deixa estar” em tom de ameaça contra os novos donos da casa e “morrer lá na porteira como um cachorro fiel”.

Uma das críticas feitas sobre o conto julga até revolucionária a forma como Lobato resolve a questão de Timóteo:

Ao escolher a maneira como quer morrer, lançando, contra o “branco de má casta”, pragas que conjuram contra ele as forças da natureza afrontada, Timóteo se vinga e inscreve pela última vez sua experiência na memória dos vivos, que contarão sua história. [...] Portanto Timóteo seria, enquanto representante de uma tradição de narradores também alguém que se relaciona de maneira intensa com a morte. Morrer para ele é um ato, um gesto totalmente afirmativo, pleno de sentidos.

Contudo, o suposto “gesto totalmente afirmativo”, o único deles em todo o conto, só vem à tona quando o jardineiro percebe que seu serviço prestado ao longo de todos os anos não poderá ser executado. Ele não se revolta por si ou por suas crenças, mas porque seu ofício não é mais requerido pelos senhores.

A servidão da personagem fica ainda mais evidente quando suas últimas palavras são dadas aos pés do lado de fora do portão da fazenda, momento em que deposita suas últimas forças de vida para amaldiçoar os novos donos do local e não para reivindicar sua liberdade, como seria justo em uma narrativa realmente preocupada com os resquícios da escravidão.

Alguns leitores ainda são capazes de defender o criador dessas personagens sugerindo que precisamos notar “o que ele quis dizer com tudo isso”, no entanto, é importante discutir sobre o impacto desse tipo de representação porque, nesses casos, o que está escrito diz mais alto do que “o que ele quis dizer ou mostrar”. O que está escrito é o que será lido e apreendido. Por isso aqui as denúncias de anacronismo não se sustentam, visto que em seu período de produção, os debates sobre raça e racismo já estavam sendo feitos por outros autores, sendo, então, incoerente eximir da culpa quem também é intitulado como um dos maiores intelectuais do Brasil. Aqui, o criador do universo “Sítio do Pica-Pau Amarelo” não será protegido por ser “um homem do seu tempo” porque ele teve todas as possibilidades de ler seu contemporâneo Lima Barreto, por exemplo. Apontar a inocência de Lobato é contraditoriamente apontar sua culpa. Lobato era, com minha imensa bondade, desonesto. Desonesto também é defender uma leitura que nada tem a acrescentar na psique de um povo e que pode facilmente servir como deleite para uma sociedade de heranças racistas tão profundas.

Os pretos, os negros sem sobrenome, em todas as obras, parecem estar ali para assumir seu local indissociável. Compreendo que eles não precisam de um nome porque ninguém daquele público leitor se importava em saber das origens daqueles. Para o branco apreciador da alta literatura, basta que se saiba a função do Preto, seu grau de subserviência e seu irremediável fim.

Em um país que nunca sequer pretendeu resolver seus problemas raciais ou mesmo admite a existência deles, a forma com que o tão renomado escritor fala sobre o povo negro contribui invariavelmente para a manutenção de inúmeros estereótipos racistas que ainda persistem. Se para o branco o método de Lobato funcionava dessa forma, avaliamos para o preto leitor daquelas obras,

naquele período... essa leitura funciona para os dois públicos em prol da manutenção da supremacia branca, afinal, como bem coloca Lourenço Cardoso (2014),

Ser negro é ser “prisioneiro” de uma ótica racialista racista e antirracista. Ao nascer, a criança já se encontra “aprimorada”, “exposta”, “gritada” como negra. Nisto a pessoa de ser humano, decai, passa a ser classificada como “menos humana”, “subumana” (Arendt, 2006). E esse “fato” será evidenciado em todo o momento, pelo professor do ensino infantil, do básico, do fundamental, do médio, do ensino universitário. Isso se restringir ao campo da educação. Se ser negro também é um desejo de ser apenas humano. Ele acaba por ser frequentemente apontado como um ser que necessita de explicação (Munanga, 1988). Dessa forma impossibilita a leveza de ser e estar. Diante disso, o personagem Preto Sem Sobrenome, diria, basta! (CARDOSO, 2014).

Por isso as personagens sem sobrenome de Lobato não falam; para não dizerem “basta!”. Porque elas não têm esse direito. Assim, o autor não se afastava de seus ideais políticos e ainda ganhava reconhecimento enquanto literato, uma vez que o público leitor no Brasil compreendia e compreende ainda hoje, em sua maioria, as classes sociais de maior poder aquisitivo que eram, conseqüentemente, compostas por pessoas brancas, advindas de famílias que há pouco escravizavam serem humanos com aquelas mesmas características presentes nos contos.

Partindo disso, é também válido fazer uma breve reflexão sobre os motivos que não fizeram Lima Barreto, contemporâneo ao escritor anteriormente citado, um grande nome da literatura brasileira. Mesmo com uma obra repleta de realismo e análises críticas sociais, o conteúdo das obras do escritor negro adquiriu menos força de recepção pelo público brasileiro naquele período.

Lima Barreto, ao contrário do que se tenta fazer parecer, teve sempre consciência de sua pertença racial e colocava isso em seus contos, crônicas e romances. Além do que, ao contrário de Monteiro Lobato, as personagens negras de Barreto não eram estabelecidas no lugar de humilhação como aquele fazia. Se nos ativermos, por exemplo, a “Clara dos Anjos”, o conto, perceberemos que, por mais que Clara seja renegada pelo personagem branco Cassi Jones e pela família desse, existe um clímax de tomada de consciência protagonizado pela jovem. O “não somos nada nesse mundo” carrega consigo o entendimento daquela problemática. A mulher e toda sua família entendem bem que as dificuldades pelas quais estão passando advêm de um problema maior e, ainda mais importante: eles têm onde buscar apoio e amparo entre si.

As personagens do escritor eugenista, no entanto, além de não saberem de suas origens, também não contavam com o apoio de seus semelhantes porque eles simplesmente não existiam. Isso também nos apresenta um forte traço da perspectiva supremacista colocado astutamente dentro de uma obra literária.

A obra de Lobato serve à branquitude em dois vieses. Para o leitor negro, advindo de origem africana, mesmo que distante, ler Monteiro Lobato é completamente prejudicial. Os escritos incidem sobre a subjetividade do negro de maneira extremamente agressiva, não oferecendo nenhuma possibilidade de saída aos povos negros brasileiros que não a morte. Para o público

branco, a narrativa imposta aos negros parece não passar da necessidade de reviver aquela relação branco-negro, em que o primeiro carregava todo poder sobre o segundo. Sendo assim, podemos considerar que os escritos de Lobato servem positivamente a um só povo e são, portanto, retomando Livia Natália, um fetiche colonial.

Referências

BARRETO, Lima. **Clara dos Anjos**. Rio de Janeiro: Escala, 2008.

CARDOSO, Lourenço. O branco ante a rebeldia do desejo: um estudo sobre a branquitude no Brasil. 2014. 290 f. Tese (doutorado) – Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Faculdade de Ciências e Letras (Campus de Araraquara), 2014.

GADIOLI, Monique Ferreira; MÜLLER, Tânia Mara Pedroso. Branquitude e cotidiano escolar. **Branquitude: estudos sobre a identidade branca no Brasil**. 1. ed. Curitiba: Appris, 2017

GATO, Matheus. **O massacre dos libertos: sobre raça e república no Brasil**. 1. ed. São Paulo: Perspectiva, 2020.

LOBATO, Monteiro. Negrinha. *In: ____*. **Negrinha**. 14. ed. São Paulo: Brasiliense. 1968 (Obras completas v.3)

LOBATO, Monteiro. O jardineiro Timóteo. *In: ____*. **Negrinha**. 14. ed. São Paulo: Brasiliense. 1968 (Obras completas v.3)

LOBATO, Monteiro. Bocatorta. **Urupês**. 15 ed. São Paulo: Brasiliense. 1969. (Obras completas v.1)

PUC-Rio. O jardineiro Timóteo: escritas outras. PUC-Rio, 2012. Disponível em: <https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/10698/10698_10.PDF>.

SOBRE UMA PRODUÇÃO POÉTICA QUE NÃO SE DEIXA INTIMIDAR: FRAGMENTOS DE UM PENSAMENTO COM O ANIMAL

Júlia de Carvalho Melo Lopes
Universidade Santa Úrsula

Resumo

O trabalho discute a dimensão inumana do humano e o esgarçamento da linguagem em sua possibilidade de invenção; a materialidade do pensamento enquanto pensamento com o animal e a selvageria como elemento constituidor do pensamento. O jogo de ameaças que se intensifica ou se distancia na escrita que está aberta à animalidade; não para constituir ou afirmar um discurso humanista, mas para atordoá-lo na sua constituição de linguagem. O texto insiste que outras perguntas façam parte da língua, que a invenção no e com o texto seja incisiva na linguagem como nos seres, ao reorganizá-los sem hierarquias. O trabalho apresenta uma ideia de escrita como lugar onde o impossível se apresenta, onde os impasses são acolhidos e transformados num comum.

Palavras-chave: animalidade; escrita; pensamento; linguagem.

1

Ao meio da travessia percorrida, os viajantes do *Recado do Morro*, de Guimarães Rosa, conhecem o Guégue, um tipo ao mesmo tempo racional e bobo. Se destinava a ir apenas pelas veredas conhecidas, e se ousava percorrer por onde nunca havia ido, “errava o caminho sem erro, se desnorteava devagar” (ROSA, 1995, p. 461). O Guégue não era opinioso, e, ao modo que fazia com os caminhos, repetia o que ouvia, imitava, “com o cochicho de beiços” (Ibid, p. 462). Rosa não nos ajuda a entender a ligação entre bobeira e racionalidade, mas aponta um mistério: é o Guégue um dos personagens que acredita no remetente do recado sussurrado pelo morro.

O remetente é Gorgulho e foi a ele que o Morro da Garça confiou seu recado. Um recado não desejado, o Gorgulho reclamava que não tinha que ver com aquilo. O morro não tinha nada que passar recado por ele. O mistério do recado se desdobra em perguntas sobre o jogo do texto, sobre o que é ser gente em meio aos bichos, às divindades da natureza, e, ao mesmo tempo, ser parte de uma humanidade cruel, de uma história de distanciamento da própria dimensão animal. Crise que remonta de quando as muitas práticas místicas foram oprimidas em prol de um deus único, judaico-cristão, intensificada depois que esse mesmo modo de vida foi alijado para dar lugar ao domínio da razão. A questão se volta, portanto, sobre as implicações da nossa humanidade composta com essa memória entre animalidade, misticismo, racionalidade.

“Na falta de uma definição de animalidade, a própria noção de humanidade torna-se frágil” (2011, p. 179), acredita o pesquisador e poeta Eduardo Jorge Oliveira, no texto *Lobisomem, sem ameaças*. Como advertência, Oliveira nos diz para não projetar o humano sobre o animal “porque

existe uma rede complexa de organismos e corpos entre um e outro” (Idem). A animalidade requerida não é uma volta, uma emergência do que estava oculto. É um jogo de ameaças, que se intensifica ou se distancia. Segundo Oliveira, a ameaça mencionada

implica um uso da linguagem em torno de discursos feitos pelo homem sobre o animal ou a utilização de animais apenas de modo simbólico. É nesse ponto que a literatura, como um elemento perturbador do discurso, desmonta e remonta as imagens cristalizadas de seres híbridos ou metamórficos, do humano em relação aos animais. Sobretudo a poesia que está aberta à animalidade, não para constituir ou afirmar um discurso humanista, mas para atordoá-lo na sua constituição de linguagem (Ibid, p. 178, 179).

É isto também o que está na pergunta de Jacques Derrida: “o animal que logo sou, fala?” (p. 62). A inversão do debate devolve a pergunta e a inscreve na humanidade, alertando para o jogo de sujeitos “eu”-“ele”. A tarefa é perseguir a resposta: “mesmo aqueles que, de Descartes a Lacan, concederam ao dito animal uma certa aptidão ao signo e à comunicação, sempre lhe negaram o poder de *responder* – de *fingir*, de *mentir* e de *apagar* seus traços” (Ibid, p. 63). Em outras palavras, de produzir linguagem.

2

No *Recado do Morro*, Seo Alquiste é um dos que integra a caravana de viajantes, é o elemento estrangeiro dela. Contraponto àquela gente do sertão das Gerais, seo Alquiste queria tomar o mundo por desenho e escrita, e “a tudo quanto enxergava dava um mesmo engraçado valor: fosse uma pedrinha, uma pedra, um cipó, uma terra de barranco”. Tomava nota de tudo ao redor, num deslumbre de estar diante de tantos seres únicos, nos dando a entender que havia ali um (re)encontro com a dimensão animal da humanidade cindida pelo postulado da supremacia da razão.

Das muitas outras figuras que compõem o conto, esses três se apresentam como enunciações importantes de um encontro com a língua da Natureza. Maria Gabriela Llansol, escritora portuguesa, se faz as mesmas perguntas e reverbera o pensamento do filósofo alemão Johann Hamman⁴⁰, que viveu no século XVIII:

Antes que o homem em que nos tornámos surgisse na corrente dos seres, imagino que todos eles, em uníssono, o imaginaram, o desejaram e o geraram com a **intenção** de dar à luz uma forma viva, **a forma mais viva mais capaz** de penetrar o segredo da inacessibilidade do **porque** é. Mas parece-me que esta pedra, aquele gerânio sobre o parapeito, Prunus Triloba Plena no jardim, e o riacho que corre debaixo desta casa, não calcularam integralmente as consequências do seu projecto. Não se aperceberam nunca que uma vez chegaria o momento em que o homem os excluiria da espécie única dos vivos, tornando-se o real comum mais opaco. Ouço Hamman perguntar-me com insistência **como foi possível tornar-se morta a língua da Natureza**. (LLANSOL, 2011, p. 110).

O gesto de Llansol nos instiga a pensar o homem como parte de um ciclo total, sem falhas, mas abalado pela opressão que a razão instituiu, e que se aperfeiçoou na forma do progresso –

40 Mais comum que Hamman é a grafia Hamann, mas a opção aqui é seguir o modo de escrita da autora que o menciona.

urbano, tecnológico, acadêmico, entre outros. Sua fala nos instiga a percorrer esse caminho e perceber como algumas decisões acarretaram uma série de maus momentos, violentos, que atualmente nos cercam.

Llansol nos alerta para o aniquilamento da dimensão animal, o mesmo aniquilamento da própria humanidade – e num salto de jaguar, nos joga no questionamento feito por um dos entrevistados⁴¹ de Werner Herzog para o filme *A caverna dos sonhos perdidos*, de 2010. Ele nos detalha sobre como possivelmente o mundo era entendido pelos povos do paleolítico: em conceitos como fluidez e permeabilidade.

Fluidity means that the categories that we have... man, woman, horse, I don't know, tree, etc., can shift. A tree can speak, a man can get transformed into an animal, and the other way around, given certain circumstances. The concept of permeability is that there are no barriers, so to speak, between the world where we are and the world of spirits.⁴²

Se nós que compomos nossa espécie somos descritos como *Homo Sapiens*, ele afirma, é preciso assumir uma incongruência: não sabemos muito. O que podemos, talvez, é ser entendidos como *Homo Spiritualis*.



Imagem 1 – Imagens de mais de 30 mil anos, preservados na caverna de Chauvet, localizada no sul da França. Frame do filme *A caverna dos sonhos perdidos* (2010), de Werner Herzog.

3

41 Nem no decorrer do filme, nem nos créditos o diretor explicita quem é o entrevistado.

42 Em tradução livre: “Fluidez significa que as categorias que temos... homem, mulher, cavalo, não sei, árvore etc., podem intercambiar. Uma árvore pode falar, um homem pode se transformar em um animal, e também o contrário, dados certas circunstâncias. O conceito de permeabilidade é tal que não há barreiras, por assim dizer, entre o mundo em que estamos e o mundo dos espíritos”.

Um animal é muito parecido com uma mulher. No final do século XVI, quando o Vaticano expandia violentamente seu território em nome de Deus, a pintora Lavínia Fontana ocupava o lugar de uma estável artista no alto clero e na alta aristocracia da Bologna. Incentivada pelo pai, Próspero Fontana, Lavínia deixou para a história uma série de pinturas e desenhos que atestavam o que era ser mulher naquele tempo – ainda hoje uma existência que causa incômodo.

Lavínia deixa entrever, em alguns de seus quadros, uma coruja ou um cão negro, longe da cena, ou num canto, não tão exposto (como no retrato da família Coozzadini e no quadro de Minerva ao se vestir). Lavínia deixou para a história o retrato e a vida de Tognina Gonzalez – a garota que sofria de uma condição que fazia crescer cabelo por todo o corpo, inclusive no rosto, chamada *hypertrichosis*. Tognina, seu pai e as duas irmãs eram tratados como aberrações. Mas Lavínia a pinta como uma garota comum – com um semblante sereno, uma postura de menina e cores amenas. A pintora, mulher num ambiente dominado por homens, talentosa na profissão que havia adotado para si num mundo em que mulheres não costumavam ter profissões de modo algum, lança uma centelha na estrutura perversa que já aí hierarquizava práticas e seres.



Imagem 2 – Retrato de Tognina Gonzalez, filha de Pedro Gonzalez, por Lavínia Fontana⁴³.

4

“É preciso escrever a todos os seres” (2011, p. 56), sugere Llansol. Fazer como faz seo Alquiste, o alemão da caravana do *Recado do Morro*; tomar o mundo por escrita e desenho. Exigir que outras perguntas façam parte da língua, inventar os seres e reorganizá-los sem hierarquias. É

43 Disponível em: <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/97/Lavinia_Fontana_-_Portrait_of_Antonietta_Gonzalez_-_WGA07981.jpg>. Acesso em: 3 jun. 2016.

essa a batalha da linguagem. Habitar o primeiro sono da humanidade hoje, agora, como sugere Marguerite Duras: “estar sozinha com o livro ainda não escrito significa estar ainda no primeiro sono da humanidade”. Fazer surgir, da mesma forma que nós fomos imaginados e intencionados, um sonho que tenha a força de nos fazer viver de outro modo. Ou, como sugere Llansol, em vibração com Duras, “sonhar fisicamente a nova raridade dos seres, desejá-la intensamente, aprender-lhe a dar a forma de criança e saber finalmente qual o destino que coube à vida” (LLANSOL, 2011, p. 111). Assumir o pensamento como animal, sem hierarquias, e fazendo da linguagem lugar de invenção, propondo novas formas de estar no mundo.

O passeio proposto aqui, por entre poéticas do vivo, vai chegando ao fim sem que tenha sido possível arriscar uma definição de animal. Antes disso, é necessário que outras vozes sejam proferidas tanto quanto a nossa. Junto com ela. Mas, qual a voz?

Na escrita, assumindo formas combinadas, acolhendo rompantes de libertação e de crueza, a vida se apresenta então como invenção e batalha. Nesse esgotamento da linguagem, torná-la outra, fazer da experiência artística a experiência de alteridade radical – conectada e reconectada com a contaminação e a abertura, o deixar-se invadir pelo outro. Fazer como os ouvintes do Recado do Morro: transformando o recado em vida e em música sem desfazer o mistério.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. **O aberto – o homem e o animal**. Trad. Ana Bigotte Vieira, André Dias. Lisboa: Edições 70: 2012.

BORGES, Jorge Luis. **El Aleph**. Buenos Aires: Emecé Editores, 2009

BUENO, Wilson. **Manual de Zoofilia**. Ponta Grossa: UEPG, 1997.

CIUFFO, Adrienne; HERZOG, Werner; NELSON, Eric. **A caverna dos sonhos esquecidos**. [Filme]. Produção de Adrienne Ciuffo e Eric Nelson, direção de Werner Herzog. França/outros. 2010. 1h35 min, documentário.

DERRIDA, Jacques. **O animal que logo sou (a seguir)**. Trad. Fábio Landa. São Paulo: Editora Unesp, 2002.

DURAS, Marguerite. **Escrever**. Trad. Rubens Figueiredo. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

KAFKA, Franz. **Um Médico Rural. Pequenas Narrativas**. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

KAFKA, Franz. **Narrativas do espólio**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

LAWRENCE, D. H. **Moby Dick**. In: Moby Dick. MELVILLE, Herman. Fortuna crítica págs. 602-617. Trad. Irene Hirsch e Alexandre Barbosa de Souza. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

LLANSOL, Maria Gabriela. **Finita, diário II**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.

MELVILLE, Herman. **Moby Dick**. Trad. Irene Hirsch e Alexandre Barbosa de Souza. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

OLIVEIRA, Eduardo Jorge. **Lobisomem, sem ameaças**. In: MACIEL, Maria Esther (org.). Pensar/ escrever o animal, ensaios de zoopoética e biopolítica. Florianópolis: Editora da UFSC, 2011.

ROSA, Guimarães. Recado do morro. In: _____. **Ficção completa. No Urubuquaquá, no Pinhém**. São Paulo: Nova Aguila, 1995.

STEPHENSON, Adrianna Hook. **The portrait drawings of Lavinia Fontana: gender, function, and artistic identity in early modern Bologna**. Dezembro/2008. 100 págs. Dissertação. College of Fine Arts Texas Christian University, Dezembro de 2008, Fort Worth. Disponível em: <<https://repository.tcu.edu/bitstream/handle/116099117/4105/stephenson.pdf?sequence=1&isAllowed=y>>.

SURREALISMO, POLÍTICA E INOVAÇÃO DISCURSIVA

Pedro Réquio

Resumo

Este ensaio dedica-se a articular a evolução do Surrealismo nos seus primeiros anos com as obras por ele geradas, priorizando o enfoque nas questões políticas no seio do movimento e a forma de como a ideologia sobressai nas criações geradas sobre o seu aval. As implicações sociopolíticas formam, paralelamente com a renovação e a reinvenção linguísticas, os principais atributos da produção Surrealista. Excluindo os autores vanguardistas da viragem do século XIX para o XX (Jarry, Baudelaire, Lautreamont, Apollinaire e outros), André Breton e os seus pares elegeram Freud e a psicanálise como uma das principais referências iniciais do movimento. Acabaram, contudo, por passar uma progressão política, individual e colectiva, que os levaria a subscrever os princípios historicistas do marxismo. A adesão às teorias marxistas e subsequentemente ao Partido Comunista Francês parece ter sido uma tentativa da parte de Breton e dos seus apoiantes de revestirem o surrealismo com uma postura militante concreta. Contribuindo para uma metamorfose dentro do grupo que provocou cisões, tumultos e eventuais expulsões. Em 1935, o Surrealismo rompeu definitivamente com o PCF. Devido a divergências provocadas pela relação do Partido com as artes de vanguarda e ao descontentamento dos surrealistas em relação à linha estalinista do PCF. Mais do que abordar historiograficamente a evolução do grupo surrealista francês, este estudo procura particularmente analisar a forma de como os pressupostos políticos se encontram plasmados na literatura produzida por estes artistas. A cartilha subversiva surrealista imiscui-se com as novas metodologias literárias encetadas pelo movimento e contribuiu para que o resultado final fosse um produto dialéctico, onde o subjectivo e o objectivo, o individual e o colectivo se interrelacionam num diálogo contínuo.

Palavras-chave: Surrealismo; política; discurso; revolução.

A história política do movimento surrealista não foi linear. Mas antes complexa e volátil. Não se definiu por uma adesão colectiva a uma corrente política particular, embora muitas vezes Breton tenha apelado a determinados alinhamentos que resultaram em afastamentos, rompimentos voluntários e até mesmo em expulsões.

O aparecimento do surrealismo é motivado, tal como Dada, como uma resposta disruptiva contra tudo o que estes artistas consideravam como formas de injustiça, opressão, abuso, ou tudo o que se apresente como nocivo à liberdade individual. Conceitos como o racionalismo, o militarismo ou o catolicismo. Os surrealistas, aquando da sua génese, não preconizavam nenhuma acção política específica, reduzindo a sua actividade a um ataque directo aos valores burgueses (Breton, 2016a).

Aquando da emissão do primeiro *Manifesto*, o grupo não tinha uma posição política definida, sendo, portanto, propenso a agregar artistas com crenças distintas. Contudo, até à publicação do segundo *Manifesto*, em 1926, o movimento sofreu diversas mutações, tal como as ideias políticas particulares de cada artística. Antes do grupo surrealista se aproximar do PCF⁴⁴, contactou com o grupo *Clarté*⁴⁵. Encontro que potenciou o interesse de Breton e seus pares pelos fundamentos teóricos do marxismo. Ao lerem Engels, Marx e Lenin, os surrealistas ganharam um fascínio pelas teses do materialismo histórico. A leitura dos teóricos comunistas fez no entanto realçar uma certa incompatibilidade entre o surrealismo e marxismo. “O que deduzimos de mais certo destas leituras é que, para ajudar a “transformar o mundo”, era preciso começar a pensá-lo de modo diferente. Subscrevendo sem reservas o “primado da matéria sobre o espírito” (Breton, 1996, p. 129-130).

Manifesta-se então uma aparente incongruência inconciliável. Na medida em que o surrealismo preconiza a revolta, a liberdade absoluta e a insubmissão a qualquer determinismo enquanto procura em simultâneo subscrever “o primado da matéria sobre o espírito”. O surrealismo, ao impor-se como uma porta direta para o subconsciente humano, reportando portanto para o subjectivismo puro, assume-se como uma expressão taxativamente individual. Enquanto o materialismo dialéctico marxista defende uma visão essencialmente materialista da realidade, sendo, cientificamente falando, racionalista. Este aparente paradoxo é resolvido por Breton no *Segundo Manifesto*:

Se é verdade que faz parte dos caminhos do Surrealismo empreender o processo das noções de realidade e irrealidade, de razão e sem-razão, de reflexão e impulso, de saber e ignorância falta, de utilidade e inutilidade, ele apresenta com o materialismo histórico pelo menos esta analogia tendencial de partir do aborto colossal do sistema hegeliano [...]. Como admitir que o método dialéctico não possa aplicar-se validamente senão à resolução de problemas sociais? Toda a ambição do surrealismo é fornecer-lhe possibilidades de aplicação, de modo nenhum concorrentes no campo do consciente mais imediato (BRETON, 2016b, p. 140-141).

Breton assume assim que as metodologias surrealistas para além de valerem por si só, têm também utilidade como ferramenta auxiliar do materialismo dialéctico. Ajudando-o a melhor compreender a psique humana, as aspirações individuais e o subconsciente colectivo com o propósito de “mudar o mundo e transformar a vida”. Neste aspecto, as teorias surrealistas assemelham-se às de Wilhelm Reich, que também asseverou que a psicanálise seria um suporte indispensável do materialismo marxista. Ao estabelecer um diálogo entre as pulsões subjectivas e a realidade material criam-se condições para uma compreensão mais profunda dos fenómenos sociais e pessoais (REICH, 1970).

44 Partido Comunista Francês.

45 Grupo de escritores e intelectuais marxistas formado em 1919.

O domínio do subconsciente articulado com o entendimento dos fenómenos materiais e com a rejeição das fronteiras estabelecidas pelo racionalismo burguês representa, aos olhos dos surrealistas, a fórmula para alcançar a liberdade. Esta perspectiva ecuménica tem paralelo no realismo filosófico medieval. Este realismo – que, apesar postular uma diferenciação entre fenómenos exteriores e interiores – passou do aparente racionalismo das ideias para um experimentalismo linguístico. É o resgate deste espírito unitário que caracteriza as transformações fonéticas, gramaticais e visuais operadas pelos vanguardistas das primeiras décadas do século XX (BENJAMIN, 1929, p. 51-52).

Para além dos preceitos de subversão sócio-políticos apreçados pelos surrealistas importa também frisar as práticas inclusivas que inter-relacionam a prática automatista com a realidade circundante. Tudo é encarado integralmente por estes artistas, com o propósito de derrubar as barreiras que estabelecem as divisões entre o político, o estético, o subjectivo, o concreto e as diversas formas de expressão artística. “Tudo o que o surrealismo contacta é integrado.” Para o Surrealismo, a linguagem só existe na sua totalidade, quando, o som e a imagem, a imagem e o som se interpenetram com uma precisão automática” e consegue secundarizar os propósitos da racionalidade mais objectiva (BENJAMIN, 1929, p. 48). O Surrealismo busca encontrar as qualidades poéticas intrínsecas em todos os elementos da realidade para depois conectá-los com os fenómenos psíquicos subjectivos. Procurando diversificadas significâncias e combinações alternantes com todas as associações subjectivas. Esta prospecção por uma poesia integral levou os surrealistas a fazerem as mais diversas convergências, no campo da literatura, poesia, cinema e claro, na política. Tomem-se os exemplos literários dos textos artísticos em forma de Manifesto, os libelos políticos escritos poeticamente, a prosa poética ou os romances contados em gravuras, como é o caso de *Uma Semana de Bondade* de Max Ernst. Para Breton, a poesia do aleatório é intrínseca à própria evolução humana e já se manifestava na arquitectura da época. Em *A Situação Surrealista do Objecto* o autor refere que a poesia “não tardará a triunfar sobre certas resistências rotineiras que procuram ocultar-se atrás das pretensas exigências da utilidade (BRETON, 2016c, p. 308)”. O ímpeto surrealista procura assim corroer a separação efectuada entre todas as esferas pela objectividade positivista.

Em *O Tratado Do Estilo* (1925) Louis Aragon apresenta uma diatribe que se insurge, em forma de manifesto-poema, contra os males sociais definidos pelo autor. Escrito ainda sobre o efeito da ressaca dos pós Primeira Guerra, Aragon ataca a religião institucional, o estado francês, a identidade e cultura gaulesa, personagens ilustres, o patriotismo e o militarismo. Os valores e instituições burguesas, em suma.

A obra principia por atacar os princípios mais básicos da identidade nacional francesa. “*Tudo quanto é nacional é nosso*. Por isso se gaba este povo de limpa-latrinas de ter a mais

importante pintura do mundo, o mais importante sebo de rodízios, a mais importante culinárias, as mais importantes putas e a mais importante cortesia (ARAGON, 1995, pp. 11–12)”. Após desacreditar o sentimento de pertença nacional, Louis Aragon passa a satirizar a língua, o capitalismo, a identidade e a própria cultura artística francesa, salvaguardando no entanto Rimbaud, um dos heróis do surrealismo:

Em todos os andares se instala a usura, visto as pessoas que falam caro dizerem: Eu afiançaria...Articulam deve e haver, daí decorrendo a supremacia do francês, língua diplomática, etc. Língua de empregado de caixa, exacta e inumana (...)
Os seus poetas? Déroulède, Béranger. Essa de pretenderem que o Rimbaud era francês! Ah, o La Fontaine, isso sim, isso é francês, e de trás da orelha (ARAGON, 1995, p. 13–14).

Como é possível verificar através do fragmento apresentado, Aragon define a língua pátria como sendo utilizada com o primordial propósito de resolver negócios. A linguagem, ao invés de ser um espaço fértil de inovação, criação e fruição é reduzida a um mero utilitarismo que tem como único objectivo a manutenção da ordem sócio-económica.

Louis Aragon ataca os fundamentos que definem aquilo a que Benedict Anderson chamou de *Comunidade Imaginada*. Uma nação é uma construção social, na medida em que é integrada por pessoas que se percebem a si próprias como parte de uma mesma identidade, apesar de se desconhecem. Esta identidade nacional, é composta por diversos elementos que a sustentam, tais como a língua, o território e a chamada cultura nacional (ANDERSON, 2017). Para Karl Marx, também a ideia de pátria representava uma construção que se manifestava na super-estrutura da ideologia burguesa⁴⁶. Para o filósofo alemão “o proletário não tem pátria” (MARX, 1999b). Para os Surrealistas, tal como para Dada, o absurdo nacionalista atingira o seu paroxismo com a chacina da Primeira Grande Guerra. O conflito representava portanto o falhanço completo da ideologia dominante.

Para além dos manifestos-poema (os dois *Manifestos* e *O Tratado do Estilo* por exemplo), com características imbuídas de um panfletarismo mais patente, é possível encontrarem-se implicações políticas nos textos produzidos sob a influência da *escrita automática*. Através deste método, no qual o autor procura rejeitar o pensamento racionalista e adopta um estilo que tenta estabelecer um contacto directo com as pulsões subconscientes, não existe grande margem de manobra para serem descritas situações políticas concretas. A *escrita automática* dá antes azo a violentas diatribes que rapidamente são intercaladas com as mais variadas temáticas. No entanto, esta prática serve como prova do método surrealista integral, onde o político, o erótico, e o humorístico confluem.

46 De acordo com a teoria marxista, a sociedade divide-se sobre duas estruturas básicas: A Infra-estrutura, que assenta sobre pressupostos económicos (exploração capitalista, relações de trabalho e produção) e a Super-estrutura que manifesta as ferramentas que inculcam no cidadão a ideologia dominante (instituições, cultura, poder político, Estado). As duas influenciam-se dialecticamente (Marx, 1999a).

Tome-se o exemplo de algumas obras de Benjamin Péret. Em *Ovelha Galante*, no meio de inúmeros *brainstormings* automatistas é frequente aparecerem animais a comerem ou a vomitarem a bandeira francesa (PÉRET, 1994). É ,no entanto, em *Morte aos Chuis e ao Campo de Honra*⁴⁷ que Péret dá provas mais evidentes da transversalidade surrealista. A obra encontra-se dividida em sete capítulos, tendo cada um a sua forma particular. Três estão redigidos em prosa, dois em forma de texto dramático e outro no qual quase todas as palavras remetem para uma nota de rodapé que lhes atribui significados diferentes. O capítulo (intitulado *Mão na Mão*⁴⁸) que se apresenta como o mais rico, do ponto de vista da inovação discursiva, para além de ter sido escrito sob a influência da *escrita automática*, encontra-se estruturado através de números que atribuem ao texto um forte encadeamento visual:

- 57-Na estrada, um grupo de padres em passo cadenciado
- 58-Precede-os uma vaca
- 59-O Papa, com um falo tatuado na testa, vem encarrapitado na vaca.
- 60-Tem mãos de cinquenta centímetros de comprimento.
- 61-Todos de joelhos.
- 62-Comei a terra.
- 63-Olhos pios.
- 64-Para onde se dirigem esses olhos?
- 65-Hesitação, indecisão.
- 66-Para as mãos do Papa (PÉRET, 1977, p. 47-48).

A produção textual surrealista caracteriza-se então por congregar os mais variados recursos de estilo literário e por demonstrar uma atitude de ruptura permanente com o *status quo* artístico e político.

A Reivindicação do Funcionalismo Urbano

Como foi exposto anteriormente, o Surrealismo busca articular os elementos da realidade (no seu sentido objectivo lato) com conceitos e referências subjectivas. Ao invés de propor uma reconceptualização da realidade, o surrealismo procura funcionar acima do mundo material, tomando para si representações de itens existentes no mundo objectivo para depois proceder a uma ordenação particular dos mesmos e atribuir-lhes significações diferentes (BRETON, 2016c). Esses mesmos elementos que são tomados de empréstimo à realidade ganham, por conseguinte, uma acepção particular quando integrados na paisagem mental subjectiva, e podem, portanto, suscitar no artista, e no espectador/leitor conexões mentais pessoais que variam constantemente.

Como Walter Benjamim notou, a produção literária surrealista está literalmente” conectada com experiências, e não com simples teorias ou ideias fantasmagóricas”. Estas experiências podem

47 *Mort aux Vaches et au Champ De Honeur* em francês. A expressão *Mort aux Vaches* (morte aos polícias, *vache*=vaca é calão para polícia) era um dos gritos de ordem da Comuna de Paris, encontrando-se escrita pelas paredes da capital francesa durante o seu controlo pelos *communards* em 1871.

resumir-se a qualquer actividade verificada no mundo material (BENJAMIN, 1929, p. 48). Ou seja, a *praxis* surrealista pega nas experiências do mundo real para depois as distorcer e ordenar de acordo com a sua lógica própria. A identificação do real com o subjectivo é encarada pelo surrealismo como uma forma de emancipação do espírito.

Para melhor ilustrar esta problemática este ensaio irá tomar como exemplo a relação entre o surrealismo e o espaço urbano. Para os Surrealistas, Paris é um “pequeno universo”. Existem “encruzilhadas em que sinais fugidios provocados pelo tráfego, analogias fantásticas e conexões entre os eventos quotidianos” se tornam quiméricas (BENJAMIN, 1929, p. 51).

A organização urbana representa um dos elementos característicos da super-estrutura capitalista ao espelhar as relações de classe e ao ordenar-se de acordo com os princípios do funcionalismo económico (LEFEBRE, 2010). Reivindicar a cidade para o espaço pessoal subjectivista e atribuir-lhe significações particulares pode ser visto como uma forma de emancipação pessoal e de reclamar o “direito à cidade”.

Em *Nadja*, de André Breton, é descrita a relação de uma semana entre o poeta francês e uma jovem de comportamentos idiossincráticos. Uma relação pautada por encontros e desencontros fortuitos. Boa parte da obra dedica-se a descrever as passeatas de Breton por ruas e avenidas de Paris e a contemplar edifícios, estátuas, jardins ou qualquer outro elemento da paisagem urbana. Estes itens são depois relacionados com memórias ou experiências concretas do autor. O acaso e o imprevisto são uma constante ao longo das deambulações de Breton. Sucedem-se eventos, encontros e desencontros inesperados (BRETON, 1988).

A cidade é apresentada como um lugar onde qualquer caminho tomado produz acontecimentos diferentes. Ao invés de serem tomados como eventos banais, estas ocorrências produzidas pela deambulação, têm um lugar determinante na obra surrealista e na sua relação com a realidade circundante. André Breton conhece Nadja fortuitamente, graças aos seus passeios aleatórios. E é também durante as suas divagações que deixa de a ver para sempre. A última informação que Breton teve de Nadja foi a de um rumor de que ela teria sido encerrada num manicómio (BRETON, 1988).

A fórmula de viver a cidade, ou de viver na cidade poeticamente, contrariando os propósitos da deslocação objectiva e do funcionalismo urbano, encara o passeio como uma actividade puramente surrealista, pois, as divagações urbanas dão azo às mais variadas e inesperadas eventualidades. Este método tem eco na teoria de Guy Debord sobre a *Deriva* que determina que uma pessoa que se entregue à mesma (deriva) renuncia às razões que a levam a deslocar-se e a agir geralmente. Renunciando também “as relações, os trabalhos e os lazares que lhe são próprios” e deixando-se ir por “solicitações do terreno e dos encontros que lhe correspondem (DEBORD, 1952, p. 1-2)”.

Conclusão

O Surrealismo possui características próprias que o demarcam dos restantes modernismos. Em primeiro lugar, procura alicerçar-se em bases teóricas concretas e científicas para enriquecer o seu *corpus* ideológico, ao contrário das restantes vanguardas. No entanto, mais do que servir de muleta ou de ferramenta de auxílio destas ciências procura integrar o pensamento e a acção destas na sua própria metodologia. Não só para apoiar as mesmas, mas, principalmente, como forma de desenvolvimento próprio. A gradual politização do Surrealismo é resultado do descontentamento do movimento para com a realidade sócio-política e artística da época e contribuiu para que o grupo procurasse extravasar os limites do que se entende por movimento artístico.

Em segundo lugar, a linguagem surrealista funciona, não através da desconexão com a realidade, mas a partir de um diálogo permanente com a mesma. Ou acima dela, como define o seu significado etimológico. Os elementos pedidos de empréstimo à realidade não perdem o seu significado concreto, simplesmente, adquirem novas acepções e simbologias quando integrados dentro da paisagem surrealista. É a dialéctica entre o real e o subjectivo que atribui ao surrealismo a sua dinâmica e atesta a validade da sua inovação discursiva.

Referências

ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas**. Lisboa: Edições 70, 2017.

ARAGON, Louis. **Tratado do estilo**. Lisboa: Antígona, 1995.

BENJAMIN, Walter. **Surrealism**: the last snapshot of the european intelligentsia. Disponível em: <https://monoskop.org/images/a/a0/Benjamin_Walter_1929_1978_Surrealism_The_Last_Snapshot_of_the_European_Intelligentsia.pdf>.

BRETON, André. **Nadja**. Lisboa: Editorial Estampa, 1988.

BRETON, André. **Entrevistas**. Lisboa: Edições Salamandra, 1996.

BRETON, André. Manifesto do Surrealismo. **Manifestos do Surrealismo**. Lisboa: Letra Livre. p. 13-59.

BRETON, André. Segundo Manifesto do Surrealismo. **Manifestos do Surrealismo**. Lisboa: Letra Livre. p. 139-206.

BRETON, André. Situação Surrealista do Objecto. **Manifestos do Surrealismo**. Lisboa: Letra Livre. p. 299-332.

DEBORD, GUY. **Teoria da deriva**. Disponível em: <http://www.geografia.fflch.usp.br/graduacao/apoio/Apoio/Apoio_Fani/flg0560/2010/Teoria_da_Deriva.pdf>.

LEFEBRE, Lucien. **O direito à cidade**. São Paulo: Centauro Editora, 2010. Disponível em: <https://monoskop.org/images/f/fc/Lefebvre_Henri_O_direito_a_cidade.pdf>.

MARX, Karl. **A contribution to the critique of political economy**. 1999. Disponível em: <<https://www.marxists.org/archive/marx/works/1859/critique-pol-economy/index.htm>>.

PÉRET, Benjamin. **Morte aos Chuis e ao Campo de Honra**. Lisboa: &etc. 1977

PÉRET, Benjamin. **A ovelha galante**. Lisboa: &etc. 1994.

REICH, Wilhelm Reich. **Materialismo dialético e psicanálise**. Lisboa: Editorial Presença, 1970.

TODOS OS HOMENS SÃO SEUS PAUS? FERNANDA YOUNG EXPLICA⁴⁹Emis Bastos⁵⁰
Universidade Federal do Ceará**Resumo**

A partir da obra *O pau* (2009), de Fernanda Young, o presente trabalho discute sobre a crítica feminista contemporânea ao conceito freudiano de falo. A análise tem como foco o capítulo de introdução do romance em que a protagonista decide se vingar do namorado, e de todos os homens, criando um trauma no rapaz para que nunca mais consiga obter uma ereção. O que Adriana pretende é desconstruir a ideia de masculinidade criada pelo patriarcado e poder em torno do falo. Sigmund Freud (1933/2019), Teresa Brennan (1997) e Heleieth Saffioti (2015) auxiliam na reflexão sobre o falo e estruturas comportamentais e sociais que envolvem o patriarcado.

Palavras-chave: Fernanda Young; *O pau*; Falocentrismo; Patriarcado.

Introduzindo *O pau* e a Fernanda

Fernanda Young é a mulher que fez raiva a homem inexplicavelmente tirando a roupa. Fez isso apenas posando nua e tendo voz, simplesmente renegando a dicotomia maniqueísta entre corpo e intelecto, como se eles fossem uma oposição, rivais disputando um mesmo espaço, como se a mulher escritora, ao mostrar o corpo, tivesse a sua capacidade intelectual inferiorizada. Fernanda emprestou riso culpado e humor indigesto à intimidade claustrofóbica de Rui e Vani, e ironizou isso tudo no título de seu maior sucesso televisivo, *Os normais* (2002). Mas a literatura era seu território favorito, pois foram dezesseis publicações entre romances, poesias, contos, roteiros de TV e cinema e as crônicas do *Pós-F: para além do masculino e do feminino*, prêmio Jabuti de Literatura 2019.

Fernanda, inquieta leitora de Freud, fez uso da literatura para questionar as teorias do pai da psicanálise com relação ao falo. Pouco tempo depois de posar nua para uma revista de grande circulação popular, Fernanda lança o livro *O pau* (2009), como se tivesse jogado a isca para atrair os homens para a sua armadilha literária. A partir da capa do livro a escritora joga com a atração erótica para fisgar o leitor em sua teia de conceitos e desconstruções a respeito do falo. Nela se vê o *close* de uma cabeça feminina inclinada para trás, onde o contorno do maxilar e a extensão do pescoço fazem menção ao órgão sexual masculino ereto. No enredo, a escritora dá voz à Adriana, uma espécie de “[...] doutora Frankenstein-Freud [...]” (YOUNG, 2009, p. 44), disposta a ir às últimas consequências para se vingar de uma traição, ou seria de várias traições levando em conta a “[...] milenar ditadura do falo.”? (2009, p. 11).

49 O presente trabalho faz parte de um recorte na pesquisa comparada *A fala e o falo: as mulheres de Fernanda Young e Ivana Arruda Leite*.

50 Emerson Bastos: emisbastos@gmail.com

O primeiro capítulo do livro é o único que não apresenta um título, funciona como um grande prólogo da narrativa e indica o momento presente da ação dos fatos, já que os demais capítulos são construídos em torno deste com referências como “Cinco horas antes” (YOUNG, 2009, p. 21), “Meia hora depois” (2009, p. 127) e até mesmo “Cinco segundos depois” (2009, p. 103), de cada ocorrido. A narrativa vertiginosa em *flashbacks* vai apresentando a personagem Adriana fragmentada em sua vida desde a relação com os pais, o sofrido aborto, o relacionamento com um ator catorze anos mais novo e a descoberta da traição. A partir daí, Adriana dopa o namorado e prepara um plano de vingança contra ele e todos os outros homens. Ela extravasa um desejo milenar de vingança do feminino contra o falocentrismo.

A vingança é o pau duro da mulher

A narrativa inicia com o namorado de Adriana amarrado na cama, acordando após o efeito do sedativo. A personagem então começa a descrever as estruturas cavernosas e esponjosas que constituem o órgão sexual masculino e como o fato de preencher essas estruturas de sangue faz com que os homens sintam-se tão potentes quanto um deus. Não importa se suas mães são insultadas, a decifração do surgimento do universo ou a existência ou não de Deus, nada é mais importante que apresentar uma ereção. A protagonista afirma que o único e terrível medo que cerca os homens é não poder apresentar a sua esponja de carne enrijecida com sangue, como se toda a vida de um homem girasse em torno de seu próprio pênis, mitos, verdades e preconceitos. A dignidade do homem irá por água a baixo sem a capacidade da ereção, o medo de brochar é tanto que o remédio mais vendido e cobiçado do mundo é produzido para eles. Para Adriana, quando se trata de saúde masculina, nada é mais importante para um homem que manter o seu pênis ativo e sadio:

Um homem tosse por dois meses e não vai a um médico; ponham umas bolhas em sua glândula e no dia seguinte ele estará no urologista. Onde aproveita para examinar a próstata, por via das dúvidas. Só mesmo a hipótese de não poder mais intumescer o pênis para deixar um homem aliviado com um dedo no cu. Mil dedos no cu vocês aguentariam, só para manter o divino poder da ereção. (YOUNG, 2009, p. 8).

A visão do homem pouco comprometido com sua saúde está ligada a fatores como a cobrança social alicerçada em máximas patriarcais e machistas como “homem não chora”, “isso não é coisa de homem” ou “tem que ser forte”. Essas frases promovem ao homem um papel repleto de responsabilidades sociais e a busca por um falso padrão de masculinidade, a repressão de seus sentimentos e a sustentar estereótipos como símbolo de força e saúde. O exame de próstata, então, vem carregado de preconceitos, como se o imprescindível exame colocasse em dúvida a sua masculinidade. A situação muda de figura somente quando o foco é o símbolo de força maior para o homem, o assunto entre as rodas de conversa sobre mulheres, a ostentação de sua virilidade, o pênis.

E para rebaixar essa ostentação, Adriana não está disposta a agradar o seu parceiro com falsas frases de prazer e satisfação: “por que você acha que eu te amarrei na cama? Para chupar seu pau maravilhoso? Seu pau resplandecente? Não. Foi para você ouvir o que não quer” (YOUNG, 2009, p. 8). Para isso, ela faz questão de demonstrar sua superioridade por meio da fala, de sua inteligência e conhecimentos culturais, é através da palavra que Adriana pretende castrar o namorado. A fala enquanto poder discursivo munida de argumentos de ordem simbólica e lógica, capaz de influenciar, revelar, esclarecer ou ocultar, inclusive, causar um trauma, como pretende a furiosa namorada. Sobre o discurso enquanto manifestação de poder e desejo, Foucault (2012), argumenta:

Por mais que o discurso seja aparentemente bem pouca coisa, as interdições que o atingem revelam logo, rapidamente, sua ligação com o desejo e com o poder. Nisto não há nada espantoso, visto que o discurso – como a psicanálise nos mostrou – não é simplesmente aquilo que manifesta (ou oculta) o desejo; é, também, aquilo que é o objeto do desejo; e visto que – isto a história não cessa de nos ensinar – o discurso não é simplesmente aquilo que traduz as lutas ou os sistemas de dominação, mas aquilo porque, pelo que se luta, o poder do qual nos queremos apoderar. (FOUCAULT, 2012, p. 9-10).

Por meio da fala, a personagem utiliza imagens associativas de prazer e desprazer para castrar o namorado, simbolicamente, fazer com que ele se torne impotente. Neste caso, a castração do pênis está associada a destruir aquilo que há de mais valioso para um homem, tirar o seu poder fálico. É nessa relação de desejo e poder que o argumento de Adriana se faz presente. O falo, para a psicanálise, é uma representação psíquica que representa a falta de algo que se deseja possuir. Essa “falta” ficou reconhecidamente marcada quando as crianças percebem a diferença anatômica de seus órgãos genitais. O menino ao ver a menina acredita que seu órgão foi castrado. A menina, ao perceber o menino, sente-se ressentida por também não possuir um pênis, ou melhor, o falo. O pênis, a partir daí, vem sobrecarregado da simbologia de poder e pertencimento que o falo remete.

Sobre a construção e percepção da imagem feminina como invejosa e vingativa, Sigmund Freud (2019), no ensaio “A feminilidade” (1933/2019), desenvolve aquilo que observou sobre a mulher, as análises e deduções submetem a sexualidade feminina ao primado do falo. Segundo o pai da psicanálise, para os dois sexos só há um órgão genital preponderante, o pênis, que desempenha papel de base da sexualidade, apesar de afirmar que “[...] aquilo que constitui a masculinidade ou a feminilidade é uma característica desconhecida, que a anatomia não consegue apreender” (FREUD, 2019, p. 316). Eleger o pênis como base das estruturas sexuais reforçou valores e estereótipos patriarcais na sociedade da época.

O falo é esse objeto carregado de força e afetividade indispensável que “[...] designa não apenas o pênis quando fantasiado, isto é, quando vivido como símbolo da força, como também toda pessoa, todo objeto ou ideal a quem sou visceralmente ligado, de que sou dependente e que sinto como a fonte de minha potência” (NASIO, 2007, p. 78). Se falo é o nome que damos a uma fantasia

e interpretação subjetiva do pênis e o modo que cada indivíduo percebe esse apêndice peniano, a mulher seria tão possuidora do falo quanto qualquer homem e do seu medo de perdê-lo. O medo do menininho freudiano se torna real no adulto de agora, a dor de ser castrado simbolicamente se faz presente por uma mulher com sede de vingança:

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

Adriana refere-se ao fisiologista russo Ivan Pavlov, reconhecido principalmente pela sua pesquisa no condicionamento clássico. O cientista analisou o comportamento humano com base nos reflexos como resposta automática aos estímulos inseridos no ambiente. A experiência referida consistiu em associar um estímulo não condicionado, a comida, associado à apresentação de um estímulo neutro, uma campainha, para cachorros como modo de observar como eles reagiriam. Em um determinado tempo e algumas repetições depois, Pavlov percebeu que os cachorros salivavam já ao ouvir o som da campainha, pois, esta, estava condicionada pelos animais que a comida seria servida logo após o som. Mesmo não recebendo a recompensa, o alimento, os bichos salivavam a sua espera. Com a personagem de Fernanda Young a experiência funcionará da seguinte forma:

Eu vou linkar a sensação de ficar de pau duro algo muito terrível. Algo insuportavelmente nojento. Algo que o seu cérebro não será capaz de esquecer. Jamais. [...] Melhor dizendo: toda vez que você começar a ficar de pau duro, vai automaticamente ficar de pau mole. Porque seu reflexo estará condicionado. Por mim. E você não poderá fazer nada a respeito. Nem cinquenta anos de análise resolveriam. Já que eu chegarei a níveis máximos de baixa e covardia. É uma vingança, lembra? Vale tudo. (YOUNG, 2009, p. 14-15).

A vingança de Adriana é uma resposta feminina contra a opressão milenar que privilegia a masculinidade falocêntrica e patriarcal: “A vingança é o pau duro da mulher. Retirem de uma mulher a possibilidade de se vingar e estarão acabando com sua energia para a vida” (YOUNG, 2009, p. 11). A vingança acontece por meio da fala de uma mulher carregada de informação cultural e social contra o falocentrismo. O falocentrismo é a visão ou forma de pensamento que defende a lógica do patriarcado. De acordo com Heleieth Saffioti (2015), o termo patriarcado vai além da figura paterna, pois é uma questão civil e não privada, dá direitos sexuais aos homens configurando uma hierarquia que invade diversos espaços da sociedade, de base material e corporificada, com estrutura de poder baseada na ideologia e na violência física e psicológica. Neste sistema, o masculino e o feminino encontram-se numa posição estruturalmente assimétrica: os homens, como os referentes empíricos do masculino, possuem o falo, ou seja, a visão da virilidade abstrata.

No patriarcado, o homem é senhor e escravo de seu próprio pênis: “Todos os homens são seus paus. Apenas e simplesmente. Por isso não reclamam tanto da vida: vocês estarão basicamente felizes, desde que seus paus permaneçam fortes e corados.” (YOUNG, 2009, p. 9). Para a

personagem Adriana, o pênis faz o homem na cultura do patriarcado ao tomar o namorado como referência de homem sexista. Ele é usado como exemplo para os outros, tanto no comportamento que se refere a ter mais de uma parceira sexual, traições e a vaidade em torno de seu pênis, quanto como metonímia, o homem reduzido ao seu próprio pênis. O pênis como fonte dos problemas que giram em torno da masculinidade e da feminilidade. A primazia do falo freudiano foi construída em cima de uma cultura de adoração falocêntrica já existente, consolidada e que se perpetua, como destaca Saffioti:

Em geral, pensa-se ter havido primazia masculina no passado remoto, o que significa, e isto é verbalizado oralmente e por escrito, que as desigualdades atuais entre homens e mulheres são resquícios de um *patriarcado* não mais existente ou em seus últimos estertores. De fato, como os demais fenômenos sociais, também o patriarcado está em permanente transformação. Se, na Roma antiga, o patriarca detinha poder de vida e morte sobre sua esposa e seus filhos, hoje tal poder não mais existe, no plano *de jure*. Entretanto, homens continuam matando suas parceiras [...]. (SAFFIOTI, 2015, p. 48).

As estruturas patriarcais atravessam tempos e sociedades no mundo. Fernanda Young traz para a discussão culturas, linguagens, personalidades e muito mais para mostrar como os homens são iguais, não importando onde ou quem, no que diz respeito ao trato com seus próprios pênis, sua relação de poder fálica e as mulheres. Chaplin e Picasso são colocados como orgulhosos de seus paus mais que de suas artes. Fernanda, para evidenciar ainda mais a igualdade masculina como universal, buscou referências de traduções do nome “pau”, e não “pênis”, em outras culturas, jogando com os tamanhos dos nomes e suas sonoridades em comparação com os “paus” como curtos, grossos, longos, maiores e menores. O jogo com as palavras se dá no momento em que a personagem Adriana lê esses nomes enquanto marca o ritmo da masturbação que executará no namorado, para que ele se excite, e finalmente, ela esfregue miúdos de boi em seu rosto:

– Shhh. Em ordem alfabética: Alemão: schwanz. Árabe: ayir. Búlgaro: pischka. Catalão: titola. Chinês: yinjing. Dinamarquês: tissemand. Espanhol: pene. Na Estônia: munn. Finlandês: kulli. Grego: poutsos. Holandês: plasser. Húngaro: fasz. Indiano: lavda. Indonésio: kontrol. Em inglês tem dois: cock e dick. Iraniano: kir. Em islandês é um pouco maior: tiltlingur. Israelense: zayin. Italiano: cazzo. Japonês: chimpô. Chimpô! Norueguês: pikk. Pikk! Polonês: chuj. Romeno: pula. Pula, pula, pula! Sueco: kuk. E ucraniano: khuy. Khuy é fofo, não é? (YOUNG, 2009, p. 18).

Em *Para além do falo* (1997), a psicanalista e filósofa feminista Teresa Brennan levanta críticas à teoria do falo, do ponto de vista feminino, questionando e refletindo a respeito das relações sociais e políticas que envolvem o meio e o prestígio masculino que influenciou o pensamento freudiano revisitado e ampliado por Jaques Lacan em suas obras. A supervalorização do homem na história é um dos fatores discutidos como problemáticos por Teresa Brennan:

A chave do problema patriarcal seria, na verdade, o fato de que os homens são socialmente valorizados. É, no mínimo, uma questão em aberto, quer seja o simbólico inerentemente patriarcal porque a mulher responde pelo cuidado primário dos filhos, quer em razão da intervenção coincidente de um pai socialmente privilegiado e da linguagem. Mas o

simbólico patriarcal tem outra âncora, em forma de falo; ou, mais precisamente, numa ligação entre a diferença sexual e a dominância fálica. É este vínculo que parece o mais duro de romper. (BRENNAN, 1997, p. 13).

Freud, em seus estudos sobre a feminilidade e a relação de prazer nos genitais ainda destaca que, “[...] no menino, essa fase é marcada pelo fato de que ele consegue obter sensações prazerosas de seu pequeno pênis, cujo estado de excitação ele conjuga com as suas representações de relação sexual. O mesmo faz a menina com seu clitóris inda menor” (FREUD, 2019, p. 320). Se há excitação tanto peniana quanto clitoriana, porque o falo não poderia ter também como referente físico o próprio clitóris na menina?

Partindo da premissa de que qualquer outro símbolo pode ser representado como falo, como uma casa, um livro ou qualquer outro desejo que se quer alcançar, a mulher também pode estar associada a ele. No entanto, o grande símbolo consolidado como representante fálico é o pênis, o homem e o poder social do homem. Se nenhum indivíduo, seja ele de que sexo for, pode exatamente possuir o falo, se ele representa exatamente a falta presente e marcante em todos que buscam por ele, porque associá-lo justamente ao pênis se não por uma questão de valorização do homem perante a mulher? A partir dessa discussão sobre o prazer e a representação do clitóris para a mulher, a escritora Fernanda Young, abre a seguinte crítica:

O clitóris faz parte da vagina tanto quanto a glândula, que é a parte de maior sensibilidade do órgão sexual masculino, faz parte do pau. Então é a mesma coisa. Não é possível excluir nem um nem outro. Outra coisa também que ninguém fala é que a mulher também fica rija, assim como o homem. Ela endurece, cresce, fica ereta, tanto quanto o pau do homem. Só que é interno, não está facilmente visível. E daí podemos concluir: não somos castradas. (YOUNG, 2018, p. 64).

A associação está dependente e atrelada à concepção visual do pênis, mesmo que, em teoria, pênis e falo não corresponda à mesma definição, apesar de convergirem para o mesmo sentido. Ou seja, o pênis, pelo fato de ser visível e poder representar a falta física em comparação ao corpo feminino, deveria ocupar “[...] o lugar do falo potencialmente neutro. Em outras palavras, num plano *não-visual*, o falo não deveria ser senão um sinalizador neutro: um significante que nada represente, ou nada mais represente do que aquela falta que nos impele a falar, e, ao falar, nós nos diferenciamos” (BRENNAN, 1997, p. 13). Entre o que é visível e o que não o é, a evidente aparência sustenta um prestígio dentro de uma sociedade marcada pela cultura do masculino, como Fernanda complementa em sua crítica: “Nós, talvez, tenhamos sido castradas na repressão do olhar do outro, no olhar da cultura, porque nosso órgão não é visto. Mas, na verdade, nós ficamos duras e ejaculamos, só que em outra proporção” (YOUNG, 2018, p. 64).

Sobre a dificuldade de se repensar a teoria do *falo* em nossos tempos, Teresa Brennan atribui que “[...] resíduos dos contextos iniciais sobrevivem em clichês e frases feitas, que tornam ainda mais difícil repensar as questões” (BRENNAN, 1997, p. 09). Ainda há muita resistência sobre o

papel da mulher nos estudos psicanalíticos principalmente quando elas se empenham a contestar teorias consolidadas na mentalidade social através dos estereótipos, frases feitas, e crenças contribuem para o pensamento estancado e estagnado, “[...] meu argumento é o de que estes estereótipos reconciliam identificações conflitivas com o feminismo, a psicanálise e o mundo acadêmico.” (1997, p. 10).

Considerações finais

A intenção da personagem de Fernanda Young não é apenas destruir o físico “pau”, e sim desconstruir a representação patriarcal que ele apresenta para a sociedade, rebaixar a prepotência de dominação masculina a insignificância de “[...] um pequeno apêndice balançando para fora do corpo, chamado pênis, vulgo pau” (YOUNG, 2009, p. 89). O próprio Freud, que passou parte de sua vida atualizando e reescrevendo seus escritos, afirma que seu estudo a respeito do feminino “certamente está incompleto e fragmentário, e nem sempre soa amigável” (FREUD, 2019, p. 341), e espera, com a evolução dos estudos e pesquisas científicas, que novas informações sejam “[...] mais profundas mais bem articuladas” (2019, p. 341). Então, insistir em conceitos e teorias datadas, através de posições estereotipadas por posições sexistas e patriarcais, seria negar a própria essência dos estudos freudianos. A imagem da mulher contemporânea na literatura brasileira ganha hoje um tom de denúncia e subversão dos valores de uma cultura. O que se busca é a equivalência de gênero no meio social, cultural, político e demais estruturas, questões que podem ser representadas na literatura contemporânea por meio de escritoras como Fernanda Young.

Referências

- BRENNAN, Teresa. (org.) **Para além do falo**: uma crítica a Lacan do ponto de vista da mulher. Trad. Alice Xavier. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1997.
- FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. Trad.: Laura Fraga de Almeida Sampaio. 22. ed. São Paulo: Edições Loyola, 2012.
- FREUD, Sigmund. **Amor, sexualidade, feminilidade**. Obras incompletas de Sigmund Freud. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.
- NASIO, Juan-David. **Édipo**: o complexo do qual nenhuma criança escapa. Trad.: André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007.
- SAFFIOTI, Heleieth. **Gênero, patriarcado, violência**. 2. ed. São Paulo: Expressão Popular, Fundação Perseu Abramo, 2015.
- YOUNG, Fernanda; MACHADO, Alexandre. **Os melhores momentos de “Os Normais”**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.
- YOUNG, Fernanda. **O pau**. Rio de Janeiro: Rocco, 2009.

YOUNG, Fernanda. **Pós-F**: para além do masculino e do feminino. Rio de Janeiro: Leya, 2018.

UM RASTRO DE PESTE NO UNIVERSO FEMININO: A TUBERCULOSE EM *FLORADAS NA SERRA* (1939), DE DINAH SILVEIRA DE QUEIROZ

Sarah Pinto de Holanda
Universidade Federal do Ceará

Ana Márcia Alves Siqueira⁵¹
Universidade Federal do Ceará

Resumo

Cenários de pestes e epidemias são recorrentes na literatura. Percorrendo a ficção nacional, facilmente nos deparamos com antagonistas do porte da varíola, do cólera e da gripe espanhola. A tuberculose está no centro do romance *Floradas na Serra* (1939), de Dinah Silveira de Queiroz. Nesta pesquisa, analisaremos a abordagem que a autora dá ao tema, mostrando como a tuberculose exclui e estigmatiza a mulher, incapacitando-a de cumprir um de seus mais relevantes papéis para a época: o de esposa e o de mãe. Acreditando na importância do caráter social e histórico dessa obra, nosso trabalho foi embasado nos estudos de Antonio Candido, Roger Chartier, Cláudio Bertolli Filho, entre outros.

Palavras-chave: Dinah Silveira de Queiroz; Literatura; Sociedade; Tuberculose; Literatura; Condição feminina.

A trajetória da tuberculose como tema e personagem na literatura brasileira

Varíola, lepra, poliomielite e tétano soam como referências antigas, moléstias enfrentadas pelos nossos antepassados e já vencidas pela tecnologia farmacêutica. É certo que muitas dessas doenças já foram erradicadas ou estão perfeitamente controláveis, figurando como fantasmas de um passado quase remoto. Todavia, dados publicados pela Fiocruz em 2017 apontam a realidade desastrosa que cerca a tuberculose. Entre as dez doenças que mais matam no mundo, o Brasil registra o número desconcertante de mais de 70 mil casos por ano e 4500 vítimas fatais. A arqueologia já apontou a presença da enfermidade em corpos mumificados 5000 a. C; há registros de seus sintomas, causas e tratamentos no Antigo Testamento, em textos egípcios, indianos, chineses e gregos. No Brasil, a doença aportou junto com os europeus, acometendo, além dos colonos, muitos índios desse mal.

Apesar de velha conhecida, a popularidade da doença irá atingir seu apogeu no século XIX, quando ganha *status* de epidemia. Contaminando diversos povos, ceifando a vida de muitos jovens, o Mal do Século povoará o imaginário de gerações mundo afora. Não raro a tuberculose é associada ao Romantismo, corrente literária que teve como expoentes Álvares de Azevedo, Castro Alves e Casimiro de Abreu, todos vítimas da doença antes dos 25 anos.

51 Orientadora.

A visão de excepcionalidade ligada à doença está completamente amalgamada em um contexto histórico e geográfico próprio. A moda de cantar a morte e a doença dos poetas brasileiros tem sua influência direta nos românticos europeus que começaram a desenvolver seus mórbidos temas pós-Revolução Francesa. Cláudio Bertolli Filho, em *História social da tuberculose e do tuberculoso: 1900 – 1950*, reflete sobre o processo de surgimento e a construção dessa aura espiritualizante que envolveu os tísicos:

Com isto, os escritores românticos encontraram na tuberculose um recurso conveniente para negar o mundo concreto e confessar o desencanto da vida social. A ansiedade da busca de um ‘segundo eu’ rimava com a desilusão produzida por uma sociedade envolvida pelos ideais de igualdade dos direitos dos cidadãos, favorecendo as cirurgias introspectivas e de auto-observação. Com isso, o comportamento mórbido e ensimesmado passou a ser concebido como sinônimo de requinte e delicadeza por um grupo infelicitado pela ameaça de decadência na hierarquia social. (FILHO, 2001, p. 46).

Mesmo matando aos milhares nas fábricas e cortiços, a tuberculose é adotada pela aristocracia insatisfeita que precisou construir para si um paralelo mundo superior. Abstendo-se da concretude das relações sociais e econômicas, a doença serve-lhes como um produto conveniente que passa a ditar moda, padrões de beleza e atitudes. Aspirantes a artistas deveriam exibir uma profunda magreza e certa palidez assim como as etéreas musas pintadas nos versos e nas telas com suas faces brancas e olheiras profundas. Todo esse clichê, no entanto, cairá por terra com as novas ideologias formuladas por Hippolyte Taine, Frances Galton e Gustave Le Bon que embasarão a estética realista difundida até as primeiras décadas dos 1900.

O último quarto do século XIX e início do século XX assistiram à consolidação da burguesia enquanto classe social hegemônica na Europa. Seu sistema de trabalho valorizava a força física e a saúde. O culto ao corpo ativo e ao temperamento alegre passa a ser estimulado, substituindo o aspecto doentio valorizado pelos românticos décadas antes. O padrão elitista do tuberculoso é substituído pelo estigma social – o doente traz em si a marca da degradação física e moral.

Os novos posicionamentos sociais e sanitários que foram esboçados naquele momento cumpriam o papel negador da boêmia e da tuberculose como marcas da camada culta e elegante, reconhecendo a consunção como enfermidade própria da população pobre e marginalizada. A partir de então, a tuberculose foi associada à miséria que dizimava o proletariado e os trabalhadores industriais. (FILHO, 2001, p. 49).

O desenho de sujeito concebido pelo capitalismo emergente tratou de suprimir todos os elementos que poderiam interferir no seu sistema econômico-social centrado na capacidade de trabalho e consumo individual. A partir de regulamentos biológicos, apoiados na crença na ciência como aliada do homem, a burguesia passou a marginalizar qualquer condição que transgredisse o modelo estabelecido. Os tratados médicos publicados à época sustentaram a tese de degradação

moral, psicológica e sexual do tuberculoso, transformando o doente em um mal que precisava ser expurgado.

Instintos inferiores, comportamentos maldosos e degenerados, corrupção sexual, rebeldia religiosa são alguns dos predicados atribuídos aos fímatos em relatos clínicos. A infecção era resultado de uma vida de excessos. Amparada na medicina, a literatura irá construir uma série de narrativas que, apresentando personagens desprovidos de quaisquer escrúpulos, corroboraram para a propagação do estigma dos doentes.

Na virada do século, a ficção naturalista já assinalava a precariedade das condições de saúde e higiene dos subúrbios, relacionando-as com a conduta violenta, imoral e, por vezes, animalesca de seus moradores. A exuberância da *belle époque* tupiniquim, imitando os moldes parisienses, reclamará para a burguesia local uma limpeza social das grandes cidades. O Rio de Janeiro, então Capital Federal, passará por um processo de reurbanização intenso, culminando na destruição de vários cortiços situados no centro da cidade. Esses ambientes, habitados em sua maioria por escravos, mulatos e imigrantes, representavam um foco de perversões e doenças. É dessa época o surgimento das primeiras entidades em prol do saneamento básico, da vacina obrigatória e da criação de dispensários públicos para os tuberculosos.

Esse cenário de vigilância sanitária é solo fértil para o desenvolvimento da ideologia eugenista que ganhará contornos bem definidos no programa governamental e literário brasileiros. Os conceitos de atavismo e mal hereditário justificaram o repúdio diante de qualquer ligação com um contaminado pela tísica. A crônica da época revela dezenas de noivados desfeitos por conta de uma descoberta infeliz: se alguém da família do futuro conjugue apresentasse a moléstia, o casamento estaria fadado ao fracasso. Por esse motivo, se um ente querido ou distante aparecesse infectado, os parentes tratavam de esconder o doente para não manchar a reputação dos demais.

Tulo Hostílio Montenegro em *Tuberculose e literatura* (1949), assim como Bertoli Filho, no já mencionado estudo, elencam uma série de autores e obras que tematizaram sobre a peste branca. Em sua maioria, a prosa ficcional que vai do início do século até os anos 30 empenhou-se em diabolizar os tipos fímatos desenhados em suas tramas. São muitos os títulos já quase completamente soterrados pelo esquecimento, mas que fizeram relativo sucesso quando publicados por, pretensamente, dissecarem a psicologia dos tuberculosos e suas condutas: *Dona Dolorosa* (1910) do influente cronista Théo-Filho, *Almas em delírio* (1912), de Canto e Mello assim como *Demônios e semideuses* (1933) de Elias Cecilio, são alguns exemplares dessa lavra. Esses e outros livros desenvolvem suas intrigas a partir da vilania dos personagens tuberculosos. Em alguns casos, os protagonistas são corrompidos por uma mulher cruel que trouxera a herança maldita para a relação conjugal. Em outros, o espírito de um jovem influenciável é pervertido pelos vícios e as

libertinagens, transformando-o num degenerado, fatal consequência da infecção. Não raro as descrições são recheadas por cenas orgiásticas regadas a sexo, bebidas, drogas e rituais demoníacos.

É pertinente frisar o caráter elitista das narrativas sobre a tísica desse período. Enquanto as providências estatais se inclinavam à urgente separação dos trabalhadores doentes dos sadios, na tentativa de impedir que os surtos inviabilizassem a mão de obra e, por conseguinte, prejudicasse os setores econômicos; a literatura continuava negligenciando seu olhar para os desfavorecidos economicamente, associando a tuberculose à elite que, por desobedecer aos padrões moralmente aceitos, acabava pagando com a honra e a vida por seus desatinos. O romance de Dinah Silveira de Queiroz, apesar de citar a precariedade do assistencialismo público aos mais pobres, também se centrará nos doentes da burguesia, em especial nas moças de família abastada que são confinadas em sanatórios no alto da montanha.

Floradas na serra: um outro olhar para a doença

A autora paulistana Dinah Silveira de Queiroz é dona de uma vasta e diversificada obra literária composta por romances, contos, peças de teatro, biografia, livros infantis, além de uma vida inteira dedicada à crônica. Ela estreou no gênero romanesco com *Floradas na Serra* em 1º de setembro de 1939, no mesmo dia em que a Alemanha de Hitler invade a Polônia, marcando o início da II Guerra. As páginas dos jornais que se seguiram informavam sobre cada nova tropa destruída, cidade invadida e bomba desferida. Em meio aos contornos dramáticos da nova realidade mundial, o romance da jovem Dinah ganhou o coração da crítica e do público. Em um mês, uma segunda edição foi lançada e o sucesso não parou por aí, o livro foi traduzido para diversos idiomas, galgou prêmios importantes, ganhou adaptação para fotonovela, cinema, teatro e televisão. *Floradas na Serra* foi, sem dúvidas, um *best-seller*, projetando Dinah no cenário nacional e internacional.

Ambientado em Campos do Jordão, região serrana de São Paulo, cidade famosa desde o início do século por conter o elemento climático favorável à cura dos bacilos de Koch, a narrativa alinha histórias de amor à análise introspectiva dos personagens, trazendo, além disso, uma observação realista da enfermidade. Em *Floradas na Serra*, o narrador descreve com a mesma acuidade a natureza exuberante das paisagens e os tratamentos operados pelos médicos, captando o medo e a solidão dos seres ficcionais:

– (...) Receio, Lucília, que o uso do pneumotórax não dê mais resultado no seu caso... Mas há uma outra solução... Se fizer um repouso de muitos dias, alimentando-se bem, poderá fazer...

Turquinha entrou pensa, com ar humilde, com aquele jeito de avezinha doente. Sobre o rosto de Lucília passou repentinamente um sopro violento de vida, de reação.

– Ah, não, isso não! Prefiro morrer – Olhava Turquinha. Não quero fazer a toracoplastia. Não quero ficar aleijada.

Turquinha abriu a boca para dizer qualquer coisa e empalideceu por baixo da pintura. Tremeu toda e levou as mãos ao rosto, saindo do quarto. Lucília continuava:

– Não, Dr. Celso, não quero que os outros tenham pena de mim... Não quero...

Veio um acesso de tosse violento, cortado de soluços. Dr. Celso, comovido, tomou a mão de Lucília, procurando acalmá-la. (QUEIROZ, 1988, p. 107-108).

A toracoplastia era uma intervenção drástica adotada por algum tempo pelos pneumologistas especializados em tuberculose. O temido procedimento consistia na retirada de costelas para propiciar um melhor funcionamento dos pulmões. A principal consequência da cirurgia era a deformidade provocada no corpo do paciente. No trecho acima, o narrador descreve o desespero de Lucília diante de seu diagnóstico. A operação significaria tatuar em seu corpo a marca do mal, em definitivo. Em uma sociedade que estigmatizava os tuberculosos, não haveria uma segunda chance para uma mulher fisicamente desfigurada pela tísica.

Entre tantas mulheres importantes para a intriga, é através de Elza, a personagem âncora, que percorremos o ingresso de uma infectada nos sanatórios. Acompanhamos os estágios de seu tratamento, a adaptação a um ambiente estranho, a descoberta de novos sentimentos, a recuperação, além do desejado e temido retorno ao mundo dos sãos. Levada por sua mãe a uma pensão de meninas, a sensação de temor e deslocamento são as primeiras companhias de Elza. Pertencente a uma família de posses, a garota deixa em São Paulo o sonho de noivado promissor e o embuste sobre seu verdadeiro estado de saúde:

– Mamãe, quero uma coisa...
 – Já me pediu mil vezes. Eu já sei... Fique tranqüila. O Osvaldo não saberá. Não havia mal que ele soubesse. Se gosta realmente de você, por que ocultar?
 Elza abanava a cabeça, nervosa e impaciente.
 – Não se aflija. Ninguém, mesmo da família sabe... Você está aqui, está fraca, anêmica, estudou demais, veio fazer um repouso... Até temos sorte, disse D. Matilde com certo amargor. O Osvaldo ter ido para a Inglaterra pouco antes...
 – Mamãe, valerá a pena o sacrifício dessa separação? Quero viver, mamãe, quero sarar, quero esperar Osvaldo curada, bonita... Mamãe, diga que sim... Diga assim: – “Elza vai ficar boa.” (QUEIROZ, 1988, p. 5).

Nos anos 30, ser bela, desejada e, conseqüentemente, apta para as núpcias era a aspiração das filhas da sociedade brasileira. Mesmo que algumas damas mais abastadas já exercessem profissão remunerada, os domínios do lar ainda eram o reduto possível para a maioria. A aparência física feminina, portanto, seria o ingresso para a realização matrimonial. O corpo de Elza, no correr da estória, será o espelho de sua recuperação, logo, de seu reingresso à vida que deixara pra trás:

Alguns passos. A cascata, de repente, como um véu, descendo de mansinho. Duas jovens nuas estão ali. (...) Frio. Gosto de saúde. (...)
 Visão de segundos. A maior diz, audaciosa, para o espanto de Elza:
 – Olhe bem; você parece que nunca viu uma mulher nua! (...)
 Elza tomou o braço de Letícia e, de repente, encontrando súbita facilidade, atravessou o grupo de árvores, quase correndo. (...)
 – Que é que você tem, criatura? Você se envergonha demais, também não é pra tanto! (...)
 – Não é vergonha... Eu vi aquelas duas esbanjando saúde... Lembrei-me de repente da minha magreza, senti-me tão feia, tão... – procurava uma palavra – tão pobre... – disse afinal. (QUEIROZ, 1988, p. 15-16).

A pobreza da garota, associada a sua magreza e palidez, corresponde ao modelo de mulher (esposa e mãe) esperado pela sociedade. Como dito anteriormente, a constatação da doença seria uma condenação para uma solteira, pois a impediria de contrair consórcio; e para uma casada, já que portar a enfermidade poderia resultar em desquite. O sofrimento de Araci, que vê seus filhos de longe, impedida de tocá-los, é descrito ao longo do romance. Acompanhada apenas pela babá das crianças, solitária no seu exílio particular, o leitor é informado da condição da personagem:

– Seu marido deve ficar contentes com essas melhoras...
 – Não sou casada, disse Araci com voz seca. Casamento anulado...
 – Ah, desculpe. Não sabia.
 – É muito natural que não saiba. Meu marido anulou o casamento dizendo que eu era doente desde antes do casamento e que sabia... Não é verdade. Tive uma pleuris quando tinha dezesseis anos e fiquei muito fraca. Fui para uma fazenda. Quando casei, anos depois, estava forte e disposta... Adoecei com a gravidez... Você imagina, primeiro parto e duplo... quase morri. Três meses depois do nascimento dos meninos, tive um acidente... A primeira hemoptise... Estava em casa de meus pais e fiquei aterrada uma manhã, ouvindo uma discussão que vinha do quarto ao lado. – “O senhor entregou-me uma filha doente, uma mulher imprestável para o resto da vida. Não tem consciência! Sabia da doença dela e ocultou-me! Bom fardo para os outros carregarem!” Era o meu marido que assim falava. Foi o começo. Ah, nem calcula a minha vida... Mas tudo passa. A gente vai esquecendo, fica com o coração duro. Agora... estou contente. (QUEIROZ, 1988, p.79).

Assim como Elza, mais uma personagem se fortalece durante a batalha travada contra a enfermidade. O amor maternal e o desejo de viver são os ingredientes para a vitória de Araci que, ao final da narrativa, agarrada a suas crianças, retorna à cidade. Rechaçada pelo marido, ela não pode retomar a vida que deixou em São Paulo, mas sua história poderá ser reescrita e o recomeço é uma esperança. Através dessa e de outras personagens, Dinah aponta que para o doente, e em especial, para a mulher, existe vida pós-tuberculose.

Letícia, companheira de pensão de Elza e Lucília, marcha ao lado de Araci na tropa dos vencedores. Totalmente recuperada, ela nutre um amor não correspondido por Dr. Celso, médico responsável pelo seu tratamento. Esmiuçando a psique da garota, o narrador revela os desejos sensuais da ex-condenada. Sem nunca ter experimentado o contato físico com qualquer homem, já que era doente, Letícia saboreia cada toque que a ausculta, a medição do pulso e da temperatura lhe proporcionam, transferindo para o médico seu ideal de felicidade conjugal. Como nenhum outro homem, Celso conhecia sua enfermidade e se regozijava por sua cura, permanecer com ele em Campos do Jordão significaria, além da realização amorosa, a segurança de um relacionamento sem mentiras ou surpresas. A alta clínica representaria, para ela, uma ruptura definitiva com seu enamorado:

Letícia ainda esperou alguns dias por qualquer coisa que lhe servisse de bom pretexto para adiamento da viagem. Tudo em vão. Na última visita ao consultório do Dr. Celso, pôde ver as suas radiografias no fichário, com as várias datas. A cicatrização parecia definitiva e o seu caso encerrado, como sendo de excepcional felicidade. Passou pela radioscopia e foi ouvir a confirmação de que estava “pronta” para descer. Teve um aperto no coração enquanto se vestia e olhava para o ambiente onde, durante muito tempo, lhe dispensara o

médico aquela atenção, aquela intimidade. Quando acabou de se vestir, passou à sala vizinha. Dr. Celso escrevia qualquer coisa. Via com emoção a sua cabeça, que pendia sobre o papel, e se lembrava, quantas, quantas vezes a tivera encostada ao seio, sentindo-lhe o perfume. (QUEIROZ, 1988, p. 108-109).

O retorno para o lar e para o convívio com os sãos não será suficiente para Letícia. Não se adaptando à vida em São Paulo, ela empreende um novo movimento para o seu caminho: o do regresso à vila dos doentes. Longe do fantasma da tísica, Letícia não consegue se apartar do lugar onde foi feliz e tenta regressar como empregada de um hospital da cidade: “Não resisti, fui ontem à tal senhora e arrumei o emprego... Se a minha Madrinha deixar, volto logo para aí” (QUEIROZ, 1988, p. 145).

No romance de Dinah Silveira de Queiroz, os estigmas impostos a esses seres são vencidos mesmo por aqueles que não conseguem a cura. Lucília, a mais intrigante personagem do livro, subverte a lógica da obediência, da autopiedade, e do pânico imposta aos doentes:

Por que modificações passara Lucília? (...)
 – (...) Pensava que eu precisava conhecer profundamente a vida antes de morrer. Conhecer o amor de um homem, vibrar, ser mulher.
 Elza ouviu tudo insaciavelmente. Mas, tinha que dizer qualquer coisa de ponderado:
 – Creio que você está procedendo loucamente. Nada sabe desse homem. Pode ser casado. Deve ser casado. Que poderá sair disso tudo? Apenas desgosto. Oh, Lucília, não se entregue a esse homem. Pode encontrar outro... Esse não. Alguma coisa me diz que vai acabar mal.
 – Acabar mal? Sou uma condenada, não espero curar-me... Nem faço por curar-me. Por que não hei de guardar alguma coisa para mim no mundo? Tudo escapa das minhas mãos. Afeição, saúde, tudo. Por que não hei de reservar um bom instante de amor... Ainda que seja só um... para ter alguma coisa na vida? (QUEIROZ, 1988, p. 74-75).

Apesar de ser a única que permanece na pensão, sua história é regida pela liberdade e, se a primeira vista parece execrada pela moléstia, foi a paixão que lhe condenou. Atraída por um escritor misterioso, um homem que não a enxerga como doente, Lucília decide romper com as barreiras morais estabelecidas para as mulheres e entregar-se sexualmente a Bruno. Os encontros ardentes contrariam os protocolos de repouso estabelecidos pelo médico, piorando a saúde da jovem. A alegria do romance é bruscamente interrompida com o sumiço do amante. O abandono seguido pela operação da retirada da costela ferem Lucília, mas não a impedem de ser dona de seu destino: “[...] Engana-se, Elza, juro que se engana. Não me trocaria por você. A minha vida, feliz ou desgraçada é minha...” (QUEIROZ, 1988, p. 147-148).

Considerações finais

O sucesso de *Floradas na Serra* talvez seja compreendido pelo discurso de esperança e de triunfo refletido no desfecho do romance. Em uma sociedade chagada por uma peste, que marcava tantas famílias, o livro de Dinah soava como bálsamo. É pertinente assegurar a contribuição positiva da obra para uma revisão do olhar acerca da doença e do doente, interferindo diretamente na história de seu tempo.

As questões que assolam o feminino estão sempre presentes na obra de ficção e não-ficção de Dinah Silveira de Queiroz. Seu primeiro romance abrirá caminho para reflexões acerca do papel social da mulher no seu tempo e no passado remoto. Para além da crítica literária, sua obra contribui, portanto, para os estudos de gênero, tão necessários atualmente.

Referências

BASTOS, Alcmeno. **Dinah Silveira de Queiroz. Série Essencial.** Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2014.

FILHO, Cláudio Bertolli. **História social da tuberculose e do tuberculoso: 1900-1950.** Rio de Janeiro: FIOCRUZ, 2001.

MONTENEGRO, Tulo Hostílio. **Tuberculose e literatura: notas de Pesquisa.** Rio de Janeiro: Casa do Livro, 1949.

QUEIROZ, Dinah Silveira de. **Floradas na Serra.** Rio de Janeiro: Record, 1988.