

**ANAIS
2021**

LITERATURA E RESISTÊNCIA:

DIALOGANDO COM TODOS OS TEMPOS.



**XVIII ENCONTRO
INTERDISCIPLINAR
DE ESTUDOS LITERÁRIOS**

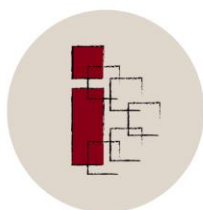


ANAIS DO XVIII ENCONTRO INTERDISCIPLINAR DE ESTUDOS LITERÁRIOS
REALIZADO PELO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ NO ANO DE 2021
NA MODALIDADE ON-LINE

ISSN 2179-4154

V. ÚNICO

<https://interdisciplinarppgletras.wordpress.com/>



©

OS TEXTOS SÃO DE TOTAL RESPONSABILIDADE DE SEUS RESPECTIVOS AUTORES.

COORDENAÇÃO PPGLETRAS (2021)

Júlio Cezar Bastoni da Silva

REPRESENTAÇÃO DISCENTE

Fabiano de Cássio Borges Gois

Kessya Steicy Batista Silva

Kleber Bezerra Rocha

Marina Maria Abreu Melo

COMISSÃO ORGANIZADORA

Aliny Ferreira Costa

Aline Leitão Moreira

Ana Carolina Pereira da Costa

Ciro Oliveira Ferreira

Edinaura Linhares Ferreira Lima

Elayne Castro Correia

Érica Zingano

Fabiano de Cássio Borges Gois

Francisca Georgiana do Nascimento Pinho

Francisco Elieudo Buriti de Sousa

Gabriela Ramos Souza

Gleycie Trigueiro de Freitas Souza

Júlio Cezar Bastoni da Silva

Kedma Janaína Freitas Damasceno

Kessya Steicy Batista Silva

Kleber Bezerra Rocha

Lídia Barroso Gomes Castro

Lígia Ribeiro do Nascimento

Maria Liduína de Araújo

Marina Maria Abreu Melo

Matheus Araújo de Souza Silva

Matheus Coelho Inocêncio

Patricia Rodrigues de Souza

Simone Lopes de Almeida Nunes

Valéria Correia Lourenço

ORGANIZAÇÃO DOS ANAIS

Fabiano de Cássio Borges Gois

Kessya Steicy Batista Silva

Kleber Bezerra Rocha

Marina Maria Abreu Melo

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

E56

Encontro Interdisciplinar de estudos literários (17.: 2021: Fortaleza, CE)

Anais do XVII Encontro Interdisciplinar de Estudos Literários de 2021 em Fortaleza, CE [recurso eletrônico]/ Coordenação: Júlio Cezar Bastoni da Silva (Coordenador PPGLetras - UFC). Organização: Fabiano de Cássio Borges Gois, Kessya Steicy Batista Silva, Kleber Bezerra Rocha, Marina Maria Abreu Melo. - Fortaleza: Universidade Federal do Ceará; 2021. 295 p.:

Tema: Literatura e Resistência: dialogando com todos os tempos.

ISSN: 2179-4154

Vários autores.

Inclui referências.

Acesso: <https://interdisciplinarppglettras.wordpress.com/>

1. Anais - eventos. 2. Debate- Literário Social. 3. Literatura 4. Sociedade. Título.

CDD 800

SUMÁRIO

LITERATURA COMO RESISTÊNCIA: O DUALISMO CORPO X ALMA NO CONTO “O PECADO” DE LIMA BARRETO, SEGUNDO A TEORIA DA COLONIALIDADE DO PODER DE ANÍBAL QUIJANO.....	6
O GRITO DE GOYA EM POETAS PORTUGUESES.....	19
CAROLINA MARIA DE JESUS: TRABALHADORA E ESCRITORA.....	35
ARCAICOS ESCOMBROS DO DESEJO: REVERBERAÇÕES PUERIS SOB A PENA DE ALEXANDRE MARQUES RODRIGUES.....	49
A POÉTICA INSURGENTE DE JARID ARRAES EM UM BURACO COM MEU NOME.....	64
UMA ANÁLISE COMPARADA DE ELEGIA 1938 E OPERÁRIO NO MAR, DE CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE, E VIDAS SECAS, DE GRACILIANO RAMOS.....	79
IDENTIDADE E REPRESENTAÇÃO: A BUSCA DO “EU” EM CONTOS DE LUCI COLLIN.....	91
A DUPLA CHAMA OCTAVIANA E A POÉTICA HOMOEÓTICA NA OBRA “TRANSPAIXÃO” (2009) DE WALDO MOTTA.....	105
POBREZA COMO ISOTOPIA TEMÁTICO-FIGURATIVA EM QUARTO DE DESPEJO: DIÁRIO DE UMA FAVELADA.....	115
A LEITURA LITERÁRIA COMO ESPAÇO DE INCLUSÃO: RELATO DE EXPERIÊNCIA.....	127
LITERATURA E RESISTÊNCIA: UMA LEITURA DE GRACILIANO RAMOS.....	137
SOBRE RESISTÊNCIA E ESPERANÇA EM DOIS CONTOS DE OS DRAGÕES NÃO CONHECEM O PARAÍSO.....	152
VERDADES E MENTIRAS NAS HISTÓRIAS DE ALEXANDRE: UMA PROPOSTA DIDÁTICO-PEDAGÓGICA PARA O ENSINO FUNDAMENTAL.....	166
A SUB-REPRESENTAÇÃO DAS MULHERES DA IDADE MÉDIA NOS LIVROS DIDÁTICOS: IDENTIDADE E CULTURA ESCOLAR.....	182
DECOLONIALIDADE, DIREITO À TERRA E IDENTIDADE NA LITERATURA INDÍGENA: UM ESTUDO COMPARADO ENTRE A CARTA GUARANI-KAIOWÁ E A POÉTICA DE ELIANE POTIGUARA.....	197
ENTRE A LIBIDO E A TRANSGRESSÃO: UM ESTUDO COMPARATIVO DAS POESIAS DE GILKA MACHADO, ADÉLIA PRADO, HILDA HILST e ALICE RUIZ.....	211
QUATRO VEZES PUTA: O DESEJO E AS DOLORES, DE IVANA ARRUDA BALZAQUIANA.....	225
A LENDA DE FLANDRES: REESCRITA E ORIGINALIDADE BALZAQUIANA.....	237
AS UNIDADES LEXICAIS EM TORNO DA IDENTIDADE DE GÊNERO DE ZÉ PAULÃO, DO CONTO SAPATOS DE TACÃO ALTO, DE MIA COUTO.....	249
NO JARDIM DA LIBERDADE.....	264
A TERCEIRA MARGEM DO MITO: O LABIRINTO COMO ENTRE-LUGAR EM OS REIS, DE JULIO CORTÁZAR.....	279

APRESENTAÇÃO

O XVIII Encontro Interdisciplinar de Estudos Literários convida a comunidade acadêmica a discutir Literatura e Sociedade na edição de 2021 que, mais uma vez, ocorreu de modo inteiramente *online* devido à pandemia. Atualmente vivemos tempos difíceis de adaptação e superação decorrentes do caos sanitário que vem acontecendo desde 2020, sendo assim, é imprescindível discutir o papel da literatura como fonte de informação e mecanismo de engajamento social. Faz-se pertinente pôr os leitores do século XXI em sintonia com obras do passado para entender o que vivemos hoje: pandemia, racismo, homofobia, xenofobia, mercado, capitalismo, etc. Posto isto, literatura e sociedade funcionam como pilares do Encontro Interdisciplinar de 2021 com foco no poder atemporal do discurso literário de dialogar e se adaptar aos novos tempos. Feitas as observações iniciais, pergunta-se: *de que modo a literatura dialoga com a sociedade?* Se respondida, complementa-se: *como a literatura opera para mudar o meio em que vivemos?* e *como a literatura quebra a barreira do seu tempo para propor novos olhares à sociedade?*

A reflexão sobre o elo da literatura com a sociedade se apresenta como oportuna em um Brasil que cada vez mais sucateia e dismantela os laboratórios de pesquisa no país. O XVIII Encontro Interdisciplinar de Estudos Literários se apresenta como momento propício para a comunidade acadêmica mostrar sua força intelectual composta por seus alunos, professores e pesquisadores nas universidades brasileiras. Força esta capaz de debater e promover uma assembleia de pensamentos extraídos dos textos literários que há séculos vem imprimindo valores e costumes dos indivíduos de sua época.

Se o governo decide restringir bolsas de fomento à pesquisa dos alunos das áreas de humanas e estudos sociais, então, a justificativa para a realização do XVIII Encontro Interdisciplinar de Estudos Literários é de subverter o negacionismo político, social e intelectual. O objetivo do Encontro é o de promover e desenvolver um entendimento do texto literário com o meio em que foi, é e será recebido a fim de fazer o

indivíduo do século XXI compreender seu papel e reivindicar direitos e conquistas.

Muitos são os textos literários que foram escritos como modo de descrever os conflitos e insatisfações de seus personagens com o social que viviam. A literatura vem cada vez mais retratando através da sua fábrica poética, relatos verossímeis, com temas pertinentes e muitas vezes universais. Obras como *1984* (1949) de George Orwell, *O conto da aia* (1985) de Margaret Atwood, *A morte de um caixeiro viajante* (1949), de Arthur Miller, *Quarto de Despejo* (1960), de Carolina Maria de Jesus, e *Vidas Secas* (1938), de Graciliano Ramos, são alguns dos exemplos mais brilhantes de como a literatura pode levantar questões sociais e fazer perguntas aos seus leitores a respeito da sua condição humana com um papel social a cumprir.

Promover este debate literário-social não é uma tarefa fácil, pois incomoda a mão invisível que quer cada vez mais treinar seus cidadãos para serem exclusivamente mãos de obra qualificadas para a indústria. *A quem interessa liderar um país com a maior parcela da sociedade leitora e crítica? A quem interessa usar livros para entender política, democracia, direitos e deveres? A quem interessa estudar literatura? A quem interessa democratizar o acesso à informação e ao conhecimento de qualidade?* Estas são perguntas que são feitas com o intuito de incentivar os participantes do XVIII Encontro Interdisciplinar de Estudos Literários a apresentarem seus trabalhos pautados nos problemas que eles enxergam no seu *campus*, na sua comunidade e no seu país. Por fim, o XVIII Encontro Interdisciplinar de Estudos Literários propõe que seus participantes desenvolvam suas pesquisas com o objetivo de confirmar o diálogo da obra literária com seu tempo e que a literatura pode munir uma sociedade com conhecimento contra a ignorância e a desigualdade social.

Fabiano de Cássio Borges Gois





LITERATURA COMO RESISTÊNCIA: O DUALISMO CORPO X ALMA NO CONTO “O PECADO” DE LIMA BARRETO, SEGUNDO A TEORIA DA COLONIALIDADE DO PODER DE ANÍBAL QUIJANO

Kessya Steicy Batista Silva¹

Resumo

A literatura como resistência mostra, por meios fictícios, a voz do mundo real. Essa voz, muitas vezes expressa por subalternos, igualmente mostra de maneira verdadeira a dor e o sofrimento passados pela classe brasileira mais sofrida e mais calada, a exemplo da mulher, do negro, do pobre e do trabalhador, etc. O presente trabalho busca analisar a obra *O Pecado*, do escritor Lima Barreto. Para isso, a análise pauta-se na teoria da colonialidade do poder exposta pelo sociólogo Quijano (2005) concentrando a investigação no dualismo corpo x alma. A pesquisa fundamenta-se nas teorias do autor citado anteriormente, Bosi (2005), Sevcenko (2003), Schwarcz (2017), Ribeiro (2015), etc. Como conclusão, percebe-se que a narrativa, apesar de publicada em 1924, ainda se faz atual pelo seu caráter social de desmascarar o racismo da época e de confrontar ainda o preconceito nos dias atuais. Além disso, consideramos o conto como uma obra de resistência, porque sua escrita é uma manifestação ficcional complexa – formada por relações objetivas e subjetivas – que expõe uma posição sobre a problemática levantada e pode, efetivamente, acionar mecanismos de reflexão pessoal e mudança social.

Palavras-chave

Negro. Resistência. Lima Barreto.

¹ Mestranda em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Letras: Literatura Comparada da Universidade Federal do Ceará.

Introdução

O racismo, principalmente no Brasil, é um dos preconceitos que predomina até hoje na sociedade. A história do preconceito com a cor negra é mais antiga do que se pensa. O racismo é uma herança da colonização, que mesmo depois de 133 anos desde a Lei Áurea, outorgada em 13 de maio de 1888, que extinguiu a escravidão no Brasil, ainda traz consigo a dor e resquícios da barbárie daquela época.

Tal tema surge em diversos livros de história e sociologia, mas a literatura também tem um valor grande para relatar sobre esse assunto, seja através de escritores brancos que lutaram pelo fim da escravidão, como Castro Alves, ou através de escritores negros que exteriorizaram não somente sua dor, mas também o sofrimento de uma raça.

A literatura sobre o negro no Brasil vem crescendo a cada dia, e isso se deve principalmente à conscientização crescente das pessoas quanto à marginalização do negro na sociedade. O racismo persiste até os dias atuais, e o fortalecimento dessa literatura tem permitido um avanço positivo em relação à importância do papel do negro, tanto nos textos literários quanto na sociedade.

Nomes como Carolina Maria de Jesus e Conceição Evaristo, por exemplo, que abordam o tema e desenvolvem uma literatura sobre o negro, têm sido bastante citados no meio acadêmico, tendo em vista que proporcionam um espaço maior para a representação do negro e a exposição da discriminação racial em nosso país. Cumpre destacar que a representação do negro na literatura não é um fato recente. Muito antes de Carolina Maria de Jesus ou de Conceição Evaristo, outros escritores brasileiros já falavam do negro em suas obras. Podemos citar, por exemplo, José de Alencar, em *As minas de prata* (1865); Joaquim Manuel de Macedo, em *As vítimas algozes* (1869); ou Bernardo Guimarães, em *História de quilombolas* (1871) e *A escrava Isaura* (1875), dentre outros.

Outros escritores também trabalharam com a questão da escravidão, porém um escritor na história da literatura brasileira chama a atenção por abordar o negro de uma perspectiva mais humanizada: Lima Barreto. Diferentemente dos demais autores, em suas obras, há maior aprofundamento do papel do negro, que chega a assumir o protagonismo, como é o caso de diversos romances do autor, como *Clara dos Anjos* (1948), *Recordações do Escrivão Isaías Caminha* (1909), e uma série de contos e crônicas, no qual podemos destacar o conto *O Pecado* (1924), objeto de estudo desse trabalho. Ao apresentar os sofrimentos do negro

na sociedade patriarcal brasileira, Lima Barreto cria, de algum modo, uma literatura de denúncia e resistência.

A partir dessas considerações, o presente trabalho tem como objetivo analisar o negro na obra *O Pecado*, de Lima Barreto, a partir de um referencial teórico relacionado à teoria da colonialidade de poder, proposto pelo sociólogo Aníbal Quijano e conjuntamente trazer para a discussão outros teóricos que trabalham com uma perspectiva sociológica para que possam complementar o ensaio. A intenção desse trabalho é estudar a elaboração do conto de Lima Barreto, para constatar como a colonialidade de poder aparece na obra citada, e assim observar a relação de corpo x alma, a nova dualidade que Aníbal Quijano menciona em sua teoria.

Neste trabalho, a escolha do escritor ampara-se no fato de ser Lima Barreto autor de diversas obras que abordam a questão do negro, o que permitiu uma investigação com maior abrangência dessa temática. Já o conto escolhido para o corpus justifica-se em razão de trazer uma discussão sobre a relação de corpo x alma, no qual a personagem P. L. C se encontra quando tem sua passagem de ir para o céu negada.

A fim de subsidiar esta pesquisa, foi realizada a leitura e a análise do conto *O Pecado*, e, em seguida, foram relacionados diversos textos teóricos para fundamentar os questionamentos e as hipóteses levantadas, a exemplo de Aníbal Quijano (2000), Candido (1989), Bosi (2002) e Schwarcz (2010). Esses autores trabalham ostensivamente com questões sociais e históricas, estabelecendo, em seus estudos, relações entre a cultura e a literatura. Desse modo, eles são muito relevantes nesta pesquisa, porque seus textos nos ajudam a articular literatura e sociedade.

A ideia de raça

De acordo com Quijano (2005), a ideia de raça, no seu sentido atual, não tem história conhecida antes da América. A formação das raças surgiu conforme o avanço do colonialismo, o que construiu identidades sociais, como indígenas, negros e mestiços, e redefiniu outras.

No colonialismo, as relações de poder estavam se configurando e conforme avançava, as relações de poder iam se definindo, conforme Quijano (2005)

E na medida que as relações sociais que se estavam configurando eram relações de dominação, tais identidades foram associadas às hierarquias, lugares, papéis sociais correspondentes, com constitutivas delas, e, conseqüentemente, ao padrão de

dominação que se impunha. Em outras palavras, raça e identidade social foram estabelecidas como instrumentos de classificação sociais básica da população. (QUIJANO, 2005, p. 117)

A ideia de raça não está somente relacionada às diferenças, mas à instrumentos de classificação, são relações de poder impostas pelos brancos, que se autodenominaram brancos, conforme Quijano (2005, p. 117) “[...] os dominantes chamaram a si mesmos de brancos”.

A criação das raças impostas pelos colonizadores foi uma maneira de legitimar às relações de dominação impostas pelas conquistas. Para os colonizadores, a colonização e, conseqüentemente, a divisão das raças foram um benefício prestado por eles para os povos nativos. Para Mbembe (2018, p. 121), o africano é apresentado como uma criança idiota, isso seria consequência de um defeito congênito da raça negra, ou seja, uma raça inferior. Sendo assim, a colonização seria uma forma de assistência, de educação e de tratamento dessa idiotia, além de um remédio para o espírito de brutalidade das “tribos nativas”.

A colonização nada trouxe de benéfico para os povos dominados, sejam eles indígenas ou negros. De acordo Mbembe (2018), a lógica das raças está associada à lógica do lucro, à política da força e ao instinto de corrupção – definição exata da prática colonial. A política das raças e o período colonial foi por muito tempo um instrumento de dominação social. Os dominados foram postos numa situação natural de inferioridade, o que teve por consequência também seus traços fenotípicos, bem como sua mentalidade e sua cultura. (QUIJANO, 2005).

Os resquícios do colonialismo podem ser vistos até hoje, toma-se como exemplo, a inferiorização das raças, antes dominada, no atual momento. O negro sempre colocado como marginal, o que não pode estar no mesmo patamar da estrutura social que o branco. O colonialismo trouxe consigo a ideia de raça e, conjuntamente, a distribuição dos papéis sociais entre elas. Para elucidar melhor as ideias postas aqui por Quijano, podemos trazer as teorias do também sociólogo Ribeiro (2005), para ele na parte maior do losango das classes brasileiras, fica a grande massa dos oprimidos, os chamados marginais, principalmente negros e mulatos, moradores de favelas e periferias da cidade. O desígnio histórico dessa classe é entrar no sistema, porém impraticável, acaba os situando na condição de classe intrinsecamente oprimida, cuja luta será de romper com a estrutura de classes.

Essa inferiorização, além de partir de uma sociedade com traços ainda coloniais, também coloca o próprio negro como culpado do seu passado, assim como de sua atual realidade. Essa ideia é tão naturalizada, que a própria raça se coloca nessa situação, conforme

Ribeiro (2015, p. 167) “Todos eles são tidos consensualmente como culpados de suas próprias desgraças, explicadas como características da raça e não como resultado da escravidão e da opressão”.

Além de serem colocados como “menor” do que a raça do dominador, ou seja, branco, o negro ainda foi colocado como escravo no período colonial, e a ideia de inferioridade imposta por tal dominação, resultou de que os negros não eram dignos de receberem salário.

A classificação racial da população e a velha associação das novas identidades raciais dos colonizados com as formas de controle não pago, não assalariado, do trabalho, desenvolveu entre os europeus ou brancos a específica percepção de que o trabalho pago era privilégio dos brancos. A inferioridade racial dos colonizados implicava que não eram dignos do pagamento de salário. (QUIJANO, 2005, p. 120)

Tal problemática ainda persiste nos dias atuais, apesar da abolição da escravatura em 1888 no Brasil, os negros ainda vivem o preconceito de receberem menos do que os brancos, mesmo ambos ocupando os mesmos cargos, ou até mesmo de não serem dignos de receberem pagamento de salário. Isso pode ser visto no caso de Madalena Gorgiano, que trabalhava em condições análogas à escravidão por 38 anos, caso esse que repercutiu o país no ano de 2020. Situações como essa são mais uma de tantas que existem no Brasil. Apesar da escravidão ter sido abolida há mais de 100 anos, o negro ainda sofre com o racismo e da sua posição diante de uma sociedade que foi construída através do sangue de escravos.

Além do negro ter sido submetido, no período colonial, como uma raça insignificante e ter sido colocado como escravos por séculos, ainda passaram por um processo de aculturação, no qual sua cultura foi retirada deles e no lugar foi imposta a cultura da raça dominante. Tudo que envolvesse a raça negra era colocada como inferior, já que essa era vista dessa forma.

Os colonizadores tiveram um papel importante nesse processo, não somente no processo de aculturação, mas como também na perda da singularidade dos negros. Os dominadores colocaram os negros como uma única raça sem levar em consideração os diversos povos que foram trazidos da África, que cada um deles tinham uma língua, uma religião e uma cultura diferente, todos foram colocados como uma única raça, e isso não somente aconteceu com os negros, mas também com os indígenas.

A história é, contudo, muito distinta. Por um lado, no momento em que os ibéricos conquistaram, nomearam e colonizaram a América (cujas regiões norte ou América do Norte, colonizaram os britânicos um século mais tarde), encontraram um grande

número de diferentes povos, cada um com sua própria história, linguagem, descobrimentos e produtos culturais, memória e identidade. São conhecidos os nomes dos mais desenvolvidos e sofisticados deles: astecas, maias, chimus, aimarás, incas, chibchas, etc. Trezentos anos mais tarde todos eles reduzem-se a uma única identidade: índios. Esta nova identidade era racial, colonial e negativa. Assim também sucedeu com os povos trazidos forçadamente da futura África como escravos: achantes, iorubás, zulus, congos, bacongos, etc. No lapso de trezentos anos, todos eles não eram outra coisa além de negros. Esse resultado da história do poder colonial teve duas implicações decisivas. A primeira é óbvia: todos aqueles povos foram despojados de suas próprias e singulares identidades históricas. A segunda é, talvez, menos óbvia, mas não é menos decisiva: sua nova identidade racial, colonial e negativa, implicava o despojo de seu lugar na história da produção cultural da humanidade. Daí em diante não seriam nada mais que raças inferiores, capazes somente de produzir culturas inferiores. Implicava também sua realocação no novo tempo histórico constituído com a América primeiro e com a Europa depois: desse momento em diante passaram a ser o passado. Em outras palavras, o padrão de poder baseado na colonialidade implicava também um padrão cognitivo, uma nova perspectiva de conhecimento dentro da qual o não-europeu era o passado e desse modo inferior, sempre primitivo”. (QUIJANO, 2005, p. 127)

Tudo isso aconteceu para que houvesse uma cultura dominante, a cultura dos colonizadores, o que até no período atual é colocado como padrão. Além da perda da singularidade entre os diversos povos nas raças impostas, o negro teve seu papel apagado por muito tempo na construção da identidade brasileira, seja no aspecto da linguagem, artes plásticas, literatura, dança ou qualquer outra manifestação cultural.

Corpo x alma: uma análise de *O Pecado*

O conto *O Pecado* de Lima Barreto foi publicado na Revista Souza Cruz em agosto de 1924. A obra retrata a história da passagem da vida pós-morte de um homem negro chamado P. L. C, mas que encontra percalços para sua chegada até o céu. A história começa com São Pedro acordando de bom humor e tendo que cumprir sua rotina matinal de saber que almas iriam chegar.

O enredo continua mostrando o dia a dia do santo no céu, até o momento em que ele abre o livro, que continha os nomes almas, e se depara com o nome P.LC, esse é representado como “Carregador, quarenta e oito anos. Casado. Casto. Honesto. Caridoso. Pobre de espírito. Ignaro. Bom como São Francisco de Assis. Virtuoso como São Bernardo e meigo

como o próprio Cristo. É um justo”. (BARRETO, 2010, p. 443) A personagem tinha tudo para ter o seu caminho para o celeste, porém é impedido e São Pedro não consegue entender o porquê, já que àquele homem para ser justo e com uma alma excepcional. O santo pergunta para o seráfico burocrata o porquê de o homem não ir para o céu, mas até esse não sabia informar o motivo.

Então São Pedro decide procurar com mais detalhes no livro, o motivo do homem não ir para o céu, até que se depara com uma observação que justifica tal motivo, a alma dele era de um negro, logo não merecia o céu e sim o purgatório, destino final daquela alma.

O conto de Lima Barreto é permeado não somente pela temática social que é comum de suas obras: o racismo, mas também da ironia presente desde o início do texto. A escrita do conto é simples, pois a sua preocupação estava em desmascarar a sociedade, e, para isso, ele se utilizava de uma escrita despojada, longe do ponto de ser considerada, segundo Candido (1989), “bonita”, “elegante” ou “profunda”, que eram categorias valorizadas pela maioria dos escritores de sua época. Sevcenko (2003, p. 196), por sua vez, afirma que “Lima insistia em que as preocupações gramaticais e estilísticas não deturpassem a naturalidade dos personagens, nem fantasiassem os cenários”. Há, portanto, uma preocupação de caráter “realista”, na obra de Lima Barreto, na tentativa de apresentação de tipos sociais e de descrição das condições culturais e do espaço urbano, tudo isso contribuindo para dar ao seu texto um caráter documental.

A ironia constante no conto, pode ser identificada de início no seguinte trecho “Quando naquele dia São Pedro despertou, despertou risonho e de bom humor. E, terminados os cuidados higiênicos da manhã, ele se foi à competente repartição celestial buscar ordens do Supremo e saber que almas chegariam na próxima leva”. (BARRETO, 2010, p. 443). Lima Barreto compara o serviço do santo com o serviço de um funcionário no plano terrestre, desperta de bom humor, cuida de sua higiene e se encaminha para o trabalho na repartição. O autor, através da ironia, cria uma história que envolve elementos divinos, como anjos, céu e santos para mostrar que esses são trabalhadores e estão cumprindo ordens, assim como os humanos na terra.

O recurso irônico ainda pode ser visto no trecho “Ao entrar São Pedro, o escriturário do Eterno, voltou-se, saudou-o e, à reclamação da lista d’almas pelo Santo, ele respondeu com algum enfado (enfado do ofício) que viesse à tarde buscá-la” (BARRETO, 2010, p. 443). São Pedro é aqui colocado como um santo que está cumprindo ordens de um superior, o que nesse caso é o “Eterno” e recebe reclamação desse e que o logo responde com tédio que viesse depois

buscar o trabalho. A figura do santo novamente é vista além de um ser divino e colocado como um trabalhador no meio daquele serviço.

Ponto interessante de notar no conto é seguinte trecho “Dessa vez ao contrário de todo o sempre, São Pedro, antes de sair, leu de antemão a lista; e essa sua leitura foi útil, pois que se a não fizesse talvez, dali em diante, para o resto das idades – quem sabe? – o Céu ficasse de todo estragado” (BARRETO, 2010, p. 443). São Pedro, pelo que pode ser entendido na obra, não tinha o costume de ler a lista com os nomes e os ofícios dos ex-vivos, porém dessa vez parou para ler. Caso, o Santo não o fizesse, o ambiente, ou seja, o céu estaria “estragado”, em outras palavras, o céu estaria contaminado por ter um negro.

Além de notar a subversão dessas figuras divinas expostas por Lima Barreto, é importante mencionar como o escritor utiliza da religião dominante no território brasileiro para criar sua crítica. Elementos como “São Pedro”, “Eterno”, “Céu”, “São Francisco” etc, são representações da religião católica, prática religiosa imposta pelos colonizadores e jesuítas no período colonial e que até hoje se faz dominante no Brasil. É importante mencionar a utilização dessa religião no conto porque ela tem uma construção de sentido para a compreensão do texto. Como já foi mencionado antes, o processo de colonização era visto como um processo benéfico pelos dominantes, mas esse teve imposições sobre as raças do negro e índio, que foram obrigados a deixarem sua religião e cultura para se submeterem a cultura dominante.

Enquanto o indígena era catequizado por acreditarem que era um ser passível de ser salvo por ter alma e ser inocente. De acordo com Ribeiro (2015)

A própria redução jesuítica só pode ser tida como uma forma de cativeiro. As missões eram aldeamentos permanentes de índios apresados em guerras ou atraídos pelos missionários para lá viverem permanentemente, sob a direção dos padres. O índio, aqui, não tem o estatuto de escravo nem de servo. É um catecúmeno, quer dizer, um herege que está sendo cristianizado e assim recuperado para si mesmo, em benefício da salvação eterna. [...] Para os padres, eles eram almas racionais, mas transviadas, postas em corpos livres, mas carentes de resguardo e vigilância”. (RIBEIRO, 2015, p. 79).

O indígena era um herege que estava sendo cristianizado para salvação própria, o negro, ser desprovido de alma e colocado como “[...] inimigo social, representa uma ameaça, é capaz de fugir, agredir, saquear, matar”. (TRÍPOLI, 2006, p. 24). A raça negra era colocada num papel da raça mais inferior, esse tinha nascido para ser escravo, havia um medo sobre o negro, sua cor exalava sensualidade e maldade.

A personagem P. L. C, apesar de ser um homem considerado justo e honesto, estava destinado a ir ao Purgatório, não somente a personagem, mas toda a raça. O corpo fala mais alto do que a alma. Para Quijano, (2005, p. 128) a ideia de diferenciação do “corpo” e o “não-corpo” é uma relação universal, comum de todas as “culturas” ou “civilizações”, historicamente conhecida.

A relação da alma e corpo expostos no conto é uma ideia cristã, a alma se sobressai ao corpo, pois essa que será salva no final, mas não é isso o que acontece no conto *O Pecado*.

O processo de separação destes elementos do ser humano é parte de uma longa história do mundo cristão sobre a base da ideia da primazia da “alma” sobre o “corpo”. Porém, esta história mostra também uma longa e não resolvida ambivalência da teologia cristã sobre este ponto em particular. Certamente, é a “alma” o objeto privilegiado de salvação. Mas no final das contas, é o “corpo” o ressuscitado, como culminação da salvação”. (QUIJANO, 2005, p. 128-129)

Apesar de existir em diversas culturas ao redor do mundo que trabalha a relação do corpo com o não-corpo, foi com a cultura repressiva do cristianismo que a primazia da “alma” foi enfatizada e o corpo foi objeto da repressão. (QUIJANO, 2005).

Aqui é importante frisar o corpo negro, enquanto o corpo para cultura cristã é objeto de repressão, o corpo negro é visto como o mais repressivo por conta de sua cor. P.L.C nunca teria sua alma salva porque o pensamento criado pela colonização sobre sua cor era mais importante do que suas ações na terra. Diante disso, a personagem além de ter um corpo de pele negra, era desprovido de razão, ou seja, da capacidade de pensar, logo um ser sem alma, conforme Descartes menciona (apud Quijano, 2005, p. 129), “Produzida essa separação radical entre “razão/sujeito” e “corpo”, as relações entre ambos devem ser vistas unicamente como relações entre a razão/sujeito humana e o corpo/natureza humana, ou entre “espírito” e “natureza”.

A partir dessa perspectiva eurocêntrica, certas raças foram e são condenadas “inferiores” por não serem sujeitos “racionais”, ou seja, desprovidos de alma. Por conta disso, isto os converte em domináveis e exploráveis (QUIJANO, 2005). É o que acontece com a personagem em questão do conto *O Pecado*, por ser negro, é considerado um sujeito irracional, ou seja, é desprovido de alma, logo não merece sentar junto com o Eterno.

Literatura como resistência

É preciso entender que a literatura está incorporada à sociedade, falando de pessoas, sentimentos, desejos, sofrimentos e problemas políticos e sociais. A literatura está, portanto, ligada diretamente ao lado histórico e social da vida humana, conforme afirma Oliveira:

A obra literária tem vizinhos, 'contexto', relação com outros componentes sociais, dialoga com outros sujeitos[...]. Ela constitui-se de elementos exteriores e internos. É necessário analisar tanto os vizinhos externos, como oferecer-lhe uma compreensão interna. A obra se constitui em estilo, ideias, palavras e intenções, constituídas e significadas pelo autor e ressignificadas pelo leitor. (OLIVEIRA, 2003, p. 84-85)

O texto literário é a representação artística de uma época e carrega consigo, portanto, aspectos históricos e culturais relevantes para o entendimento de uma determinada sociedade. O conto aqui estudado, *O Pecado*, de Lima Barreto, exemplifica bem a relação que a literatura mantém com aspectos sociais e históricos.

Lima Barreto foi muito criticado em sua época pela linguagem popular que usava em seus textos e pelo teor biográfico presente em suas obras. É preciso dizer, contudo, que o autor não se resume à linguagem despojada ou ao confessionalismo. Há um olhar mais profundo, um olhar histórico e social em suas obras, como explica Schwarcz (2017):

Lima optou por fazer uma literatura condicionada e afetada pela história das populações afrodescendentes. Não porque a biologia e a biografia explicassem sua forma de escrita, mas porque, em suas narrativas, esse mundo em que sua cor atua como discriminador social tinha um profundo significado. (SCHWARCZ, 2017, p. 429)

Ao usar essa linguagem despojada, Lima Barreto não se deteve somente em expor suas críticas ou colocar suas obras como um meio de demonstrar suas dores. Ademais, muito menos do que a sua cor ou os aspectos de vida, definem o uso de sua linguagem as ações que sua cor traz para si, ou seja, o racismo sofrido pelos negros age como um fator determinante para sua escrita. Sua linguagem está, pois, pautada nessa relação da cor negra com a sociedade, de modo que a sua narrativa não revela somente a sua história, mas também a história e o social de milhões de brasileiros afrodescendentes que sofrem com racismo.

É fundamental citar Bosi (2002) e seus comentários acerca das críticas referentes à obra *Recordações do Escrivão Isaías Caminha*: “O romance, logo classificado como *à clef*,

padeceria de um número demasiado de referências pessoais, que o teriam impedido de ascender ao nível da ficção e de realizar a passagem da observação empírica à forjadura da obra literária.” (BOSI, 2002, p. 186).

A característica à *clef* que pode ser vista em *Recordações do Escrivão Isaías Caminha*, igualmente pode ser vista em *Clara dos Anjos* e em outros romances do autor. Essa característica, que diz respeito ao autor usar personagens fictícios para se referir a pessoas reais ou até si mesmo, é um aspecto muito presente nas obras do Lima Barreto.

Conforme Schwarcz (2017, p. 429), devemos notar que uma literatura à *clef* abre uma porta em duas direções: para dentro e para fora do autor. De um lado, a realidade social era o fermento na construção dos personagens, mostrando a discriminação dos preconceitos e a descrição dos padrões de sociabilidade distintos. De outro, seria o próprio lado do escritor, que se moldava de maneira reflexiva através da “verdade” social de seus protagonistas.

Desse modo, a literatura à *clef* é uma maneira de trazer o *eu* do autor e os vários *eus* presentes na sociedade para dentro da ficção. Assim, permite-se a condução do real para a literatura, de maneira a abrir esses dois caminhos, entre uma representação da realidade, de uma época e de seus costumes, para dentro da obra literária, sem perder seu aspecto estético de obra de arte.

É possível perceber essas relações na obra *O Pecado*. Contudo, para buscar a função da literatura em nossa sociedade, primeiramente é necessário fazer alguns recortes históricos e entender sua função no período do Brasil Império e do período romântico brasileiro.

Conclusão

O colonialismo de poder ainda persiste nos dias atuais, através da marginalização das raças postas como inferiores, como o caso do negro, raça estudada nesse trabalho. Mesmo após anos da colonização no Brasil, ainda é nítido a diferença de classes, as raças colocadas como inferiores ainda hoje carregam esse estigma.

A literatura negra-brasileira é importante, não somente para evidenciar escritores negros que foram apagados durante muito tempo na literatura brasileira, mas como também mostrar o que ainda persiste até os dias atuais: o racismo. Lima Barreto, em sua obra, deixa um registro do racismo no Brasil, através de uma representação mais realista da presença do negro na sociedade.

A percepção da resistência, nos romances de Lima Barreto, se dá através dos dramas a que são submetidos seus personagens negros, inseridos em um discurso que evidencia a defesa dos marginalizados e dos oprimidos. O escritor, apesar de criticado e de não reconhecido em seu tempo, insistiu em continuar a desenvolver a literatura a seu modo. Ressalte-se que ele costumava retratar, em seus romances, a figura do escritor em sociedade, em lances de autorreferência indisfarçáveis.

Para Lima Barreto a literatura devia [...] ser sincera, isto, é, transmitir diretamente o sentimento e as ideias do escritor, da maneira mais clara e simples possível. Devia também dar destaque aos problemas humanos em geral e aos sociais em particular, focalizando os que são fermento de drama, desajustamento, incompreensão. Isto, porque no seu modo de entender ela tem a missão de contribuir para libertar o homem e melhorar a sua convivência. (CANDIDO, 1989, p. 39)

Referências

- BARRETO, Lima. **Contos completos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- BOSI, Alfredo. **Literatura e resistência**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- CANDIDO, Antônio. **A educação pela noite e outros ensaios**. São Paulo: editora Ática, 1989.
- CUTI (Luiz Silva). **Literatura negro-brasileira**. São Paulo: Selo Negro, 2010.
- MBEMBE, Achille. **Crítica da razão negra**. São Paulo: n-1 edições, 2018
- OLIVEIRA, Cláudia Freitas de. História e Literatura: Relação de sentidos e possibilidades. In: VASCONCELOS, José Geraldo; MAGALHÃES JUNIOR, Antônio Germano (Org). **Linguagens da História**. Fortaleza: Imprece, 2003. p.82 - 98.
- TRÍPOLI, Mailde Jerônimo. **Imagens, máscaras e mitos: o negro na obra de Machado de Assis**. Campinas, SP: Editora Unicamp, 2006.
- QUIJANO, Aníbal. **Colonialidad del poder, eurocentrismo e América Latina**. In: Edgard Lander (org.), Colonialidad del saber, eurocentrismo y Ciencias sociales. Buenos Aires: Clacso-Unesco, 2000. p. 201 -246.
- RIBEIRO, Darcy. **O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil**. São Paulo: Global, 2015.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz. **Lima Barreto: triste visionário**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- SEVCENKO, Nicolau. **Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na primeira república**. 2 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

LITERATURE AS RESISTANCE: BODY X SOUL DUALISM IN LIMA BARRETO'S TALE "O PECADO", ACCORDING TO ANÍBAL QUIJANO'S THEORY OF COLONIALITY OF POWER

Abstract

Literature as resistance shows, by fictitious means, the voice of the real world. This voice, often expressed by subordinates, also truly shows the pain and suffering experienced by the most suffered and most silent Brazilian class, such as women, black people, the poor and the worker, etc. The present work seeks to analyze the work *O Pecado*, by the writer Lima Barreto. For this, the analysis is based on the theory of coloniality of power exposed by the sociologist Quijano (2005) focusing the investigation on the dualism body x soul. The research is based on the theories of the aforementioned author, Bosi (2005), Sevchenko (2003), Schwarcz (2017), Ribeiro (2015), etc. As a conclusion, it can be seen that the narrative, despite being published in 1924, is still current due to its social character of unmasking the racism of the time and still confronting prejudice today. Besides that, we consider the short story as a work of resistance, because its writing is a complex fictional manifestation - formed by objective and subjective relationships - that exposes a position on the raised problematic and can, effectively, trigger mechanisms of personal reflection and social change.

Keywords

Black people. Resistance. Lima Barreto.

O GRITO DE GOYA EM POETAS PORTUGUESES

Roberto Bezerra de Menezes²

Resumo

Não raro, encontramos, na poesia portuguesa moderna e contemporânea, o diálogo com outras artes, em especial a pintura e a música. Fonte para poetas e filósofos, a arte pictórica por vezes engendra um pensamento que se detém na materialidade da tela, mas que pode expandir-se para outras veredas, principalmente quando se trata de uma obra que conserva elementos históricos determinantes para o nosso mundo ocidental. É este o caso da famosa tela de Francisco de Goya, de 1814, intitulada “Três de maio de 1808”, que adquiriu o status de emblema nacional espanhol, resguardando um grito que ecoa fortemente até os dias atuais. É, pois, diante do reconhecimento da importância desse quadro que alguns poetas vão escrever evocando a sua presença, num gesto dialógico produtivo para a poesia. A esta reflexão, interessa, então, analisar poemas de Jorge de Sena (“Carta a meus filhos sobre os fuzilamentos de Goya”), Ana Luísa Amaral (“Um pouco só de Goya: carta a minha filha”), Daniel Jonas (“Dos fuzilamentos da montanha do Príncipe Pío”) e Jorge Sousa Braga (“Cansados de estarem...”) que muito diretamente remetem à pintura de Goya, reverberando o seu grito de diversas maneiras, tanto na condição de iconotextos (LOUVEL, 2006) quanto de documentos culturais que se debruçam sobre o indivíduo na modernidade.

Palavras-chave

Iconotexto. Pintura. Poesia Portuguesa Moderna e Contemporânea.

² Doutor em Estudos Literários (Literaturas Modernas e Contemporâneas), Pós-Lit/UFMG. Pesquisa financiada por bolsa PNPd/CAPES.

*“Entrar nesta pintura eu queria
Se à entrada não pedissem a poesia.”*

(Daniel Jonas)

As relações entre poesia e pintura (e outras artes) é um campo de estudo e pesquisa tanto no âmbito acadêmico quanto entre poetas que, atentos ao mundo artístico além da letra literária, interrogam outros mundos e outras dimensões criativas. Esta breve reflexão nasceu de leituras de poetas portugueses modernos e contemporâneos e da percepção de que muitos deles retornam a uma tela de Goya das mais intrigantes, não porque sua beleza resida em algum mistério, mas pela força mesma da cena ali cristalizada. Refiro-me à tela intitulada “Três de maio de 1808” e aos poemas de Jorge de Sena (“Carta a meus filhos sobre os fuzilamentos de Goya”), Ana Luísa Amaral (“Um pouco só de Goya: carta a minha filha”), Daniel Jonas (“Dos fuzilamentos da montanha do Príncipe Pío”) e Jorge Sousa Braga (“Cansados de estarem...”). É, portanto, no diálogo com a tela que esses poemas se fazem, mas não só: tanto Jonas quanto Amaral também dialogam com o poema de Sena, uma espécie de poema catalisador de poemas. No caso do último exemplo, o de Braga, veremos que a intenção é outra, longe da ideia de homenagem que preside os anteriores.

Antes de passar aos exemplos, é importante retomar alguma notícia sobre a tela de Goya em causa. Ela põe a nossa vista um pelotão de fuzilamento francês no momento da execução de 43 espanhóis, como exemplo de punição contra os rebeldes que tentaram evitar a invasão francesa ocorrida no dia anterior, 2 de maio de 1808. Como Goya era pintor da realeza espanhola, e continuou a ser durante a ocupação orquestrada por Napoleão Bonaparte, somente um ano depois do término do domínio francês ele se pôs a pintar a tela, ou seja, seis anos após o acontecimento retratado. O grande destaque da cena é o homem vestido de camisa branca com os braços abertos a se assemelhar à crucificação de Jesus Cristo, inclusive com sua mão direita a exibir um estigma, completando a visão de que se trata de um mártir perante tanta injustiça e violência. Veja-se a tela abaixo:



Fig. 1 – Francisco de Goya, *El tres de Mayo de 1808* ou *Los fusilamientos de Príncipe Pío* (1814)
Óleo sobre tela, 268 × 347 cm, Madri, Museu do Prado

Em seu instigante volume *Goya à sombra das luzes*, Tzvetan Todorov nos fornece alguns elementos dos bastidores desse período, especificamente sobre o duplo objetivo do pintor ao propor representar tais cenas: a recuperação financeira e o desejo de ganhar a reputação de patriota (2014, p. 155). Sobre a tela “Três de maio de 1808”, Todorov acrescenta: “aqui, as simpatias do pintor se dirigem claramente às vítimas, bem diferenciadas de seus executores” (2014, p. 155). E completa:

Vistos de costas, os soldados não têm rosto nem individualidade; estão ali, organizados em linha, somente para acionar os fuzis, e abrirão fogo no instante seguinte. Diante deles, a vítima central se destaca graças à camisa branca e à calça amarela; como sugerem seus braços abertos, e os estigmas em suas palmas, esse homem é um duplo do Cristo crucificado. De fato, a propaganda católica da época apresentava Napoleão como um anticristo. (TODOROV, 2014, p. 156).

São, pois, esses detalhes e essas leituras que fazem desta tela “uma obra-prima que hoje fala a todos e diz a verdade sobre esses fatos e os sentimentos que eles suscitam” (TODOROV, 2014, p. 156). Os poetas aqui convocados aproveitam, uns mais outros menos, esses aspectos destacados para elaborar reflexões poéticas que ultrapassam a ideia de releitura deslocada no tempo, promovendo e prolongando uma inquietação e um reconhecimento suscitado pela arte de Goya.

Sobre as relações entre texto e imagem, entre poesia e pintura, é importante retomar algumas ideias teóricas que nos ajudam a compreender como esse gesto dialógico pode ser produtivo. É inegável que a noção de *écfrase* é a primeira que vem à tona quando pensamos nessa relação. Segundo Claus Clüver (1997, p. 26), um dos mais importantes teorizadores do

tema em atividade, a éfrase pode ser definida como “a verbalização de um texto real ou fictício composto num sistema sígnico não-verbal”. Tal definição atualiza a discussão sobre o tema ao alargar o leque do que é entendido por “não-verbal”, propiciando novas investigações no tema.

Liliane Louvel, por sua vez, busca pensar essa relação a partir do que chama “poética do iconotexto”. Segundo seu argumento, a poética do iconotexto parte do princípio de que uma determinada imagem deve ser evocada por um texto, estabelecendo uma relação entre “imagem-imaginário-imaginação” (2006, p. 191). O iconotexto pressupõe a coexistência da evocação da imagem no texto, um entrelugar que faz uso da dialogia para gerar sentidos. Essa atitude, entretanto, não faz com que o iconotexto esteja “numa situação de ancoragem no real, mas estaria duplamente desligado, passando a evoluir no centro da representação e não mais num sistema normativo, em que o plano da representação entra ainda em interseção com o plano da realidade” (2006, p. 192-193).

É, portanto, com essas reflexões em mente que avanço para os exemplos supracitados, de modo a mostrar que cada caso apresenta uma particularidade que o faz singular neste rol de releituras e de meditações poéticas.

Gostaria de começar, pois, pelo princípio. Ou, melhor dizendo, por aquele que é lido como um livro pioneiro, na poesia portuguesa, desse modo de fazer poesia em diálogo com as artes plásticas e com *imagens*: as *Metamorfoses* de Jorge de Sena. Nas palavras de Ida Alves, “*Metamorfoses* é, sem dúvida, um livro de imagens e de imaginação, semeando, de forma original e até hoje provocativa, uma reflexão crítica sobre o ato estético.” (ALVES, 2017, p. 79). É nesse volume que encontramos o poema “Carta a meus filhos sobre os fuzilamentos de Goya”. Esse livro de Sena foi concebido para apresentar lado a lado imagem e o “produto” por ela gestado: a *meditação* textual. Tal expressão, “meditação”, é o modo como Jorge de Sena define esse conjunto de poemas: “desejo definido, ainda que impreciso, de meditar poeticamente no sentido [...] de determinados objectos estéticos” (1978, p. 155). Eis o poema (SENA, 1978, p. 127-128):

Não sei, meus filhos, que mundo será o vosso.
É possível, tudo é possível, que ele seja
aquele que eu desejo para vós. Um simples mundo,
onde tudo tenha apenas a dificuldade que advém
de nada haver que não seja simples e natural.
Um mundo em que tudo seja permitido,

conforme o vosso gosto, o vosso anseio, o vosso prazer,
o vosso respeito pelos outros, o respeito dos outros por vós.
E é possível que não seja isto, nem seja sequer isto
o que vos interesse para viver. Tudo é possível,
ainda quando lutemos, como devemos lutar,
por quanto nos pareça a liberdade e a justiça,
ou mais que qualquer delas uma fiel
dedicação à honra de estar vivo.
Um dia sabereis que mais que a humanidade
não tem conta o número dos que pensaram assim,
amaram o seu semelhante no que ele tinha de único,
de insólito, de livre, de diferente,
e foram sacrificados, torturados, espancados,
e entregues hipocritamente à secular justiça,
para que os liquidasse «com suma piedade e sem efusão de sangue.»
Por serem fiéis a um deus, a um pensamento,
a uma pátria, uma esperança, ou muito apenas
à fome irresponsável que lhes roía as entranhas,
foram estripados, esfolados, queimados, gaseados,
e os seus corpos amontoados tão anonimamente quanto haviam vivido,
ou suas cinzas dispersas para que delas não restasse memória.
Às vezes, por serem de uma raça, outras
por serem de uma classe, expiaram todos
os erros que não tinham cometido ou não tinham consciência
de haver cometido. Mas também aconteceu
e acontece que não foram mortos.
Houve sempre infinitas maneiras de prevalecer,
aniquilando mansamente, delicadamente,
por ínvios caminhos quais se diz que são ínvios os de Deus.
Estes fuzilamentos, este heroísmo, este horror,
foi uma coisa, entre mil, acontecida em Espanha
há mais de um século e que por violenta e injusta
ofendeu o coração de um pintor chamado Goya,
que tinha um coração muito grande, cheio de fúria

e de amor. Mais isto nada é, meus filhos.
Apenas um episódio, um episódio breve,
nesta cadeia de que sois um elo (ou não sereis)
de ferro e de suor e sangue e algum sémen
a caminho do mundo que vos sonho.
Acreditai que nenhum mundo, que nada nem ninguém
vale mais que uma vida ou a alegria de tê-la.
É isto o que mais importa – essa alegria.
Acreditai que a dignidade em que hão-de falar-vos tanto
não é senão essa alegria que vem
de estar-se vivo e sabendo que nenhuma vez
alguém está menos vivo ou sofre ou morre
para que um só de vós resista um pouco mais
à morte que é de todos e virá.
Que tudo isto sabereis serenamente,
sem culpas a ninguém, sem terror, sem ambição,
e sobretudo sem desapego ou indiferença,
ardentemente espero. Tanto sangue,
tanta dor, tanta angústia, um dia
– mesmo que o tédio de um mundo feliz vos persiga –
não hão-de ser em vão. Confesso que
muitas vezes, pensando no horror de tantos séculos
de opressão e crueldade, hesito por momentos
e uma amargura me submerge inconsolável.
Serão ou não em vão? Mas, mesmo que o não sejam,
quem ressuscita esses milhões, quem restitui
não só a vida, mas tudo o que lhes foi tirado?
Nenhum Juízo Final, meus filhos, pode dar-lhes
aquele instante que não viveram, aquele objeto
que não fruíram, aquele gesto
de amor, que fariam «amanhã».
E, por isso, o mesmo mundo que criemos
nos cumpre tê-lo com cuidado, como coisa
que não é só nossa, que nos é cedida

para a guardarmos respeitosamente
em memória do sangue que nos corre nas veias,
da nossa carne que foi outra, do amor que
outros não amaram porque lho roubaram.

Lisboa, 25 Junho 59

Como se vê ao final, o poema de Sena data de 25 de junho de 1959, escrito, portanto, poucos meses antes do escritor dar início ao seu exílio forçado pelas circunstâncias políticas decorrentes da ditadura salazarista em Portugal. Para além da importância da data dos poemas e dos livros, que o autor já deixou evidente em seu famoso prefácio à *Poesia-I*³, essas circunstâncias pessoais e políticas ajudam na compreensão do referido poema. Nele, encontra-se um estado de alma parte desiludido, parte esperançoso sobre o mundo por vir, sintetizado já nos primeiros versos: “Não sei, meus filhos, que mundo será o vosso./ É possível, tudo é possível, que ele seja/ aquele que eu desejo para vós. [...]” (SENA, 1978, p. 127).

A referência de Jorge de Sena ao quadro de Goya passa não por uma descrição pictural da tela, mas a uma menção aos fatos históricos que a inspiraram. O poeta ressalta a dimensão ética que moveu a indignação do pintor: “Estes fuzilamentos, este heroísmo, este horror,/ foi uma coisa, entre mil, acontecida em Espanha/ há mais de um século e que por violenta e injusta/ ofendeu o coração de um pintor chamado Goya,/ que tinha um coração muito grande, cheio de fúria/ e de amor [...]” (SENA, 1978, p. 127-128). Note-se que a identificação com o pintor mediada pelo horror à violência, à guerra e às injustiças é o que permite a intersecção entre as duas artes, pintura e poesia. De acordo com a pesquisadora Kássia da Cunha, “Jorge de Sena transmite, em texto, o que comovera o pintor, demonstrando mais uma vez que para um intelectual não é possível assistir passivamente aos fatos: é necessário um posicionamento crítico com relação ao mundo que o cerca.” (CUNHA, 2010, p. 212). Essa assertiva ajuda a

³ Refiro-me ao trecho em que o autor explica a linearidade e, ao mesmo tempo, a sobreposição dos conjuntos de poemas recolhidos sobre o título *Poesia-I*, a saber: *Perseguição* (1942), *Coroa da terra* (1946), *Pedra filosofal* (1950) e *As evidências* (1955). Sobre a importância da data e do tempo, Sena diz: “É por isso que para mim a data tem uma importância que parecerá ridícula e presunçosa a muitos. Não direi que a poesia é um diário íntimo, ou o registo dos factos significativos de uma autobiografia espiritual. Mas tenho para mim – opositor declarado de todas as formas de idealismo (e não idealidade) e inimigo feroz de todos os aspectos espúrios da sobrevivência – que ao tempo só escapamos com alguma dignidade, na medida em que, sem subserviência, o tornamos co-responsável dos nossos escritos.” (SENA, 1977, p. 27).

compreender a projeto poético de Sena, sintetizado por ele na ideia de *testemunho*, opondo-se à poética do fingimento de Fernando Pessoa:

o «testemunho» é, na sua expectativa, na sua discrição, na sua vigilância, a mais alta forma de transformação do mundo, porque nele, com ele e através dele, que é antes de mais linguagem, se processa a remodelação dos esquemas feitos, das ideias aceites, dos hábitos sociais inconscientemente vividos, dos sentimentos convencionalmente aferidos. (SENA, 1977, p. 26).

Ana Luísa Amaral, no poema “Um pouco só de Goya: carta a minha filha”, atualiza a meditação seniana ao trocar a relação paterna pela relação materna, usando o feminino tanto para o remetente desse poema-carta quanto para o destinatário: sua filha. É patente, desde o título, a ligação que esse poema mantém não só com Goya, mas com Sena, sobretudo pela utilização do dispositivo da carta, que, por sua vez, fornece as pistas para a compreensão, prévia à leitura, de qual tela do pintor espanhol Ana Luísa Amaral se refere. Nesse sentido, este segundo poema em análise pode ser lido como um exercício de *écfrase* da *écfrase*, isto é, não possível desde logo ler o poema de Amaral sem ter em conta os dois outros vértices desse encontro artístico: a tela de Goya e a meditação poética de Sena. E o que isso implica? Sobretudo a consciência de que a poesia, seja ao lado da pintura ou de outro poema, se constrói como elemento cultural em constante abertura e permeabilidade a diversos discursos. Veja-se o poema de Ana Luísa Amaral (2010, p. 357-358) para que se possa assinalar esse diálogo a três vozes (ou seriam duas vozes e uma mão?):

UM POUCO SÓ DE GOYA: CARTA A MINHA FILHA:

Lembras-te de dizer que a vida era uma fila?
Eras pequena e o cabelo mais claro,
mas os olhos iguais. Na metáfora dada
pela infância, perguntavas do espanto
da morte e do nascer, e de quem se seguia
e porque se seguia, ou da total ausência
de razão nessa cadeia em sonho de novelo.

Hoje, nesta noite tão quente rompendo-se
de junho, o teu cabelo claro mais escuro,
queria contar-te que a vida é também isso:
uma fila no espaço, uma fila no tempo,
e que o teu tempo ao meu se seguirá.

Num estilo que gostava, esse de um homem
que um dia lembrou Goya numa carta a seus
filhos, queria dizer-te que a vida é também
isto: uma espingarda às vezes carregada
(como dizia uma mulher sozinha, mas grande
de jardim). Mostrar-te leite-creme, deixar-te
testamentos, falar-te de tigelas — é sempre
olhar-te amor. Mas é também desordenar-te à
vida, entrincheirar-te, e a mim, em fila descontínua

de mentiras, em carinho de verso.

E o que queria dizer-te é dos nexos da vida,
de quem a habita para além do ar.
E que o respeito inteiro e infinito
não precisa de vir depois do amor.
Nem antes. Que as filas só são úteis
como formas de olhar, maneiras de ordenar

o nosso espanto, mas que é possível pontos
paralelos, espelhos e não janelas.
E que tudo está bem e é bom: fila ou
novelo, duas cabeças tais num corpo só,
ou um dragão sem fogo, ou unicórnio

ameaçando chamas muito vivas.
Como o cabelo claro que tinhas nessa altura
se transformou castanho, ainda claro,
e a metáfora feita pela infância
se revelou tão boa no poema. Se revela
tão útil para falar da vida, essa que,
sem tigelas, intactas ou partidas, continua
a ser boa, mesmo que em dissonância de novelo.

Não sei que te dirão num futuro mais perto,
se quem assim habita os espaços das vidas
tem olhos de gigante ou chifres monstruosos.
Porque te amo, queria-te um antídoto
igual a elixir, que te fizesse grande
de repente, voando, como fada, sobre a fila.
Mas por te amar, não posso fazer isso,
e nesta noite quente a rasgar junho,
quero dizer-te da fila e do novelo
e das formas de amar todas diversas,
mas feitas de pequenos sons de espanto,
se o justo e o humano aí se abraçam.

A vida, minha filha, pode ser
de metáfora outra: uma língua de fogo;
uma camisa branca da cor do pesadelo.
Mas também esse bolbo que me deste,
e que agora floriu, passado um ano.
Porque houve terra, alguma água leve,
e uma varanda a libertar-lhe os passos.

Talvez seja oportuno reforçar a ligação com o poema seniano também a partir de versos do poema. Isso fica evidente, por exemplo, no momento em que Amaral menciona o “estilo” de Sena: “Num estilo que gostava, esse de um homem/ que um dia lembrou Goya numa carta a seus/ filhos [...]” (AMARAL, 2010, p. 357). Mas não é somente nesses aspectos mais explícitos que residem as aproximações possíveis. Como em Sena, este poema de Amaral apresenta dois tempos: o da mãe, que se assume como sujeito poético, e o da filha. Ambos os tempos encontram seu ponto de confluência no poema.

Da tela de Goya, Amaral recupera duas imagens-síntese: a espingarda, no poema metaforizada para além do contexto do quadro, adotando observações mais amplas sobre a vida, e a camisa branca “da cor do pesadelo”, mais aproximada à potencial morte representada em tela, também avizinhada do cabelo reiteradamente afirmado como mais claro na infância da filha.

As imagens da fila e do novelo, duas formas de metaforizar a vida, são essências para compreender o ponto central deste poema: enquanto a fila apresenta uma ordenação para sucessão de tempos de que se faz a vida, o novelo embaralha os caminhos, em tom de “dissonância” (2010, p. 358) a confundir os “nexos da vida” (2010, p. 357). A poeta reconhece “Que as filas só são úteis/ como formas de olhar, maneiras de ordenar/ o nosso espanto, mas que é possível pontos/ paralelos, espelhos e não janelas.” (2010, p. 357). Isto posto, é de se aceitar que, como Sena, Ana Luísa Amaral reflete sobre a vida que se vive e a vida que passa, assim como a vida que deixamos (os filhos, a filha). Essa imagem mostra como a reflexão sobre a vida se encontra com a ideia da sucessão dos tempos, tempos esses que à poesia interessa articular. Ao final do poema, Amaral retoma Sena também pela imagem da metamorfose, quando se refere ao bulbo tornado flor: mais uma vez a vida e o tempo são centrais para esta meditação em segunda mão.

O próximo poema é retirado da obra *Bisonte*, de Daniel Jonas (2016, p. 70-73). Ei-lo na íntegra:

Dos fuzilamentos da montanha do príncipe Pío

Meus filhos, não vos imagino outro destino
que o de manterdes a camisa alva
na eternidade do quadro onde o condenado
ficou a salvo das baionetas
e dos galgos dos fuzis
ante a carnificina nas pedras,
já quando uma pilha de mártires dormia
na bovina terracota
e a lanterna mágica
alumiava ainda os que iriam morrer.

Não vos desejo a culpa nem o martírio,
este cansaço obsequioso de viver
ou a ilógica linguagem da conquista,
o xadrez dialéctico do poder,
a pena dos visitantes de museu,
nem vos desejo por *repousoir* de cena
mas não vos concebo sequer no centro da carnificina,
não vos quero no branco e no ocre da luz

da suspensão do tempo,
qualquer fermento nos vossos santos corpos
será para mim tão infernal quanto supô-lo.

Não vos trouxe para a matança.
Não foi isso que pedi ao Senhor da Noite.
Julgara-vos acaso a salvo
da depredação do comércio do império,
queria para vós um sorriso habitável,
do sonho da retórica da conquista
queria-vos apartados e insones.

Vede o que fizeram do cordeiro.
Vede-o balindo combalido, gritando no granito,
na areia, escorrendo os dentes pela pedra,
sulcando a pedra, lambendo a pedra,
mordendo autofágica dor,
tombado como um tabernáculo,
varrido pelo fogo e amontoado na poalha
da sua imaterial primeira cinza.

Nós ensinamos a guerra.
Nós construímos a destruição.
Estamos todos muitos orgulhosos dos nossos pais,
edificaram um império
com o fio de prumo da espada
e a roldanas ergueram as cabeças tenras nativas
como torrões levantados do solo,
recebendo cartas de aplauso
e terras de comendas,
lavrando solos e espevitando os campos
com o adubo da cinza mortuária.

Quando observo o lento corrimão da história,
filhos meus, sou renitente a deslizar a mão
seja para subir seja para descer,
e inglório me estaco no degrau pungente de mim mesmo
e acendo uma luz tibia de naufrago
na grande escadaria da noite,
mar crespo
colapso dos meus pés enfim perdidos.

Assim que, meus filhos, ave em desespero,
me devore as asas e num poleiro mediano
me perca a contemplar da escarpa
as frias e revoltas águas
refrescando o meu olhar no pélogo índigo
de gumes fervilhantes
fazendo das asas esmigalhadas
duas muletas com que moribundo
considere já nem o salto mas o irremediável desamparo.

Assim que de Goya ouça só um grito,
a natureza-morta de humanos –
uma perdiz ali, uma pêra, seria o mesmo –
tombando numa mesa as amontoadas carnes
sobrepostas em pirâmides obtusas, rombas,
as gorduras de almas,
onde antes eram crianças,

corpos expelidos pelo milagre dos ventres,
 agora absorvidos no espetáculo dos tratados
 e por uma voragem centrípeta chamadas
 ao centro da insânia.

Queria para vós, meus filhos, um poema melhor,
 mas tudo o que vos prevejo é a desonra,
 o pão de pedra, o cinismo, a mesura de torcer
 e quebrantados quebrardes
 nas mãos implacáveis dos senhores da guerra.
 Se escapardes, ligeiramente indemnes,
 da debulhadora que os campos ensanguentados monda,
 se a um tirano, se a um instrumental, se ao vencedor,
 se aos filhos deste mundo, meus filhos, escapardes
 – e não vos queria santos mas tão-só decentes –
 seríeis lâmpada, pão, verdade,
 pó sob as sandálias de profeta
 mas resistindo à passada dos inclementes,
 isso, meus filhos, seria o céu para mim,
 ler na sina das plantas de vossos pés
 os vossos caminhos a decência semeados.

Não vos pretendo heróis,
 tão-só que escapeis.
 Tudo sob o sol é de Satã, o sol
 a roda de catarina.

Chega de sofrerdes de antemão.
 Quero para vós o preemptivo perdão,
 o ramo de oliveira antes das águas
 antes da salva de
 um pelotão de beijos.

Talvez valha inicialmente voltar ao título do poema, que, ao inserir a preposição “de” antes do título da tela, “Os fuzilamentos da montanha do Príncipe Pío”, leva o leitor a imaginar que o “assunto” do poema estará encerrado neste tópico. Ou seja: o poeta irá se deter a falar sobre, a propósito, a partir da tela. Nesse sentido, há desde já uma diferença em relação ao poema de Jorge de Sena, que não usa Goya para além de uma referência pessoal, valorizando o gesto ético de denúncia do pintor, com o qual Sena se identifica. E, claro, também é pretexto para as elucubrações sobre o presente e o futuro, o que Ida Alves chama “meditação” (ALVES, 2017, p. 82), mas essencialmente centra-se na denúncia social. No caso de Daniel Jonas, há um misto de descrição pictural, que não se quer precisa de modo a remontar o quadro por meio das palavras, e de reflexão sobre o mundo e a humanidade.

Ainda que predomine essa reflexão aparentada à de Sena, a descrição pictural ganha relevo pela perspectiva escolhida pelo autor. Na primeira estrofe, em que o vocativo do poema de Jorge de Sena (“meus filhos”) reaparece, é estabelecido desde esse momento o diálogo

tripartido, como no poema de Ana Luísa Amaral. Ao contrário da anunciada morte dos 43 espanhóis e, principalmente, do sujeito de braços abertos e camisa branca, Jonas prefere enxergar nessa cena a sua impossibilidade, quer dizer, o fato de ela se encontrar para sempre congelada, um tempo que não oscilará nunca para a completude da ação. Se no discurso da história esse fuzilamento é fato dado, Jonas vê na tela de Goya a tensão que a encerra enquanto tal: “na eternidade do quadro onde o condenado/ ficou a salvo das baionetas/ e dos galgos dos fuzis/ ante a carnificina nas pedras,/ já quando uma pilha de mártires dormia/ na bovina terracota/ e a lanterna mágica/ alumiaava ainda os que iriam morrer.” (JONAS, 2016, p. 70). Nesse trecho, fica evidente o que de pronto chama a atenção do poeta na tela de Goya: os vivos congelados no tempo ante a morte iminente, os já mortos mártires ao chão e a luz que oferece um contraste entre os soldados franceses, sobretudo no lado direito da tela, o lado escuro, e os espanhóis encurralados, no lado esquerdo, o lado iluminado por essa “lanterna mágica”, termo que comporta uma insinuação do movimento intrínseco a esta cena, uma sequência de telas que poderiam dar cabo da ação. Ao lado dessa descrição, encontra-se um posicionamento claro do autor, tornando-se eco do poema de Sena. A violência e a injustiça que a tela recria e congela para perdurar no tempo é ressaltada pela escolha de abordagem de Jonas.

A reflexão de Daniel Jonas avança, na segunda estrofe, de modo a encontrar um lugar ideal para os “filhos” fora dos dois polos “culpa” e “martírio” – ou covardia e sacrifício, digo eu. Essa construção de um terceiro lugar fica evidente nos versos “não vos quero no branco e no ocre da luz/ da suspensão do tempo,/ qualquer ferimento nos vossos santos corpos/ será para mim tão infernal quanto supô-lo.” (JONAS, 2016, p. 70). Essa terceira via passa, por certo, pela ideia de supressão de conflitos dessa ordem, numa defesa do que irá chamar “um sorriso habitável” (JONAS, 2016, p. 71). Para completar essa crítica à guerra, recorda mesmo a figura do cordeiro de Deus, Jesus Cristo, na quarta estrofe, e seu sofrimento (“Vede o que fizeram do cordeiro./ Vede-o balindo combalido, gritando no granito,/ na areia, escorrendo os dentes pela pedra,” (JONAS, 2016, p. 71)). Entretanto, não deixa de se assumir parte da humanidade que se construiu baseada na guerra e na destruição: “Nós ensinamos a guerra./ Nós construímos a destruição.” (JONAS, 2016, p. 71).

Por fim, gostaria de trazer para esta breve reflexão mais um exemplo, o último, em que essa dinâmica de convívio e de homenagem (BELO, 2002) com Sena ao fundo é deixada de lado em favor do poema curto, da tirada cômica que tanta singulariza a voz de Jorge Sousa Braga. No conjunto “A greve dos controladores de voo”, constituído de poemas em prosa curtos, reunido em *O poeta nu*, encontramos os seguintes versos: “Cansados de estarem sempre na

mesma posição, os fuzilados de Goya/ resolveram inverter os papéis e são agora eles que seguram os fuzis.” (BRAGA, 2014, p. 36). Como se percebe, nesse caso a voz de Sena é totalmente subtraída para a equação poética: a referência direta é a tela de Goya, sem que seja necessário qualquer outro discurso (verbal ou não-verbal) para a sua compreensão. O que sugere Braga é a inversão de papéis entre algozes e vítimas, justificada pelo cansaço de suas posições em tela. Ora, como Jonas, Braga aproveita a natureza da pintura, o congelamento de uma cena, de uma ação, mas, ao contrário de Jonas, que torna produtiva esse porvir sempre porvir, Braga interfere na imagem eternizada em prol do cômico. Vê-se, então, que este exemplo difere dos anteriores pela ausência da meditação seniana e de qualquer relação parental que justifique o endereçamento do poema.

Feito esse breve percurso, vale sintetizar algumas percepções aqui apresentadas: motivados pelo exemplo de Sena, Ana Luísa Amaral e Daniel Jonas apostam no poema longo e meditativo, ancorado na relação com a tela de Goya mas extrapolando a sua dimensão imagética; o endereçamento do poema permanece, reiterando a relação parental que inspirou e estruturou o poema de Sena; reafirmam a máxima seniana do tempo como um contínuo de que somos parte, que nos une – “nesta cadeia de que sóis um elo” (SENA, 1978, p. 128) reaparece na imagem da “fila” e do “novelo” em Ana Luísa Amaral (2010) e no “lento corrimão da história” de Daniel Jonas (2016, p. 72). Ao contrário, Jorge Sousa Braga aposta na irreverência que o poema curto de intenção cômica pode trazer para a dimensão do poético, fazendo com que escutemos, neste conjunto de vozes, quatro gritos e uma risada.

Referências

ALVES, Ida. Fixar o relâmpago em palavras. In: FRIAS, Joana Matos; EIRAS, Pedro; MARTELO, Rosa Maria (Org.). **Ofício múltiplo: poetas em outras artes**. Porto: Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa; Edições Afrontamento, 2017, p. 77-92.

AMARAL, Ana Luísa. **Inversos** – poesia 1990-2010. Alfragide: Publicações Dom Quixote, 2010.

BELO, Ruy. As influências em poesia. In: **Na senda da poesia**. Ed. Maria Jorge Vilar de Figueiredo. Lisboa: Assírio & Alvim, 2002, p. 284-286.

BRAGA, Jorge Sousa. **O poeta nu**. 2 ed. Porto: Assírio & Alvim, 2014.

CLÜVER, Claus. Ekphrasis Reconsidered: on Verbal Representations of Non-Verbal Texts. In: LAGERROTH, Ulla-Britta; LUND, Hans; HEDLING Erik (Ed.). **Interart Poetics**: Essays on the Interrelations between the Arts and Media. Amsterdam; Atlanta: Rodopi, 1997, p. 19-33.

CUNHA, Kássia Fernandes da. O viajante Jorge de Sena: olhar de um intelectual sobre o mundo. In: ALVES, Ida (Org.). **Um corpo inenarrável e outras vozes**: estudos de poesia portuguesa moderna e contemporânea. Niterói: EdUFF, 2010, p. 203-214.

JONAS, Daniel. **Bisonte**. Porto: Assírio & Alvim, 2016.

LOUVEL, Liliane. A descrição “pictural”: por uma poética do iconotexto. In: ARBEX, Márcia (Org.) **Poéticas do visível**: ensaios sobre a escrita e a imagem. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, 2006, p. 191-220.

SENA, Jorge de. **Poesia-I**. 2 ed. Lisboa: Moraes Editores, 1977.

SENA, Jorge de. **Poesia-II**. Lisboa: Moraes Editores, 1978.

TODOROV, Tzvetan. **Goya à sombra das luzes**. Trad. Joana Angélica d’Avila Melo. São Paulo: Companhia das Letras: 2014.

GOYA'S CRY IN PORTUGUESE POETS

Abstract

It is not uncommon to find, in modern and contemporary Portuguese poetry, a dialogue with other arts, especially painting and music. A source for poets and philosophers, pictorial art sometimes engenders a thought that stops at the materiality of the canvas, but that can expand to other paths, especially when it comes to a work that preserves decisive historical elements for our Western world. This is the case of the famous painting by Francisco de Goya, from 1814, entitled “Three of May, 1808”, which acquired the status of the Spanish national emblem, safeguarding a cry that echoes strongly to the present day. It is, therefore, in face of the recognition of the importance of this painting that some poets will write evoking its presence, in a productive dialogic gesture for poetry. For this reflection, it is therefore interesting to analyze poems by Jorge de Sena (“Letter to my sons on the shootings of Goya”), Ana Luísa Amaral (“A little lonely from Goya: a letter to my daughter”), Daniel Jonas (“Of the shootings of the Príncipe Pío mountain”) and Jorge Sousa Braga (“Tired of being...”) which very directly refer to Goya’s painting, reverberating his cry in different ways, both as iconotexts (LOUVEL, 2006) as well as cultural documents that focus on the individual in modernity.

Keywords

Iconotext. Painting. Modern and Contemporary Portuguese Poetry.

CAROLINA MARIA DE JESUS: TRABALHADORA E ESCRITORA

Emanuel Régis Gomes Gonçalves⁴

Resumo

A trajetória da escritora Carolina Maria de Jesus, celebrizada por seu livro *Quarto de despejo*, pode ser definida por uma atividade basilar – o trabalho – embora cindido em duas diferentes modalidades: material e intelectual. Era uma trabalhadora, no sentido comum, e uma escritora. Como trabalhadora, sustentou sozinha a si e aos seus três filhos; já como escritora, promoveu uma inflexão formal e temática na literatura brasileira, ao trazer para o plano literário a perspectiva de uma subalterna na representação da pobreza; algo, então, inédito em nossas letras. É, pois, pela categoria “trabalho” – em seus sentidos material e intelectual – que realizaremos uma breve apreciação da biografia e da obra da escritora em questão no presente texto, procurando destacar as implicações dessa mesma categoria na fatura e na recepção das obras carolinianas no Brasil. Para concretizar esse objetivo, utilizaremos as contribuições teóricas de Carlos Vogt (1983), Bom Meihy e Robert Levine (1994), Jacques Rancière (2017) e Antonio Candido (2017).

Palavras-chave

Carolina Maria de Jesus. Trabalho material. Trabalho intelectual.

⁴ Mestre em Literatura Comparada pela Universidade Federal do Ceará (UFC).

Introdução

“*Eu cato papel, ferro, e nas horas vagas escrevo*”.

(Carolina Maria de Jesus)

Em um texto publicado no jornal “Folha da noite”, em 9 de maio de 1958, Carolina Maria de Jesus escreve o seguinte:

Não digam que fui rebotallo
Que vivia à margem a vida
Digam que eu procurava trabalho
Mas fui sempre preterida.

Digam ao povo brasileiro
Que o meu sonho era ser escritora,
Mas eu não tinha dinheiro
Pra pagar uma editora⁵.

O elemento curioso nesse poema, em que a autora faz um tipo de lembrança lamentosa de sua vida até aquele momento e defesa da própria dignidade, é a conjugação da atividade laboral – o trabalho – e do sonho de realização pessoal pela arte da palavra – a escrita – na construção da imagem que Carolina de Jesus faz de si mesma.

É como se, na percepção da escritora mineira, essas duas atividades – o trabalho e a escrita – fossem os fatores, indissociáveis, determinantes de sua biografia. Carolina Maria de Jesus definia-se, portanto, como uma trabalhadora que também escrevia – uma trabalhadora escritora.

De fato, ao observarmos a trajetória de vida dela, perceberemos facilmente que tal percepção pessoal está correta: Carolina de Jesus, descendente de ex-escravizados, foi trabalhadora infantil (motivo pelo qual abandonou a escola), empregada doméstica, migrante, catadora de papel e, após a breve fama, uma pessoa que passou a tirar o seu sustento da agricultura de subsistência no sítio em que comprara nos anos de fortuna. Em paralelo a essas atividades, demonstrou desde cedo um grande interesse pela leitura e a escrita, como informamos em seu romance memorialístico *Diário de Bitita* (1986). Já em 1940, por exemplo – apenas três anos após chegar a São Paulo – figura em uma matéria do jornal *Folha da manhã*, do dia

⁵ Cf. FARIAS, Tom. **Carolina** – uma biografia. Rio de Janeiro: Malê, 2017. p. 3.

25 de fevereiro, em que, sob a alcunha de “poetiza preta”, apresenta o seu importante poema “O colono e o fazendeiro”⁶.

Carlos Vogt, em seu clássico ensaio sobre a escritora, “Trabalho, pobreza e trabalho intelectual” (1983), já destacara essa dupla condição – trabalhadora braçal e literata – de Carolina Maria de Jesus. Neste texto, o analista aponta duas principais funções para a literatura na vida da autora de *Quarto de despejo*: a) ser um mecanismo de “ruptura” com o universo material de privação em que ela se debatia em seu cotidiano (uma “experimentação social nova”, nas palavras do autor); e b) angariar “prestígio intelectual” como uma forma de superação da estigmatização social que a autora sofrera por toda a sua vida. Escreve o crítico:

ao transformar a experiência real da miséria na experiência linguística do diário, [Carolina] acaba por se distinguir de si mesma e por apresentar a escritura como uma forma de experimentação social nova, capaz de acenar-lhe com esperança de romper o cerco da economia de sobrevivência que tranca a sua vida ao dia-a-dia do dinheiro-coisa (VOGT, 1983, p. 210).

E, mais adiante, mostrando, inclusive, que a escritora mineira não é um caso isolado na cultura brasileira: “Carolina vive, então, como muitos outros pobres e negros no Brasil – Lima Barreto talvez seja o caso mais trágico de nossa literatura – a esperança de resgatar, pelo prestígio intelectual, o prestígio social que nunca tivera” (VOGT, 1983, p. 212).

O fato é que, com tal gesto – a junção de sua situação de pobre trabalhadora braçal ao trabalho intelectual da escrita literária – Carolina de Jesus “perturba”, por assim dizer, a tradicional divisão social burguesa entre os que produzem e reproduzem mecanicamente as condições materiais de vida e os que exercem o ofício exclusivo do pensamento, entre os trabalhadores e os intelectuais. Surge daí a complexa e problemática relação que sua obra estabelece com o sistema literário brasileiro canônico⁷.

É o que o filósofo Jacques Rancière observa, no livro *Políticas da escrita* (2017), ao comparar as ambíguas relações que se dão entre os escritores consagrados e os seus “colegas inesperados”, os escritores operários:

A literatura, desde que deu a si mesma esse nome, não deixou de querer desatar o nó que prende sua unicidade à banalidade democrática. A partir daí, define-se uma outra guerra da escrita, uma guerra civil, de certa maneira. Ela pode ser feita com armas que não ferem. É assim que as coisas se passam quando os escritores consagrados respondem com um apadrinhamento ambíguo às solicitações desses colegas

⁶ Cf. FARIAS, Tom. **Carolina** – uma biografia. Rio de Janeiro: Malê, 2017. p. 68.

⁷ Ver, sobre essa relação, o ensaio de minha autoria intitulado “Carolina Maria de Jesus e o sistema literário brasileiro: notas sobre classe e exclusão”. In: **O sistema literário no século XX**: de Lima a Carolina. Ana Amélia de Moura Cavalcante de Melo etc. (Organizadores). Sobral, CE: Sertão Cult, 2021. p. 233-252.

inesperados que são os escritores operários. Estes não são, com efeito, simplesmente epígonos inofensivos. Quando se apropriam da língua elevada do poema e dividem seu tempo em duas partes, uma do trabalho diurno da ferramenta com que ganham o pão e outra do labor noturno da caneta que dá a verdadeira vida, causam um transtorno à divisão do sensível em que também se apoiava o estatuto do poeta (Rancière, 2017, p. 18-19. Grifos nossos).

Um exemplo deveras simbólico desse “apadrinhamento ambíguo” de que fala Rancière pode ser visto, em nossa crônica literária, no famoso encontro entre Clarice Lispector e Carolina Maria de Jesus no lançamento de um livro da primeira. Segundo testemunhas do antológico episódio, a um elogio de Carolina à escrita de Clarice (“Como você escreve elegante”), esta teria respondido: “E como você escreve *verdadeiro*, Carolina!”⁸ – ou seja, como podemos subtender, “você não faz literatura”.

Em todo caso, Carolina deixa registrada a sua percepção dos obstáculos com os quais precisa se defrontar a partir dessa divisão do trabalho que a sociedade burguesa estabelece em sua estrutura – em consonância, é importante frisar, com o racismo que também caracteriza essa mesma sociedade – ao escrever, em uma estrofe de seu poema “Quadras”, a seguinte afirmação:

Eu disse: o meu sonho é escrever!

Responde o branco: ela é louca.

O que as negras devem fazer...

É ir pro tanque lavar roupa (JESUS, 1996, p. 201).

Tal realidade, que a escritora mineira sofre e registra em sua produção literária, está intrinsecamente ligada, obviamente, à dificuldade de acesso aos bens culturais eruditos – entre os quais, a literatura – que a estratificação social coloca diante dos pobres no Brasil. Como explica Antonio Candido, em seu célebre ensaio “Direito à literatura”, sobre o assunto:

Para que a literatura chamada erudita deixe de ser privilégio de pequenos grupos, é preciso que a organização da sociedade seja feita de maneira a garantir uma distribuição equitativa dos bens. Em princípio, só numa sociedade igualitária os produtos literários poderão circular sem barreiras, e neste domínio a situação é particularmente dramática em países como o Brasil, onde a maioria da população é analfabeta, ou quase, e vive em condições que não permitem a margem de lazer indispensável à leitura. Por isso, numa sociedade estratificada deste tipo a fruição da literatura se estratifica de maneira abrupta e alienante (Candido, 2017, p. 189).

⁸ Cf. HANSEN, Marise. Os laços que unem Clarice e Carolina. **Quarto cinco um**, São Paulo, 1 de ago. de 2020. Disponível em: <https://www.quatrocincoum.com.br/br/artigos/literatura/os-lacos-que-unem-clarice-e-carolina>. Acesso em: 5 de fev. de 2022.

Partindo dessas observações preliminares, gostaríamos de investigar, a partir de agora, de que modo a categoria “trabalho” (em suas modalidades material e intelectual) atua como elemento da composição – temática e formal – da literatura de Carolina Maria de Jesus.

1 O trabalho no plano temático

No plano temático, podemos afirmar que os personagens mais numerosos, os que aparecem com mais frequência nas páginas de Carolina de Jesus, são os trabalhadores.

Se observarmos a obra da escritora mineira em seu conjunto, esse fato logo poderá ser percebido.

Em *Quarto de despejo*, por exemplo, todo o proletariado e o subproletariado paulistano é representado com uma riqueza e variedade impressionantes. Assim, na sua deambulação pelas ruas da metrópole, a personagem Carolina interage com uma diversidade de pessoas que engloba desde aquelas com profissões valorizadas e estabelecidas até as que exercem trabalhos precários e marginalizados socialmente – açougueiros, jornaleiros, sucateiros, carteiros, políticos, policiais, domésticas, catadores etc.

É necessário lembrar que a narrativa de *Quarto de despejo* é praticamente toda construída através dos episódios relacionados ao trabalho manual que a personagem Carolina realiza durante todo o livro. Dessa forma, se o tema central dessa obra é a fome, paralelamente a ele teremos também o trabalho como elemento temático fundamental. Afinal, desde a abertura de sua obra mais famosa, Carolina já se apresenta como uma trabalhadora – no caso, uma catadora – ao leitor:

Aniversário de minha filha Vera Eunice. Eu pretendia comprar um par de sapatos para ela. Mas o custo dos generos alimenticios nos impede a realização dos nossos desejos. Atualmente somos escravos do custo de vida. Eu achei um par de sapatos no lixo, lavei e remendei para ela calçar (JESUS, 2014, p. 11. Grifos nossos).

O mesmo ocorre em suas narrativas curtas e em seus poemas. Nos livros póstumos *O meu sonho é escrever...* (2018) e *Clíris* (2019), que reúnem contos, anedotas e a produção poética de Carolina, por exemplo, encontraremos com frequência poemas cujos títulos revelam a atenção que ela dá ao mundo do trabalho em geral: “O colono e o fazendeiro”, “Operário”, “O lenhador”, “O patrão” etc. No texto “A empregada”, Carolina – mais uma vez utilizando sua biografia como matéria literária, uma constante em sua escrita – descreve em detalhes os

percalços que a profissão de empregada doméstica em São Paulo, através da fala de uma personagem:

Quando eu era empregada
Sofri tanta humilhação
Às vezes eu tinha vontade
De dar uma surra no meu patrão

Era um patrão malcriado
Não deixava eu parar um segundo
E o diabo ainda falava
De mim para todo mundo.
Obrigava eu levantar
A uma da madrugada
E ainda andava dizendo
“Esta malandra não faz nada”

Se a gente dá um passo,
O diabo está sempre atrás
Vive pondo defeito
Em todo serviço que a gente faz

Não gostei de trabalhar,
Foi para a as donas de pensão,
Que quer tudo muito limpo
Mas não quer comprar sabão

Se a gente dá um passo
A diaba está sempre junto.
Vive sempre observando,
Se a empregada come muito

Vive sempre pondo defeito
Em todo serviço que a gente faz (JESUS, 2019, p. 84).

Já em *Casa de alvenaria*, segundo livro publicado de Carolina de Jesus, o foco narrativo deixa de ser o trabalho braçal e passa a ser o trabalho intelectual – todas as peripécias e obrigações envolvidas com a necessidade de se firmar enquanto escritora no mercado editorial, após o sucesso de *Quarto de despejo*, através da participação em inúmeros eventos midiáticos, culturais e até políticos.

A escritora registra essa transformação de sua condição em um diálogo que mantém com outra personagem do livro (JESUS, 1961, p. 119): “Num segundo comecei a relembrar a trajetória da minha vida. Empregada doméstica, lavradora, catadora de papel e agora escritora e admirada”.

Esse é praticamente o único período na vida de Carolina em que ela terá a possibilidade de se dedicar integralmente à atividade da escrita – ou melhor, em que ela não terá necessidade de exercer algum trabalho manual para sustentar a si e aos seus filhos. Como sabemos, é uma fase curta da vida dela. Em dezembro de 1962, os apertos financeiros já a obrigam a pedir auxílio para comprar comida na casa do jornalista que a “descobrirá” e editor de seu livro publicado, Audálio Dantas⁹.

Apesar dessa situação, Carolina ainda dispõe de recursos para publicar mais dois livros, ambos em 1963, na tentativa de manter seu nome em evidência no mercado editorial: *Pedaços da fome e Provérbios*¹⁰.

Pedaços da fome, o primeiro e até o momento único romance publicado da escritora mineira, apresenta como protagonista a personagem Maria Clara, filha de um rico fazendeiro do interior de São Paulo. Apesar da origem social privilegiada que Carolina atribui à sua protagonista, no decorrer da narrativa essa personagem será forçada a defrontar-se com o mundo do trabalho: seduzida e enganada por um impostor da cidade grande, de nome Paulo Lemes, com quem se casa, Maria Clara foge da fazenda dos pais e vai morar na capital paulistana, onde descobre a pobreza e indolência do marido e encontra no trabalho de empregada doméstica, em um primeiro momento, e de costureira, posteriormente, uma fonte de renda para alimentar os filhos no malfadado casamento.

⁹ Cf. JESUS, Carolina Maria de. **Meu estranho diário**. MEIHY, José Carlos Sebe Bom; LEVINE, Robert (Org.). São Paulo: Xamã, 1996. p. 258.

¹⁰ Embora haja indícios que **Provérbios** tenha sido publicado, na verdade, em 1964.

Carolina faz descrições vívidas do desgaste físico e mental causado pelo trabalho doméstico nesta obra. Citemos, ao acaso, alguns exemplos: “Maria Clara no primeiro dia lavou tanta roupa que ficou completamente abatida e exausta. Sentia os ombros doloridos” (JESUS, 1963, p. 101); “Que vida hedionda o destino reservava-lhe [à Maria Clara]. Se estava no seu quartinho, sofria com o desconforto. E ali no suntuoso palacete de Dona Raquel não tinha vontade própria” (JESUS, 1963, p. 111); “Quando terminou, [Maria Clara] pediu permissão para ir ao seu quarto. – Vai depressa porque o Renato quer que você passe suas camisas. E ele não gosta de rugas no colarinho” (JESUS, 1963, p. 112).

Apesar da redenção final da personagem na obra em questão, Carolina utiliza sua narrativa romanesca para denunciar, mais uma vez, o aspecto penoso e embrutecedor do trabalho braçal na sociedade brasileira.

Em seu livro seguinte, *Provérbios* – coletânea de máximas e reflexões autorais – a escritora mineira, livre de um enredo ou forma poética a obedecer, pode dar vazão a tudo o que pensa sobre a vida da forma mais direta possível.

Assim, Carolina apresenta nessa obra uma ética do trabalho que não deixa dúvidas sobre o que ela pensa a respeito desse assunto. A mensagem principal é que o trabalho dignifica e a indolência corrompe. Vejamos alguns exemplos:

“O homem que quer viver e não quer trabalhar é um imaturo”¹¹

“O homem que trabalha para viver é um herói. E o vadio é um crápula”¹²

“O indolente tem inveja do laborioso”¹³

“Tem muito mais valor as pessoas rudes e enérgicas do que as pessoas doces e improdutivas”¹⁴

“Não é com polêmica que o mundo avancara (sic). Mas com educação, bondade e coragem para o trabalho, e honestidade nos seus atos”¹⁵

¹¹ JESUS, Carolina Maria de. **Provérbios**. São Paulo: Gráfica Luzes, 1964. p. 14.

¹² Op. cit. p. 15.

¹³ Idem. p. 21

¹⁴ Ibidem. p. 28.

¹⁵ **Provérbios**. Op. cit. p. 47.

Como é fácil perceber, Carolina – em consonância com sua biografia – enxerga no trabalho um dos principais esteios que devem sustentar a existência não apenas individual, mas também social no mundo.

Naquela que é geralmente considerada a segunda obra mais importante da escritora mineira, o livro póstumo *Diário de Bitita* (1986), Carolina – romanceando as suas memórias de infância e adolescência – analisa as formas de sobrevivência e opressão relacionadas ao trabalho na chamada República Velha, em sua cidade natal, Sacramento, no interior de Minas Gerais.

Nesse livro de Carolina o trabalho é representado sob a égide da servidão e da falta de direitos, em decorrência da herança da escravidão, recém-abolida no Brasil:

O homem pobre deveria gerar, nascer, crescer e viver sempre com paciência para suportar as filáucias dos donos do mundo. Porque só os homens ricos é que podiam dizer ‘Sabe com quem você está falando?’ para mostrar a sua superioridade (JESUS, 1986, p. 34).

Em tais relações, fortemente hierarquizadas e arbitrárias, não ficavam excluídas nem mesmo as humilhações e violências físicas dos patrões em relação aos empregados, grupo cujo sofrimento continha particularidades em relação às mulheres, vítimas de abuso sexual:

Se o filho do patrão espancasse no filho da cozinheira, ela não podia reclamar para não perder o emprego. Mas se a cozinheira tinha filha, pobre negrinha! O filho da patroa a utilizaria para o seu noviciado sexual. Meninas que ainda estavam pensando nas bonecas, nas cirandas e cirandinhas eram brutalizadas pelos filhos do senhor Pereira, Moreira, Oliveira, e outros porqueiras que vieram do além-mar (JESUS, 1986, p. 34).

Paralelamente a essas análises críticas daquela sociedade, em *Diário de Bitita* ficamos conhecendo as etapas iniciais da vida profissional de Carolina, que começa ainda na infância.

Assim, Carolina narra a sua saída da escola, aos oito anos de idade, para ir trabalhar, junto com a mãe, o padrasto e o irmão em uma fazenda em Uberaba:

Foi com pesar que deixei a escola. Chorei porque faltavam dois anos para eu receber o meu diploma. Único meio foi resignar-me, porque a decisão paterna vence. Minha mãe encaixotava os nossos utensílios, eu encaixotava os meus livros, a única coisa que eu venerava (JESUS, 1986, p. 128).

A experiência, como ficamos sabendo, terminou mal, com Carolina e sua família sendo expulsas da fazenda pelo proprietário das terras; e tendo de retornar, ainda mais pobre, à cidade de Sacramento¹⁶.

¹⁶ Cf. JESUS, Carolina Maria de. *Diário de Bitita*. São Paulo: Nova Fronteira, 1986. p. 136.

A partir daí, as experiências da escritora mineira como trabalhadora adquirem um grande grau de errância e intermitência: volta a trabalhar como agricultora em Restinga, interior de São Paulo (outra experiência malfadada), se emprega como doméstica ou cozinheira em diferentes cidades do interior mineiro e paulista até que, ajudada por uma de suas patroas, decide tentar a sorte em São Paulo, capital, lugar a que chega em 1937.

Da primeira à última obra de Carolina de Jesus – lembremos que ela se dedicou à reescrita de *Diário de Bitita*, cujo título original era *Um Brasil para os brasileiros*, durante os anos de recolhimento no sítio de Parelheiros, até a morte dela, em 1977 – o trabalho, em consonância com a biografia da escritora mineira, foi uma temática constante e capital em sua produção literária.

2 O trabalho no plano formal

No plano formal, o fato de Carolina precisar conciliar o trabalho manual e a escrita, durante praticamente toda a sua vida, teve consequências notórias na sua produção literária.

Em primeiro lugar, exigiu que a sua formação intelectual se desse, de forma intermitente e em condições bastante precárias, através do *autodidatismo*. Não pôde, portanto, dispor do tempo e dos recursos necessários para dominar os *códigos literários cultos* de sua época, adotando muitas vezes modelos de escolas literárias já ultrapassadas em seu tempo, como os do Romantismo e do Parnasianismo. Essa é, sem dúvida, uma das causas da “estranheza” – relativamente à literatura brasileira canônica – de sua linguagem, na qual encontramos construções como essa entrada de *Quarto de despejo*, no dia 23 de maio de 1958, em que o idealismo ufanista se une ao realismo mais cru na descrição da vida urbana:

O céu é belo, digno de contemplar porque as nuvens vagueiam e formam paisagens deslumbrantes. As brisas suaves perpassam conduzindo os perfumes das flores. E o astro rei sempre pontual para despontar-se e recluir-se. As aves percorrem o espaço demonstrando contentamento. A noite surge as estrelas cintilantes para adornar o céu azul. Há varias coisas belas no mundo que não é possível descrever-se. Só uma coisa nos entristece: os preços, quando vamos fazer compras. Ofusca todas as belezas que existe (JESUS, 2014, p. 43).

Outro aspecto, também de caráter estilístico, decorrente dessa formação intelectual deficiente de Carolina de Jesus é a marca da *oralidade* em sua escrita. Essa oralidade é a principal responsável pelas famosas “incorreções” gramaticais presentes nos livros da escritora – e cujos editores procuram, em geral, manter, visando com isso a ratificar a “autenticidade” da obra caroliniana. Um exemplo dessa marca estilística em *Quarto de despejo*: “Quando uma

senhora perguntou-me o que acho do Carlos Lacerda, respondi conscientemente: – Muito inteligente. Mas não tem *educação*. É um político de cortiço. Que gosta de intriga. Um agitador” (JESUS, 2014, p.15. Grifos nossos).

Por fim, é necessário destacar que a condição dupla de Carolina, trabalhadora e escritora, a obriga a o que podemos chamar de uma *produção literária errática*. O que isso significa? Significa que a escritora mineira, por mais que tivesse um projeto literário estabelecido desde sempre, teve de realizar esse projeto dentro de limitações materiais e temporais extremas.

Assim, no conjunto de manuscritos conhecidos de Carolina é possível notar que ela se dedicava a diferentes gêneros de forma simultânea. E isso por dois motivos: falta de suportes materiais para a escrita, na fase de mais pauperismo de sua vida¹⁷; mas também, podemos deduzir, por uma *escrita intermitente*, ocasionada pelo *revezamento entre trabalho material e intelectual*, única possibilidade encontrada por ela de levar adiante o seu projeto literário. Como relata a filha de Carolina, Vera Eunice, em meados dos anos 1990, no livro *Cinderela negra*:

Só aqui em casa, tenho três romances inéditos dela, escritos a mão, em caderninhos. Tudo tinha um fundo de verdade, pois as histórias aconteceram mesmo! Sei disso porque ela sempre gostou de nos contar os casos. [...] Minha mãe teve bons momentos naquela época. Tinha que trabalhar bastante, mas nas folgas podia ler e escrever (LEVINE; MEIHY, 1994, p. 68. Grifos nossos).

Como se vê, por ter de conjugar o trabalho e a escrita, era apenas nos intervalos entre suas atividades braçais, nas “horas de folga”, que Carolina podia se dedicar à criação literária.

Essa é, acreditamos, a explicação concreta para o *caráter fragmentário e inacabado* que se percebe na maioria das obras da escritora mineira.

Conclusão

A conjugação de trabalho material e intelectual foi um fator determinante na produção literária de Carolina Maria de Jesus.

¹⁷ Cf. BARCELLOS, Sergio. **Vida por escrito**: guia do acervo de Carolina Maria de Jesus. Sacramento, MG: Bertolucci Editora, 2015. p. 16: “Era clara, pois, a ordenação pretendida por Carolina: concentrar em suportes distintos gêneros distintos. Todavia, nem sempre isso era viável uma vez que faltavam recursos material para tal”.

Desde cedo, inclusive, alguns críticos conseguiram identificar essa condição singular da escritora mineira em nossas letras, entre os quais um dos primeiros pesquisadores a analisar sua obra em conjunto, Carlos Vogt.

Embasados nas formulações de Jacques Rancière, observamos que tal condição de Carolina “perturba” a tradicional divisão social do trabalho estabelecida pela sociedade burguesa, em que uns devem trabalhar enquanto outros devem refletir sobre a realidade.

Essa divisão ganha ares dramáticos na sociedade brasileira, como bem observa o crítico Antonio Candido, pelas enormes barreiras colocadas diante das classes subalternas para terem acesso aos bens culturais eruditos, inclusive a literatura.

Superando, com grande luta, todas essas dificuldades, Carolina de Jesus consegue dar vazão à parte de seu projeto literário, realizando uma obra em que o *trabalho* – em suas modalidades material e intelectual – adquire uma dimensão interpretativa fundamental.

No plano temático, materializa-se através da representação, reiterada, de diversas categorias profissionais – agricultores, empregadas domésticas, políticos, catadores etc. – que compõem o mundo do trabalho no Brasil. Nesse sentido, tal representação procura apresentar os aspectos dignificantes e degradantes que esse mundo do trabalho adquire em nosso país.

Já no plano formal, a condição singular de Carolina manifesta-se nas *marcas estilísticas* de sua escrita, decorrentes de sua formação cultural precária, tais como a oralidade e o caráter fragmentário e inacabado de sua obra.

Em todo caso, gostaríamos de concluir este artigo destacando a força – humana e artística – de Carolina Maria de Jesus; uma autora que, rompendo os limites impostos por nossa sociedade a pessoas de origem social como a dela, fez de sua produção literária um instrumento para mostrar, entre outras coisas, que o nosso país é sustentado pelos ombros, braços e pernas da classe trabalhadora.

Referências

BARCELLOS, Sergio. **Vida por escrito**: guia do acervo de Carolina Maria de Jesus. Sacramento, MG: Bertolucci Editora, 2015.

CANDIDO, Antonio. “O direito à literatura”. In: CANDIDO, Antonio. **Vários escritos**. 6 ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2017. p. 171-193.

FARIAS, Tom. **Carolina** – uma biografia. Rio de Janeiro: Malê, 2017.

JESUS, Carolina Maria de. **Quarto de despejo**. 10 ed. São Paulo: Ática, 2014.

_____. **Casa de alvenaria**. São Paulo: Francisco Alves, 1961.

_____. **Pedaços da fome**. São Paulo: Editora Aquila, 1963.

_____. **Provérbios**. São Paulo: Gráfica Luzes, 1963(4?).

_____. **Diário de Bitita**. São Paulo: Nova Fronteira, 1986.

_____. **Meu estranho diário**. MEIHY, José Carlos Sebe Bom; LEVINE, Robert (Org.). São Paulo: Xamã, 1996.

_____. **Antologia pessoal**. MEIHY, José Carlos Sebe Bom (Org.). Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996.

_____. **Meu sonho é escrever...: contos inéditos e outros escritos**. FERNANDEZ, Raffaella (Org.). São Paulo: Ciclo Contínuo Editorial, 2018.

_____. **Clíris**. São Paulo: Desalinho, Ganesha Cartonera, 2019.

MEIHY, José Carlos Sebe Bom; LEVINE, Robert. **Cinderela negra: a saga de Carolina Maria de Jesus**. Rio de Janeiro: UFRJ, 1994.

RANCIÈRE, Jacques. **Políticas da escrita**. 2 ed. Tradução Raquel Ramalhete, Laís Eleonora Vilanova, Ligia Vassalo e Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Editora 34, 2017.

VOGT, Carlos. Trabalho, pobreza e trabalho intelectual. In: SCHWARZ, Roberto (Org.) **Os pobres na literatura brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1983. pp. 204-213.

CAROLINA MARIA DE JESUS: WORKER AND WRITER

Abstract

The trajectory of the Brazilian writer Carolina Maria de Jesus, who became famous for her book “Quarto de despejo” [The Trash Room], can be defined by a fundamental activity – work – here divided into two different modalities: material and intellectual work. She was a worker, in the common sense, and a writer. As a worker, she supported herself and her three children alone; as a writer, she promoted a formal and thematic inflexion in Brazilian literature by bringing to the literary level the perspective of a subaltern woman in the representation of poverty, something unheard of in Brazilian literature at the time. It is, therefore, through the category of “work” – in its material and intellectual senses – that we will briefly examine the biography and the work of the writer to whom we refer in this text, seeking to highlight the implications of this category in the conception and reception of Carolina Maria de Jesus’ literary works in Brazil. To accomplish this goal, we will use the theoretical contributions of Carlos Vogt (1983), Bom Meihy and Robert Levine (1994), Jacques Rancière (2017) and Antonio Candido (2017).

Keywords

Carolina Maria de Jesus. Material Work. Intellectual Work.

ARCAICOS ESCOMBROS DO DESEJO: REVERBERAÇÕES PUERIS SOB A PENA DE ALEXANDRE MARQUES RODRIGUES

Silvio Tony santos de Oliveira ¹⁸

Hermano De França Rodrigues ¹⁹

Resumo

Psicanálise e Literatura se fundamentam, de forma corroborativa, naquilo que seria, o objeto de estudo daquela, e um dos constructos dessa: a subjetividade humana imersa nos múltiplos contextos sócio-históricos. Assim, a tessitura literária se encontra nodada das reverberações da *psique* humana, expressando, por vezes, de forma sutil, porém meticulosa, os escombros dos períodos arcaicos do processo de formação psicosexual. Ao vislumbrar, na tragédia grega edípiana, de Sófocles, uma idiosincrasia inerente ao ser humano, Sigmund Freud (1856-1939) acaba por teorizar sobre a sexualidade humana e suas origens nas relações que o *infans* estabelece com os primeiros objetos incestuosos, ao mesmo tempo que desmistificou a figura infantil dessexualizada, vigente no século XIX. Consoante com os pressupostos teóricos que esculpem traços *polymorphous-perversum* (perversos-polimorfos) nos infantes, desvenda as brumas da sexualidade adulta, a qual deixa, às escâncaras, comportamentos/práticas sexuais provenientes dos primeiros laços eróticos outrora experienciados. Logo, propomo-nos arquitetar reflexões acerca da sexualidade humana e suas imbricações com o período infantil, presentes no conto: *leites*, de Alexandre Marques Rodrigues (1979), inserido na obra *Parafilias* (2014). No referido *corpus*, os personagens se enlaçam em práticas eróticas/sexuais que ecoam e, ao mesmo tempo, fundamentam-se no erotismo infantil outorgado às circunscrições do Inconsciente. Um dos questionamentos que norteiam nossas discussões: de que forma os personagens vivenciam práticas de gozo e em quais etapas do processo psicosexual as mesmas se alicerçam?

Palavras-chave

Sexualidade. Psicanálise. Literatura. Infans.

¹⁸ Professor da rede pública de ensino; Mestre e doutorando em Letras pelo PPGL-UFPB

¹⁹ Doutor em Letras e professor do PPGL -UFPB

Introdução

Desde tempos remotos da civilização, o homem se apresenta envolto na vivência e nas manifestações circunscritas pela sexualidade. Os povos antigos do paleolítico, como nos apresenta Lins (2007), há mais 5 mil anos a.C., imbricava a figura feminina, a fertilidade e a sexualidade em torno do culto religioso às deusas personificadas das forças da natureza. Dessa forma, no auge do matriarcado, o ser humano concatena o religioso e o erótico. A sexualidade é concebida como algo inerente à espécie humana e sua relação com a natureza faz ecoar uma espécie de intersecção entre o sagrado e o erótico.

A partir da derrocada do matriarcado, e, conseqüente, insurreição do patriarcado - entre o final do Neolítico e início da Idade dos metais - os valores sociais, culturais e morais, em torno da sexualidade, são transmutados. O homem passa a obter maior liberdade quanto à vivência da sexualidade, enquanto que a mulher passa a assumir uma posição menos favorável quanto às práticas sexuais, ficando restrita aos papéis de mãe e esposa, como bem nos demonstra Peter N. Stearns, em seu livro *História da sexualidade* (2010), ao se reportar aos aspectos socioculturais das sociedades antigas greco-romanas. Na Idade Média, a sexualidade passa a ser compreendida como algo pecaminoso, que corrompe o espírito, ao mesmo tempo que sacia os desejos carnis, como afirma Georges Duby, em *Idade Média, idade dos homens: do amor e outros ensaios* (1989).

Essa breve introdução histórica acerca da sexualidade, tem por escopo apresentar uma problemática em especial: o erotismo tem um período vital para se manifestar. Em outros termos: a sexualidade tem um tempo “exato” para “desabrochar”. Assim, a criança – até mesmo a concepção de uma fase infantil ou conceito de infância era desconhecida - era considerada destituída de desejos sexuais. Apaga-se o infantil das dimensões eróticas e vislumbra-se no corpo adulto as insurreições performáticas de Eros. O erotismo se instaurava a partir de determinadas etapas biológicas/cronológicas do sujeito e essas etapas sempre estavam arraigadas a uma concepção cultural de maturação fisiológica/anatômica do corpo humano.

Essa dissociação entre infância e sexualidade se alastrou até meados do século XIX até ser confrontada pelo neurologista e precursor da psicanálise, Sigmund Schlomo Freud (1856-1939). Se os historiadores da psicanálise apontam para a descoberta do Inconsciente como uma das grandes feridas narcísicas ²⁰: imposta ao homem, a qual remete ao sujeito o não

²⁰ A primeira ferida narcísica teria sido imposta pela teoria de Nicolau Copérnico (1473-1543), que destituía a terra de ser considerada o centro do universo. A segunda, seria a ideia evolucionista da espécie humana

senhorio de sua própria casa, podemos entender que a descoberta da sexualidade, na criança, apresentou-se como uma quarta ferida narcísica no que concerne a ideia sociocultural de ingenuidade e pureza pueris pregadas na sociedade de outrora. Muito mais que isso, o médico vienense aproxima o mundo erotizado da criança com o mundo da sexualidade adulta e vislumbra aspectos dessa sexualidade primeira nos enlaces eróticos e práticas sexuais da vida adulta.

Nesse sentido, por meio de uma interlocução literária e psicanalítica, propomos discutir aspectos da sexualidade infantil e suas reverberações na vida sexual adulta, tomando como corpus o conto *Leites*, presente na obra *Parafilias (2014)*, de Alexandre Marques Rodrigues. No referido *corpus*, vislumbramos aspectos intrínsecos da sexualidade pueril e que se alastram de forma significativa até as circunscrições do erotismo adulto. Esses aspectos são mimetizados por dois protagonistas – que não apresentam nomes – quando debruçam seus olhares eróticos sobre o mesmo objeto sexual, o corpo feminino, metaforizado nos papéis de mãe e mulher (objeto de desejo sexual), a partir de suas respectivas fantasias. Na próxima seção, desenvolveremos uma breve reflexão a respeito do conceito de infância em determinados momentos da história.

Infância e sexualidade: históricos distanciamentos conceituais

Traçar um perfil histórico do conceito de infância acarreta por enveredarmos por concepções sociais e culturais de cada época e sociedade em questão. Todavia, se tomarmos por início de trajeto um breve estudo etimológico do termo, muito provavelmente iremos ter, de imediato, uma ideia basilar que se mostrou vigente até a teoria da sexualidade outorgada por Freud, ou seja, a dissociação entre a criança e o caráter sexual.

Já nas primeiras sociedades da pré-história, entre os períodos do paleolítico (entre 2,7 milhões de anos até 10.000 anos) e neolítico (aproximadamente 8000 a.C. até 5000 a.C.), podemos observar um distanciamento conceitual do que seria infância e fase adulta como atualmente é convencionalizado. De acordo com Silveira (2010), nessas sociedades primitivas, a infância era delimitada pelo início do sujeito nos seus papéis sociais: “A infância durava até o menino iniciar-se no ritual da caça e a menina ser conduzida para o casamento.” (SILVEIRA, 2010, p. 29)

promulgada por Charles Robert Darwin (1882), a qual refuta a ideia de supremacia da espécie humana em relação às demais ou de ser uma criação divina, mas, sim, o ser humano resultaria de um processo de evolução da espécie dos primatas.

De acordo com o Vocabulário *Latim-Português*, a palavra infância deriva do termo latino “*īnfāns, -antis* subs. m/f menino (a), bebê, infante” (AZEVEDO; QUEDNAU; COSTA, 2016, p. 14) Como podemos observar, a origem latina do termo está associada a uma classificação do Ser quanto a uma etapa cronológica indiferente do sexo (biológico) a que o termo se reporta. Já de início, podemos notar a inexistência de qualquer ligação entre a criança e possíveis traços ou características de expressão de erotismo.

Na cultura grega, podemos vislumbrar uma relação entre a maturidade fisiológica/cronológica do indivíduo e a vida sexual adulta. É enfatizado por Stephen Garton, em *História da sexualidade: da antiguidade à revolução sexual* (2009), a ideia de iniciação do jovem na vida social se dava, em muitos dos casos, por meio de experiências homossexuais com homens mais velhos. O autor salienta que essas experiências se iniciavam, normalmente, no surgimento dos primeiros pêlos. Essa relação era caracterizada pelo relacionamento entre um homem mais velho e um jovem. Garton salienta que a sociedade grega não se estabelecia a partir das menções de homossexualidade/heterossexualidade, mas sim, atividade/passividade. O mais jovem deveria se submeter passivamente à atividade do mais velho. Contudo, essa prática deveria ser transitória, tanto entre os gregos como romanos, uma vez que o cidadão greco-romano deveria assumir seu papel social que perpassava a construção de uma família. Nesse sentido, podemos vislumbrar um conceito de infância destituída de sexualidade. Essa surgindo, apenas, com o advento da maturação fisiológica/biológica do corpo.

Já no contexto da idade média, por volta do século V d.C., período de forte repressão sexual empreitada, sobretudo, pelo catolicismo, não é difícil de imaginarmos uma prerrogativa de negação da sexualidade na infância. Philippe Aries, na obra *História social da criança e da família* (1981), afirma que, até o século XVI, era inexistente uma certa preocupação com a contagem cronológica da idade. Nesse período, a noção divisória existente, entre a infância e outras fases, estabelecia-se por meio da tradução de textos bizantinos oriundos do período medieval. A obra intitulada *Le Grand Propriétaire de toutes choses* em sua edição do ano de 1556, citada por Philippe Aries, apresenta-se como um compilado de livros, que abrangem os mais variados aspectos e áreas do conhecimento: medicina, astrologia, metafísica, fisiologia, anatomia humana entre outros campos do saber. Aries, seguindo sua explanação, afirma que a referida obra medieval, em seu livro VI apresenta uma relação direta entre as idades ou fases do desenvolvimento humano e os planetas em torno de número: 7. A infância, primeira etapa, é assim definida:

A primeira idade é a infância que planta os dentes, e essa idade começa quando a criança nasce e dura até os sete anos, e nessa idade aquilo que nasce é chamado de *enfant* (criança), que quer dizer não falante, pois nessa idade a pessoa não pode falar bem nem formar perfeitamente suas palavras, pois ainda não tem seus dentes bem ordenados nem firmes, como dizem Isidoro e Constantino. (*LE GRAND PROPRIÉTAIRE DE TOUTES CHOSES* Apud ARIES, 1981, p. 26; 27)

Como podemos constatar, a concepção de infância, predominante no período medieval e que ressoa no século XVI, é fundamentada na fragilidade e imaturidade fisiológica, anatômica, biológica que culmina na incapacidade do Ser apresentar uma capacidade de organização mental capaz de estruturar raciocínio lógico e uso adequado da linguagem. A infância é concebida como uma fase quase que embrionária das funções físicas e mentais da criança. Esta incapaz de se expressar e se fazer compreender. O caráter sexual do indivíduo, nessa perspectiva, apenas surgiria na terceira idade chamada de adolescência:

Depois segue-se a terceira idade, que é chamada de adolescência, que termina, segundo Constantino em seu viático, no vigésimo primeiro ano, mas, segundo Isidoro, dura até 28 anos... e pode estender-se até 30 ou 35 anos. Essa idade é chamada de adolescência porque a pessoa é bastante grande para procriar, disse Isidoro. Nessa idade os membros são moles e aptos a crescer e a receber força e vigor do calor natural. E por isso a pessoa cresce nessa idade toda a grandeza que lhe é devida pela natureza. (*LE GRAND PROPRIÉTAIRE DE TOUTES CHOSES* Apud ARIES, 1981, p. 27)

Desta forma, a diferenciação entre a infância e a adolescência – algo que poderíamos associar, nos dias e terminologias atuais, à puberdade – estaria na capacidade de amadurecimento do corpo biológico e sua capacidade de reprodução. Isso ficaria mais visível com o desenvolvimento muscular e surgimento dos primeiros pêlos. Aries afirma ainda que essa “mescla” de concepção entre infância e adolescência perdurou aproximadamente por meados do século XVIII. Semanticamente, lembra Aries, sobre a ambiguidade existente no uso e referência da expressão latina *enfant* durante os séculos XIV e XV. Vejamos:

A palavra *enfant*, nos Miracles Notre-Dame era empregada nos séculos XIV e XV como sinônimo de outras palavras tais como *valets*, *valeton*, *garçon*, *f ls*, *beauf ls*: "ele era *valeton*" corresponderia ao francês atual "ele era um *beaugars* (um belo rapaz)", mas na época o termo se aplicava tanto a um rapaz - "um belo *valeton*" - como a uma criança - "ele era um *valeton*, e gostavam muito dele... o *valez* cresceu!" (ARIES, 1981, p. 31)

Por seguinte, a historiadora Mary Del Priore, em seu livro *História das Crianças no Brasil* (2010), ressalta a visão pedagógica de cunho tradicional judaico-cristã sobre a criança em meados do século XVI e XVII. De acordo com Del Priore, a visão cristianizada (empreitada tanto no seio familiar como nos colégios) sobre a criança estava preocupada em, nesse período de desenvolvimento, formar o caráter, conduta e moral dos pequenos com base nos ensinamentos cristãos-católicos. Nesse sentido, a sexualidade apenas surgiria com o advento do amadurecimento fisiológico do corpo e, mesmo assim, deveria ser norteada pelos ensinamentos

aprendidos outrora. Dito de outra forma, a criança era compreendida como uma tábula em branco, destituída de desejos ou impulsos, inclusive sexuais, na qual seria formado o caráter de acordo com os princípios religiosos.

Essa dissociação entre sexualidade e infância norteou a sociedade ocidental até meados do século XIX, quando o neurologista e recém fundador da psicanálise, Sigmund Freud (1856-1939), acaba por colocar em xeque todo um arcabouço de conceitos seculares sobre a sexualidade humana e, principalmente, sobre o período da infância. Na seção seguinte, abordaremos pontos primordiais da teoria da sexualidade infantil empreitada pelo mestre vienense.

Expressividade de Eros: ressonâncias eróticas infantis na sexualidade adulta

Apesar de não ter como foco, em seus atendimentos clínicos, o grupo infantil, o legado teórico freudiano alavancou o conceito de infância e seu desenvolvimento a patamares que se distanciavam dos convencionais. Em plena época vitoriana, na qual o puritanismo e o controle do erótico se mostrava latente, Freud ousou ir de encontro aos preceitos morais, religiosos e sociais, de seu contexto histórico, ao afirmar que existiria, no corpo infantil, expressões e vivências sexuais, desde os primeiros anos de vida. Em *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade* (1905), texto célebre da literatura psicanalítica, mais precisamente no tocante à *Sexualidade infantil*, Freud afirma que a criança apresenta, desde os primórdios, vivências sexuais. Vejamos o que nos diz o psicanalista:

Acho que a amnésia infantil, que torna a infância do indivíduo uma espécie de tempo pré-histórico, escondendo-lhe os primórdios de sua vida sexual, é responsável pelo fato de geralmente não se dar valor ao período da infância no desenvolvimento da vida sexual. (FREUD, 1905, p. 77)

A colocação freudiana é bastante salutar ao nos referenciarmos a esse momento da “pré-história” da sexualidade. De acordo com Freud, o processo de amnésia, decorrente desse período, apresenta raízes nos processos psíquicos de “apagamento” ou, como poderíamos renomear, recalque dessas primeiras experiências eróticas. Mas, salienta o neurologista vienense que esse processo de “esquecimento” resulta, também, de processo de repressão impostos socialmente/culturalmente à criança.

Os opositores dessa perspectiva da sexualidade infantil caem, corriqueiramente, no engano/confusão conceitual que fazem entre os termos sexual e genital. Para Freud (1905), a sexualidade infantil não está em termos igualitários com a sexualidade adulta. O termo sexual

está para além de uma satisfação baseada nas relações genitais. Sexual, nesse sentido, corresponde as diversas formas de obtenção de sensações de prazer, pela criança, utilizando-se, inicialmente, de situações de necessidade biológica/sobrevivência com outros (no caso do corpo materno durante a amamentação) ou através de seu próprio corpo e suas várias zonas erógenas.

Em *Sobre o esclarecimento sexual das crianças* (1907), o pai da psicanálise defende que a pulsão sexual se encontra desde o início da fase infantil e não está relacionada, diretamente, com a maturação dos órgãos genitais. Assim, Freud conceitua a criança como perversa-polimorfa. “PREDISPOSIÇÃO POLIMORFICAMENTE PERVERSA É instrutivo que a criança, sob a influência da sedução, possa se tornar polimorficamente perversa, ser induzida a todas as extensões possíveis.” (FREUD, 1905, p. 98) Freud (1907) afirma, também, que o autoerotismo²¹ constatado na criança pode ser compreendido como consequência de um período ou estágio de estímulos biológicos e externos que ativam as zonas erógenas.

O conceito de sexualidade polimorfa pode ser compreendido admitindo-se que o *infans*, por meio de impulsos parciais, como: voyerismo/ exibicionismo, sadismo/masochismo intermediado pelas experiências libidinais vivenciadas durante o processo de desenvolvimento psicosssexual, por meio das zonas erógenas²², logra êxito em sensações prazerosas que vão além das satisfações genitais adultas. A sexualidade na infância, de acordo com Freud, está embasada em aspectos filogenéticos. Em outras palavras, os impulsos sexuais estão na origem do desenvolvimento psíquico/biológico dos seres humanos. “Em resumo, a criança, muito antes da puberdade, com exceção da capacidade de reprodução, é um ser pronto para o amor(...)” (FREUD, 1908, p. 84)

Já nos *três ensaios sobre a sexualidade* (1905), Freud afirma que a sexualidade adulta reverbera a pré-história sexual vivenciada na infância. Primeiramente, por meio da troca de objetos substitutivos aos primeiros (pais ou cuidadores) e, em segundo lugar, as práticas preliminares como beijo (estímulo oral), exibicionismo (prazer em ser visto pelo objeto amado); voyerismo (prazer em ser visto/admirado pelo objeto sexual); sadismo (satisfação obtida ao infligir dor ao objeto sexual); masochismo (satisfação ao ser infligida a dor pelo objeto sexual) vivenciadas na atividade sexual adulta são reverberações das experiências eróticas infantis. Assim, assevera Freud:

Mas a escolha do objeto é realizada primeiramente na imaginação, e a vida sexual do adolescente não tem outra opção, praticamente, senão entregar-se a fantasias, ou seja,

²¹ Expressão introduzida pelo médico Henry Havelock Ellis (1859-1939)

²² O processo de desenvolvimento da libido ocorre por meio das manifestações nas zonas erógenas que podem ser definidas como partes específicas do corpo que ao serem estimuladas denotam sensações de prazer. As zonas erógenas podem ser compreendidas como oral, anal e genital.

a ideias não destinadas à concretização Com essas fantasias reaparecem, em todos os seres humanos, as inclinações infantis, agora reforçadas pela pressão somática, e entre elas, com regular frequência e em primeiro lugar, o impulso sexual da criança em relação aos pais, geralmente já diferenciado graças à atração pelo sexo oposto - o do filho pela mãe e o da filha pelo pai. (FREUD, 1905, p. 148; 149)

A vida sexual adulta reverbera as moções eróticas infantis. Alguns aspectos precisam ser melhor esclarecidos. O complexo de Édipo²³, pedra angular da teoria freudiana, apresenta-se como o processo triangular e ambivalente de amor e ódio da criança pelos seus cuidadores (pais). A interdição dessas fantasias incestuosas se faz necessária como primícia para introdução do sujeito nas leis culturais, como também, para a sobrevivência psicosssexual da criança e futuro adulto. Diante da impossibilidade da concretização da realização do desejo incestuoso, o sujeito se encontra diante da opção de substituição dos primeiros objetos de amor por outros. O conceito de objeto, arquitetado por Freud, é colocado à mercê de uma perspectiva ampla, plástica, diversa, múltipla da sexualidade humana: o objeto não se restringe à perspectiva de outro ser humano, mas qualquer outro ser, que tenha recaído, sobre si, a sombra das imagens parentais. Na seção seguinte, empreitaremos uma análise psicanalítica do conto *Leites*, presente na obra *Parafilias*, de Alexandre Marques Rodrigues.

Incursoes fantasmáticas de Eros: o (re)torno aos primórdios das satisfações sexuais

O *corpus*, em estudo, apresenta a perspectiva narrativa a partir de um narrador personagem, que, após um dia cansativo de trabalho, à espera do ônibus, visualiza a cena de uma jovem, também à espera do coletivo, amamentando seu filho. Os comentários feitos a partir da visualização do fato, pelo personagem masculino, transbordam as nuances biológicas/naturais do ato de amamentar, reverberando excitações, no corpo masculino, por meio de descrições eróticas tanto do enquadramento da cena, como dos seios da personagem materna. “Pois então, ela estava ali, sim, a mulher e o peito, esperando o ônibus – e a criança atarraxada a ela, ao seio, sugando, ou apenas mordiscando, brincando com o bico duro do mamilo (...)” (RODRIGUES, 2014, p. 103)

Freud (1905) assevera que as primeiras experiências sexuais da espécie humana se encontram originadas nas relações iniciais de natureza biológica/sobrevivência entre o bebê e a figura materna (ou seus substitutivos). Nesse sentido, o processo de amamentação estaria,

²³ A partir das interlocuções com a literatura, mais precisamente a tragédia grega de Sófocles (497 a. C. 406. A. C.), *Édipo rei* (427^a.C.), Freud formula o referido conceito que se refere às relações eróticas e de ódio dirigidas pela criança às figuras parentais durante a infância.

inicialmente, associado a uma questão de estímulo natural de sobrevivência (alimentação). Todavia, prossegue Freud, os primeiros traços mnêmicos de satisfação sexual ficariam registrados no inconsciente infantil.

Assim, o movimento ou ato de sugar sairia de uma necessidade de sobrevivência para um ato de prazer/estímulo da zona oral ou mucosa oral. Sugar o seio, para a criança, deixaria de ser algo instintual/sobrevivência para alçar patamares eróticos por meio de estímulos orais. No *corpus*, podemos observar essa relação erótica entre a criança e a figura materna evidenciada pelo discurso do narrador/personagem:

O menino largou o peito que tinha nas mãos até aquele momento e segurou o outro, recém-ofertado, fresco, pôs a mão embaixo dele, como um homem, sustentando e, mais do que isso, forçando um formato mais anatômico ao peito que ele colocou na boca em seguida, com alguma delícia mal disfarçada, talvez apenas amenizada pelo hábito, pela recorrência daquele toque, daquela chupada, daquela forma infantil de satisfação adulta. (RODRIGUES, 2014, p. 105)

Veiga (2005), ao comentar a teoria freudiana, sobre a zona oral, afirma que “é importante entender que a satisfação da fome não é tudo para um bebê. Ele precisa, tanto quanto do alimento, da satisfação da excitação de sua zona erógena – a boca – de uma maneira específica: a sucção.” (VEIGA, 2005, p.37) De fato, a criança, do *corpus*, apresenta-se como um ser erótico e erotizado: erotizado pela figura materna, que durante a saciedade das necessidades alimentares, do *infans*, estabelece-se com essas, “mimos,” carinhos, toques, que estimulam sensações prazerosas na criança, despertando o corpo infantil para a vivência sexual. Por outro lado, a criança se apresenta como um ser erótico, uma vez que se utiliza do seio materno como um meio de sensações de estímulo na zona oral.

O personagem/narrador coloca em xeque a hipótese única da necessidade biológica da alimentação como principal causa da ânsia da criança ao sugar o seio materno: “porque não era possível uma criança mamar tanto, beber aquilo tudo de leite, por mais que o garoto já fosse grande, e esse era o problema, a criança, com o peito da mulher enfiado dentro da boca, a criança era grande demais para aquilo.” (RODRIGUES, 2014, p. 103) Desta forma, os cuidados alimentares são suplementados pelas experiências sensoriais e pulsionais no corpo do bebê. Logo, “qualquer zona erógena está para começar, vinculada a alguma função somática vital: a zona labial com a alimentação ou a zona anal com a defecção.” (WOLHEIM, 1971, p.123)

Em *Sexualidade infantil* (1905), Freud adverte que, durante o processo psicosssexual normal, a criança estabelece aquilo que é concebido como pulsões parciais. Essas são entendidas como meios/formas de/ para obtenção de um prazer erótico que não fica

restringido às zonas genitais. Um dos pares de pulsões parciais é o voyerismo/exibicionismo: o prazer de ver e ser visto.

No *corpus*, em questão, fica evidenciado o retorno ou fixação do personagem narrador nessa etapa de manifestação parcial da pulsão infantil. Ao observar o seio, à mostra, em contato com a boca infantil, vigora a excitação por meio do estado sensorial da visão. Em outras palavras, o prazer de observar o primeiro objeto de amor (a mãe) ou até mesmo o próprio corpo, agora, é revivido pela experiência de constatação da amamentação. “A criança pequena é, antes de tudo, sem pudor, mostrando, em certos momentos de seus primeiros anos, inequívoco prazer em desnudar o corpo, com ênfase nas partes sexuais.” (FREUD, 1905, p. 99)

Sendo tomado, em certa medida pelo pudor/vergonha – mencionado por Freud, nos *Três ensaios da sexualidade* - como forma de repressão da pulsão sexual – o personagem tenta resistir ao prazer proporcionado pela cena: é possível relacionar essa tentativa ao processo de digressão no discurso empreitado, na qual o referido personagem deixa, por instantes, a descrição do seio para se ater a comentário de cunho literário. Todavia, sucumbe diante do desejo arcaico incestuoso:

(...) o peito redondo, perfeito, displicentemente tirado para fora da blusa, ali na praça, em meio a todo mundo, o decote esgarçado prometendo a aparição do seu par gêmeo. (...) tentei ler o livro de Ricardo Piglia que eu tinha começado naquela manhã, um livro pretencioso, mas excelente, culto e trabalhado, obra de intelectual, um texto pensado em cada detalhe, sem arroubos e sem falsas genialidades, eu tentei ler o livro, olhar para o céu para prever se iria chover mais à noite, mas não deu, é claro que não: aquele peito me chamava, a sacanagem do garoto grande demais agarrado àquele peito me forçava a olhar, e querer também, em suma, é claro: fiquei de pau duro. (RODRIGUES, 2014, p. 104)

Acerca dos impulsos eróticos alicerçados na pulsão escópica, da dita vida sexual adulta normal, salienta o psicanalista vienense:

O mesmo se dirá da visão, que deriva do toque, em última instância. A impressão ótica continua sendo o caminho pelo qual a excitação libidinal é despertada com mais frequência, e a seleção natural conta com a viabilidade desse caminho - aceitando-se essa forma teleológica de ver as coisas*²⁴-, ao fazer o objeto sexual se desenvolver no sentido da beleza. A ocultação do corpo, que cresce juntamente com a civilização, mantém desperta a curiosidade sexual, que busca completar para si o objeto sexual desvelando suas partes ocultas, mas que pode ser desviada ("sublimada") para o âmbito artístico, quando se consegue retirar seu interesse dos genitais e dirigi-lo para a forma do corpo em seu conjunto²⁵. É natural que a maioria das pessoas normais se detenha, em alguma medida, nessa meta sexual intermediária do olhar sexualmente

²⁴ (Nota da edição) As palavras entre travessões foram acrescentadas em 1915.

²⁵ (Nota da edição) [Nota acrescentada em 1915:] Parece-me indubitável que o conceito do "belo" tem raízes no terreno da excitação sexual e tem o sentido original de "o que estimula sexualmente" ("os encantos") [das *sexuell Reize* (die Reize); o termo alemão significa tanto "estímulo, sensação" como "encanto, fascínio"]. Isso tem relação com o fato de que nunca achamos realmente "belos" os genitais, cuja visão provoca a mais forte excitação sexual.

matizado; isso lhes dá, inclusive, a possibilidade de guiar certo montante de sua libido para metas artísticas elevadas. (FREUD, 1905, p. 49; 50)

Sequencialmente, é salutar destacarmos os processos identificatórios que se estruturam, na narrativa, entre o personagem/narrador e a criança amamentada. Para tanto, é válido recorreremos, impreterivelmente, ao texto freudiano de 1920 intitulado *Psicologia das massas e análise do eu*. Nessa obra, entre muito aspectos, Freud se debruça sobre os pormenores intrínsecos aos processos psíquicos de identificação entre egos. A relação identificatória é definida como uma das mais antigas manifestações afetivas entre duas pessoas no que concerne ao período edípico. Ao discorrer sobre os processos de identificação entre egos, no contexto do desenvolvimento de sintomas neuróticos, Freud (1920) ressalta entre as três possibilidades de ligações egóicas, o processo identificatório embasado na desconsideração da relação objetal. Vejamos o seguinte raciocínio:

Há um terceiro caso de formação de sintomas, muito frequente e significativo, em que a identificação desconsidera totalmente a relação objetal com a pessoa copiada. Se, por exemplo, uma das garotas de um pensionato recebe carta de alguém que ama secretamente, uma carta que lhe desperta o ciúme, e a qual ela reage com um ataque histérico, algumas de suas amigas que souberem do que se trata pegarão esse ataque, como dizemos, por via de infecção psíquica. O mecanismo é aquele da identificação baseada em querer ou poder colocar-se na mesma situação. (FREUD, 1920, p. 49)

Em nossa perspectiva de análise e tomando como embasamento as postulações teóricas freudianas acerca da identificação egóica, constatamos uma identificação entre o ego do narrador/personagem e o bebê. Esse processo identificatório, se justificaria por um “duplo” desejo do personagem voyeur: vivenciar a demanda erótica – que a criança experencia – utilizando-se do corpo feminino, em questão, como uma metáfora inconsciente do corpo materno, que outrora lhe proporcionou as primeiras sensações e estímulos sexuais. Em outras palavras, a figura materna reverbera, no personagem/narrador, sensações eróticas por meio da identificação deste com a criança amamentada. A constatação erótica da cena conduz a figura masculina a uma excitação sexual que reverbera a erotização da vida sexual infantil.

Reafirmando a perspectiva de Freud (1920) e a transpondo para as circunscrições do *corpus*, poderíamos dizer que o desejo de estar no lugar do bebê, o desejo de retomar os laços incestuosos com o corpo materno, faz com que o narrador/personagem siga uma travessia que o conduz à excitações sexuais. Isso se evidencia ao lembrarmos a seguinte passagem da obra: “a sacanagem do garoto grande demais agarrado àquele peito me forçava a olhar, e querer também, em suma, é claro: fiquei de pau duro. (RODRIGUES, 2014, p. 104)” Na perspectiva do adulto masculino, o menino era “grande demais”. Ele (o garoto) não estava ali apenas pela necessidade de ser alimentado.

O seio materno, exposto e descrito com rigor de detalhes, se insinua como objeto erótico, como um recorte, do desejo sexual masculino, naquele corpo feminino. O pênis endurecido deixa à mostra o prazer sexual do personagem/narrador diante de seus impulsos voyeuristas. Freud (1905) afirma que na infância somos tomados por fantasias onanísticas. Essas, fomentadas pela relação que a criança estabelece com os estímulos externos, mas, principalmente, no seu autoerotismo embasado na descoberta do próprio corpo e suas zonas erógenas. Em certa medida, podemos relacionar o enrijecimento peniano do personagem, diante da visualização da cena erótica entre o bebê e a mãe, com os primeiros estímulos que resultam nas masturbações comuns na sexualidade infantil. Plácido Affonso, em seu texto *Sexo e psicanálise* (1969), acerca dos primeiros estímulos eróticos na infância, assevera:

Além do mais, o contato com as mãos, as secreções, a higiene corporal e algumas outras oportunidades, podem provocar excitações acidentais, provocando sensações de prazer emanadas dessas partes do corpo, despertando na criança o desejo de repetir essas sensações prazerosas.” (AFFONSO, 1969, p. 57)

Assim, “não é raro que a sucção deleitosa seja combinada com a fricção de algumas partes sensíveis do corpo, como o peito ou os genitais externos. Por essa via, muitas crianças passam da sucção à masturbação.” (FREUD, 1905, p. 83) Muitos dos conceitos psicanalíticos tiveram gênese no campo da tessitura literária. O próprio Freud, a partir de suas relações com o literário, forjou ideias conceituais que esboçam os traçados da subjetividade humana. Dito de outra forma, a literatura se instituiu, para a psicanálise, em seu período embrionário, como veículo de observação das particularidades e vicissitudes humanas. Para o teórico/filósofo grego Aristóteles (385 a. C. 323 a. C.), ²⁶por sua vez, a literatura traz, consigo, a capacidade de mimese, ou seja, representação da realidade.

Partindo desses princípios e nos debruçando sobre o *corpus*, podemos observar a conotação erótica existe no título do texto e o “produto final” da excitação: a ejaculação. O termo leite, empregado no texto, apresenta sua significação voltada a alimentação, amamentação de um recém-nascido, contudo, o mesmo termo, remete ao campo da sexualidade/masturbação ao poder ser comparado ao esperma ou êxtase sexual. Esse aspecto adquire respaldo na própria fala do narrador/personagem ao afirmar: “eu odeio leite, você já sabe: sempre peço café.” (RODRIGUES, 2014, p. 103)

Outro ponto que respalda nossa perspectiva analítica a respeito do título do *corpus* se encontra na desinência de número (*s*) agregada ao substantivo (*leite*). *Leites*, nesse sentido,

²⁶ Aristóteles. *A poética clássica* In *A poética clássica, Aristóteles; Horácio; Longino*; introdução Roberto de Oliveira Brandão. Tradução Jaime Bruna – 1 ed. 17 reimpressão. São Paulo, Cultrix, 2014.

remeteria ao leite materno e ao esperma, possivelmente resultante – já que isso fica implícito no texto – da excitação que o narrador/personagem experienciou por meio da visualização da cena entre a mãe e a criança. Nesse sentido, cabe realizarmos uma ressalva; o gozo sexual arquitetado pelo narrador/personagem, sob uma perspectiva do senso comum, estaria em desacordo com o comportamento considerado “ideal” da sexualidade adulta. Ora, vejamos; é um homem adulto que apresenta excitação ao presenciar uma cena em que a mãe amamenta seu filho. Algo passível de ser considerado tomado do mais alto teor de ingenuidade e pureza. Freud nos *Três ensaios da sexualidade* como também em outros textos como *A vida sexual humana* (1916) afirma que as diversas práticas sexuais, que não se restringem a união heterossexual e concomitante com a reprodução, estão em conflito com os dizeres, normas culturais. Logo, são práticas consideradas perversas. Sobre a concepção de libido e sua atividade na vida sexual humana, Freud afirma:

Permitam-me também, por motivos de conveniência, introduzir o conceito de libido. Exatamente análoga à *fome*, libido deve nomear a força com a qual a pulsão se manifesta – nesse caso, a pulsão sexual, da mesma forma que, no caso da fome, a pulsão de nutrição [Ernahrungstrieb]. (FREUD, 1916, p. 199)

Na infância, a libido não se encontra às amarras do genital. A criança, nessa perspectiva de Freud, também apresentaria uma sexualidade ampla, abrangente e que não se submeteria – inclusive por uma incapacidade físico/biológica – ao ato da reprodução, mas estaria no âmbito da obtenção do prazer. “Na verdade, isso é evidente; se acaso a criança possui alguma vida sexual, ela só pode ser do tipo perverso, pois falta à criança – salvo alguns poucos indícios obscuros- aquilo que converte a sexualidade em função reprodutiva.” (FREUD, 1916, p. 201)

Não é o intuito de nosso trabalho realizar uma discussão pormenorizada com relação à perversão e sua perspectiva analítica em consonância com o *corpus*. Todavia, vale frisarmos a comparação possível que pode ser levantada entre o modo de obtenção sexual da criança, segundo Freud, e o prazer voyeurista do personagem masculino: ambos não se submetem a primazia da relação genital e reprodução e, conseqüentemente, as primícias culturais sobre a prática sexual considerada como ideal, haja vista a correlação possível de ser inferida entre excitação sexual (fato explícito) e ejaculação (leites). Outro aspecto do corpus merece ser destacado. O narrador/personagem ao comentar sobre a sua perspectiva de análise sobre a relação entre a mãe e o filho, afirma que uma outra pessoa o havia confidenciado veementemente a seguinte afirmação:

eu suspirei e lembrei de Cecília afirmando que nunca tinha visto, ou ouvido falar, de mulheres que se dispuseram a amamentar até tão tarde assim uma menina; Não, ela

dizia, essas mulheres que amamentam até a criança ter quatro, cinco anos só fazem isso com os filhos homens. (RODRIGUES, 2014, p. 105)

Essa passagem, nos deixa implicitamente, demonstrada uma ideia de satisfação existente por parte da mãe que amamenta o menino até mais tarde comparado com as meninas que são desmamadas mais cedo. Implicitamente, reafirma-se uma perspectiva de satisfação incestuosa, de forma inconsciente, para a mulher, durante os processos de cuidados vitais que a mãe oferta ao bebê. O mesmo não ocorrendo em relação às meninas. Obviamente, esse fragmento se traz muito do senso comum, também reverbera, por meio da arte literária, alguns fundamentos sobre a sexualidade infantil e seus primeiros enlaços objetivos.

Considerações finais

O presente *corpus*, nos apresenta um narrador personagem, que imbuído de sua excitação sexual diante da cena, em que uma desconhecida amamenta uma criança, deixa-nos evidente caracteres recalcados sobre a vida sexual infantil e como essa transborda na perspectiva de satisfação corporal. Assim como um bebê, o narrador/personagem é tomado por um estado de gozo, que não se restringe ao âmbito da reprodução humana e, inclusive, vai de encontro aos preceitos considerados ideias, pelas normas culturais, quanto às práticas da sexualidade na vida adulta.

Referências

FREUD. Sigmund. **Três ensaios sobre a teoria da sexualidade**, análise fragmentária de um caso de histeria e outros textos. (1902-1905) Trad. Paulo Cesar de Souza. 1ed. São Paulo. Companhia das Letras, 2016.

FREUD. Sigmund. **Psicologia das massas e análise do eu e outros textos** (1920-1923) Trad. Paulo Cesar de Souza. 1ed. São Paulo. Companhia das Letras, 2011.

FREUD. Sigmund. **Sexualidade infantil** *In* Três ensaios sobre a teoria da sexualidade, análise fragmentária de um caso de histeria e outros textos. (1902-1905) Trad. Paulo Cesar de Souza. 1ed. São Paulo. Companhia das Letras, 2016.

AFFONSO. Plácido. **Sexo e Psicanálise**. 1ed. Evolução, 1969.

DEL PRIORE. Mary. **História das crianças no Brasil** 7. ed. – São Paulo: Contexto, 2010.

SILVEIRA. Jennifer Martins. **Manifestações da sexualidade da criança na educação infantil: estranhamentos e desafios.** Goiânia-GO, 2010. Disp. <http://tede2.pucgoias.edu.br:8080/handle/tede/1259>; acessado em 03/07/2021

ARIÈS. Philippe. **História social da criança e da família.** Trad.: Dora Flasksman. 2.ed. Guanabara, 1981.

Vocabulário latim-português baseado no livro *Língua Latina Per Se Illustrata – Família Romana* / organização: Katia Teonia Costa de Azevedo, Laura Quednau, Matheus Knispel da Costa; colaboração: Kleveland Barbosa. – Porto Alegre; Rio de Janeiro: 2016.

GARTON. Stephen. **História Da Sexualidade-** da antiguidade à revolução sexual. Trad. Mário J. Félix. - 1ª ed. Lisboa. Estampa, 2009.

FREUD. Sigmund. **Sobre o esclarecimento sexual das crianças** (1907) In Obras incompletas de Sigmund Freud – amor, sexualidade, feminilidade. Trad. Maria Rita Salzano Moraes. Autêntica, 2019.

FREUD. Sigmund. **Sobre teorias sexuais infantis** (1908) In Obras incompletas de Sigmund Freud – amor, sexualidade, feminilidade. Trad. Maria Rita Salzano Moraes. Autêntica, 2019.

RODRIGUES. Alexandre Marques. **Parafilias.** Record, 2014.

A POÉTICA INSURGENTE DE JARID ARRAES EM UM BURACO COM MEU NOME

João Gomes Luiz²⁷

Mary Nascimento da Silva Leitão²⁸

Resumo

As poéticas da contemporaneidade alargam a compreensão sobre os papéis exercidos pelas diversas experiências provenientes da categoria “mulher”. Diante desse contexto, o presente artigo objetiva analisar a representação do eu lírico feminino e negro que faz sua aparição no livro de poesias *Um buraco com meu nome* (2018), da escritora cearense Jarid Arraes. Percebe-se que o feminismo negro interseccional e o resgate da ancestralidade são elementos potentes na construção da poesia jaridiana nessa obra, além de a autora retratar a mulher negra como um sujeito que pleiteia seu lugar de fala enfrentando violências múltiplas, que rondam sua existência. Associado a tal panorama, BOURDIEU (2009) problematiza a dominação masculina consoante a GONZALEZ (1984) e RIBEIRO (2018) acerca da urgência de autorrepresentação da mulher, em especial, da negra, devido ao racismo estrutural engendradora das relações sociais brasileiras. Ademais, a coleção de textos de autoras feministas organizada por HOLLANDA (2018) traz a questão de novas relações tecidas pelas mídias digitais e redes sociais, o que alavancou, também, a chegada de práticas webpolíticas de resistência da mulher negra com o impulso da visibilidade desse sujeito em diversos âmbitos, inclusive sua inserção na literatura nestas primeiras décadas do século XXI, sendo Jarid Arraes uma escritora que emerge dessa era. *Um buraco com meu nome* é uma amostra da nova safra de expressões femininas que formam a literatura negro-brasileira, prenhe de narrativas insurgentes, gestadas por vozes-mulheres pioneiras num passado não tão distante, em permanente busca por emancipação.

Palavras-chave

Feminismo Negro. Literatura Contemporânea. Poesia Feminina.

²⁷ Mestrando em Literatura Comparada no Programa de Pós-Graduação em Letras pela Universidade Federal do Ceará. Graduado em Letras com habilitação em Português e Literatura pela mesma universidade.

²⁸ Doutora em Letras pela Universidade Federal do Ceará com área de concentração em Literatura Comparada. Mestre em Letras pela mesma universidade. Graduada em Letras com habilitação em Português e Literatura também pela Universidade Federal do Ceará.

Introdução

O presente artigo analisa a representação do eu lírico feminino e negro no livro de poesias *Um buraco com meu nome* (2018), de Jarid Arraes. Para tal intento, este trabalho visualiza o feminismo negro e o resgate da ancestralidade como elementos potentes na construção da poesia jaridiana, uma poética imbricada com a própria narrativa pessoal da autora, como uma espécie de poemas-confissões, poemas-denúncia, poemas-do-resistir. Jarid Arraes, escritora multifacetada, é autora de *Redemoinho em dia quente* (2019), *Heroínas negras brasileiras em 15 Cordéis* (2017), *As lendas de Dandara* (2016), além de ter mais de 60 títulos publicados em literatura de cordel. É uma artista cearense oriunda de uma potente safra de escritoras do Brasil contemporâneo.

Um buraco com meu nome possui 71 poemas e divide-se em quatro veredas pela autora: “Selvageria”, “Fera”, “Corpo aberto” e “Caverna”. A obra é circundada por uma estética que remete a uma mulher-bicho, a um tempo remoto e selvagem. Jarid evoca a necessidade de a mulher retornar à sua ancestralidade, algo similar a uma trajetória de revisitar um passado primitivo e antropofágico. É a mulher-fera de hoje, mulher negra, habitante do mundo contemporâneo, quem reivindica seus rituais, uma retomada de quem não aceita o encaixotamento civilizador das mãos masculinas que forçam a prescrição do amanhã do sujeito feminino. A mulher da contemporaneidade ouve as vozes adormecidas dentro de si mesma, ecoando por todo o seu ser, insistentemente, nas noites de luar, nas noites de dor, nos momentos em que não resta nada a não ser se defender, sobreviver e cuidar de suas próprias feridas.

Motivados por esse panorama, os objetivos específicos deste artigo buscam: a) analisar o efeito denunciativo causado pelos embates de narrativas suscitadas em *Um buraco com meu nome* (2018) por meio do uso da dicotomia *memória x consciência* de Gonzalez (1984), traço intensificador da potência lírica de Jarid Arraes; b) discorrer sobre a construção poética, promovida pela autora, de um eu lírico específico: mulher cisgênero em elaboração de sua autoestima através da valorização de sua ancestralidade negra historicamente negativizada; c) identificar as temáticas desenvolvidas pela autora tecendo uma possível relação com a denúncia de ciclos sistêmicos de violência, os quais desafiam a existência da mulher negra e de toda a coletividade na qual está inserida.

As hipóteses para as problemáticas suscitadas pelos objetivos específicos se baseiam na: a) potente poética antifeminicida e antirracista de Jarid Arraes cuja presença contradiscursiva em considerável parte de livros de autoria feminina da contemporaneidade

desafia o monopólio de narrativas literárias impregnadas pelo olhar da dominação masculina; b) existência de uma prática racista na sociedade brasileira de desvalorização e de negativização da pessoa negra, o que, por conseguinte, promove sua associação à uma narrativa de inferioridade; c) presença de uma poética de combate em *Um buraco com meu nome* (2018) engendrando a obra sob a forma de livro-manifesto de acolhimento ao feminino espoliado pelo sistema patriarcal ocidental, vitimador, principalmente, da corporeidade negra.

É dentro deste contexto de hegemonia sexista, com tendência essencialista e homogeneizante, que as vozes insurgentes de Gonzalez (1984), Bourdieu (2009) e Ribeiro (2018) surgem para uma profícua compreensão acerca da questão da mulher que se autorrepresenta político-poeticamente e o faz do *lugar de fala* a que lhe é pertencente. Nesse horizonte, desponta o feminismo negro. Segundo Silva (2018), há dois elementos que palpitam nessa discussão. O primeiro passo é reconhecer um passado histórico de lutas anterior ao ativismo político de hoje. O segundo consiste em compreender o lugar inovador das novas gerações sendo potencializado por suportes comunicativos próprios da era digital.

A possibilidade de pluralidade e enegrecimento de pautas sociais e de espaços dantes nunca ou raramente ocupados por representações femininas e negras tornou-se uma realidade cada vez mais presente, visto que, segundo Silva (2018), de 2000 a 2010, as organizações de mulheres negras fizeram uma opção explícita pelo feminismo negro além de muitas estarem “politicamente posicionadas nos programas de pós-graduação das universidades brasileiras e como docentes.” (SILVA, 2018, p. 259). Nesse panorama progressista, as pautas de feministas negras foram acrescidas gradativamente em meados dos anos 2000 de maneira mais persistente e se intensificaram com a elaboração do que pode ser chamado de militância webpolítica, na qual a juventude negra faz da *Internet* um potente portal de propagação de sua luta antirracista.

Jarid avança neste contexto contemporâneo. O espaço das redes sociais e da internet, agora como um local de reconstrução de narrativas e de identidades dissidentes assinala uma nova época, com suas especificidades e demandas, ampliadas, mas filhas dos movimentos de outrora. A ancestralidade, vista pela branquitude como ponto regressivo e decadente, é, hoje, reivindicada pelo ser negro, gestando mulheres negras que escrevem com sua própria mão a sua narrativa de ascensão. Ribeiro (2018) traz uma fala de Jarid Arraes sobre o processo desta autora diante de posturas racistas de editoras, mostrando que a narrativa negra, não raro, sofre impedimentos:

Eu acho que o feminismo está muito presente no que penso sobre escrita. [...] Quando fui publicar *Dandara*, eu cheguei a conversar com uma editora e apresentar o projeto do livro, e ela falou que eu falava muito sobre isso de cor. Só que os livros que ela me mostrou da editora dela, todos tinham protagonistas brancos. E aí eu questionei: “Poxa, mas você não acha que está falando também muito sobre isso de cor, só que você não percebe, porque para você é normal que todos os protagonistas sejam brancos?” E aí ficou um mal-estar, obviamente não fui publicada por eles. (ARRAES *apud* RIBEIRO, 2018, p. 277).

Arraes passa por algo que ainda veta a visibilidade das narrativas literárias de pessoas negras em nosso país. Por muito tempo, a literatura expressou um canal por onde catarses se uniram a preconceitos e juízos de valores os quais impregnaram o imaginário cultural e construíram trajetórias políticas de embranquecimento para o Brasil, vide as experiências do Romantismo em exercer uma construção identitária para o que se levantava naquele momento como uma nação, expurgando do contexto a presença de negros na representatividade cultural. Somam-se a isso os intentos dos movimentos literários brasileiros do final do século XIX, os quais, através de uma literatura em moldes europeus, impuseram representações deterministas acerca das capacidades intelectuais dos negros bem como a construção de uma imagem passiva da pessoa negra frente à sua condição de escrava.

Por fim, o que não pode ser esquecido é que, como bem afirma Candido (2017), a literatura pode confirmar ou negar fatos. Diante desses motivos, um discurso universalizador e homogeneizante torna-se perigoso, pois ignora a existência da diversidade de literaturas que revelam o caminho de um país latinoamericano, alvo de uma independência inventada, com sujeitos subalternizados em permanente busca por emancipação. E é este sujeito que habita em *Um buraco com meu nome*. Um sujeito que busca um lugar em que sua existência de mulher seja respeitada. Um lugar para chamar de seu.

1 “Uma mulher pergunta”: os efeitos da desistoricização da figura feminina

Selvageria, capítulo inicial de *Um buraco com meu nome*, traz dezenove poemas, sendo destacado neste tópico o poema “uma mulher pergunta”. Selvageria abrange uma potente crítica contra a dominação masculina, a perplexidade da mulher, voz pulsante do poema, ante a violência misógina instaurada nas veias do patriarcado. Esta mulher que busca uma resposta para si e para as outras toma as metáforas que lhe foram negativizadas e promove uma transmutação, positivando-as. Ela vai dizendo sim a tudo que dessacraliza e

que paganiza os preceitos pré-determinados a ela. Quem seria o selvagem neste jogo social implantado por governos, reinos e impérios de homens? De quem é a mão que desistoriciza a mulher e a arremessa na lata de lixo da submissão?

uma mulher pergunta

- | | |
|----------------------------------|-----------------------------------|
| 1. há tardes e pequenos espaços | 52. se há mãos que fazem dançar |
| 2. de tempo | 53. as cordas |
| 3. em que uma mulher pergunta | 54. e os pequenos membros |
| 4. de que adianta | 55. do corpo vivem em sacolejo |
| 5. se as mãos dos homens | 56. o ventre morre em liminares |
| 6. dirigem o metrô e os ônibus | 57. gestações que formam mãos |
| 7. os carros blindados | 58. de homens |
| 8. as motos que serpenteiam | 59. e a partir do ventre |
| 9. entre corredores breves | 60. as mãos nutridas pela mulher |
| 10. se as mãos | 61. saem na direção do mundo |
| 11. dos homens | 62. de tudo que é externo |
| 12. assinam os papéis e carimbam | 63. de tudo que é global |
| 13. autorizam o prontuário | 64. antropológico |
| 14. a entrada e a saída do corpo | 65. fágico |
| 15. o reconhecimento dos órgãos | 66. e social |
| 16. doados | 67. e a mulher nesse dia pergunta |
| 17. se as mãos dos homens | 68. para outra mulher |
| 18. orquestram as violências | 69. para o espelho |
| 19. balas esporros olhares | 70. de que isso tudo |
| 20. e tocam seus instrumentos | 71. adianta |
| 21. fálícos curtos enrugados | (ARRAES, 2018, p. 14-17) |
| 22. colocados para o lado | |
| 23. se os homens e suas | |
| 24. mãos | |
| 25. discam os números | |
| 26. estabelecem os valores | |
| 27. fazem listas de nomes | |
| 28. de outros homens | |
| 29. e se as mãos dos | |
| 30. homens | |
| 31. alcançam todas as coisas | |
| 32. que quebram ou selam | |
| 33. acordos | |
| 34. e apertam botões | |
| 35. que começam guerras | |
| 36. internas | |
| 37. por muitas e muitas | |
| 38. gerações | |
| 39. há um dia em que a mulher | |
| 40. pergunta a si mesma | |
| 41. pergunta para outra | |
| 42. mulher | |
| 43. e as perguntas pairam | |
| 44. flutuam | |
| 45. sobre a cabeça | |
| 46. as perguntas incomodam | |
| 47. e vazam como excremento | |
| 48. de aves de árvores de céu | |
| 49. nesse dia a mulher procura | |
| 50. a resposta | |
| 51. por que de que adianta | |

“Uma mulher pergunta” muito se assemelha ao fazer poético de Angélica Freitas, escritora brasileira, que também faz parte de uma poética feminista e reivindicatória da atualidade, permeada de versos livres e contundentemente certa em sua delação do patriarcado. O poema é extenso, tenso, coberto de valor denunciativo. A pergunta trazida por ele paira no pensamento de quem o lê: de que adianta a luta, o verbo, a tentativa, a fala? De que adianta a busca por algo que visibilize esta mulher subalternizada, se o mundo inteiro continua sendo comandado, rastreado, dirigido, regido pelas mãos masculinas, mãos dominadoras, cujas vontades conduzem os corpos femininos para onde bem entende a psiqué do homem? De que adianta tudo isso?

Os versos livres denunciam as cadeias físicas e simbólicas moldadas para o aprisionamento da liberdade feminina. A permanente sensação de impotência do eu lírico feminino diante de toda uma sociedade regida pela diretriz masculina é nítida. Bourdieu (2009), observando as pontuações de Freud e de Platão acerca da reapropriação de um conhecimento, relaciona os processos de sexualização da sociedade ao processo de “anamnese”, uma bagagem sobre os saberes adquiridos pelos indivíduos, que consiste num “inconsciente ao mesmo tempo coletivo e individual, traço incorporado de uma história coletiva e de uma história individual que impõe a todos os agentes, homens ou mulheres, seu sistema de pressupostos imperativos. [...]” (BOURDIEU, 2009, p. 70).

Nesse sentido, os verbos trazidos por “uma mulher pergunta” em relação ao homem traduzem saberes ou conceitos compartilhados pelo construto anamnético social acerca do gênero masculino, demarcando o que Bourdieu (2009) assinala sobre a palavra “vocação”: dirigir, assinar, autorizar, orquestrar, tocar, discar, estabelecer, apertar. Vocação, portanto, seria alcançar todas as coisas. Logo, o homem é o vocacionado primordial a tais feitos. Os verbos e seus objetos realçam a vulnerabilidade, a impossibilidade e a consequente invalidação deste ser feminino numa sociedade em que seu lugar de fala é usurpado. O contexto trazido pelo eu lírico remonta um movimento ascendente de historicização do gênero masculino e a consequente desistoricização do sujeito mulher. Desagenciada de fala e infantilizada, a marginalidade é seu destino.

A mulher, como um sujeito subalternizado, posto como inferior nos mais possíveis âmbitos de diversas culturas, imprime-se dentro dos grupos minoritários na representação política, na vida pública, lócus direcionados ao sujeito masculino. Público (homem) x privado (mulher), fora (homem) x dentro (mulher) são algumas das dicotomias que Bourdieu

(2009) aplica ao fenômeno da desistoricização feminina. Esta mulher que pergunta ao espelho e encontra outra mulher, talvez a sua parte alienada de si mesma, é este indivíduo plurifacetado e dotado de particularidades as quais todas as imposições patriarcais, com seus mitos e simbologias de morte, tentam exterminar. A problemática evocada pelo poema traz questionamentos à contemporaneidade acerca de como a supremacia androcêntrica, voz única que constrói narrativas e compõe os espaços sociais, será superada, se tudo conspira ao favor de uma manutenção violenta e naturalizada.

A eternização do arbitrário e a visão essencialista do gênero feminino são molas propulsoras de violências. A voz do poema está inquieta, olha para o espelho, não se reconhece, olha para as companheiras ao redor e o desânimo diante do panorama de dominação masculina é arrebatador. As perguntas dessas mulheres pairam, incomodam-nas e vazam como excrementos, segundo o eu lírico, pois há muito estão sendo ruminadas, suprimidas em sua rebeldia, fermentadas por invalidações diárias, cotidianas, históricas. A masculinidade, que orchestra o mundo em “uma mulher pergunta”, é o que Bourdieu (2009) assinala como um elemento socialmente estabelecido como nobreza pelas metáforas socialmente construídas. Estes preconceitos e exclusões vão sendo tecidos, principalmente, dentro de uma divisão sexuada do trabalho, ponto este já discutido por Spivak (2010). Por meio desta trama arbitrária, criam-se fenômenos peculiares:

A lógica, essencialmente social, do que chamamos de “vocação”, tem por efeito produzir tais encontros harmoniosos entre as disposições e as posições, encontros que fazem com que as vítimas da dominação simbólica possam cumprir com felicidade (no duplo sentido do termo) as tarefas subordinadas ou subalternas que lhes são atribuídas por suas virtudes de submissão, de gentileza, de docilidade, de devotamento e de abnegação. (BOURDIEU, 2009, p. 72 e 73).

Assim, o homem, por meio da virilidade, socialmente louvada, é conduzido à vocação de tudo que é ascendente, superior; enquanto a vivência feminina permanece numa situação em que se torna apenas um útero, um ventre, um objeto ou um apêndice do masculino, sendo o macho viril visto como totalidade. Com uma junção de enxertos de situações sociais, o não lugar da mulher é desenhado pelo (in)consciente dos homens. As mulheres são, assim, reduzidas à sua dita feminilidade essencialista ou incompreensível, a um posto no qual sua dicção, quase áfona, é, também, atópica. Por conseguinte, os efeitos históricos das violências simbólicas e não simbólicas produzem uma sensação de rachadura existencial feminina.

2 “Mangue vermelho” e “IX”: a solidude da mulher negra e o retorno à primitividade

O poema “mangue-vermelho” Jarid destina à Débora Maria da Silva, fundadora do *Mães de Maio*, movimento que age contra injustiças policiais no Brasil impostas à população periférica. O texto denuncia os assassinatos de negros no atual panorama contemporâneo pela negligência estatal e pela falta de políticas públicas ao povo negro e de periferia. Sob tom mórbido, o poema traz a presença de uma mulher negra chorando pela morte dos homens de sua família. Ela vela, chora, aduba a vala comum do corpo de seu filho com histórias d’além-mar, como se contasse ao cadáver de todos os homens, filhos e companheiros das mulheres negras da periferia a existência de um tempo ancestral em que o extermínio de seu povo não existia:

mangue-vermelho

1. a vala comum
2. para o corpo
3. marrom
4. é adubada pelas histórias
5. é ninada pelas
6. vozes
7. é nutrida
8. pelas avós
9. por aquelas que
10. dormiram
11. o sono da injustiça
12. as avós do corpo
13. comum
14. jogado deitado
15. emprestando
16. o marrom ao solo
17. as avós
18. ninam memórias
19. e cantam
20. filho
21. netinho

22. ouça o riso
23. do passado
24. distante
25. existiram contos
26. sem barcos
27. sem marés
28. nervosas
29. de sangue
30. filho
31. nos ouça o riso
32. existiram cantos
33. e contos
34. deita teu rosto
35. na vala
36. imaginando ser
37. nossos ombros

(ARRAES, 2018, págs. 24-25)

“Mangue vermelho”, tendo em seu título já uma sinestésica denúncia da violência física com a qual se extermina a população negra da periferia e faz jorrar seu sangue, permite uma lembrança importante dos estudos de Gonzalez (1984). Na década de 1980, Lélia Gonzalez já falava sobre essas mulheres negras “acostumadas” a lidarem com a repressão social, explícita ou simbólica, destinadas às figuras masculinas de seus lares. Em meio à violência absurda do racismo, são forçadas à coragem, por conseguinte, à denúncia dessas práticas de extermínio na periferia:

Mas é justamente aquela negra anônima, habitante da periferia, nas baixadas da vida, quem sofre mais tragicamente os efeitos da terrível culpabilidade branca. Exatamente porque é ela que sobrevive na base da prestação de serviços, segurando a barra familiar praticamente sozinha. Isto porque seu homem, seus irmãos ou seus filhos são objeto de perseguição policial sistemática (esquadrões da morte, “mãos brancas estão aí matando negros à vontade; observe-se que são negros jovens, com menos de trinta anos. Por outro lado, que se veja quem é a maioria da população carcerária deste país). (GONZALEZ, 1984, p. 231)

A mulher negra e pobre é vista como aquela naturalmente feita para ser explorada pelos desmandos do racismo brasileiro. Os registros literários, por exemplo, mantiveram por muito tempo uma representação de mulher negra como uma *mimesis* animalesca negativa: é a macaca, a incapaz, a submissa, que, assim como o homem negro, é uma tentativa frustrada

da espécie humana, pois não é da raça branca, considerada sinônimo da pureza e sofisticação.

Essa tendência em avaliar as diferenças pelo padrão da própria cultura constitui um elemento de massificação e de supressão de alteridades, bem como de usurpação de representações. Segundo Spivak (2010), a figura do sujeito subalterno dentro do contexto pós-colonial abre um leque de violências que demarcam uma permanente estrutura de esmagamento de identidades. Enxergar a mulher negra latino-americana neste panorama significa observar um sujeito que, constantemente, luta por seu lugar de fala. Nesse sentido, a dicotomia *consciência x memória*, de Gonzalez (1984), encaixa-se nesta luta na qual todo um sistema estruturalmente estabelecido e oficializado pela branquitude (consciência) neutraliza a presença da pessoa negra e dos costumes desta herança vinda de terras distantes e intenta apagar este perceber-se negro, este gostar-se negro:

Como consciência a gente entende o lugar do desconhecimento, do encobrimento, da alienação, do esquecimento e até do saber. É por aí que o discurso ideológico se faz presente. Já a memória, a gente considera como o não-saber que conhece, esse lugar de inscrições que restituem uma história que não foi escrita, o lugar da emergência da verdade, dessa verdade que se estrutura como ficção. Consciência exclui o que memória inclui. Daí, na medida em que é o lugar da rejeição, consciência se expressa como discurso dominante (ou efeitos desse discurso) numa dada cultura, ocultando memória, mediante a imposição do que ela, consciência, afirma como a verdade. (GONZALEZ, 1984, p. 226).

A busca incessante pelo seu eu ou por identificação, por um grupo que a contemple os anseios e desejos, percorre, de modo semelhante, as entranhas do poema “IX”:

IX

1. estou em busca
2. de uma
3. toca
4. para pisar
5. com minhas
6. patas
7. estou em busca
8. de uma
9. toca
10. para pisar

11. com minhas
12. patas
13. um chão
14. que não afunde
15. um teto
16. que não caia
17. estou em busca
18. de uma casa
19. que aceite pulgas
20. piolhos
21. traças
22. procuro uma
23. toca
24. que abafe meus
25. uivos
26. que segrede
27. meu
28. choro
29. e esconda
30. minha mandíbula
31. estou em busca
32. de uma
33. toca
34. onde as fezes
35. descansem
36. onde os vômitos
37. durmam
38. uma toca de paredes grossas
39. um abrigo
40. que cesse
41. a fome
42. estou em busca
43. de uma
44. toca
45. um buraco
46. com meu

47. nome

(ARRAES, 2018, págs. 64 e 65)

Nota-se, no texto, a busca de uma mulher-fera por um mundo que fuja às arbitrariedades civilizatórias e que lhe permita o pertencimento à sua memória ancestral, algo há muito roubado. Este algo é, explicitamente, o animalesco, a crueza da vida vivida de peito aberto, longe do cotidiano metódico-mesquinho das amenidades repetitivas.

“IX” explicita toda uma linguagem inovadora que desafia as metáforas e conjurações dadas ao sujeito feminino. Sob esse viés, percebe-se como as definições e as aspirações do eu lírico deste poema desafia o script desenhado pela sociedade à mulher, este ser posto sempre em subordinação à dominação masculina e às metáforas misóginas e subalternizantes. Por meio do que Bourdieu (2009) chama *esquema sinótico das oposições pertinentes*, destacam-se as formulações sociais, cuja natureza negativizada é imposta à mulher, de maneira que atributos essencialistas e biologizantes são provas forçadas de sua inaptidão. A mulher, neste plano patriarcal, é alguém que não promove movimento ascendente ou positivo, como o que a figura do homem promove.

Jarid, porém, em seu poema, destaca e ressignifica este valor negativo dado à animalidade imposta à mulher. Assim como se observa um movimento no feminismo atual em transmutar palavras como “puta” e “vadia”, Jarid estabelece outro valor ao lado negativo dado àquela mulher que “foge à regra”. Ao falar de suas pulgas, piolhos, traças, fezes e vômitos, Jarid traz uma mulher-fera, que busca uma toca para se resguardar, para cuidar de si. Esta voz feminina do poema reconhece esta condição tão pura de si mesma, tão primeva, na qual sua potencialidade é catalisada. Sua natureza selvagem, antes negativizada, agora, é vista por si própria como potência, poder, busca. Isto provoca um enfrentamento ao princípio social de que “o princípio masculino é tomado como medida de todas as coisas”. (BOURDIEU, 2007, p. 23).

Este eu lírico, esta mulher, farta de multidões, quer estar só. Tal solitude demarca a vontade a um retorno a si mesma, ou um retorno às Outras. Ela quer apenas um mundo em que os papéis sociais (e por que não os de gênero?), possam não existir, que ela possa fugir pelo menos um instante destes papéis e incontáveis processos que tomam seu tempo e a desconecta de sua procura real pelo mundo que almeja.

Dessa maneira, esta mulher-animal busca resgatar o fenômeno da representatividade, alcançado por meio de uma ação contra-hegemônica cuja presença de vozes e de corpos nunca antes percebidos na sociedade emerge, insurgentemente, em busca da restituição de dignidade humana. O espaço destinado à mulher negra no Brasil é, historicamente, aquele apontado por Gonzalez (1984): a lata de lixo da sociedade. Diante dessas violências, a resistência faz campanha. A voz do eu lírico de *Um buraco com meu nome* une-se ao timbre de outras mulheres negras, como aquela voz descrita por Noémia de Sousa em seu célebre poema “Se me quiseres conhecer”: a mulher que emerge da poética jaridiana é como um búzio de carne, donde ecoa seu grito ancestral revoltado, inchado e pleno de esperança.

Conclusão

Estudar as representações de mulheres de autoria feminina, assim como as de Jarid estudada neste artigo, revela uma nova era na formação de uma literatura negro-brasileira preñe de narrativas insurgentes, mulheridades em permanente busca emancipatória. O movimento universalizador e essencialista de que *mulher* denota uma categoria estática e uniforme já não é uma ideia tão aceita diante do panorama crítico da pluralidade do feminismo contemporâneo, tampouco dentro das literaturas insurgentes.

Jarid Arraes provoca a nomeação da injustiça histórica praticada pelo apagamento proposital da mulher e pela demonização de suas ações e vontades. *Um buraco com meu nome* expõe feridas históricas, desejos milenares de uma ancestralidade negra e feminina podada pelos ódios. Ódios gratuitos, ódios seculares, ódios semeados pela dominação masculina. Estes ódios têm nomes e é preciso nomeá-los, para melhor compreendermos e melhor combatê-los. Conforme Djamila Ribeiro, como as feministas negras fazem, é preciso nomear as violências: “é preciso focar nessa realidade, ou como as feministas negras afirmam há muito: nomear. Se não se nomeia uma realidade, sequer serão pensadas melhorias para uma realidade que segue invisível.” (RIBEIRO, 2017, p. 25).

Em busca de nomear e combater realidades misóginas e racistas, o estudo de narrativas feministas e negras faz-se urgente. Neste sentido, o objetivo geral deste trabalho de analisar a representação do eu lírico feminino e negro que em *Um buraco com meu nome* (2018), de Jarid Arraes, fora alcançado. A pesquisa proposta ampliou a compreensão do problema bem como as hipóteses levantadas foram confirmadas e os objetivos específicos

alcançados. A metodologia e a bibliografia às quais este artigo recorreu denotaram uma experiência exitosa ao passo que amplificaram as ideias e compuseram um panorama contundente ao debate exercido acerca da estética jaridiana e da literatura brasileira contemporânea, potente fonte de vozes dissidentes em busca de autorrepresentação. A maneira potente de lidar com os problemas expostos por este artigo perpassam uma tomada de atitude que, coletivamente, construirá revolução. É preciso ler mulheres negras, consumir produções feitas por elas, ouvi-las, aprender com elas. Conforme Ribeiro (2019), é urgente uma tomada de consciência das pessoas brancas diante dos privilégios destinados a elas.

É preciso que estudantes e pesquisadoras/es dialoguem com as narrativas contemporâneas e as universidades sejam cada vez mais circundadas pelas vozes da juventude negra e periférica. Neste sentido, a ciência literária, associada ao feminismo negro e ao antirracismo, construirá caminhos de autorrepresentação pelos quais as vozes-mulheres como as de Jarid Arraes ecoarão através dos becos e veredas da memória brasileira.

Referências

ARRAES, Jarid. **Um buraco com meu nome**. São Paulo : Ferina. 2018. 260 p.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Trad. Maria Helena Kuhner. - 6a ed. - Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2009.

CANDIDO, Antonio. “O direito à literatura”. In: **Vários Escritos**. - 6a edição. Rio de Janeiro: Editora Ouro Sobre o Azul, 2017, p. 160-191.

GONZALEZ, Lélia. **Racismo e sexismo na cultura brasileira**. In: Revista Ciências Sociais Hoje, Anpocs, 1984, p. 223-244.

RIBEIRO, Djamila. **O que é lugar de fala?**. Belo Horizonte: Letramento, 2017. 112 p. (Feminismos Plurais).

RIBEIRO, Stephanie. Quem somos: mulheres negras no plural, nossa existência é pedagógica” & “Para onde vamos: internet, laque e interseccionalidade. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.). **Explosão feminista: arte, cultura, política e universidade**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018. p. 261-286.

SILVA, Cidinha da. De onde viemos: aproximações de uma memória. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.). **Explosão feminista: arte, cultura, política e universidade**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018. p. 252-260.

SPIVAK, Gayatri. **Pode o subalterno falar?** Trad. Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa, André Pereira Feitosa. Belo Horizonte : Editora UFMG, 2010.

THE INSURGENT POETICS OF JARID ARRAES IN UM BURACO COM MEU NOME

Abstract

Contemporary poetics broaden the understanding of the roles played by different experiences from the category “woman”. In this context, the present article aims to analyze the representation of the female and black poetic persona that makes its appearance in the poetry book *Um Buraco com Meu Nome* (2018), by the Cearense writer Jarid Arraes. It is noticed that intersectional black feminism and the rescue of ancestry are powerful elements in the construction of Jaridian poetry in this work, in addition to the author retracting the black woman as a subject who claims her place of speech while facing multiple violence, which surround her existence. Associated with this panorama, BOURDIEU (2009) problematizes male domination according to GONZALEZ (1984) and RIBEIRO (2018) about the urgency of self-representation of women, especially black women, due to the structural racism that engenders Brazilian social relations. Furthermore, the collection of texts by feminist authors organized by HOLLANDA (2018) raises the issue of new relationships based by digital media and social networks, which also rised the arrival of webpolitical practices of resistance by black women with the boost of visibility of this subject in different areas, including its insertion in literature in these first decades of the 21st century, being Jarid Arraes a writer who emerges from that era. “Um Buraco com Meu Nome” is a sample of the new crop of female expressions that make up black-Brazilian literature, filled with insurgent narratives, created by pioneering women-voices in a not-so-distant past, in a permanent search for emancipation.

Keywords

Black Feminism. Contemporary Literature. Female Poetry.

UMA ANÁLISE COMPARADA DE ELEGIA 1938 E OPERÁRIO DO MAR, DE CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE, E DE VIDAS SECAS, DE GRACILIANO RAMOS

Matheus Coelho Inocencio²⁹

Resumo

A presente comunicação tem como escopo a análise comparada dos poemas *Elegia 1939* e *Operário no mar*, presentes na obra *Sentimento do Mundo*, de Carlos Drummond de Andrade; e do romance *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos. Tais obras literárias abordam de forma crítica os dilemas sociais da realidade brasileira, apresentando a outra face das ideologias do progresso e do desenvolvimento em voga no período, destacadamente a Era Vargas. No entanto, sem estabelecer uma dicotomia entre elementos externos e internos, pretende-se compreender a relação ficção-real como um imbricamento estruturante das narrativas. Situados temporalmente de forma próxima, mas espacialmente distintos, os textos em questão são expressões do refinamento de uma literatura que expressa consciência social do atraso e do subdesenvolvimento à brasileira. A alienação e a exploração presentes no cotidiano dos trabalhadores se torna matéria literária. Desponta também uma fala do outro que não se pauta em falar como o outro, revelando os limites e possibilidades do exercício intelectual e artístico diante das classes subalternas. Além das obras analisadas, recorre-se ao diálogo com uma diversidade de teóricos a fim de desenvolver uma interpretação mais meticulosa, valendo-se do pilar da Literatura Comparada em confrontar diferentes textos literários e não-literários.

Palavras-chave

Literatura Comparada. Vidas Secas. Sentimento do Mundo.

²⁹ Graduado em História pela Universidade Federal do Ceará (UFC). Mestrando pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará (PPGLetras - UFC). Professor da Secretaria de Educação do Estado do Ceará (SEDUC-CE).

Introdução

*“Eu preciso encontrar um país
Onde a corrupção não seja um hobby
Que não tenha injustiça, porém a justiça
Não ouse condenar só negros e pobres”.*
(Elza Soares)

A presente comunicação se propõe a analisar os poemas Elegia 1938 e Operário no Mar, presentes em Sentimento do Mundo, de Carlos Drummond de Andrade, e Vidas Secas, publicado por Graciliano Ramos em 1938. Tais obras se inserem na geração de produção literária que aborda o subdesenvolvimento de forma crítica, evidenciando processos de modernização do arcaico e arcaização do moderno que permeiam a sociedade brasileira embalada pela frenesi do progresso. As obras são expressões do refinamento de uma literatura que expressa consciência social, uma vez que comungam de um mesmo tempo histórico e de se apropriando, deformando, demolindo e reelaborando.

A opção pelo campo da Literatura Comparada ocorreu pelas profícuas possibilidades de análise e crítica literária que puderam ser elaboradas ao longo da pesquisa. Pretendo estabelecer “uma ponte entre áreas da criatividade humana organicamente relacionadas, mas fisicamente separadas”, logo, essenciais para “uma compreensão melhor e mais completa da literatura como um todo” (REMAK, 1996, p. 180-181). Busco realizar o confronto do texto literário com semelhantes, no caso aqueles de Drummond e Ramos, mas também com a produção historiográfica e sociológica, permitindo uma expansão da compreensão do corpus. O interrogatório realizado pela Literatura Comparada do qual fala Tânia Carvalhal abre novas capacidades interpretativas, pois permite surgimento de novos diálogos entre os textos.

Por meio da análise comparada entendo as obras de arte como “conjuntos em que a matéria-prima vinda de outro lugar deixa de ser matéria inerte e passa a ser assimilada numa nova estrutura” (WELLEK, 1994, p. 111). Logo, os percursos da análise, crítica e avaliação de uma obra não podem ocorrer sem as ferramentas dos princípios críticos que se fazem presentes de forma implícita ou explícita. De tal forma, está presente ao longo do texto a perspectiva de “desenvolver sistemas de reflexão sobre essas obras que lhe permitam descrevê-las, interpretá-

las e avaliá-las, bem como organizá-las em conjuntos ou séries espaço-temporais que as distingam umas das outras” (COUTINHO, 2006, p. 44).

1 Sobre *Elegia 1938 e Operário no Mar*

Em *Sentimento do Mundo*, há poemas que nos apresentam visões contra-hegemônicas a respeito do trabalho. Como podemos observar a partir de Camilo (2012), em *Elegia 1938 e Operário no mar*, há um elemento preponderante: a alienação do trabalho. Os poemas escolhidos possuem prismas diferenciados para abordar a temática, mas não pude deixar de captar sua emergência nas leituras. O trabalhador urbano, potencialmente vinculado à indústria, desponta como o personagem de destaque da sociedade brasileira naquela quadra histórica, uma vez que a economia nacional está em transição.

Elegia, de acordo com o Dicionário Priberam da Língua Portuguesa, é “poema sobre assunto triste ou lutuoso” ou ainda “jeremiada, lamentação”. Ainda que haja um grande debate literário e filológico sobre a origem do termo e sua abrangência, podemos entender que o título aborda a definição moderna de elegia, ligada ao sentimento de sofrimento (*pathos*). Logo podemos antecipar o caráter de pesar que permeia as palavras que virão. Seguindo o destrinchar do título, 1938 nos situa temporalmente, que se torna importante na medida que desvela a experiência do tempo presente do eu lírico no momento do poema. O número situa a percepção de tempo, mas não meramente de forma cronológica, pois “as sociedades e os indivíduos constroem interpretações bem próprias do tempo” (SILVA; SILVA, 2009, p. 395) para além da convenção social conhecida como calendário. *Elegia 1938*, portanto, é um lamento do presente.

Drummond nos apresenta o torpor do cotidiano alienado em sua elegia, na qual as imagens nos proporcionam a agonia do dia-dia tocado de forma mecânica. Logo, me deparo com um relato do presente, do habitual. Tal reforço de falar da experiência ordinária pode ser destacado no tempo verbal empregado, o modo indicativo do presente. Assim, temos tu, que trabalhas, praticas, sentes, arrastas, amas, sabes, caminhas, conversas, tens, aceitas e podes. Por sinal, o primeiro verbo empregado no poema, que também é a primeira palavra, nos permite saber que ali se fala de um trabalhador. A máxima “o trabalho dignifica o homem” não nos serve, pois no poema o trabalho não produz sensação alguma de satisfação. O poema nitidamente aponta uma crítica ao sistema capitalista, à automação/alienação da vida gerada por ele e à ideologia do trabalho. Todas as ações são executadas no automatismo. Como categorizou

Karl Marx (2004, p. 80), “com a valorização do mundo das coisas, aumenta em proporção direta a desvalorização do mundo dos homens”.

O sujeito lírico se reporta constantemente a um outro, cujas ações vão sendo descritas com alto grau de conhecimento. Camilo (2012, p. 135) nos apresenta que tal recurso, que se trata de um diálogo dirigido a si, tem finalidade de “dramatizar a dualidade de posições” vividas. Dividida entre a consciência da alienação e a sua imposição na vida cotidiana, a voz do poeta nos transmite um retrato de um tempo. No entanto, “embora filha do mundo, a obra é um mundo”, uma vez que “a realidade do mundo ou do espírito foi reordenada, transformada, desfigurada ou até posta de lado, para dar nascimento ao outro mundo” (CANDIDO, 1993, p. 123-124).

O mundo caduco do poema *Mãos Dadas* reaparece. O mundo que antes fora apenas citado agora é apresentado ao leitor. Aliás, há uma conexão muito particular entre os dois poemas, pois um termina com a referência do tempo presente como matéria do poeta. A vida e os homens presentes agora são detalhados em comportamentos. Somos introduzidos ao cotidiano angustiante na imensidão do presente. Tal presente do sujeito poético pode ser descrito como escreveu Nicolau Sevcenko (2001, p. 16): “o mergulho no vácuo, o espasmo caótico e destrutivo, o horror engolfou a História”, pois estamos onde ‘as formas e as ações não encerram nenhum exemplo’. Podemos dizer que o espaço de experiências do eu lírico sufoca seu horizonte de expectativas, restando a reflexão diante do agora.

Os sujeitos dos verbos conjugados no modo indicativo do presente estão ocultos. Não à toa o sujeito oculto tu reforça a ideia de alteridade. Aqui o sujeito lírico está diante de si cheio de conflitos, que o levam a criar um outro com quem dialoga. No entanto, o outro surge como parte do eu, imerso na crise existencial, no sofrimento do cotidiano e das incertezas. O sujeito, portanto, está oculto porque se insere dentro da vasta subjetividade do eu, tão repleto de contradições que permitem dialogar com posições antagônicas como se fossem sujeitos diferentes. São estratégias de personificação do eu, como elaborado por José Guilherme Merquior, ou diálogo de um, proposto por Affonso Romano de Sant'anna (CAMILO, 2012, p. 135).

Para fugir do horror do mundo caduco, o eu lírico busca o mundo onírico, o sono que interrompe pensamentos:

Amas a noite pelo poder de aniquilamento que encerra
e sabes que, dormindo, os problemas te dispensam de morrer.

Tal momento é como cantado por Belchior em Alucinação: “E meu delírio / É a experiência / Com coisas reais”, onde a realidade de tão difícil em ser vivida se torna algo delirante. No entanto, o alívio é fugaz, como apresentado nos versos seguintes. A Grande Máquina é implacável, não permite escapatória, pois ela tudo ordena. Trata-se do capitalismo. Vem à tona a violenta expropriação do tempo subjetivo para consumo do tempo-mercadoria (DEBORD, 1997). Acordados, diante da dureza do real, nos tornamos pequeninos. Somos pequenos diante do sentimento do mundo.

Chegando ao desfecho, o eu lírico novamente reconhece sua pequenez diante do real e a fraqueza do indivíduo perante um sistema:

Coração orgulhoso, tens pressa de confessar tua derrota
e adiar para outro século a felicidade coletiva.
Aceitas a chuva, a guerra, o desemprego e a injusta distribuição
porque não podes, sozinho, dinamitar a ilha de Manhattan.

Aqui se torna nítido o contraste indivíduo x coletivo. Estar solitário implica em aceitar as adversidades e as desigualdades sem hesitar já que sozinho não é possível desbaratar a engrenagem central da Grande Máquina referida anteriormente, personificada na ilha de Manhattan. A derrota confessada produz alívio. É deixado no horizonte de expectativa o momento feliz, pois apenas a insubordinação coletiva pode obtê-lo. O pathos que engole cada momento do presente então cumpre sua missão: a completa paralisia. Ao indivíduo enjaulado no agora angustiante resta o status de vencido.

Em Operário no mar, há um distanciamento que se evidencia. O sujeito lírico explicita sua observação do trabalhador. Ali, avança também uma desconstrução, mas esta se dirige à forma que a classe trabalhadora é retratada na própria literatura e nos discursos políticos das esquerdas (CAMILO, 2012). A operação de desconstruir se materializa pela vestimenta:

Na rua passa um operário. Como vai firme! Não tem blusa. No conto, no drama, no discurso político, a dor do operário está na sua blusa azul, de pano grosso, nas mãos grossas, nos pés enormes, nos desconfortos enormes. Esse é um homem comum, apenas mais escuro que os outros, e com uma significação estranha no corpo, que carrega desígnios e segredos.

Na ausência da blusa, o corpo com seus estranhos significados fica à mostra. A blusa pode ser entendida como o fardamento de trabalho usado pelo operário que caminha. Logo, sabemos que seu local de trabalho, a fábrica, também ficou para trás. Assim, vão sendo deixados de lado as imagens que aprisionam as referências à existência do observado. Ele não

se reduz ao posto de trabalho, à sua condição laboral, pois aquilo se trata de apenas um elemento em sua complexa vivência.

É descrita uma série de fragmentos da realidade em volta daquele a quem observa, mas que são por ele ignorados. A crítica à alienação se faz novamente presente, ao passo que os elementos do progresso (a gasolina, os fios das redes de telecomunicações) vão sendo incorporados. O contraste entre o que ocorre na arena da política institucional e aquilo que chega aos ouvidos dos comuns também se evidencia. No entanto, nosso caminhante apenas se dá conta do que está na superfície.

Adiante é só o campo, com algumas árvores, o grande anúncio de gasolina americana e os fios, os fios, os fios. O operário não lhe sobra tempo de perceber que eles levam e trazem mensagens, que contam da Rússia, do Araguaia, dos Estados Unidos. Não ouve, na Câmara dos Deputados, o líder oposicionista vociferando. Caminha no campo e apenas repara que ali corre água, que mais adiante faz calor.

A alienação, entretanto, também diz respeito ao sujeito lírico, que criou idealizações em torno do operário. Aqui, aponto que há percepção dos lugares sociais distintos para aquele que observa e aquele que é observado. A idealização dá lugar ao mal-estar por constatar o estranhamento. Percebemos a habilidade de Drummond em não “ofuscar a consciência dessa distância social em favor da atitude paternalista ou populista” (CAMILO, p. 142). Logo, o operário é literalmente despedido das idealizações que projetam sobre ele, da alegoria sacra do discurso oficial ou militante.

Para onde vai o operário? Teria vergonha de chamá-lo meu irmão. Ele sabe que não é, nunca foi meu irmão, que não nos entenderemos nunca. E me despreza... Ou talvez seja eu próprio que me despreze a seus olhos. Tenho vergonha e vontade de encará-lo: uma fascinação quase me obriga a pular a janela, a cair em frente dele, sustar-lhe a marcha, pelo menos implorar-lhe que suste a marcha. Agora está caminhando no mar. Eu pensava que isso fosse privilégio de alguns santos e de navios. Mas não há nenhuma santidade no operário, e não vejo rodas nem hélices no seu corpo, aparentemente banal.

2 Ainda sobre *Vidas Secas*

Em *Vidas Secas*, Graciliano Ramos, já pelo título, materializa em prosa o Brasil que não se vê no retrato, nos cartões postais. A saga da família nordestina migrante é o que se pode chamar de *brazilian way of life* para muitos. Em contraste com a publicidade impregnada da ideologia do progresso e da inclusão perpetrada pela gestão getulista, a trajetória de Sinha Vitória, Fabiano, seus filhos e da cadela Baleia não difere da paisagem da caatinga, pois ambas

são marcadas pela *secura*. Destaco aqui que a *seca* logo não se trata de um mero fenômeno natural, mas a conversão de um acontecimento da natureza que gera desdobramentos sociais.

A Literatura foi uma grande auxiliar para a construção do discurso da *seca* como questão de emergência nacional. O discurso literário será responsável pelo contato dos brasileiros do sul com a calamidade de seus compatriotas nortistas (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 1986). O texto literário também se lança nas dimensões morais e psicológicas da *seca*, abrindo caminho para uma “psicanálise dos flagelados” (CASTRO, 1984, p. 229). Antonio Candido (1989) situa *Vidas Secas* no momento em que a literatura desenvolve uma subconsciência do subdesenvolvimento. Tal elaboração é marcada pelo abandono de um otimismo em relação à pátria, pois aqui se expõe a fragilidade das condições de vida dos subalternos, espoliados constantemente pelos detentores do poder econômico e político e levados ao completo sufocamento.

Como escreveu José do Patrocínio em *Os retirantes* (1879), “a *seca* tem sido inverno para muita gente”. O início da obra nos introduz a uma geografia da migração. Como infelizes, são apresentados nossos cinco protagonistas que percorrem a “mata branca”. Há a simbiose entre a paisagem e as personagens, de forma a compor uma unidade, fugindo do mero determinismo do realismo de fins do século XIX. Uma interessante atribuição de cores nos cria imagens do momento: o voo negro dos urubus, as manchas brancas de ossadas na avermelhada caatinga, o verde dos juazeiros. A vegetação árida interage com a angústia humana e o desespero. Eis o flagelo da *seca*. De tal forma, percebemos que o “quadro de abertura desnaturaliza a vida dos retirantes ao representá-la em imagens da natureza” (PACHECO, 2015, p. 37).

Diferente de *Operário no mar*, no qual há a figura do operário, portanto, ligado à indústria, em *Vidas Secas*, temos o vaqueiro, ligado à experiência do trabalho rural, que é Fabiano. O trabalho se faz presente, mas distante da realidade urbana, ambiente de Drummond. Como qualquer membro da classe trabalhadora, portanto, em condição de oprimido, Fabiano está sujeito a racionalidade do capital, mas de forma *sui generis* devido ao contexto do sertão nordestino. Aliás, justiça deve ser feita: há diversas facetas do trabalho. Por exemplo, Sinhá Vitória atua no trabalho doméstico, reconhecido por ser aquele não-remunerado, mas essencial para a vida da família.

A exploração do trabalho vai se intensificando a partir do segundo capítulo. Pacheco (2015) nos aponta a coexistência do atraso e da modernidade no romance. O

subtrabalho de Fabiano, relacionado à acumulação primitiva, irá alimentar o desenvolvimento do capitalismo avançado. A modernização conservadora do Brasil aqui está bem representada. Esta operação vai nos guiar a outros personagens que figuram como agentes da estrutura capitalista: o patrão, os soldados de polícia. O atraso do campo e suas mazelas não destoam do "desenvolvimento" que ocorria na época, uma vez que tal marca será distintiva do capitalismo dependente. De tal forma,

Sob o capitalismo dependente, a persistência de formas econômicas arcaicas não é uma função secundária e suplementar. A exploração dessas formas, e sua combinação com outras, mais ou menos modernas e até ultramodernas, fazem parte do cálculo capitalista do agente econômico privilegiado. (FERNANDES, 1968, p. 65)

A hierarquia social arcaica, alicerçada no paternalismo, se solidifica a partir de gestos de poder e de obediência, negando possíveis questionamentos por parte daqueles destinados a servir. Ao perceber que está sendo enganado em seu pagamento, Fabiano esboça resistência, mas logo esbarra na força do mandonismo que reside nos rincões do país. O mandonismo confere o status de nobreza justamente naquilo que permite não fazer: “dedicar-se ao trabalho braçal, cuidar de um estabelecimento, atuar como artesão, arar a terra, carregar pesos, vender produtos e demais atividades manuais” (SCHWARCZ, 2019, p. 44). Como poderia um vaqueiro contestar um senhor de terras? Tal ato se configura na realidade do sertão como uma heresia, expondo a sólida hierarquia social que se esconde nos gestos cotidianos. Não é apenas um questionamento, é um sinal de ameaça a profundos privilégios. Esta permanência colonial do desmando pode ser percebida na reflexão de Fabiano:

Não se conformou: devia haver engano. Ele era bruto, sim senhor, via-se perfeitamente que era bruto, mas a mulher tinha miolo. Com certeza havia um erro no papel do branco. Não se descobriu o erro, e Fabiano perdeu os estribos. Passar a vida inteira assim no toco, entregando o que era dele de mão beijada! Estava direito aquilo? Trabalhar como negro e nunca arranjar carta de alforria!

A série de infortúnios leva a família a se colocar, mais uma vez, em migração. Na verdade, esta é sua condição permanente, de fugitivos. É desta forma que Graciliano nomeia o capítulo derradeiro: Fuga. Fogem do desmando do patrão, da fome, da sede, da desgraça, do lugar amaldiçoado. A agonia da vida árida exposta até então no romance dá lugar à esperança. A migração opera a partir do sentimento esperançoso, sem ser contaminada pelo que foi vivido até então. A existência de uma terra prometida nos sentidos da alegoria bíblica é o combustível para que tantos como aquela família sertaneja se coloquem a percorrer o mundo, que Fabiano sabe ser grande. O desconhecido lugar, também nomeado por muitos como Terra do Sem Fim, se constrói como uma utopia dos pobres. Assim, “a Terra do Sem Fim seria o território do outro ou o nunca visto: a síntese utópica dos pobres, que esperam a boa nova das profecias

ou migram em busca de uma vida melhor” (RIOS, 2020, p. 181). É no ato de fuga para o lugar utópico que se materializa a esperança equilibrada do sertanejo.

Destaco também que na obra se nota o lugar do autor como intelectual e sua relação com a realidade que cria. Ora, como nos definiu Alfredo Bosi, “Graciliano aceita aqui a verdade e a palavra do seu vaqueiro e reforça-as com o aval do narrador que tudo sabe” (BOSI, 1983, p. 153). Definitivamente é um ponto de convergência com Drummond em sua crítica ao trabalhador idealizado no discurso populista. O narrador onisciente de *Vidas Secas* nos permite entender a consciência de Fabiano, que, em primeiro momento, se percebe como bicho e se orgulha para, logo depois, nos dizer que “admirava as palavras compridas e difíceis da gente da cidade, tentava reproduzir algumas, em vão, mas sabia que elas eram inúteis e talvez perigosas”. Aqui, temos a consciência da distância social entre o autor e sua personagem. Assim, nota-se que há a existência de uma política da forma (PACHECO, 2015) na obra, na qual podemos identificar a ciência “do caráter incontornável de classe na sociedade onde vivem” (BOSI, 1983, p. 153).

Conclusão

À guisa de conclusão, permitimo-nos a comparação entre *Vidas Secas* e *Sentimento do Mundo*. Ambas as obras fazem uma leitura a contrapelo do trabalhador e do trabalho. Diante da ética do trabalho e da ideologia do progresso presentes na Era Vargas, temos uma contestação feroz das ideias hegemônicas. A inclusão proporcionada pelo avanço da civilização tem seu contraste na figura de trabalhadores que sentem e experimentam a alienação e a exploração cotidianas. Ora, “a resolução das contradições entre relações de produção e nível de desenvolvimento das forças produtivas é “resolvida” pelo aprofundamento da exploração do trabalho” (OLIVEIRA, 2003, p. 105). Logo, o tal “desenvolvimento” não se configura como uma redenção, mas como uma reinvenção das formas de exploração.

Recusando o populismo à esquerda, os autores não assumem uma posição paternal, mas escancaram sua distância em relação àqueles de quem escrevem. O falar do outro procura não se confundir em falar pelo outro. Logo, percebe-se um esforço de crítica, mas também de consciência das limitações do intelectual, que não será um guia iluminado dos explorados, mas muito menos será um alheio a uma realidade permeada pela negação da dignidade pelas tramas do poder econômico concentrado naqueles que exploram e oprimem.

A seleção das obras analisadas permite superar uma razão dualista entre o desenvolvimento industrial e o modelo agrário-exportador, uma vez que a modernização brasileira se trata de um tipo conservador. Tanto os operários em *Sentimento do Mundo* como a família migrante de *Vidas Secas* se entrelaçam nas complexas relações de exploração estabelecidas no contexto do capitalismo dependente. Não há redenção no progresso industrial, como se percebe em *Operário no Mar* e *Elegia* 1938. As raízes expostas do Brasil confirmam que há uma persistência ao invés de uma herança colonial. Constatamos com Sinhá Vitória, Fabiano, seus filhos e a cadela Baleia a profunda aridez que caracteriza a vida sertaneja, marcada pelos (des)mandos das elites rurais. O desenvolvimento econômico, social e político que ocorre de modo desigual e combinado serve como matéria literária, evidenciando as formas de dominação e resistência que se fincam no prometido País do Futuro.

Referências

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **Falas de astúcia e de angústia: A seca no imaginário nordestino de problema a solução (1877-1922)**. 1988. 449f. Dissertação (Mestrado em História) - Programa de Pós-Graduação em História, Universidade de Campinas.

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Sentimento do Mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

AVELAR, Mário. *Elegia*. In: CEIA, Carlos (coord.). **E-Dicionário de Termos Literários**. Disponível em: <https://edtl.fcs.unl.pt/encyclopedia/elegia/>. Acesso em: 18 set. 2020.

BOSI, Alfredo. *Sobre Vidas Secas*. In: SCHWARZ, Roberto (org.). **Os pobres na literatura brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

CAMILO, Vagner. *Figurações do trabalho em Sentimento do Mundo (1940)*. **Remate de Males**, v. 20, n. 1, p. 133-147, 8 nov. 2012.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e subdesenvolvimento*. In: _____. **A educação pela noite e outros ensaios**. São Paulo: Ática, 1989.

_____. *De cortiço a cortiço*. In: _____. **O discurso e a cidade**. São Paulo: Duas Cidades, 1993.

COUTINHO, Eduardo. *Literatura Comparada: reflexões sobre uma disciplina acadêmica*. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**. n. 8, p. 41-58, 2006. Disponível em:

<http://www.abralic.org.br/download/revista/Revista_Brasileira_de_Literatura_Comparada_-_08.pdf>. Acesso em: 10 out. 2020.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

FERNANDES, Florestan. **Capitalismo dependente e classes sociais na América Latina**. Rio de Janeiro: Zahar, 1973.

MARX, Karl. **Manuscritos Econômico-Filosóficos**. São Paulo: Boitempo, 2004.

OLIVEIRA, Francisco de. **Crítica à razão dualista: o ornitorrinco**. São Paulo: Boitempo, 2003.

PACHECO, A. P. O vaqueiro e o procurador dos pobres: Vidas Secas. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, [S. l.], n. 60, p. 34-54, 2015. DOI: 10.11606/issn.2316-901X.v0i60p34-54. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/97690>. Acesso em: 20 out. 2020.

RAMOS, Graciliano. **Vidas secas**. Rio de Janeiro: Record, 2020.

REMAK, Henry H. H. Literatura Comparada: definição e função. In: CARVALHAL, Tânia Franco; COUTINHO, Eduardo (org.). **Literatura Comparada: textos fundadores**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 175-190.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **Sobre o autoritarismo brasileiro**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

SEVCENKO, Nicolau. **A corrida para o século XXI: no loop da montanha russa**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

SILVA, Kalina Vanderlei; SILVA, Maciel Henrique. Tempo. In: _____. **Dicionário de Conceitos Históricos**. São Paulo: Contexto, 2009. p. 390-393.

WELLEK, René. A crise da literatura comparada. In: CARVALHAL, Tânia Franco; COUTINHO, Eduardo (org.). **Literatura comparada: textos fundadores**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 108-119.

A COMPARATIVE ANALYSIS OF ELEGIA 1938 AND OPERÁRIO NO MAR, BY CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE, AND VIDAS SECAS, BY GRACILIANO RAMOS

Abstract

The present paper has as its scope the comparative analysis of the poems “Elegia 1939” and “Operário no mar”, integral parts of *Sentimento do Mundo*, by Carlos Drummond de Andrade; and the novel *Vidas Secas*, by Graciliano Ramos. Such literary works critically approach the social dilemmas of the Brazilian reality, presenting the other side of the ideologies of progress in vogue in the period, especially the Vargas Era. However, without establishing a dichotomy between external and internal elements, this paper will seek to understand the fiction-real relationship as a structuring imbrication of narratives. Temporarily close, but spatially distinct, the works in question are expressions of the refinement of a literature that expresses a social awareness of backwardness and underdevelopment in the Brazilian society. The alienation and exploitation present in the daily lives of workers becomes literary material. A speech about the other also emerges that is not guided by speaking for the other, revealing the limits and possibilities of intellectual and artistic exercise in the face of subaltern classes. In addition to the analyzed works, there is a dialogue with a diverse production of Social Sciences in order to develop a more meticulous interpretation, using the backbone of Comparative Literature, which is to confront different literary and non-literary texts.

Keywords

Comparative Literature. Sentimento do Mundo. Vidas Secas.

IDENTIDADE E REPRESENTAÇÃO: A BUSCA DO “EU” EM CONTOS DE LUCI COLLINLarissa do Santos Pinheiro³⁰Vânia Maria Ferreira Vasconcelos³¹**Resumo**

Sabemos como a literatura produzida por mulheres foi apagada e silenciada ao longo da historiografia literária por discursos dominantes que reforçavam ideais e concepções baseadas e advindas do sistema patriarcal, o que resultou na invisibilidade e exclusão das obras escritas por mulheres e da mulher enquanto sujeito de voz ativa dentro da literatura brasileira. Com o crescimento do movimento feminista e com as pautas voltadas especificamente para evidenciar a literatura de autoria feminina, esse quadro sofreu mudanças. Nesse sentido, o presente trabalho tem como objetivo analisar dois contos da coletânea *Inescritos* da escritora paranaense Luci Collin, com enfoque na representatividade, na busca pela identidade feminina e em como essa busca é assimilada e expressa por meio da própria produção literária. Para isto, nos embasamos no arcabouço teórico da Crítica Literária Feminista e nos aspectos de análise da literatura de autoria feminina, tendo como referências os estudos realizados por Almeida (2010), Branco & Brandão (2004), Colasanti (2004), Duarte (2003), Leal (2010), Teixeira (2012; 2008), Zinani (2011), Zolin (2012; 2009), entre outros.

Palavras-chave

Identidade. Autoria feminina. Literatura contemporânea.

³⁰ Mestranda do Mestrado Interdisciplinar em História e Letras (MIHL) da Universidade Estadual do Ceará. Fortaleza – CE. Graduada em Letras Língua Portuguesa pela UECE. Endereço eletrônico: santos.pinheiro@aluno.uece.br.

³¹ Professora Adjunta do Curso de Letras da UNILAB- CE, do Mestrado MIHL – UECE e do Mestrado MEL- Malês UNILAB. Integrante do GT ANPOLL Mulher na Literatura; Doutora em Literatura Contemporânea pela UNB.

Introdução

“Eu cumpro apenas a escassez que trago por dentro. A demora em compreender invariáveis. Eu guardo aqui a pulsação do inescrito”.

(Luci Collin)

É constatado que os discursos prevalecentes na literatura chamada canônica brasileira são predominantemente de autoria masculina e branca, ou seja, homens brancos e de classe média-alta, como nos comprova a professora Regina Dalcastagnè (2005). Dessa forma, esses discursos reforçavam ideais e concepções baseadas e advindas do sistema patriarcal, como a inferioridade, submissão e incapacidade intelectual feminina.

Decorrente disto, ocorreu a exclusão da mulher enquanto sujeito dentro da sociedade e como sujeito de voz ativa dentro da literatura brasileira, sendo-lhe negado o direito à visibilidade, mesmo quando publicava. Com a difusão do movimento feminista, à medida que várias pautas foram sendo levantadas e em decorrência das diversas conquistas adquiridas em âmbitos sociais, políticos e econômicos, o quadro acima apontado foi sofrendo mudanças. A mulher deixou de ser apenas objeto representado no discurso literário masculino e passou, também, a definir sua própria trajetória literária na literatura brasileira. De objeto e musa de criação à representante de sua própria voz literária feminina.

Partindo, então, desta premissa, o presente trabalho propõe-se a analisar dois contos da coletânea *Inescritos* da escritora paranaense Luci Collin intitulados “Nostálgica Salvaguarda” e “Essência”, com enfoque na representatividade, na busca pela identidade feminina e em como essa busca é assimilada e expressa por meio da própria produção literária. Para isto, nos embasamos no arcabouço teórico da Crítica Literária Feminista e nos aspectos de análise da literatura de autoria feminina, tendo como referências os estudos realizados por Almeida (2010), Branco & Brandão (2004), Colasanti (2004), Duarte (2003), Leal (2010), Teixeira (2012; 2008), Zinani (2011), Zolin (2012; 2009), entre outros.

Sendo assim, este trabalho realiza uma análise de textos literários tendo como base epistemológica a crítica literária feminista, os estudos de gênero e se propõe a discutir a produção literária escrita por mulheres, tendo em vista a relevância de investigar as narrativas escritas a partir de um ponto de vista feminino. Para isto, elencamos como objeto a produção de ficção curta da escritora contemporânea Luci Collin.

1 A literatura de autoria feminina

Como já colocado anteriormente, a literatura de autoria feminina vem se estabelecendo como campo de estudo dentro do contexto literário, tendo em vista o grande número de produções literárias escritas por mulheres. Número este que vem crescendo cada vez mais e que, como já é sabido nos dias de hoje, não é fenômeno exclusivo dos tempos atuais. Sabemos que aumenta cada dia mais a quantidade de escritoras no nosso país e no mundo, porém, também sabemos que essas escritoras sempre existiram, sempre houve mulheres escrevendo literatura, embora a historiografia literária as tenha apagado e silenciado, assim como o cânone brasileiro.

Contudo, essas “vozes-mulheres” resistiram há séculos de silenciamento e continuaram produzindo arte e literatura. Atualmente, há um esforço em tentar contornar tantos anos de invisibilidade da autoria feminina, estabelecendo uma categoria de análise desenvolvida principalmente para investigar as produções literárias escrita por mulheres, como é o caso da Crítica Literária Feminista. Produções essas que, no atual cenário global e contemporâneo - declaradamente ou não -, indiscutivelmente perpassam as questões de gênero e contestam contradições e ambiguidades sociais preestabelecidas, como nos aponta Almeida (2010).

Ao problematizar, por meio de uma narrativa desestabilizadora, as políticas identitárias que permeiam as visões do mundo contemporâneo, essas escritoras privilegiam uma escritura que se insere nas narrativas da globalização e que é inevitavelmente perpassada pelas perspectivas de gênero, contribuindo assim para interrogar de forma incisiva as práticas discursivas da contemporaneidade (ALMEIDA, 2010, p. 14).

Deste modo, a literatura tem sido, historicamente, um caminho para o alcance de discussões e reflexões pertinentes à contemporaneidade, pois ela expressa fatos sociais, históricos, políticos e econômicos, possuindo, assim, o aspecto caracterizador da mudança, do questionamento e da reflexão. Sendo social e política, a literatura deve ser, também, inclusiva, dando espaço para a discussão de questões relacionadas às camadas populares, às minorias, às desigualdades sociais existentes, temas que durante muito tempo não obtiveram espaço necessário para serem trazidos à tona.

Dessa forma, os preconceitos de gênero e a discriminação feminina, enraizados culturalmente em todos os âmbitos sociais, não poderiam deixar de estar presentes na literatura, enquanto arte e forma de expressão do ser humano. Durante séculos vozes femininas foram reprimidas e silenciadas, a literatura feita por mulheres inferiorizada e subestimada. Somente

em meados do século passado essas vozes começaram a ser ouvidas, tendo grande influência nisso a ascensão recente e a difusão das teorias e da crítica feminista.

De acordo com essa teoria, as mudanças externas ao campo literário provocam alterações nas posições de seus agentes, ao permitir a chegada de novas/os produtoras/es e de consumidoras/es. É com as conquistas feministas não foi diferente. É importante recordar que o papel público exercido por um escritor foi vetado, por um longo tempo, às mulheres. Pontuada por nomes, aqui e ali, a história da literatura de autoria feminina tem sido contada, principalmente, graças ao empenho da crítica literária feminista – fruto direto do feminismo enquanto movimento social e político (LEAL, 2010, p. 183-184).

À vista disso, a exclusão histórica e a posição marginalizada da mulher na literatura, tem chamada a atenção de mulheres pesquisadoras contemporâneas – em sua maioria - que buscam e tentam trazer à tona vozes-mulheres apagadas e silenciadas, identidades literárias esquecidas. Partindo disso, desenvolveu-se dentro do meio acadêmico, principalmente, uma luta e busca incessante de se fazer ouvir, de trazer à superfície essas vozes literárias femininas invisibilizadas dentro da historiografia da literatura brasileira, submersas por ideologias patriarcais dominantes.

Pesquisadoras/es, historiadoras/es, filósofas/os etc., desenvolveram e desenvolvem estudos e pesquisas voltadas para a análise da literatura de autoria feminina e da Crítica Literária Feminista, com o intuito de dar visibilidade à literatura feita por mulheres, ao pensamento crítico feminista e aos estudos de gênero, aportes teóricos marginalizados e considerados menores pelos sistemas teóricos tradicionais.

Um exemplo de pesquisa que possui como objeto as produções escritas por mulheres é o estudo realizado em 2005 pela professora e pesquisadora da Universidade de Brasília Regina Dalcastagnè. A pesquisa analisou todos os romances contemporâneos brasileiros publicados entre os anos 1990 e 2004 pelas três maiores editoras do país na época e os resultados nos comprovam como a literatura de autoria feminina ainda é marginalizada e invisibilizada dentro dos meios de publicações.

Segundo pesquisas realizadas na Universidade de Brasília (UnB) – que se debruçaram sobre todos os romances publicados pelas principais editoras brasileiras da área (Companhia das Letras, Record e Rocco) nos últimos 15 anos – as autoras não chegam a 30% do total de escritores editados. O que se reflete também na subrepresentação das mulheres como personagens em nossa ficção. As mesmas pesquisas mostram que menos de 40% das personagens são do sexo feminino. Além de serem minoritárias nos romances, as mulheres também têm menos acesso à “voz”, isto é, à posição de narradoras, e estão menos presentes como protagonistas das histórias (DALCASTAGNÈ, 2007, p. 128).

Diante deste quadro, intencionando reverter um pouco este cenário e contribuir para a constituição de aportes teóricos que visam trazer visibilidade para as produções feitas por mulheres, é que o presente estudo se propõe a investigar a escrita contemporânea de autoria feminina, analisando dois contos da obra *Inescritos* da escritora Luci Collin, contos estes que trabalham temáticas que vão de encontro às várias formas da mulher ser e estar no mundo, discutindo a condição de mulher, que não é única e estanque, mas variada e múltipla.

2 A crítica literária feminista

A Crítica Literária Feminista, para fins de definição, consiste em um modo empenhado de ler a literatura, voltado para a evidenciação e desconstrução dos discursos hegemônicos existentes e dos quais provem a naturalização das diferenças hierárquicas de gênero. Ainda, empenha-se também em dar visibilidade e investigar a literatura de autoria feminina – a qual detêm como destaque a representatividade feminina e as múltiplas formas da mulher se apresentar em sociedade -, possuindo como intuito apontar os aspectos estéticos e temáticos presentes nas obras e que vão de encontro ou buscam desconstruir tais hierarquias históricas, sociais e culturais.

Surgida no contexto dos anos 1960, anos também de grande afloração dos movimentos político-sociais, como o feminismo, a Crítica Literária Feminista, como aponta Rago (1998) “parte da premissa de que se trata de um modo de pensar que rompe com os modelos hierárquicos de ciência e com vários pressupostos da pesquisa científica” (RAGO, 1998 *apud* ZOLIN, 2012, p. 100). Pretensamente desestabilizadora de modelos hierárquicos, a Crítica Literária Feminista demorou-se, no entanto, a configurar-se como teoria acadêmica:

Seu estatuto acadêmico, todavia, só é desenvolvido a partir de meados da década de 70, na esteira do pensamento pós-estruturalista e desconstrutivista dos «filósofos da diferença»¹, cujas ideias remetem à desconfiança em relação aos discursos totalizantes, dando origem aos debates que circunscrevem à pós-modernidade² (ZOLIN, 2012, p. 101, grifo da autora).

Tal informação aponta para um fato que ainda hoje se faz presente: o de que a teoria literária feminista precisa e sempre precisou lutar pelo direito à significação, pelo estatuto de relevância acadêmica/intelectual nos campos epistemológicos. Ao revelar certa especificidade

em seu aporte teórico, é alvo de crítica e estigmatização dentro do cenário acadêmico, o qual se volta apenas para a chamada literatura canônica.

A crítica literária feminista consistia e, num certo sentido ainda consiste, em um aporte teórico, frequentemente, rasurado nos discursos balizados pelos sistemas teóricos tradicionais, cujo objeto primordial é circunscrito pelas chamadas «Altas literaturas», a literatura canônica, e pela suposta literariedade aí imanente. As referidas rasuras ou, em outras palavras, as referências pejorativas à perspectiva feminista da crítica literária, são empreendidas em termos de «Estudos da Mulher» –eufemismo de «estudos menores» ou «desprovidos de importância»– expressão que subjacentemente remete a uma espécie de debate sociológico no lugar da preocupação com o estético, considerada legítima na seara dos Estudos Literários (ZOLIN, 2012, p. 102, grifo da autora).

Outro ponto que faz com que a crítica literária feminista seja desvalorizada é o fato de ela se ligar à produções intelectuais desvalorizadas socialmente, como é o caso da literatura de autoria feminina, que por ter a voz feminina como enunciativa de um discurso e, subsequentemente, o sujeito oprimido e desvalorizado dentro das relações sociais desiguais de poder, acaba sofrendo a diminuição de sua qualidade literária, de seu aspecto enquanto literatura; e à literaturas de minorias sociais, étnicas e sexuais, literaturas marginalizadas, consideradas sem importância e que geralmente não fazem parte do meio acadêmico/intelectual e de produção cultural, ou nem mesmo se configuram nas categorias de mais vendidos e lidos.

Essa desvalorização social de tudo que é relacionado à mulher, à figura feminina ocorre em função das relações sociais desiguais de poder entre os gêneros, advindas da lógica patriarcal vigente, que estabelece situações de dominação masculina social e culturalmente aceitas, em que a mulher ocupa o lugar de subordinada e dominada e o homem ocupa o lugar de poder, de dominador. Conforme aponta Moura (2016),

Ao construir a ideologia patriarcal, o homem determinou posições do gênero, instaurando-se a si mesmo como ponto de referência e posicionando a mulher em um nível de rebaixamento, como sujeito objetificado e subordinado, pois ela era o diferente, o inferior. Essa hierarquia de poder, em que o mais forte domina o mais fraco, existe em todo meio social, funcionando como sistema classificatório; no entanto, claro está que a dominação masculina não é algo natural, que tenha havido desde o início da existência humana, mas sim, uma categoria construída a partir do ponto de vista do dominador, para enfatizar as relações de poder como algo a ser perpetuado por meio das representações de identidades construídas (MOURA, 2016, p.23).

A fim de perpetuar as relações hierárquicas de poder e a ideologia patriarcal, o meio acadêmico literário, composto majoritariamente por homens brancos e de classe média-alta,

mantém práticas de exclusão e rebaixamento da literatura de autoria feminina e da crítica feminista. Tais práticas, como aponta Zolin (2012),

[...] vão desde a desqualificação do pensamento feminista, motivada pela epistemologia patriarcal nacional, alicerçada na equação poder = saber; passando pela dialética da identidade compulsória e da diferença desprestigiada; até chegar à desqualificação do próprio objeto, por meio da clássica dialética do universal e do particular – sendo universal e positiva a literatura canônica, isenta de marcas ideológicas, e particularista e, obviamente, negativa a literatura oriunda de grupos sociais marginalizados. A literatura de autoria feminina, nesses termos, é considerada, a priori, menor, marginal, desprovida de valores estéticos na mesma proporção que é comprometida com valores ideológicos imbuídos de pensar a diferença. Na direção oposta, a referência para tal desclassificação é a literatura canônica, assentada em conceitos identitários que gravitam em torno do homem branco, heterossexual, culto e, preferencialmente, oriundo dos grandes centros urbanos (ZOLIN, 2012, p. 108).

Além dessas práticas de silenciamento e desqualificação, o pensamento crítico feminista ainda encontra obstáculos para propagar-se: muitas/os pesquisadoras/es passam dificuldades para obter recursos de financiamento para desenvolverem suas pesquisas e, então, divulgá-las à público. Ainda, há os obstáculos colocados pelos meios de publicação e revistas especializadas, que tornam ainda mais difícil a publicação e divulgação do material desenvolvido por essas pesquisas e estudos alicerçados nas bases epistemológicas do pensamento crítico feminista. Por fim, o que fica claro e evidenciado é que:

[...] em qualquer que seja a seara, são muitas as formas de interdição que concorrem para com as dificuldades de a elite intelectual brasileira reconhecer a legitimidade da epistemologia feminista, cujo campo conceitual, frequentemente, não atinge os níveis de prioridade delimitados pela academia e pelas agências de fomento. Daí a dificuldade em tomar o gênero como categoria analítica [...] (ZOLIN, 2012, p. 110).

Diante desse quadro, torna-se emergencial a necessidade de evidenciar e divulgar, dentro do meio acadêmico, bem como tornar público, a literatura de autoria feminina e a Crítica Literária Feminista, dando voz e lugar de fala aos sujeitos femininos silenciados e negligenciados dentro da história da literatura. Assim, de acordo com Zolin (2009),

Para ter assegurado o direito de falar, enquanto o outro é silenciado, o sujeito que fala se investe de um poder advindo do lugar que ocupa na sociedade, delimitado em função de sua classe, de sua raça e, entre outros referentes, de seu gênero, os quais o definem como o paradigma do discurso proferido (ZOLIN, 2009, p. 106).

Historicamente, o direito de falar, devido o lugar de poder e dominação que ocupa socialmente, sempre foi masculino, sendo reservado à mulher a posição de silenciada. Assim, para subverter essa condição social, a mulher precisa tomar para si o direito à fala, precisa reivindicar o poder de fala que lhe fora negado pelo sistema patriarcal para, então, poder falar e representar a partir de sua própria perspectiva.

É nesse sentido de poder falar e representar sua própria perspectiva, de constituir uma dicção poética nova para a narrativa e que é unicamente sua, em que se situa a autora que é objeto de estudo deste trabalho. Principalmente através da sua contista em *Inescritos*. Luci Collin, enquanto autora contemporânea, escreve de forma extremamente inventiva e original, uma escrita transgressora que rompe com a norma estrutural das narrativas de ficção curta e com a linguagem, estabelecendo uma nova preposição para a construção dos seus contos.

3 Identidade e representação nos contos “Nostálgica Salvaguarda” e “Essência”, de Luci Collin

Apresentemos, então, brevemente esta autora. Luci Collin nasceu em Curitiba, Paraná, em 1964, é graduada no Curso Superior de Piano, em Letras Português/Inglês e no Curso Superior de Percussão Clássica. É Doutora em Letras. Atualmente, é professora do curso de Letras da Universidade Federal do Paraná. Em suas próprias palavras, define-se como transgressora, afirmando que a literatura contemporânea tem regras determinadas a serem seguidas e que ela, com o seu trabalho, infringe e viola estas regras.

Eu vejo que os meus escritos, antes de representarem transgressão, são apenas “regressão”, não no sentido de “regredir”, mas de “regressar”, regressar a um experimentalismo que foi explorado pela linguagem moderna e depois covardemente abandonado por muitos pós-modernos confortavelmente estacionados na linearidade e num realismo que em nada correspondem à realidade (COLLIN, 2005, *apud* TEIXEIRA, 2008, p. 336).

Em *Inescritos*, objeto deste estudo, a escrita da autora se configura por meio da fragmentação, do recorte, da sobreposição, da exploração de temas não usuais, da ironia, da colagem, do absurdo, da manipulação sintática e semântica. Sua narrativa é fragmentada, com tempo não linear e suas personagens também são indefinidas, sujeitos incompletos, permeados de auto ironia, uma certa sensualidade e que possuem várias faces. Por vezes, essas várias faces

representam um “ser mulher”, também indefinido, incompleto, em busca de uma identidade. Assim, de acordo com Teixeira (2012),

A escritora curitibana “não cria tipos”. É a partir de questionamentos interiores e existenciais que as mulheres de *Inescritos* ganham vida em textos fragmentados e desconexos. A necessidade da descoberta de uma identidade própria, o conflito de identidades ou a identidade imposta social e historicamente sustentam a busca de respostas para o que a mulher foi, o que ela é e o que ela não quer mais ser (TEIXEIRA, 2012, p. 65).

No conto “Nostálgica Salvaguarda” temos essa busca por descobrir uma identidade própria, a busca de um “eu mulher” indefinido, que possui diferentes configurações e se apresenta de diversas formas, a partir de uma subjetividade própria. Para representar isso, Collin utiliza uma narrativa fragmentada; no conto, não há linearidade temporal e tão pouco personagens definidos. Essa construção retalhada representa metaforicamente o próprio questionamento do ser interior, da busca por um “eu”, por uma identidade que não é estanque e imutável e que não pode ser determinada.

“[...] Cadência: As fêmeas sangram. Nasceram para sangrar. Desde as suas finas cutículas de várias maneiras sangram. A cor das flores. Às vezes, moscas pousam sobre o vermelho. Com o tempo o vermelho a vermelhidão evapora. O rio evapora. A intensidade. Queiram desculpar o discurso primitivo. O silêncio é também uma facada lenta — gentilmente instaurada” (COLLIN, 2004, p. 143-144).

No trecho, observamos como a narrativa é direta, sem rodeios, fala exatamente aquilo que quer, sem disfarces ou entrelinhas. O sujeito em “cadência” apresenta uma perspectiva genérica da condição de mulher, contudo, isto é posto de tal forma que ocorre exatamente a quebra desse discurso, do estereótipo de identidade feminina que histórico e culturalmente é associado às mulheres. E ao quebrar tal discurso, a autora constrói um novo aspecto de identidade, uma nova construção do “ser” mulher. Podemos interpretar isso em outro trecho do mesmo conto.

“[...] Um minuto depois da meia-noite: abóboras e ratos. O resumo. Sim sou como falsa princesa uma impostora óbvia e estridente. O meu liso cabelo é brilhantina e o meu olhar azul é de mentira. Moro num beco sem saída e não em um castelo. Não deixo um sapatinho de cristal perdido pelo caminho deixo meu rastro” (COLLIN, 2004, p. 141-142).

Mais uma vez a narrativa expõe a quebra de um discurso social estereotipado, um discurso que estamos acostumadas e acostumados a ouvir em sociedade, o discurso que tenta definir o conceito de feminilidade associado à mulher. A feminilidade feminina, que se constitui pela delicadeza, recato, beleza, subordinação e silenciamento, culturalmente associada ao imaginário social da princesa dos contos de fadas. A narrativa de Collin desconstrói essa perspectiva de identidade feminina enraizada em sociedade do que, supostamente, definiria o “ser mulher”.

O conto, ainda, fala e nos leva a refletir a respeito do aspecto biológico da mulher - “as fêmeas sangram. Nasceram para sangrar” -, uma vez que é a partir de tal aspecto que se constrói o discurso patriarcal e opressor que coloca a mulher como subalterna e inferior, aspecto a partir do qual é estabelecida a desigualdade de gênero presente em nossa sociedade. Assim, ao fazer a quebra desse discurso, a autora nos leva a questionar e refletir sobre os mecanismos de silenciamento e subordinação difundidos culturalmente e que contribuem para as relações desiguais de poder que rebaixam a figura feminina. Como nos aponta Zinani (2011),

A linguagem pode ser utilizada tanto para a manutenção quanto para a desconstrução do poder patriarcal, daí a necessidade, primeiramente, da apropriação da linguagem do gênero dominante, depois, a transformação dessa linguagem em elemento de emancipação. Para a autora, tanto a identidade de gênero quanto a biológica são instituídas pela linguagem, um sistema de significações que produz a diferença (ZINANI, 2011, p. 9-10).

Nesse sentido, Collin se apropria da linguagem para fazer a desconstrução dos discursos patriarcais vigentes em sociedade, tendo em vista que é também através da linguagem que se instauram as relações de gênero e que esses discursos se estabelecem como norma e instituem visões estanques do que é a identidade feminina. Assim, ao fazer isso através de fragmentações e quebras narrativas, Luci Collin representa o questionamento desse “eu”, dessa identidade construída.

No conto “Essência” encontramos, mais uma vez, o questionamento da identidade feminina, da fragmentação do “eu”. A autora representa uma personagem subjetificada. Na narrativa, a personagem-narradora muda de nome, identidade, temperamento e trejeitos à medida que escolhe o vestido que usará para ir a uma festa. A partir do vestido que coloca como opção para usar, ela assume identidades e personalidades múltiplas.

“Que vestido afinal? Com o verde me chamarei “Gisela Eloah”, serei uma mulher decidida, com três filhos, de pais diferentes, claro. Serei escultora, ou melhor, administro os bens de papai. “Papai” é ótimo...ninguém mais fala “papai”: filhas, será? Ainda mais três! Ah, muito cansativo... Não, o verde me obrigaria a ser decidida demais...O rosa! Direi que meu nome é “Margareth”, com acento na primeira sílaba. “Não, querida, jamais tive apelidos”: “Sou um encanto! Todas me invejam”. Pela voz suave saberão que sou viúva de um eminente professor de História Antiga. Jovem e viúva! Tem algo mais pungente? “Será que dá suas... escapadas?” O promotor, maldoso, perguntará. “Não! A loira magérrima assegura, é castíssima!” Ah, não, castíssima nunca! Não serei viúva! Sou casada com um político brilhante, envolvido num desses escândalos da moda. Não, para ser esposa do político corrupto deverei usar o azul cobalto e mudar de nome. Como “Margareth” terei a maneira de sentar delicadamente ensaiada” (COLLIN, 2004, p. 133).

Assim como o conto anterior, neste também não há a construção de um enredo, um traço estilístico da produção de Collin. A construção narrativa inteira do conto se dá a partir de um diálogo interno que a personagem-narradora tem consigo mesma. A personagem busca uma identidade perdida, impossível de nomear ou de constituir. Dessa forma, é nessa busca por uma totalidade inalcançável em que se encontra a ironia característica da dicção poética e narrativa de Collin, uma vez que é impossível alcançar uma totalidade, uma essencialidade feminina, algum aspecto inerente à sua condição.

Ao colocar um leque de possibilidades de identidades a dispor de sua personagem, Collin se opõe à ideia tradicional de essencialidade da mulher. A narradora representa e nos apresenta incertezas, instabilidades, liberdade de identificação, de gestos, de desejos e vontades, possibilidades diversas de ser e estar no mundo. Tais aspectos apontam para a dificuldade em se estabelecer um conceito único de identidade, principalmente no contexto moderno atual em que vivemos.

O próprio título do conto, “Essência”, já estabelece essa ironia e coloca a discussão na mesa. A discussão também se estende para a crítica à objetificação e subjetificação da mulher, tão debatida e difundida em nossa sociedade através dos meios midiáticos. Ao estabelecer a escolha do vestido como critério para definir a “identidade” de sua personagem, a autora constrói uma narrativa que é representativa dos estereótipos femininos e, ao mesmo tempo, refuta tais estereótipos fazendo uso da ironia fina e sutil que se sobressai no seu discurso.

Ao ter o poder de se expressar por meio da linguagem, a personagem feminina promove um desnudamento da dominação masculina no campo social e doméstico. Por mais que se achem objetificadas, as mulheres tentam se encontrar como seres humanos, buscando compreender os seus sentimentos, seu próprio corpo, seus conflitos, dando voz a suas inquietações, explicitando, por meio do discurso, todo o seu universo feminino (MOURA, 2016, p. 29).

Assim, através desse mesmo discurso, Collin representa em seu conto a heterogeneidade das múltiplas identidades que as mulheres, no mundo contemporâneo de hoje, podem assumir. “Identidade e espaço se tornam conceitos imbricados na ambivalente experiência dos sujeitos em trânsito nas sociedades cosmopolitas” (ALMEIDA, 2010, p. 13). Dessa forma, após as diversas possibilidades apresentadas a partir da escolha do vestido, ao final do conto não é determinado ao leitor(a) qual é a “verdadeira essência” da personagem, que é referida no título. O que fica posto a quem ler é que esta curiosa personagem, que não sabemos quem é, representa as diversas possibilidades do “ser mulher” e as variadas identidades com as quais nós mulheres, enquanto seres cambiantes, podemos nos identificar.

Conclusão

Diante dos apontamentos aqui feitos a respeito da literatura de autoria feminina e da análise dos contos da escritora contemporânea Luci Collin, fica claro que é no terreno da desconstrução, do desconexo, da incerteza e efemeridade que se encontra a narrativa poética dessa autora. Dessa forma, Collin se configura como uma autora com características referentes a contemporaneidade, uma vez que tais aspectos narrativos fazem parte do conceito de pós-modernidade e remetem à traços da heterogeneidade e às comunicações de massa presentes na sociedade contemporânea.

Pode-se verificar, por meio da obra de várias escritoras contemporâneas, como as configurações da contemporaneidade têm destacado um lócus de enunciação nitidamente feminino e de que forma o questionamento dos papéis de gênero nesse espaço global, híbrido e multicultural, tem perpassado a literatura de autoria feminina contemporânea (ALMEIDA, 2010, p. 14).

Nesse sentido, a literatura de ficção curta feita por Collin questiona e é perpassada pelos papéis de gênero dentro do atual cenário contemporâneo. Sua escrita, enquanto contemporânea, é inventiva e criativa, inovadora a seu modo, possuindo traços próprios que constituem sua narrativa/dicção poética. Sendo assim, além desse traço próprio de autoria, existe também um traço de gênero, de identidade feminina na sua contista que não se pode negar.

Percebemos, a partir dos contos analisados, que a narrativa literária de Luci Collin dá um enfoque ao universo feminino, ao questionamento da constituição de uma identidade e representatividade feminina, expondo os vários aspectos que essa identidade pode assumir. A autora nos leva a refletir acerca da própria condição feminina, acerca daquilo que a definiria. E instaura, em quem a ler, um olhar crítico a respeito dessa condição. Assim, através da leitura dos contos, concluímos que Collin constitui uma narrativa poética que se dedica a indagação da identidade feminina, daquilo que é ser mulher.

Referências

ALMEIDA, Sandra Regina Goulart. Mulheres tão diferentes que éramos: a escritora contemporânea e as narrativas cosmopolitas na aldeia global. In: DALCASTAGNÈ, Regina; LEAL, Virgínia M. V. (Org.). **Deslocamentos de gênero na narrativa brasileira contemporânea**. São Paulo: Editora Horizonte, 2010, p. 12-22.

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

COLASANTI, Marina. **Fragatas para Terras Distantes**. Rio de Janeiro: Record, 2004.

COLLIN, Luci. **Inescritos**. Paraná: Travessa dos Editores, 2004.

DALCASTAGNÈ, Regina. Imagens da mulher na narrativa brasileira. **O Eixo e a Roda: Revista de Literatura Brasileira**, Belo Horizonte, [S.I.], v. 15, p. 127-135, dez, 2007. Disponível

em:<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/o_eixo_ea_roda/article/view/326>.

Acesso em 30 junho 2021.

DUARTE, Constância Lima. Feminismo e literatura no Brasil. **Revista Estudos Avançados da USP**, São Paulo, v.17, n. 49, p. 151-172, set./dez, 2003.

LEAL, Virgínia Maria Vasconcelos. O Feminismo como agente de mudanças no campo literário brasileiro. In: STEVENS, Cristina (Org.). **Mulher e Literatura – 25 Anos: raízes e rumos**. Florianópolis: Editora Mulheres, 2010, p. 183-205.

MOURA, Andiara Maximiano. Objetificação e subjetificação: a representação feminina nos contos de Luci Collin. **Revista Alpha**, Patos de Minas, v. 17, n. 2, p. 22-31, ago./dez, 2016.

TEIXEIRA, Níncia Cecília R. B. Gênero, silenciamento e opressão: interfaces entre imagens e letras. Terra roxa e outras terras – **Revista de Estudos Literários**, Londrina, v. 24, n. 1, p. 59-69, dez, 2012.

_____. Letras paranaenses: retratos do “eu” em Luci Collin. Scripta Uniandrade: **Revista da Pós-Graduação em Letras**, Curitiba, n. 8, p. 121-139, ago./set, 2010. Disponível em:<<http://dx.doi.org/10.18305/1679-5520/scripta.uniandrade.n8p121-139>>. Acesso em 04 novembro 2021.

ZINANI, Cecil Jeanine Albert. Crítica feminista: lendo como mulher. **Revista FronteiraZ**, São Paulo, n. 7, p. 1-11, dez, 2011.

ZOLIN, Lúcia Ozana. A literatura de autoria feminina brasileira no contexto da pós-modernidade. **Ipotesi: Revista de Estudos Literários**, Juiz de Fora, v. 13, n. 2, p. 105-116, jul./dez, 2009. Disponível em:<<https://periodicos.ufjf.br/index.php/ipotesi/article/view/19188>>. Acesso em 29 setembro 2020.

_____. Aportes teóricos rasurados: a crítica literária feminista no Brasil. **Veredas: Revista da Associação Internacional de Lusitanas**, Santiago de Compostela, n. 18, p. 99-112, dez, 2012. Disponível em:<<http://revistaveredas.org/index.php/ver/article/view/65>>. Acesso em 16 setembro 2020.

A DUPLA CHAMA OCTAVIANA E A POÉTICA HOMOERÓTICA NA OBRA “TRANSPAIXÃO” (2009), DE WALDO MOTTA

Matheus Araújo de Souza Silva³²

Resumo

A emergente sensação de aceitação da homossexualidade foi empurrada de volta para o armário da vergonha durante o período pandêmico do HIV/AIDS, nos anos 80. Contudo, na década seguinte, a escrita homoerótica estava jogada à marginalidade e aceitou o lugar que lhe foi dado, mudando o tom e os temas que abordaria dali para frente. O escritor capixaba Waldo Motta é fruto desse período transitório. Sua escrita pode ser classificada como um ato de resistência e sobrevivência. A poética mottiana, por meio de simbologias e alegorias, mas também por meio de uma gramática do corpo própria, desvela as querências homossexuais sem fazer redundâncias escriturais de representações da homossexualidade masculina presentes em outras obras contemporâneas. O presente trabalho apresenta uma visão comparatista entre os elementos de amor e erotismo abordados na obra *A dupla chama: amor e erotismo* (1994), de Octávio Paz e a coletânea *Transpaixão* (2009), obra que reúne algumas das mais célebres poesias de Waldo Motta. Através dos objetos resultantes da pesquisa, pôde-se observar que, na poética mottiana, há constates referências ao sagrado e ao profano, além de abordar mais abertamente os reais desejos homossexuais. Observou-se que em sua escrita ele faz questão de representar diferentes espectros da homossexualidade, como aqueles que furam e subvertem a masculinidade hegemônica. A fim de enriquecer as discussões levantadas neste trabalho, utilizou-se como textos suplementares as obras de Bataille (2013), Capelão (2019), Froom (1971) e Trevisan (2018).

Palavras-chave

Homoerotismo. Waldo Motta. Octávio Paz.

³² Graduado em Licenciatura Plena em Letras-Português pela Universidade Estadual do Piauí (UESPI).
Mestrando em Literatura Comparada pela Universidade Federal do Ceará (UFC). E-mail:
aem200997@gmail.com

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Fora do cânone literário, a crítica brasileira tem, cada vez mais, reconhecido autores e autoras contemporâneos dedicados a escrever sobre suas vivências religiosas, identidades, assim como sobre suas sexualidades e as causas pelas quais lutam. O capixaba Waldo Motta é um desses autores instigantes que a contemporaneidade presenteou aos apreciadores de literatura marginal, pois, é dono de uma poética penetrante, atual, crua e verdadeira. O autor é conhecido por unir em suas obras pensamentos dicotômicos e adversos que não seria possível unir sem fugir da zona de conforto escritural que estamos acostumados a ver em outros autores, assim, em suas criações, este autor bicha-preta e periférica, como ele mesmo se afirma, une em sua poética o erudito e o popular e enlaça o sagrado ao profano, o erótico ao espiritual e o tradicional ao moderno.

Essas características são indissociáveis da escrita de Waldo e podem ser observadas com maior destreza na obra *Transpaixão* (2009), uma de suas produções de maior destaque, que é na verdade uma coletânea de poesias sobre aquilo que ele mais aborda em seus textos: a homossexualidade masculina, sobretudo aquela que subverte os papéis de gênero. Mas, ele não faz isso de forma simples, sua escrita é visceral e propositalmente mescla elementos do cristianismo com situações do cotidiano do homem gay contemporâneo, incorporando a estes textos suas raízes africanas e o discurso sobre a marginalidade imposta aos homossexuais e pessoas que vivem em zonas periféricas. Ungido dessas vivências de marginalidade, ele adotou a postura de um profeta-bicha (TREVISAN, 2018)

Tendo contextualizado para o leitor as premissas da escrita mottiana, se faz necessário agora afirmar que, o intuito acadêmico deste trabalho é analisar a obra *Transpaixão* (2009), através da teoria de Octavio Paz sobre o amor e o erotismo presente em sua celebre obra *A dupla chama: amor e erotismo* (1994), observando de que forma esses dois elementos abordados por Paz são dissolvidos na escrita de Motta, principalmente sobre o elemento da homossexualidade masculina. Entre os textos serventes ao *corpus* deste estudo, destacam-se os seguintes: “*Vem comigo, meu amado*”, “*Em teu peito, pasto*”, “*Idílio Moderno*”, “*Olhei para a minha destra*”.

Como suporte teórico para arguição defendida dentro deste trabalho acadêmico, a fim de elucidar e aprofundar as discussões sobre amor e erotismo foram utilizados os textos de Bataille (1988), Capelão (2019) e Fromm (1971). A fim de enrijecer e contextualizar a abordagem dimensional sobre o aspecto da homossexualidade masculina e a sua definição sociológica foi utilizada a obra de Trevisan (2018).

AMOR É CHAMA E A BICHA QUEIMA

A ideia de que um homem estaria para um outro homem como figura amada ou objeto de seu desejo não é a mais comum de ser encontrada nos estudos sobre os aspectos do amor e do belo de teóricos do século XX, exceto por algumas reverberações negativas. Todavia, a sexualidade e as relações de desejo dos seres homoeróticos não podem mais ser ignoradas e impelidas de chegar à luz dos estudos sobre esses sentimentos.

Erich Fromm (1971, p.19) aponta que grande parte das pessoas veem o amor como o problema “de ser amado”, em vez “de amar”. Na perspectiva do teórico, as pessoas estariam mais preocupadas com o fato de serem amadas por alguém, do que a capacidade de amar.

Partindo dessa concepção, entendamos o seguinte: um homem homossexual, por exemplo, se sua sexualidade é aflorada já na fase adulta, supondo que durante anos de vida reprimiu seus impulsos, é possível que ele tenha feito isso para se sentir amado e não decepcionar aqueles que estão a sua volta, mas, em contrapartida, aquele homossexual que descobre-se ainda na infância ou adolescência e decide viver a sua não-heteronormatividade, ele primeiro deverá amar a si, antes mesmo de amar a alguém, pois para aceitar nele mesmo aquilo que todos consideram como errado ou pecaminoso, é um ato de amor próprio, e, se alguém consegue sobrepor-se a angústia que a não-aceitação gera a si, ela também terá maior capacidade para amar a um outro indivíduo. Isso me traz à mente a ideia do amor como atividade produtora de mais amor, e nela, nessa atividade incessante e necessária, a produção do amor próprio, o que se coaduna com a noção de que o amor pode e deve ser subversivo.

A poética de Waldo Motta parece festejar o coito e as relações afetivas entre homens, uma orgia entre orgulho, identidade e voz que se faz presente ao longo de todo o seu trabalho. No trecho a seguir de um de seus poemas presentes em *Transpaixão*, vê-se a celebração desse ser livre:

“Vem comigo, meu amado,/ fervamos o leite cósmico, / Celebremos nosso gozo/ no cristântrico festim.” (MOTTA, 2009, p.73, l. 1-4)

No trecho acima, retirado da primeira estrofe do poema “*Vem comigo, meu amado*”, o eu-lírico convida o seu objeto de desejo para ferver no leite cósmico, celebrar o gozo, deixando implícito que se trata de uma relação sexual, entre corpos ou entre almas, e que o leite do qual se fala é o líquido seminal, mas, quando ele atribui a esse gozo as cores cósmicas, imagina-se que essas explosões caleidoscópicas vê-se seu deleite em estar com o outro, mas também vê-se a sua contemplação ao fato de ser livre para amá-lo e celebrá-lo.

A bicha que escreve hoje não quer ser aceita nem amada, mas quer amar-se e celebrar-se, ela não se rende a discursos compulsórios, o que reflete diretamente em seu modo pensar e produzir. O amor heterossexual, segundo Octávio Paz (1994, p. 93-94), pelo menos nos oito séculos que o separou do “amor cortês”, foi tema central de diversas peças, poemas e romances, sendo assim tema central das produções literárias ocidentais. Mas e a bicha, quando ela começou a amar? Paz:

Os apaixonados de Balzac vêm de todas as classes e dos quatro pontos cardeais. Ele atreveu-se até mesmo a romper uma convenção respeitada desde a época do 'amor cortes' e em sua obra aparece pela primeira vez o amor homossexual: a paixão sublimada e casta do antigo presidiário Vautrin por Lucien de Rubempré, "bomme à femmes", e da marquesa de San Rafael por Paquita Valdés, a "fiUe aux yeux d'or". Diante de tal variedade, podemos concluir que a história das literaturas europeias e americanas é a história das metamorfoses do amor. (PAZ, 1993, p.95)

A verdade é que a bicha sempre amou, mas, por questões históricas e que nos seria anacrônico julgar com os olhos atuais. Na citação acima, Paz fala sobre os apaixonados de Balzac, este escritor francês foi um dos primeiros a romper com a concepção heterocêntrica do “amor cortês” ao retratar em seus textos o amor homossexual.

André Capelão (2019, p.5) inicia o seu *Tratado do amor cortês*, originalmente escrito por volta de 1186 d.C., dizendo que “o amor é uma paixão natural que nasce da visão da beleza do outro sexo e da lembrança obsedante dessa beleza”. Em outro momento desta mesma obra, Capelão (2019, p. 9) afirma que “amor só pode existir entre pessoas do sexo oposto”. Quando se fala que Balzac rompeu com as concepções de amor cortês ao apresentar em seus textos a possibilidade de amor entre iguais, quer dizer que ele refuta essas afirmações feitas por Capelão, provando que, como o próprio Octávio Paz (1994) propõe, o amor na literatura europeia e americana estava passando por metamorfoses, acompanhar essas mudanças é uma das funções que a literatura tem que se submeter ao representar as paixões.

EROS MANDA E A BICHA AJOELHA

O erotismo como linguagem é fundamentalmente importante na literatura homoafetiva, se faz intrínseco a maior parte dessas produções a fim de uma liberação ou desprendimento da hegemonia heterossexista. Ao falar em erotismo, não necessariamente está se falando de uma relação sexual, de genitália, mas daquilo que ocasiona prazer ao indivíduo na busca pela sua continuidade, dessa forma, pode ser entendido como uma linguagem que fala do prazer nas entrelinhas, ligada ao nobre e ao belo.

O amor e o erotismo por sua vez, como discute Octávio Paz (1994, p.34-35) são complementos, ou seja, não existe amor sem erotismo. Partindo dessa visão o amor é a atração entre dois seres e o erotismo é o desejo, a paixão, a vontade de estar com o outro. Em obras como as de Waldo Motta, onde o eu-lírico é um homossexual, há a presença do amor erótico caracterizado por embriagar o indivíduo de desejo

O escritor homossexual trabalha de forma harmônica com a linguagem erótica, não parece fugir dela, ao contrário, a utiliza como ingrediente subserviente para provocar e instigar. Bataille (2013, p.88) diz que o erotismo é uma infração à regra dos interditos, característico da atividade humana, por mais que o ser humano fuja dos elementos que o prendam à bestialidade ou a animalidade, o erotismo não deixa de estar ligado a ela.

Esse desejo e força pulsante não é ignorado pelos autores homossexuais, pois reconhecem a sua própria sexualidade como elemento transgressor que rompe com os tabus. No caso de Waldo Motta, reconhecer sua sexualidade como algo indomável ou indizível é ponto crucial de inferência que sua escrita aborda uma sexualidade subversiva que não faz questão de ser entendida ou subjugada, que não teme, mas sabe que é temida, como se pode constatar nos seguintes versos:

Hidras, quimeras, anfisbenas, lâmias,/ górgonas, gárgulas, ogros, exus, /
anhangás, humbabas, abracadabra!/
Eldorados, thules, surgas, agarthas,/
cimérias, hespérias, pasárgadas, cólquidas, / xangrilás, cocanhas, saléns,
guanániras, / reinos miríficos, mundos arcanos, / céus interditos, aqui estou
eu! (MOTTA, 2009, p.56, l.9-17)

O verso mencionado acima foi retirado do poema “*Descobrimientos*”, como foi dito no parágrafo anterior, os elementos místicos e metafóricos utilizados no texto, demonstram que, para amar, para sentirem prazer, as pessoas de sexualidade não-normativa enfrentam a falta de liberdade de compreensão. As criaturas místicas utilizadas nesse texto podem ser alegorias para a própria sexualidade, que é tão questionada e incompreendida, ao mesmo alegorizam a exaltação do misticismo presente nas questões sobre sexualidades ditas como desviantes. Mas e o erotismo? O erotismo, como já foi mencionado em outro momento, é linguagem, e não está necessariamente preso às relações sexuais. Ao falar do seu desejo e se dispor a enfrentar mundos desconhecidos e seres mitológicos, o eu-lírico exprime o seu prazer em ser quem é e nada mais lhe importa. Ser quem deseja ser, isto é, mover-se graças à erotização do nosso em si é o que nos põe em atividade.

Se há duas perspectivas em que Bataille e Paz concordem mais, estas são: a primeira, de que sexualidade e erotismo são coisas distintas; a segunda, de que o erotismo é uma característica exclusiva dos seres humanos. Ao analisar essas duas proposições, se torna

importante salientar que esta discussão acerca do erotismo ser pertinente apenas aos seres humanos já é uma ideia que, a partir da visão da biologia, não é mais válida. Mas retornando ao primeiro ponto de convergência entre os dois teóricos, se pode dizer, como assim dissera Paz (1994, p.12-13) que “o ato sexual significa sempre a mesma coisa: reprodução. O erotismo é sexo em ação, mas, seja por desviá-la ou por negá-la, suspende a finalidade da função sexual”.

Essa visão octaviana abrange muito mais as relações homoeróticas do que a visão batailliana, pois, ele compreende que, no erotismo o prazer é um fim em si mesmo e, para analisar a poética de Waldo Motta essa perspectiva reverbera aquilo que já foi mencionado sobre a escrita homossexual, a celebração do sexo e da homossexualidade sem se prender a tabus, ou a modos de produção e representatividade que não sejam mais relevantes às discussões atuais acerca da sexualidade e do erotismo para além do binarismo de gênero.

Paz (1994, p.37) diz que “o sexo é a raiz, o erotismo é o talo, e o amor, a flor”, partindo desse pensamento, o erotismo seria a via pela qual o amor é nutrido e ao mesmo tempo aquilo que o mantém de pé, em riste, o sexo é a raiz porque é ele que colhe aquilo que será necessário para fazer florir e depois frutificar. O teórico afirma que os frutos dessa teoria concêntrica são intangíveis o que permite afirmar que o amor e o erotismo advêm da mesma pulsão, possuem a mesma fonte, o sexo.

TRANSA E PAIXÃO: A BICHA DESEJA E ESCREVE.

Octávio Paz (1994, p. 11) apresenta a poesia como um reflexo ou um vislumbre de realidades ou de ilusões. Segundo ele, ao entrar em contato com um poema, o leitor não o enxergará com os olhos da matéria, mas com os olhos do espírito, ou seja, para ele há uma possibilidade de enxergar uma nova realidade por trás daquilo que está ali disposto no texto, através de interpretações e da sensibilidade. Neste tópico, os poemas de Waldo Motta serão analisados partindo desse princípio, captar o que está indizível e o traduzir sob a perspectiva octaviana do amor e do erotismo.

Nos outros dois trechos de poesias de Motta que foram dispostos neste trabalho foram vistos pontos específicos, mas agora, será necessária uma lupa, para observamos como o poeta projeta interdiscursos dentro de seus textos, para isso, serão analisados três poemas diferentes, o primeiro deles “*Em teu peito, pasto*”:

Em teu peito, pasto/ desta égua famélica,/ entre tuas coxas frouxas ao assédio,/ nesta tesa e tensa/ haste de teu sexo, / nas dunas da bunda onde deixo rastos,/ na concha bivalve/ dos lábios, na ostra/ sôfrega da língua,/ enfim neste corpo/ em que colho olores/ e sabores vários,/ é que me refaço,/ rapaz, dos labores./

é que me aplaco/ esses meus furores,/ é que me consolo/ de meus dissabores./
(MOTTA, 2009, p. 59)

No texto acima, logo no segundo verso, o eu-lírico se intitula “*égua famélica*”, se colocando à disposição do outro de forma feminina, irracional e animalesca, entregando-se a transgressão do interdito sexual, ou seja, abstém-se da racionalidade humana. Bataille (2013, p.53-54) diz que “o erotismo do homem se difere da sexualidade animal ao colocar em questão a vida interior. O erotismo é, na consciência do homem, o que nele coloca o ser em questão.”

Assim como Bataille, Paz (1994, p. 96) também discorre sobre o paralelo entre sexualidade e erotismo, para ele a sexualidade é animal e o erotismo é humano, sendo uma das principais diferenças entre o erotismo humano e a sexualidade animal o fator do saber (humano) e no não-saber (animal) que, ambos introduzem ao desequilíbrio. Ao se colocar a disponibilidade do parceiro como uma fêmea bestial, o eu-lírico da poesia acima está restringindo o erotismo ao sexo selvagem e rudimentar que, para Bataille não faz parte do universo erótico humano.

Todavia, além dessa premissa da fuga ao erotismo batailliano, o texto ainda possui algumas proposições pertinentes à abordagem, as alegorias utilizadas para metaforizar o corpo masculino são observadas em pelo menos três momentos, como em “*haste do teu sexo*” e “*nas dunas da tua bunda*” e “*concha bivalve*”. Outro aspecto da poesia mottiana presente neste texto é o sensorial, o autor comumente dispõe seus sentidos para palatear e aspirar os sabores e odores dos corpos. O ponto principal deste texto está em como o eu-lírico se entrega ao ser amado, abdicando de todos os seus sentidos e, para Bataille (2013, p.55) o erotismo converge nessa entrega consciente ao desequilíbrio.

Embora alguns textos de Waldo Motta, como no caso de “*Em teu peito, pasto*”, a mensagem principal seja passada através de uma longa sequência de versos, o autor prova que não precisa de muita ortografia para criar um texto reflexivo e com tantas possibilidades de inferências, como é o caso da poesia “*Idílio moderno*”, veja:

Tô de caso/ Com o meu vibrador. (MOTTA, 2009, p. 60)

Em apenas dois versos o texto desperta para a realidade da solidão do homem gay, bem como, para as relações de autoprazer. A idealização do erotismo, assim como a idealização do amor, parte do pressuposto de que são necessários dois indivíduos para que perpetuem. Nesse texto, um homem, aparentemente bem resolvido, porém solitário, decide que ele mesmo vai lhe dar prazer a partir de um objeto que não é uma pessoa, mas sim vibrador. Se for levado em conta o título do texto e a possibilidade de duplo significado da palavra idílio, tanto tem-se um

texto curto, como se tem uma mensagem acerca do amor terno e delicado que o eu-lírico provavelmente sente por ele mesmo.

Um outro traço marcante da poética mottiana está nos contrastes entre o sagrado e o profano, bem como abre espaço para abordagens acerca da religiosidade cristã em conversação com os discursos urbanos e minoritários, como faz em seu poema “Olhei para minha destra”, a seguir:

Olhei para a minha destra SALM0142:4/ e vi quão deserta estava./ Não havia quem a quisesse ISAÍAS 5/ e nem quem me ajudasse a cultivar minha vinha;/ só cruzei com iníquos e perversos. Doe-me não haver quem me apoiasse. / aí que, desamado e sozinho,/ só em meus próprios braços tive amparo,/ apenas meu regaço deu-me abrigo./ ISAÍAS 59:16-18/ (MOTTA, 2009, p.71 1.1-10)

No texto acima, Waldo Motta utiliza os salmos e versículos bíblicos para construir sua poesia e, isso, não é feito de maneira avulsa, pois é sabido que as escrituras sagradas do cristianismo, por muitas eras, foram utilizadas para condenar a homossexualidade.

O autor foi inteligente ao pegar a própria bíblia para rebater e criticar o comportamento cristão com relação aos julgamentos condenatórios que fazem sobre pessoas que não seguem o padrão cristão de relacionamento.

Se pode entender a situação geral relatada no texto como o momento em que uma pessoa homossexual decide abrir sua sexualidade para a sociedade, esse momento, para a maioria, traz como consequência o abandono familiar e dos amigos, a igreja, que deveria ser um lugar para encontrar o amor e a benevolência divina, condena em vez de oferecer consolo, acabam afastando essas pessoas de Deus. Todavia Paz (1994, p. 99) discorre que a piedade ou o amor a Deus nasce da orfandade. O autor observa que a criatura é jogada ao mundo e busca seu Criador, de acordo com o teórico, o amor que se sente por Deus é parecido com a piedade filial, ou seja, “amar o Criador não é amor, é piedade”. O sentimento de culpa por supostamente fugir daquilo que o Criador ordenou em suas escrituras é que faz com que o eu-lírico do poema acima busque aprovação dos outros filhos desse Pai celestial, mas quando não encontra, sente-se abandonado por aquele ou aqueles que deveriam o acolher. As palavras do próprio Criador são usadas contra ele e contra aqueles que as pregam.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A obra *Transpaixão* (2009) reflete todos os espectros da vida de Waldo Motta. Cada verso, estrofe e poema apresenta ao leitor uma vertente das experiências de vida vividas por ele. O autor destaca-se pela sua capacidade de observar criticamente situações às quais homens

homossexuais estão jogados, desde temas comuns como a solidão, comportamento, pulsões sexuais, fetiches à temas que exigem maior dinâmica e sensibilidade para serem abordados, como violência, intolerância religiosa e a fé.

A dupla chama octaviana está dispersa por toda a obra, às vezes em camadas discretas, com metáforas simples, mas bem pensadas sobre o amor, naquilo que contempla o belo, às vezes em camadas mais profundas, através de alegorias elaboradas para confundir e fazer pensar, seja por um jogo entre a língua portuguesa e dialetos africanos, seja por misturar religiosidade e erotismo, naquilo que pode ser contemplado como sublime.

REFERÊNCIAS

BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Tradução de Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

CAPELÃO, André. **Tratado do amor cortês** [Livro II]. Tradução de Ivone C. Benedetti. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2019.

FROMM, Erich. **A arte de amar** [II. A teoria do amor]. Tradução de Milton Amado. Belo Horizonte: Itatiaia, 1971.

MOTTA, Waldo. **Transpaixão**: coletânea. 2ª ed. Vitória –ES: EDUFES, 2009.

PAZ, Octavio. **A dupla chama: amor e erotismo**. Tradução de Wladyr Dupont. São Paulo: Siciliano, 1994.

TREVISAN, João Silvério. **Devassos no paraíso**. 4ª Edição, São Paulo: Objetiva, 2018.

THE OCTAVIAN DOUBLE FLAME AND THE HOMOEROTIC POETICS IN THE WORK

“TRANSPAIXÃO” (2009), BY WALDO MOTTA

Abstract

The emerging sense of acceptance of homosexuality was pushed back into the closet of shame during the HIV/AIDS pandemic period of the 1980s. However, in the following decade, homoerotic writing was thrown into the marginalization and accepted the place it was given changing the tone and the themes that he would address from then on. The Espírito Santo writer Waldo Motta is the result of this transitional period. His writing can be classified as an act of resistance and survival. Motiana poetics, through symbologies and allegories, but also through a grammar of the body itself, reveals homosexual desires without making scriptural redundancies of representations of male homosexuality present in other contemporary works. The present work shows a comparative view between the elements of love and eroticism addressed in the work "A dupla chama: amor e erotismo" (1994), by Octávio Paz and the collection "Transpaixão" (2009), a work that brings together some of the most famous poems by Waldo Motta. Through the objects resulting from the research, it was possible to observe that, in Motiana poetics, there are constant references to the sacred and the profane, in addition to addressing the real homosexual desires more openly. It was noted that in his writing he insists on representing different specters of homosexuality, such as those that pierce and subvert hegemonic masculinity. To enrich the discussions raised in this work, the works of Bataille (2013), Capelão (2019), Fromm (1971), and Trevisan (2018) were used as supplementary texts.

Keywords

Homoeroticism. Waldo Motta. Octavio Paz.

POBREZA COMO ISOTOPIA TEMÁTICO-FIGURATIVA EM QUARTO DE DESPEJO: DIÁRIO DE UMA FAVELADA

Káren Aparecida de Sousa Andrade³³

José Leite de Oliveira Júnior³⁴

Resumo

O presente trabalho propõe uma análise de trechos do livro *Quarto de despejo: diário de uma favelada* (2014), de Carolina Maria de Jesus, publicado em 1960. A escritora brasileira ficou conhecida no século XX por sua história de vulnerabilidade social; mulher, negra, de escrita marginalizada, Carolina teve uma vida permeada de dificuldades, dentre elas a pouca escolaridade, o que não a impediu de continuar a busca pela literatura e pela escrita, a qual culminou em seu diário, este traduzido para treze idiomas desde que foi lançado. O estudo está calcado numa perspectiva semiótico-discursiva, proposta por Algirdas Julien Greimas (1966) e busca verificar itens lexicais que manifestem reiteração semântica, por meio de isotopias temático-figurativas, as quais tenham relação com a miséria vivenciada pela autora-personagem. No intuito de realizar tal verificação, o trabalho se utiliza do componente semântico do nível discursivo do percurso gerativo do sentido, partindo dos escritos de estudiosos, a exemplo de José Luiz Fiorin (2016) e Diana Luz Pessoa de Barros (2002). Ademais, para reflexão, faz-se à menção à Carta Magna [1988] (2016), no que tange aos direitos inalienáveis de todo cidadão brasileiro, e à Declaração Universal dos Direitos Humanos [1946] (2002).

Palavras-chave

Quarto de despejo. Semiótica discursiva. Memorialismo. Pobreza.

³³ Professora de Língua Portuguesa da rede estadual de ensino cearense e mestranda em Letras pelo Mestrado Profissional em Letras (PROFLETRAS) da Universidade Federal do Ceará – karenandrade@alu.ufc.br.

³⁴ Professor do Departamento de Literatura da Universidade Federal do Ceará – leitejr@ufc.br.

Introdução

“Quando eu faço quatro pratos penso que sou alguém.”

(Carolina Maria de Jesus)

Considerando a leitura de *Quarto de despejo: diário de uma favelada* (2014), de Carolina Maria de Jesus, este trabalho tenciona analisar trechos da obra a partir de uma perspectiva semiótica, cujo foco será pautado na isotopia temático-figurativa, na proposta fundada por Algirdas Julien Greimas (GREIMAS; COURTÉS, 1979).

A autora escreveu um diário, na década de 1950, que acabou se transformando em sua primeira publicação em 1960, após ser descoberta por um repórter chamado Audálio Dantas. Nele, Carolina conta as mais diversas e sofridas situações pelas quais passa com seus filhos e vizinhos, tais como ir ao trabalho sem comer, porque não tem condições de comprar o básico, ou ficar seis meses sem conseguir pagar a água, como colocado no trecho que segue:

27 de maio ... Percebi que no Frigorífico jogam creolina no lixo, para o favelado não catar a carne para comer. Não tomei café, ia andando meio tonta. A tontura da fome é pior do que a do álcool. A tontura do álcool nos impele a cantar. Mas a da fome nos faz tremer. Percebi que é horrível ter só ar dentro do estomago³⁵. (JESUS, 2014, p. 44)

Percebe-se, portanto, que a história tratada no livro é de extrema vulnerabilidade social e isso foi decisivo para fazer a escritora conhecida e traduzida por diversos lugares fora do Brasil. Outro fato que impressiona é a pouca escolaridade dela, que chegara a cursar apenas os dois primeiros anos do então primário, num grupo escolar, o que de forma alguma a impediu de colocar no papel as suas dores e seus dissabores. Indo além, Carolina era uma exímia leitora, tal fato ajudou a diminuir as dificuldades trazidas pelos poucos anos de estudo, o que se percebe, por exemplo, pelo vasto vocabulário e pela facilidade que tinha em utilizar determinadas expressões aprendidas nos livros em seus próprios escritos.

A partir disso, como já dito acima, o que se pretende neste estudo é uma análise de algumas partes dos primeiros dias relatados por Carolina em seu diário. Para isso, será utilizada como base teórica a Semiótica Discursiva, teoria que “procura descrever e explicar *o que o texto diz e como ele faz para dizer o que diz*” – grifos da autora (BARROS, 2002, p. 7), ou seja, nota-se que o foco dos estudos é o texto, o que é possível compreender dele.

³⁵ Respeitamos aqui a grafia original, que, por sua espontaneidade, nem sempre segue o padrão ortográfico.

Mais especificamente, nesta pesquisa, se tratará sobre a *pobreza* como isotopia temático-figurativa no diário de Carolina Maria de Jesus, isso quer dizer que serão buscados elementos em trechos do texto que tragam reiteraões semânticas relacionadas às dificuldades enfrentadas pela autora-personagem ao longo de sua obra. Nessa perspectiva, o estudo se dará no componente semântico do nível discursivo do *percurso gerativo de sentido*, sobre o qual será esclarecido mais adiante.

Ademais, os problemas sociais aqui tratados, os quais são relatados pela escritora, serão também discutidos a partir da legislação brasileira vigente, abrigada pela Constituição Federal (1988) e da Declaração Universal dos Direitos Humanos (1948), sabendo-se de este último documento já estava em vigor à época em que *Quarto de despejo*: diário de uma favelada foi escrito e publicado, numa tentativa de tecer uma crítica a respeito das mazelas sociais enfrentadas nos anos 1950, mas que em quase nada diferem das sofridas na atualidade pela maioria da população brasileira.

1 *Quarto de despejo*: uma vida e uma literatura marginalizada

Carolina Maria de Jesus, como se sabe, foi uma escritora brasileira, nascida em Sacramento-MG, de pouca escolarização, mas de produção escrita muito relevante para o cenário da literatura brasileira mais contemporânea, apesar do reconhecimento em vida, foi um tanto quanto tardio, já que *Quarto de despejo*: diário de uma favelada foi publicado em 1960 e a autora-personagem faleceu em 1977.

Carolina teve uma vida de muito sofrimento, como é rememorado durante todo o diário, um contexto de marginalização social vivenciado não apenas por ela e seus filhos, João José, José Carlos e Vera Eunice, mas por toda a comunidade da favela do Canindé em São Paulo. Tal realidade não é diferente do que vive grande parte da sociedade brasileira nos dias atuais, a qual, por vezes, busca no lixo o que comer, por não ter de onde tirar o famigerado “pão de cada dia”. Essa situação vai de encontro ao que manifesta a Constituição Federal de 1988, em seu artigo 3º, em que se afirma: “Constituem objetivos fundamentais da República Federativa do Brasil: [...] III - erradicar a pobreza e a marginalização e reduzir as desigualdades sociais e regionais; [...]”, o que não ocorreu nos anos 1950 na favela do Canindé, onde vivia Carolina, nem ocorre em diversos outros lugares periféricos do Brasil.

Ainda nesse viés, para corroborar a afirmação anterior, a Declaração Universal dos Direitos Humanos (1948), documento vigente já no período de escrita do diário e que influenciou a escrita de diversos outros textos legislativos, afirma:

Todo ser humano tem direito a um padrão de vida capaz de assegurar a si e à sua família saúde, bem-estar, inclusive alimentação, vestuário, habitação, cuidados médicos e os serviços sociais indispensáveis e direito à segurança em caso de desemprego, doença invalidez, viuvez, velhice ou outros casos de perda dos meios de subsistência em circunstâncias fora de seu controle. (1948, art. 25)

Logo, é necessário refletir que as autoridades há muito não vêm dando o suporte básico à população, desde uma moradia de qualidade com água encanada, por exemplo, até o acesso à educação, a qual promove uma maior possibilidade na busca por um emprego digno, com direitos nos termos da legislação vigente. Vê-se que

Definido positivamente como autônomo, o pobre representado em *Quarto de despejo* não tem direito ao descanso (“Saí indisposta, com vontade de deitar. Mas, o pobre não repousa” (JESUS, 1998, p. 8)), uma vez que não tem garantido o mínimo diário para a subsistência, tampouco as garantias da lei. Portanto, vê-se condenado a uma realidade cíclica de sublimações por causa do trabalho (“Parece que vim ao mundo predestinada a catar. Só não cato a felicidade” (JESUS, 1998, p. 89)). (MOREIRA, 2012, p. 18)

No que concerne à literatura, *Quarto de despejo*: diário de uma favelada é uma obra relegada à marginalidade, por vários fatores, como escrita negra e feminina, ainda que se afirme que a história “aponta uma presença da mulher onde ela sempre foi ausente: o de narradora de sua própria história” (BAHIA, 2000, p. 21), não é suficiente para que tenha o devido reconhecimento do chamado cânone literário, tendo em vista que

Na literatura, o termo marginal designa obras e autores que de alguma maneira se afastam do cânone, podendo se referir à produção literária que circula fora do circuito comercial das grandes editoras, a textos que procuram se opor às principais tendências literárias e a trabalhos relacionados a grupos cuja identidade se define negativamente [...].³⁶

No entanto, Carolina encontrou na escrita um refúgio para combater as mazelas pelas quais passava, de acordo com Moreira (2012):

A fome é o eixo condutor da narrativa e, porque se repete, é o elemento que constrói a estrutura repetitiva do texto, uma vez que a história circula no mesmo contexto de fome e de favela. No entanto, não é esse o motivo do livro, mas a necessidade de investimento em educação, conforme esclarece a personagem/autora: “Os próprios

³⁶ Enciclopédia Itaú Cultural: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo14336/literatura-marginal> Acessado em: 28/01/2022.

favelados falam que favelado não tem educação. Pensei: vou escrever” (JESUS, 1998, p. 133). Embora espacialmente circunscrita a uma realidade de estagnação, Carolina Maria de Jesus se antecipa em relação aos seus pela consciência política demonstrada [...] (p. 19)

Portanto, percebe-se que a autora buscou modificar a realidade por ela – e por muitos – vivenciada se utilizando da escrita, a qual de fato foi crucial para a mudança de vida da escritora, já que Carolina Maria de Jesus é, até hoje, reconhecida por seus textos e foi traduzida para diversos idiomas, no entanto, a marginalização literária ainda é presente quando se fala nela.

2 Fundamentação teórica

A teoria a ser utilizada neste estudo é a Semiótica Discursiva, também chamada de greimasiana, tendo em vista que é proveniente de pesquisas de Algirdas Julien Greimas, linguista de origem lituana, que, na década de 1960, iniciou os estudos relacionados à semiótica na França, com a publicação de *Semântica Estrutural: pesquisa de método*, em 1966.

Outrossim, é válido destacar a importância da semiótica nos estudos linguísticos, já que se relaciona aos sentidos imanentes ao texto, entendido como manifestação discursiva. Para a incursão metalinguística no plano do conteúdo, a Semiótica Discursiva propõe um modelo analítico baseado em três níveis de adensamento semântico, conhecido como percurso gerativo de sentido:

- c) a primeira etapa do percurso, a mais simples e abstrata, recebe o nome de nível fundamental ou das estruturas fundamentais e nele surge a significação como uma oposição semântica mínima;
- d) no segundo patamar, denominado nível narrativo ou das estruturas narrativas, organiza-se a narrativa, do ponto de vista de um sujeito;
- e) o terceiro nível é o do discurso ou das estruturas discursivas em que a narrativa é assumida pelo sujeito da enunciação. (BARROS, 2002, p. 9)

Cabe lembrar que cada um desses níveis se subdivide em dois componentes, um semântico e outro sintático. Na presente aplicação, destacaremos o componente semântico do nível discursivo, que é o mais próximo da manifestação textual (plano de expressão).

2.1 Isotopia, temas e figuras

Para maior clareza na análise dos trechos, é necessário apresentar o conceito de *isotopia* e perpassar pelas definições de *tema* e *figura* dentro de uma perspectiva semiótica, tendo em vista, por exemplo, que isotopia é um item terminológico que também pode ser visto nas ciências naturais (de onde, aliás, foi tomado por empréstimo).

Lê-se no *Dicionário de Semiótica* que a *isotopia* “torna possível a leitura uniforme do discurso, tal como resulta das leituras parciais dos enunciados que o constituem, e da resolução de suas ambiguidades” (GREIMAS; COURTÉS, 1979, p. 245), isto é, abre níveis de construção de sentido segundo a competência do leitor. O acesso às isotopias é o próprio texto, que serve de baliza ao pacto enunciativo, já que se coloca entre o fazer persuasivo do enunciador e o interpretativo do enunciatário: “A recorrência de traços semânticos estabelece a leitura que deve ser feita do texto. Essa leitura não provém da fantasia do leitor, mas está inscrita no texto” (FIORIN, 2016, p. 113).

Ainda sobre *isotopia*, Fiorin assevera: “O que dá coerência semântica a um texto e o que faz dele uma unidade é a reiteração, a redundância, a repetição, a recorrência de traços semânticos ao longo do discurso” (2016, p. 112), ou seja, é por meio dela que o leitor terá um “plano de leitura” (FIORIN, 2016, p. 113), o qual funcionará como uma espécie de guia que determinará o modo como esse texto deve ser lido. Mas é importante lembrar que o sentido não é algo que “se oculta” sob o parecer textual, mas efetivamente uma construção de sentido feita a partir das marcas discursivas deixadas na cadeia textualizada. É por isso que um mesmo texto tanto admite diferentes inferências, a depender do repertório pressuposto ao fazer interpretativo.

No que diz respeito a *temas* e *figuras*, pode-se afirmar que os primeiros podem ser percebidos pelos itens lexicais com características abstratas e os últimos pelos de características mais concretas, ambos presentes no componente semântico do nível discursivo do *percurso gerativo de sentido*.

Segundo Fiorin (2016), “No nível discursivo, as formas abstratas do nível narrativo são *revestidas* de termos que lhes dão concretude.” (p. 41; grifo do autor), portanto, entende-se que *temas* e *figuras* se relacionam, o que torna a compreensão mais “palpável” à contrapartida do leitor na construção do sentido. É válido destacar aqui que esses elementos abstratos e concretos não se resumem a substantivos, ainda que estes tenham centralidade nas descrições, por exemplo. No entanto, passagens mais amplas de um texto, como numa interlocução, podem sugerir parte significativa da figuratividade, como a regionalidade, o posicionamento social, a

hierarquia familiar, o gênero e tantas outras marcas indicadoras de efeitos de sentido. É necessário, ainda, relacionar a *isotopia* aos *temas* e às *figuras*, já que são a base para este estudo. Sobre isso, Diana Luz Pessoa de Barros (2002) afirma:

Tematizar um discurso é formular os valores de modo abstrato e organizá-los em percursos. Em outras palavras, os percursos são constituídos pela recorrência de traços semânticos ou semas, concebidos abstratamente.

Para examinar os percursos devem-se empregar princípios da análise semântica e determinar os traços ou semas que se repetem no discurso e o tornam coerente. (p. 68) [...]

Pelo procedimento de figurativização, figuras do conteúdo recobrem os percursos temáticos abstratos e atribuem-lhes traços de revestimento sensorial. (p. 72)

Logo, nota-se que a conformidade entre os elementos supracitados tem relação direta com a reiteração semântica, ou seja, a repetição de elementos semânticos, a qual será utilizada para a análise de trechos da obra *Quarto de despejo: diário de uma favelada*.

2.2 Tematização e figurativização na obra em estudo (análise)

Conforme já afirmado anteriormente, *temas* e *figuras* estão relacionados à isotopia na semântica discursiva, tendo em vista a reiteração de elementos lexicais ou itens fraseológicos mais amplos, dispostos ao longo do texto.

O trecho a seguir traz algumas marcações que suscitam uma isotopia (dentre muitas outras) que reitera a semântica da pobreza:

15 de julho de 1955 Aniversário de minha filha Vera Eunice. Eu pretendia comprar um par de sapatos para ela. Mas o custo dos gêneros alimentícios nos impede a realização dos nossos desejos. Atualmente somos escravos do custo de vida. Eu achei um par de sapatos no lixo, lavei e remendei para ela calçar. Eu não tinha um tostão para comprar pão. Então eu lavei 3 litros e troquei com o Arnaldo. Ele ficou com os litros e deu-me pão. Fui receber o dinheiro do papel. Recebi 65 cruzeiros. Comprei 20 de carne. 1 quilo de toucinho e 1 quilo de açúcar e seis cruzeiros de queijo. E o dinheiro acabou-se. (JESUS, 2014, p. 11; grifos nossos)

O arranjo isotópico presente nesse trecho se inicia na palavra “Aniversário”, que faz uma conexão entre a isotopia da afetividade da vida em família, com a isotopia do consumo, marcada pelos itens da alimentação e do vestuário. Esta segunda isotopia se sobrepõe, mas não elimina, a da afetividade. Fica clara a ênfase nas *relações de troca*, as quais estão relacionadas ao tema do consumo, a exemplo de verbos, como “comprar”, “trocar”, “receber”, que se relaciona a comércio e a consumo. Além dessas lexicalizações, e reiterando-as figurativamente, há toda uma enumeração de itens de consumo básico, que obviamente não marcam qualquer hipótese de ostentação, mas efetivamente, de sua supressão no ambiente de extrema pobreza:

“pão”, “carne”, “toucinho” e “queijo”, por exemplo. É assim que se percebe a ênfase na relação de *uso*, sobretudo com a reiteração figurativa do alimento.

Seguindo a mesma linha de análise, vejamos mais um trecho:

16 de julho [...] Avisei as crianças que não tinha pão. Que tomassem café simples e comesse carne com farinha. [...] A indisposição desapareceu sai e fui ao seu Manoel levar umas latas para vender. Tudo quanto eu encontro no lixo eu cato para vender. Deu 13 cruzeiros. Fiquei pensando que precisava comprar pão, sabão e leite para a Vera Eunice. E os 13 cruzeiros não dava! Cheguei em casa, aliás no meu barracão, nervosa e exausta. Pensei na vida atribulada que eu levo. Cato papel, lavo roupa para dois jovens, permaneço na rua o dia todo. E estou sempre em falta. A Vera não tem sapatos. E ela não gosta de andar descalça. Faz uns dois anos, que eu pretendo comprar uma maquina de moer carne. E uma maquina de costura.

[...] Saí indisposta, com vontade de deitar. Mas, o pobre não repousa. Não tem o privilegio de gosar descanso. Eu estava nervosa interiormente, ia maldizendo a sorte (...) (JESUS, 2014, p. 12; grifos nossos)

Assim como anteriormente, há marcações relativas aos temas e às figuras presentes no trecho, todas relacionadas ao percurso isotópico da *pobreza*. Fica evidente a sugestão figurativa que coloca em contraponto relações de troca e relações de uso. Obvio que não se trata de uma troca tipicamente comercial, mas sua forma mais precarizada, reduzida a verdadeiros gestos de resistência ante a miséria: “levar umas latas para vender”, “Tudo quanto eu encontro no lixo eu cato para vender”, “Deu 13 cruzeiros”, passagens que têm ligação isotópica com as *relações de troca*, ou seja, com o que é quantitativo. Já em “comprar pão, sabão e leite”, “não tem sapatos”, “comprar uma maquina de moer carne” e “E uma maquina de costura”, a figuratividade reitera isotopicamente as *relações de uso*, isto é, o que é qualitativo.

Essa correlação figurativa entre itens isotópicos que marcam as relações de troca e os que reiteram as relações de uso se confirma noutras passagens, como nesta:

17 de julho Domingo. Um dia maravilhoso. O céu azul sem nuvem. O sol está tépido. Deixei o leito as 6,30. Fui buscar agua. Fiz café. Tendo só um pedaço de pão e 3 cruzeiros. Dei um pedaço a cada um, pois feijão no fogo que ganhei ontem do Centro Espirita da Rua Vergueiro 103. Fui lavar minhas roupas. Quando retornei do rio o feijão estava cosido. Os filhos pediram pão. Dei os 3 cruzeiros ao João José para ir comprar pão. (JESUS, 2014, p. 14; grifos nossos)

Como ocorreu nos demais trechos analisados, o excerto acima também traz temas e figuras de semelhante reiteração semântica. É possível perceber isso nas expressões sublinhadas, por exemplo, “um pedaço de pão” e “feijão no fogo”, as quais são figuras por terem relação com o *uso*, com o que é qualitativo, é para suprir as necessidades da família. No entanto, “3 cruzeiros” e “Dei os 3 cruzeiros ao João José para ir comprar pão” se relacionam à

troca, ao que quantitativo e próprio do consumo familiar, que, diga-se de passagem, é muito precário.

Conclusão

Segundo o modelo analítico do percurso gerativo do sentido, a passagem de um nível mais abstrato ao mais adensado semanticamente é chamado de conversão. Como se percebeu, pelos breves, porém suficientes excertos, o capítulo estudado configura a pobreza por uma figuratividade que conecta dois percursos isotópicos: o das relações de troca e o das relações de uso. Tal evidência semântico-discursiva é, segundo o modelo analítico adotado, a conversão de um esquema mais abstrato, localizado no nível narrativo, que apresenta o modelo actancial, ou seja, a relação entre o sujeito e objeto de valor.

Nos trechos considerados, o ator – que é a própria narradora – pode ser entendido como esse sujeito; já o objeto pode ser entendido como o conjunto de itens necessários à sobrevivência. A constituição desse sujeito se traduz como um dever e um querer que motivam o sujeito a lutar para atingir os objetos de valor necessários à alimentação e outras necessidades (inclusive à afetiva, pelo desejo de presentear a filha aniversariante). Mas para que haja a conjunção desse sujeito com as diversas versões desse objeto de valor, é necessário, como modalizações atualizantes, o saber e o poder fazer. Não resta dúvida de que, por suas habilidades, o sujeito tem a competência do saber-fazer (cognitiva), mas lhe falta a competência pragmática, pois lhe é extremamente penoso reunir os recursos para a efetivação de seu objetivo. Assim, o sujeito recorre a pequenos programas de uso, sem conseguir, no entanto, completar seu programa de base, que se traduziria numa condição digna de vida material. Tal fragmentação explica a circularidade de um agonizante sisifismo. No entanto, há um componente passional que faz o sujeito obstinado, caracterizado pelo seguinte arranjo modal: não poder ser + querer ser. Para o obstinado, o fracasso, ao contrário de desmotivar, funciona como um incentivo.

Sendo o nível narrativo, por sua vez, também uma conversão, mas agora do nível fundamental do percurso gerativo do sentido, cabe levar essa construção actancial para a categorização que está na raiz de toda essa estruturação discursiva. Essa categorização é representada pelos termos contrários *vida / morte*. O percurso da sobrevivência, característico da pobreza, segue a dinâmica da negação da morte e afirmação da vida.

Na sociedade contemporânea, os Direitos Humanos, em nível internacional, e a Constituição Federal, confirmam os valores da vida como fundamentais. À luz desses documentos, o texto de Carolina Maria de Jesus mantém-se atualíssimo, tragicamente atual. No futuro, se o otimismo nos permitir imaginar a superação da miséria, o diário de Carolina ainda estará presente, como a advertir que a História sempre será uma oportunidade de sanção civilizatória.

Por fim, nota-se que o livro *Quarto de despejo: diário de uma favelada*, assim como todo texto literário, tem um caráter universal e, até mesmo, atemporal, ao debater temas tão relevantes para a sociedade da época e da atualidade, tais como miséria, vulnerabilidade social, preconceito, dentre outros, já que os problemas enfrentados à época ainda são os mesmos vivenciados atualmente.

Referências

BAHIA, Mariza Ferreira. **O legado de uma linhagem: A literatura memorialística feminina.** Tese de Doutorado em Literatura Comparada. Faculdade de Letras da UERJ. Rio de Janeiro. Junho de 2000.

BARROS, Diana Luz Pessoa de. **Teoria semiótica do texto.** 4. ed. São Paulo: Ática, 2002.

BRASIL. **Constituição da República Federativa do Brasil:** texto constitucional promulgado em 5 de outubro de 1988, com as alterações determinadas pelas Emendas Constitucionais de Revisão nos 1 a 6/94, pelas Emendas Constitucionais nos 1/92 a 91/2016 e pelo Decreto Legislativo no 186/2008. Brasília: Senado Federal, Coordenação de Edições Técnicas, 2016.

FIORIN, José Luiz. **Elementos de análise do discurso.** 15. ed., 3ª reimpressão. São Paulo: Contexto, 2016.

GREIMAS, Algirdas Julien; COURTÉS, Joseph. **Dicionário de semiótica.** São Paulo: Cultrix, 1979.

JESUS, Carolina Maria. **Quarto de despejo: diário de uma favelada.** Ilustração: Vinícius Rossignol Felipe. 10. ed. São Paulo: Ática, 2014.

MOREIRA, André L.G. Carolina Maria de Jesus e a representação social de pobre em *Quarto de despejo*. In: **Universitas Humanas.** Brasília, v. 9, n. 2, p. 13-21, jul./dez. 2012.

ONU. **Declaração Universal dos Direitos Humanos**. Brasília: Unicef, 2022. Disponível em <https://www.unicef.org/brazil/declaracao-universal-dos-direitos-humanos>. Acesso em 20 jan. 2022.

***POVERTY* AS THEMATIC AND FIGURATIVE ISOTOPIES IN *CHILD OF THE DARK:*
DIARY OF CAROLINA MARIA DE JESUS**

Káren Aparecida de Sousa Andrade

José Leite de Oliveira Júnior

The present work proposes an analysis of excerpts of the book *Child of the dark: diary of Carolina Maria de Jesus* (2014), by Carolina Maria de Jesus, published in 1960. The Brazilian writer became well known in the twentieth century because of her story of social vulnerability; woman, black, with a marginalized writing, Carolina had a life permeated by difficulties, among them her low schooling, what did not stop her from continuing the search for literature and for writing, which culminated in her diary, which was translated for thirteen languages since it was released. The study is based in a semiotic-discourse perspective, proposed by Algirdas J. Greimas (1966), and it aims to verify lexical items that manifest semantic reiteration, by thematic and figurative isotopies, which have relation to the misery lived by the author-character. In order to perform such verification, this work uses the semantic of the discourse level of the generative path of meaning, from the works of researchers such as José Luiz Fiorin (2016) and Diana Luz Pessoa de Barros (2002). Moreover, to discuss the effects of meaning associated to poverty, so present in the story, it is taken as normative basis for this study the Constitution [1988] (2016), regarding to the inalienable rights of every Brazilian citizen, and the Universal Declaration of Human Rights [1946] (2002).

Keywords

Child of the dark. Discursive Semiotics. Memorialism. Poverty.

A LEITURA LITERÁRIA COMO ESPAÇO DE INCLUSÃO: RELATO DE EXPERIÊNCIA

Francisco Breno dos Santos Sousa³⁷

Gleyda Lúcia Cordeiro Costa Aragão³⁸

Resumo

O presente trabalho tem como objetivo apresentar um relato de experiência acerca do projeto “Literatura brasileira contemporânea: vozes emergentes, memórias e autoficção”, vinculado à bolsa de iniciação acadêmica (PRAE-BIA). Esta iniciativa se dedica a incentivar a leitura de obras literárias do gênero prosa escritas e publicadas a partir dos anos dois mil até a atualidade. Organizado em formato de clube de mediação de leituras, o projeto, coordenado pela professora Gleyda Cordeiro, conta com cinco bolsistas remunerados. Os encontros ocorrem semanalmente, com duração de uma hora e meia e, por conta do distanciamento social necessário durante a pandemia de Covid-19, acontecem de modo remoto. Ao longo das discussões buscamos enfatizar a importância de momentos de leitura e análise nas aulas de literatura e em outros espaços educacionais. Também procuramos destacar a importância de se trabalhar a literatura brasileira contemporânea como um dispositivo educacional que torna as aulas mais satisfatórias e possibilita que o discente possa trabalhar aspectos como: crítica social, oratória e principalmente interpretação textual, bem como a capacidade de problematizar questões que permeiam nossa sociedade em sala de aula. Para este trabalho, nos baseamos nos escritos acerca da teoria do letramento literário segundo Cosson (2008), mediação de leituras a partir das teorias de Petit (2009) e democratização do ensino da literatura de acordo com os escritos de Domício Filho (2017).

Palavras-chave

Mediação de Leitura. Literatura Brasileira. Literatura Contemporânea.

³⁷ Graduando em Letras (Português/literaturas) pela Universidade Federal do Ceará – Centro de Humanidades.

³⁸ Graduada em Letras (Francês) e Doutora em Literatura Comparada pela UFC. Professora efetiva na casa de Cultura Francesa da Universidade Federal do Ceará.

Introdução

“A literatura tem sido um instrumento poderoso de instrução e educação, entrando nos currículos, sendo proposta a cada um como equipamento intelectual e efetivo. Os valores que a sociedade preconiza, ou os considera prejudiciais, estão presentes nas diversas manifestações da ficção, da poesia e da ação dramática. A literatura confirma e nega, propõe e denuncia, apoia e combate, fornecendo a possibilidade de vivermos dialeticamente os problemas.”.

(Antonio Candido)

No presente trabalho, procuro demonstrar fatos sobre a leitura literária de obras que são contestadas dentro do território da literatura brasileira contemporânea, por não estarem inseridas no cânone clássico. Tomando como justificativa o princípio de que a literatura carrega consigo um papel fundamental nas vidas dos seres humanos, ela é um dos principais instrumentos, para se definir a identidade de uma nação, para contar a história de um povo e para demonstrar através de obras escritas, narradas ou interpretadas as vivências e as intempéries que surgem a partir dos comportamentos os indivíduos.

A literatura é como um sorriso da sociedade. Quando ela é feliz, a sociedade, o espírito se lhe compraz nas artes e, na arte literária, com ficção e com poesia, as mais graciosas expressões de imaginação. Se há apreensão ou sofrimento, o espírito se concentra, grave, preocupado, e, então, história, ensaios morais e científicos, sociológicos e políticos, são-lhe a preferência, imposta pela utilidade imediata. A literatura de um povo denuncia apenas sua sensibilidade e sua inteligência, se não suas condições de vida, feliz ou apreensiva, ou sofredora, sofrimento moral, político e econômico. (PEIXOTO, 1947, p. 5).

Diante desta realidade, se fez necessário, desenvolver um projeto que dentro do âmbito da formação acadêmica dos discentes de letras, que proporcionassem a observação destes múltiplos discursos presentes nas obras literárias que trazem consigo uma multiplicidade de tendências, experimentalismo formal e forte engajamento social através da leitura literária.

Fornecendo também um espaço de leitura, discussão e análise de obras da literatura brasileira recentemente publicadas, buscando identificar e problematizar as questões apresentadas por escritores de perfis diversos e suas temáticas plurais. Neste contexto, buscou-se utilizar obras cuja memória tem importância, muitas vezes trazendo à tona aspectos e questões da história recente de nosso país. Muitos destes autores recorrem à autoficção para a apresentação de suas narrativas, criando uma atmosfera personalista em que ficção e realidade dialogam e se confundem.

Deste modo, este projeto se apresenta como uma oportunidade que visa trabalhar a leitura e análise de obras escritas e publicadas por autores brasileiros no raiar deste novo século, tais como: Conceição Evaristo, Bernardo Kucinski, Milton Hatoum, Luiz Ruffato, Marcelino Freire, Lourenço Mutarelli, Martha Batalha, Elvira Vigna, Carola Saavedra, Julián Fuks, Víctor Heringer, Maria Valéria Rezende, Fernando Bonassi, Natalia Timerman, Aline Bei, dentre outros.

1 Notas sobre a literatura e o seu mecanismo de ensino no Século XXI

Na contemporaneidade a literatura passou por uma reconfiguração e proporcionou novos lugares e novas vozes antes não conhecidas, trazendo várias temáticas variadas e múltiplos lugares de fala. Neste cenário, observamos a quebra de paradigma no que concerne sobretudo o perfil do escritor brasileiro (homem, branco, heterossexual, habitante de grandes centros urbanos), abrindo espaço para novos atores e o surgimento de novos espaços e enredos, fugindo ao modelo tradicional.

Neste contexto, observamos a presença de obras cuja memória tem importância, muitas vezes trazendo à tona aspectos e questões da história recente de nosso país. Muitos destes autores recorrem à autoficção para a apresentação de suas narrativas, criando uma atmosfera personalista em que ficção e realidade dialogam e se confundem.

Quando entendemos a literatura como uma forma de representação, espaço onde interesses e perspectivas sociais interagem e se entrecrocaram, não podemos deixar de indagar quem é, afinal, esse outro, que posição lhe é reservada na sociedade, e que seu silêncio esconde. Por isso, cada vez mais, os estudos literários (e o próprio fazer literário) se preocupam com os problemas ligados ao acesso à voz e a representação dos múltiplos grupos sociais. Ou seja, eles se tornam mais conscientes das dificuldades associadas ao lugar de fala: quem fala em nome de quem. (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 21).

Com a ascensão de obras literária escritas por esses escritores que são considerados fora dos padrões tradicionais da grande massa de escritores que ocupam as editoras brasileiras. Cada vez mais é notório o contato dos indivíduos com tais obras que carregam nas entrelinhas as suas escrituras ou até mesmo dão destaque aos múltiplos temas sociais que ganham cada vez mais destaque na nossa atual sociedade. Oportunizando aqueles que tem contato com essas leituras, uma série de reflexões sobre o mundo, que exercem um papel formativo para os indivíduos que passam pelas mediações de leitura literária.

A literatura nos ajuda a compreender a impossibilidade de modificarmos o destino, ou seja, uma outra função sua é esta educação à morte, às leis inexoráveis da vida. E, neste ponto, leitura e literatura se coadunam porque ambas, por um lado, compartilham a natureza formativa e, por outro, desprendem o leitor das dificuldades e imposições da vida real, renovando-lhe a percepção do mundo e permitindo a ele não só ouvir como também falar de assuntos vistos, invariavelmente, do ponto de vista da subjetividade. (SILVA, 2009, p.121).

Levando em consideração esse papel da literatura de transformar o indivíduo mediante o contato com as obras de seu domínio. Se faz necessário que as instituições educacionais coloquem em prática o ensino de literatura desde a educação básica, já que ela é de suma importância logo na primeira etapa desta modalidade de ensino, os docentes devem propiciar de maneira comum ou de forma transdisciplinar o contato com os textos literários. “No ensino fundamental, a literatura tem um sentido tão extenso que engloba qualquer texto escrito que apresente parentesco com ficção ou poesia.” (COSSON, 21, p.21)

É notório que a literatura ao longo dos últimos anos tenha perdido espaço nos currículos da educação básica, decorrente de um emparedamento que o próprio sistema escolar aplica aos currículos. Atualmente nas aulas de língua portuguesa temos em vários aspectos a valorização da gramática normativa, resultante da presente preocupação do sistema com os números que são gerados pelas provas externas avaliativas aplicadas no sistema.

E quando temos os profissionais que reservam alguns minutos para trabalhar a literatura brasileira, se limitam apenas aos aspectos históricos clássicos dessa literatura, excluindo o conjunto de obras e autores que compõem a literatura brasileira contemporânea. Assim, negando os princípios formadores dessa arte escrita e mostrando uma face que pouco agrega aos princípios formadores que podem ajudar em alguma das etapas da educação básica.

No ensino médio, o ensino de literatura limita-se a literatura brasileira, ou melhor, à história da literatura brasileira, usualmente na sua forma mais indigente, quase como apenas uma cronologia literária, em uma sucessão dicotômica entre estilos de época, cânone e dados bibliográficos dos autores, acompanhada de rasgos teóricos sobre gêneros, formas fixas e algumas coisas de retórica em uma perspectiva para lá de tradicional. (COSSON, 2020, p. 21)

Notamos que é notório essa falência do ensino de literatura em vários sentidos e na atual conjuntura do país é de suma importância que os docentes de língua portuguesa passem a falar mais sobre literatura no decorrer de suas aulas, seja no ensino fundamental ou médio, para que eles tenham contato com essa vertente da língua portuguesa e logo possam usufruir dos principais mecanismos formativos da literatura: desconstrução, reconstrução e humanização.

Círculos de Leitura: Contribuições para a leitura literária, à luz do letramento literário.

Partindo do princípio de que uma leitura pode ser considerada uma conversa comum entre indivíduos e que ao ler uma obra literária tomamos conhecimentos de múltiplos sentidos literários, sociais e críticos. Os círculos de leitura dão ênfase na medição de leitura literária nas salas de aulas, possibilitando que os discentes tenham contato diferentes obras e autores, e logo possam compartilhar suas experiências e discussões sobre as temáticas abordadas através dos apontamentos feitos dentro do círculo de leitura.

As definições sobre “círculos de leitura” são várias e transcorrem de diversas formas, os lugares onde podem ser desenvolvidas as atividades também não se limitam apenas ao ambiente da escola, isto é, podem ser desenvolvidas em diversos lugares públicos ou privados. Os objetivos também são múltiplos, desde a ler obras da literatura brasileira contemporânea ou até mesmo discutir sobre as vivências dos alunos interligando a possíveis narrativas literárias. Nos baseamos na seguinte definição de círculos de leitura: “Um círculo de leitura é a reunião de um grupo de pessoas para discutir um texto, para compartilhara leitura de uma forma mais ou menos sistemática.” (COSSON, 2021, p.29).

O docente tem um papel de mediar as discussões daquele grupo e procurar tornar o discente, o principal agente do seu processo de ensino e aprendizagem dentro do clube de leitura, deixando que aquele grupo possa escolher as obras literárias e as temáticas interdisciplinares de debate. Assim, possibilitando que eles tenham contato com obras consideradas “menores” por não pertencerem ao cânone literário brasileiro e por serem escritas por autores que abordam temáticas diretamente ligadas a atual conjuntura da sociedade do século XXI.

O contato com essas leituras possibilita uma serie de memórias e autorreconhecimentos sobre as histórias narradas ao longo de algum enredo que o leitor esteja desenvolvendo a leitura, pois os escritos literários carregam um conjunto de vivências com um caráter realista dos autores que chegam a ser a mesma de muitos dos leitores.

A literatura é um discurso carregado de vivência íntima e profunda que suscita no leitor o desejo de prolongar ou renovar as experiências que veicula. Constitui um elo privilegiado entre o homem e o mundo, pois supre as fantasias, desencadeia nossas emoções, ativa o nosso intelecto, trazendo e produzindo conhecimento. Ela é criação, uma espécie de irrealidade que adensa a realidade, tornando-nos observadores de nós mesmos. Ler um texto literário significa entrar em novas relações, sofrer um processo de transformação. (CHIAPPINI, 1997, p. 22-23)

Quando realizamos a leitura de um texto literário podemos firmar um intercâmbio de conhecimentos sobre determinados fatos ou assuntos que aconteceram no passado, mas que se tornaram atemporais através dos enredos e da própria cronologia de tempo. A leitura literária atua como um instrumento formativo dos indivíduos, possibilitando que eles possam ter uma visão crítica de determinadas temáticas do século XXI, com base nas vivências e acontecimentos que ocorreram no passado.

As instituições educacionais têm um papel fundamental para que o ensino de literatura possa ocorrer da maneira correta e que ela possa executar seu papel social na sociedade. O sistema que se prende as noções conteudistas tradicionais nas aulas língua portuguesa, precisam buscar mecanismo que se possam trabalhar tanto gramática como literatura.

O letramento literário é uma alternativa para que os docentes possam trabalhar as diversas áreas da língua portuguesa e ainda possibilitando momentos transdisciplinares agregando outras disciplinas. Através deste método podemos trabalhar o discente como um todo, envolvendo a parte cognitiva, psicológica, social, interpessoal entre outras. Letramento literário é uma prática social e é de responsabilidade da escola como afirma Rildo Cosson:

Letramento literário é uma prática social e, como tal, responsabilidade da escola. A questão a ser enfrentada não é se a escola deve ou não escolarizar a literatura, como bem nos alerta Magda Soares, mas sim como fazer essa escolarização sem descaracterizá-la, sem transformá-la em um simulacro de si mesma que mais nega do que confirma seu poder de humanização. (COSSON, 2020, p.23).

Com a implementação do letramento literário nas aulas de língua portuguesa podemos efetivar o ensino de literatura na sala de aula. Afinal, apenas ler uma crônica ou um conto, não significa que está sendo realizada uma leitura literária e muito menos está se efetivando um processo de letramento com base na literatura.

Esse tipo de letramento nasce com o objetivo de acabar com esse conceito e possibilitar que a leitura seja muito mais que uma simples leitura. Quando estamos em contato com a leitura de qualquer obra literária, estamos fazendo um elo entre a nossa realidade e a realidade baseada no autor da obra, no contexto em que a obra foi feita e a temática em que o enredo se baseia. Isso só é possível quando temos uma leitura que vai além do que está escrito no papel e muitas vezes é perceptível depois de uma ou duas leituras.

O texto de literatura possibilita, pois, uma sintonia com o que nele se configura, independentemente de tempo e de espaço. Permite essa identidade atemporal e anespacial entre o ser humano de uma época e o de todas as épocas. Pelo menos enquanto perdurem certas características do psíquico humano que a ferrugem do tempo ainda não conseguiu destruir. (FILHO, 2017, p. 144).

Por intermédio desses mecanismos literários presentes nas aulas que envolvem a literatura de uma maneira direta ou indireta, podemos usufruir da sabedoria humana através das experiências já vivenciadas por aqueles que nos antecederam, além de se tornarmos seres humanos críticos, politizados e humanizados.

A importância da leitura literária de obras pertencentes a literatura brasileira contemporânea

A leitura literária desenvolvida no período de atividades do projeto literatura brasileira contemporânea: vozes emergentes, memórias e autoficção, foi de suma importância para o desenvolvimento de vários fatores pessoais e interpessoais dos membros que participam do clube de leitura interligado ao referido projeto. A implementação de obras que tratavam de temáticas que nos direcionavam a atual conjuntura do país e nos demonstravam inúmeras reflexões e espaços de inclusão sobre muitas das mazelas sociais que enfrentamos no dia a dia da sociedade.

O projeto utilizou-se da mediação de leitura para proporcionar aos participantes inúmeros debates sobre temáticas indígenas, climáticas, sociais e outras que pudessem ser interligadas a obras produzidas por autores que escreveram obras desde aos anos dois mil e que muitas das vezes eram considerados menores por não ocuparem lugares dentro do cânone da literatura brasileira

As mediações de leitura sempre buscaram colocar os participantes como, principais agentes das discussões, colocadas em pauta ao longo dos encontros do projeto. Ações como essa foram fundamentais para abrir caminhos para desmitificar alguns princípios que não condizem com o século em que estamos situados, propiciar debates que levam cada indivíduo ser humano crítico e que não segue os padrões alienadores do negacionismo.

Promover debates através de círculos de leituras e de mediações de leitura é fundamental tanto para discentes da educação básica, como para alunos das licenciaturas em letras. Momentos como esses servem como instrumento de humanização, inclusão e erradicação de muitos dos princípios preconceituosos que circulam na sociedade brasileira do século XXI.

Conclusão

A literatura exerce um papel fundamental na sociedade que vai desde a construção da identidade nacional, a cultura e os princípios sociais e históricos que permeiam esse ambiente. Proporcionar o ensino e o contato com a literatura desde o ensino básico é fundamental, pois com o constante contato com os escritos literários, temos uma construção de uma cidadania do indivíduo. “A cidadania está visceralmente vinculada ao imaginário do que se nutre a construção identitária de uma comunidade. Inúmeros textos literários culminam, como ficou assimilado, por converte-se em alimentadores do imaginário nacional.” (FILHO, 2017, p.145)

Claro que esta natureza de vinculação entre a literatura e a cidadania reveste-se de dimensões ideológicas. Isto significa que alguns textos situam-se muito próximos a aceção da cidadania centrada nos direitos civis e políticos, enquanto outros privilegiam espaços do indivíduo como ser social e como ser humano. O convívio com a literatura, por outro lado, contribui fundamente para a assunção do indivíduo como cidadão, atento aos seus deveres, cioso dos seus direitos, consciente do seu lugar social e de seu lugar no mundo. (FILHO, 2017, p. 146).

A criação de grupos de estudos durante o processo formativo de um professor de literatura que abordem, o ensino de literatura como espaço de inclusão e de formação socio-critica, é fundamental para esses que estarão na linha de frente da educação das próximas gerações. Essa iniciativa possibilita que eles possam ter contato e formações de como lidar com essas mediações de leituras que levam ao discentes aos múltiplos campos de debates, além de fazer com que seja reivindicado o lugar da literatura no sistema de ensino, para que ela possa exercer sua função humanizadora.

A literatura incide sobre algo que nos constitui a diversidade humana, suas diferentes formas de ser, contribuindo assim para nos enxergamos na diversidade, em nossas diferentes formas de humanidade. Assim é que devemos reivindicar que a literatura ocupe um lugar central nos processos de formação na escola e fora dela, por meio de processos e formação de mediação dialógicos que incluam o debate e a conversa acerca da obra como princípio fundante. (MACEDO, 2021, p. 47).

Com base na implementação dessas políticas de formação literária devemos ter uma nova visão de literatura e elevar o desenvolvimento das aulas de língua portuguesa com a ajuda dos círculos de leituras interligado com letramento literário para propiciar um ensino que de ênfase na gramática que favoreça o currículo tradicional quanto nas competências socioemocionais que são de importância significativa para o desenvolvimento do educando e estão presentes na nova base nacional comum curricular.

Referências

- COSSON, Rildo. **Como criar círculos de leitura na sala de aula**. São Paulo: Contexto, 2021.
- COSSON, Rildo. **Letramento Literário: teoria e prática**. São Paulo: Contexto, 2020.
- CHIAPPINI, Ligia. **Aprender e ensinar com textos didáticos e paradidáticos**. São Paulo: Cortez, 1997.
- DALCASTAGNÉ, Regina. **Literatura brasileira contemporânea: um território contestado**. Brasília: Horizonte, 2012.
- FILHO, D. P. **Leitura do Texto, Leitura do Mundo**. Rio de Janeiro: Anfitheatro, 2017.
- LAJOLO, Marisa. **Literatura: ontem, hoje e amanhã**. São Paulo: editora Unesp, 2018.
- MEDEIROS, Aldinida. **Literatura e Linguagem: estudos críticos**. João Pessoa: Ideia, 2009.
- MACEDO, Maria. **A função da literatura na escola: resistência, mediação e formação leitora**. São Paulo: Parábola, 2021.
- PEIXOTO, Afrânio. **Panorama da literatura brasileira**. São Paulo: Nacional, 1947.
- SOARES, Magda. **Alfabetização e Letramento**. São Paulo: Contexto, 2020.

LITERARY READING AS A WAY OF INCLUSION: AN EXPERIENCE REPORT

Abstract

This paper aims to present an experience report about the project “Literatura brasileira contemporânea: vozes emergentes, memórias e autoficção” (“Contemporary Brazilian Literature: emerging voices, memories and autofiction”), linked to the scholarship for academic initiation (PRAE-BIA). This initiative encourages the reading of literary works of the prose genre written and published from the 2000s to the present day. Organized as a reading mediation club, the project is coordinated by professor Gleyda Cordeiro and has five scholarship holders. The meetings happen weekly, lasting an hour and thirty minutes, and they take place remotely due to the social distancing required during the Covid-19 pandemic. Throughout the discussions, we seek to highlight the importance of moments of reading and analysis in literature classes and other educational environments. It is also highlighted the importance of working with contemporary Brazilian literature as an educational device that makes the classes more satisfying and allows the students to work on aspects such as social criticism, public speaking, and especially textual interpretation, as well as the ability to discuss issues from our society in the classroom. This paper was based on the writings about the literary literacy theory according to Cosson (2008), reading mediation with the theories of Petit (2009), and democratization of literature teaching according to the writings of Domício Filho (2017).

Keywords

Reading Mediation. Brazilian Literature. Contemporary Literature.

LITERATURA E RESISTÊNCIA: UMA LEITURA DE GRACILIANO RAMOS

Adriana Furtuoso da Silva³⁹

Resumo

O presente estudo discute uma perspectiva de literatura de denúncia e que sirva à causa da resistência. Considerando a estreita relação entre literatura e sociedade, voltamo-nos para os problemas sociais abordados nas obras de Graciliano Ramos, partindo das relações de poder que nelas se inserem e que se estabelecem entre as pessoas de diferentes classes sociais. Dessa forma, considerando um panorama da desigualdade representado nas obras do autor, tais como em *Vidas Secas* (2021) e *São Bernardo* (2019), pensamos na literatura de Graciliano Ramos como uma possibilidade de diálogo com outras obras, de diferentes tempos e espaços, mas que se aproximam pela vertente crítica e pelo aprimoramento estético, sempre integrando os elementos internos aos externos da obra. A análise pressupõe o conceito de resistência a partir das ideias de Alfredo Bosi em *Literatura e Resistência* (2002) e defende uma hipótese de leitura apoiada no pensamento de Antonio Candido em *Ficção e Confissão* (2012), primordialmente. A condição do sertanejo retirante, do coronel, da autoridade validada pelo Estado e atmosfera de tensão e mal estar permanente dos personagens, ajudam a refletir sobre como as condições de desigualdades assinalam uma realidade de oprimido e opressor, para além de enredos que possuem em sua essência a construção da narrativa atravessada por três elementos fundantes: a seca, o silêncio e memória.

Palavras-chave

Literatura. Sociedade. Resistência. Graciliano Ramos.

³⁹ Adriana Furtuoso da Silva é mestra em Letras pela Universidade Federal do Ceará (UFC), especialista em Gestão Escolar (Universidade Federal do Ceará) e em Língua Portuguesa e Literatura (Faculdade Ieducare). É graduada em Licenciatura Específica em Português pela Universidade Estadual Vale do Acaraú (2006) e em Pedagogia (2021) pela Universidade Estadual do Ceará, Ensino Médio, Educação de Jovens e Adultos, formação de professores e gestão escolar.

Introdução

“Deve-se escrever da mesma maneira como as lavadeiras lá de Alagoas fazem seu ofício. Elas começam com uma primeira lavada, molham a roupa suja na beira da lagoa ou do riacho, torcem o pano, molham-no novamente, voltam a torcer. Colocam o anil, ensaboam e torcem uma, duas vezes. Batem o pano na laje ou na pedra limpa, e dão mais uma torcida e mais outra, torcem até não pingar do pano uma só gota. Somente depois de feito tudo isso é que elas dependuram a roupa lavada na corda ou no varal, para secar. Pois quem se mete a escrever devia fazer a mesma coisa. A palavra não foi feita para enfeitar, brilhar como ouro falso; a palavra foi feita para dizer”.

(Autor)

Há muito se discute o poder de atuação da literatura, sua representatividade junto aos seres marginalizados na sociedade e com isso, o impacto que ela possui na forma de os leitores verem o mundo e perceberem-se nele.

Na atualidade, vivemos em meio ao negacionismo, à difusão de falsos valores e à reafirmação de pensamentos excludentes pautados no ódio e na intolerância. Neste cenário, a literatura tem sido mais que uma ferramenta de fruição, de fuga da realidade que ora se apresenta tão cruel, uma vez que possui o potencial de suscitar debates acerca de nossa condição humana e principalmente, sobre como nos relacionamos conosco e com os outros.

Isso ultrapassa ideias triviais sobre autoconhecimento, ampliando nossa visão sobre os sistemas mais complexos da sociedade, forjados no individualismo, no enriquecimento de uma minoria e na exploração da grande massa, que não obstante, tem sido cada vez mais, privada do acesso ao conhecimento. No bojo desse impasse, nos deparamos com sucessivas retiradas de recursos da educação básica e da ciência, a crítica deturpada às universidades públicas sob falsa acusação de serem tendenciosas a determinadas ideologias, a extinção de direitos trabalhistas, a desvalorização dos cursos de humanidades, a difusão das ideias de que a leitura é uma experiência exclusivamente elitista e de que a universidade é para poucos.

Sobre isso, Durão (2020) defende a importante atuação da academia em meio a tantas adversidades:

Com a perda da função e conseqüentemente da diminuição da relevância social da literatura, a universidade surgiu como a principal esfera de sustentação da vida literária. Isso não quer dizer que os escritores de uma hora para outra tenham se tornado acadêmicos, embora a conjugação dos dois esteja cada vez mais comum; também não significa que o apoio material seja o mais determinante nesse contexto, ainda que possa ser um aspecto imprescindível. Aquilo que faz com que a universidade apareça como espaço social *sui generis* é poder proporcionar as condições mais adequadas para a formação de leitores e a construção de uma objetividade forte (DURÃO, 2020, p. 17).

Com isso, essa mesma universidade pública brasileira tão criticada, tem sido cada vez mais o espaço que acolhe e discute literatura, com a missão de expandir esse acesso aos demais setores da sociedade e promover os debates necessários acerca do poder transformador que recai sob a arte da palavra.

É interessante trazer a contribuição de Candido para essa discussão para compreendermos a relevância desse resgate da humanização por intermédio do texto literário. Em “O Direito à Literatura” (2017) em que defende os direitos humanos como uma necessidade tanto de cada um, quanto do outro, indistintamente. O crítico conceitua bens compreensíveis e incompreensíveis, sendo estes últimos os que não devem ser negados a nenhum ser humano, incluindo aí a literatura, por entendê-la preponderante à garantia da integridade das pessoas. Dessa forma, o exercício da fabulação é, na concepção de Candido, uma experiência da qual todos necessitam e cuja repercussão está ancorada no seu poder humanizador.

Dessa forma, Candido defende a ideia de uma literatura com caráter universal e que tem relação direta com a sociedade, tendo em vista que aspectos dessa sociedade repercutem e/ou são representados nas obras ficcionais ou não. Por seu tamanho valor, a literatura aparece como um meio de instrução e educação sendo incluído, inclusive, nos currículos escolares.

Então, se a universidade é espaço privilegiado para debate dos textos literários que por sua vez, têm um potencial de humanização das pessoas e ultrapassam a funcionalidade situada meramente no campo da fruição, pensemos em sua vertente crítico-social e com forte inclinação para as denúncias das mazelas da sociedade, ainda que não possa, sob hipótese alguma, ser visto meramente como pretexto para tratamento destas. É nessa especificidade da construção literária, que destacamos a obra de Graciliano Ramos e mais especificamente, *Vidas Secas* (2021), *São Bernardo* (2019) e *Memórias do cárcere* (2018).

Entendendo-os como romances de denúncia, acreditamos que servem à causa da resistência que é mencionada nesse trabalho. Mas, o que seria essa resistência na qual tais obras se inscrevem e que atendem a demandas sociais atemporais, sem descuidar da estética peculiar que lhes tornaram referência na literatura nacional?

Alfredo Bosi (2002) discute o conceito de literatura e resistência, reafirmando que a literatura tem sim uma inegável relação com o tempo histórico, embora não deva ser transformada em mero documento das situações e transições sociais. Para ele, toda historicidade dessa tensão entre literatura e ficção perpassa as tentativas de forjar uma literatura genuinamente nacional. Nessa revisão sob um novo olhar para essa dualidade, destaca o

posicionamento de Otto Maria Carpeaux (2019) e Antônio Candido (2006). Ainda nessa perspectiva e sobre a abordagem destes dois, Bosi (2002) salienta que:

O grande escritor é uma antena capaz de apreender os sinais de fratura entre épocas, entre classes, entre grupos, entre indivíduos e entre momentos dilacerantes de um mesmo indivíduo. A *tensão* é o dado da realidade social e íntimo que engendra a diferença, a oposição e o aberto contraste. Do lado da forma literária, essa tensão pode resolver-se e compor-se se em uma linguagem clássica ou irromper em um fraseio romântico e expressionista. Daí a dupla virada do historiador da literatura: há a dialética de sujeito e sociedade; e há a dialética da forma fechada e da forma aberta, *in progress*. o espelhamento ou a negatividade das relações entre o escritor e a ideologia dominante enformam os estilos individuais e ora os aproximam das tradições estilísticas, ora são matizes de inovações surpreendentes (BOSI, 2002, p. 39).

Mas então como seria uma literatura da resistência e como concebê-la? Bosi (2002) defende a ideia de que a resistência é um conceito originalmente ético, e não estético. Então, o seu sentido mais profundo está diretamente relacionado à força de vontade: quem resiste a outra força, exterior ao sujeito. Então, resistir é opor a sua própria força a uma força alheia, e o contrário corresponde a desistir.

Como esse crítico defende que a experiência dos artistas mostra que a literatura nasce do conhecimento, incluindo a intuição, a imaginação, a percepção e a memória; no primeiro instante, não podemos considerar coerente chamar a literatura de narrativa de resistência ou poesia de resistência. Entretanto, como sabemos que no ser humano, coexistem desejo e vontade, intuição e razão, essa ideia de totalidade da humanidade considera que todos esses elementos impulsionam e se inter-relacionam no processo da criação literária. Um caminho exploratório apontado por Bosi situa a resistência em duas perspectivas: como tema e como processo inerente à escrita.

Assim, o objetivo desse estudo é analisar aspectos da relação literatura e resistência na obra de Graciliano Ramos.

1 Graciliano Ramos e sua literatura de denúncias

1.1 Vidas Secas e a condição de oprimido

Vidas Secas narra a trajetória de uma família de retirantes – Fabiano, sinha Vitória, a cachorra Baleia, o Menino Mais Velho, o Menino Mais Novo, o papagaio. A obra aborda questões como a desigualdade, fome, a indústria da seca, o abuso de poder das autoridades locais, a falta de políticas públicas que amenizem a situação do sertanejo. Nesta, o fenômeno

da seca é periodicamente recorrente, voltando a acontecer todos os anos, de modo que iniciam a história fugindo das condições miseráveis em que viviam em decorrência do longo período de estiagem e terminam da mesma forma, em busca de um novo abrigo, ainda que seja apenas temporariamente.

Mas *Vidas Secas* não é uma literatura que se limita à abordagem desses problemas de uma forma dissociada da estética, de forma que elementos internos do texto alinham-se aos externos, a começar pela linguagem – abrupta, rudimentar e seca – para entrar em consonância com o enredo de miséria e opressão. É perceptível, pois, que os fatores internos da obra absorvem e evidenciam os externos relacionados a ela, comprovando a forma como a redução estrutural aparece, conforme defende Candido: “O alvo é analisar o comportamento ou modo de ser que se manifestam dentro do texto, porque foram criados nele a partir dos dados da realidade exterior” (CANDIDO, 2015, p.10). Temos, nessa perspectiva, então, a integração entre escolhas literárias e questões essencialmente sociais.

A estrutura cíclica denuncia também um clima de instabilidade e incertezas para os retirantes que não podem se fixar e são obrigados a se mudar. Entretanto, apesar de tudo, eles se mantêm esperançosos e resistentes em romper esse ciclo. Não obstante, o romance evidencia a exploração de homens e mulheres pelo ser humano, em condições de trabalho que ferem a dignidade de Fabiano e naturalizam sua submissão às normas impostas pelos donos dos meios de produção. O Estado também age de maneira arbitrária em relação à sobrevivência do sertanejo.

Os expedientes formais que constituem a estrutura da obra vão ao encontro da temática da aridez, miséria e submissão. É nesse ambiente que o mundo se consolida sob uma forma abstrata, numa relação de injustiça social e destituição de bens, afastando a família de retirantes do sentimento de pertencimento e da consciência de dignidade. Num emaranhado de exclusão e ausências – de terra, de bens, de linguagem, de um lugar na sociedade –, assumem a condição representativa do oprimido, subjugados por anônimos que representam a figura do opressor, como por exemplo: o patrão, o soldado amarelo e o fiscal que lhe cobra os impostos. Estes, ainda que não identificados, são parte de uma estrutura social dominadora e mais abrangente do que o que se percebe superficialmente.

A descontinuidade narrativa de *Vidas Secas*, que é uma fuga à linearidade, pode ser entendida também como inovação na narrativa e intencionalidade de Graciliano Ramos de equilibrar entre o que se diz e a forma como se diz. Na construção de um enredo episódico, fica implícita a tematização do ciclo da seca. Na composição do vocabulário, aparecem as

palavras típicas da fala do nordestino, fugindo à tradição de uma erudição e mantendo a representatividade e coerência com a escolha dos personagens. Na criação desses, um destaque à figura de Fabiano como representante do homem primitivo que sofre em decorrência da hostilidade da natureza, da exploração humana e da ausência de políticas do Estado que lhe beneficiem: um oprimido pelo mando.

Com esses e outros elementos discutidos a seguir, a redução estrutural se torna latente na obra. As colocações críticas por meio do contexto sociocultural que dão subsídios para a escrita de *Vidas Secas* fazem de Fabiano um herói que luta contra o meio adverso e busca vencer o nomadismo imposto pela seca. Vê-se uma combinação entre os aspectos internos e externos, fator que torna a obra ainda mais interessante não apenas por sua temática quanto pelo teor de criticidade. Os elementos literários estão disponíveis como se estivessem imbuídos da crítica da qual a obra também traz em si. É, por fim, uma “crítica que se espria através da fábula” (ATAÍDE, 1977, p. 201).

Há uma acomodação harmoniosa dos fatores externos no interior do texto, afinal a fabulação pode se inspirar numa realidade exterior, porém o texto literário não é mero pretexto para crítica social: ele perfaz um percurso próprio com elementos e características só suas. Ainda sobre os personagens da obra, Graciliano Ramos faz uma escolha por não nomear os meninos, estabelecendo uma relação com seus lugares de excluídos da sociedade. Não ter um nome pode remeter a um desprestígio social, a uma baixa expectativa à época do nascimento de que sobrevivessem ou ainda, revela uma dificuldade de lidar com a linguagem, nomear coisas e até mesmo pessoas.

Concomitantemente, a animalização de Fabiano e a humanização de Baleia são evidenciadas pela limitação no uso da linguagem por parte daquele e os registros de introspecção desta, que é tida como um importante membro da família. A linguagem limitada é a característica que se estende aos outros membros da família de retirantes. Esclarecemos que Fabiano se apresenta como conciso do ponto de vista linguístico, porém não limitado quando se trata dos pensamentos, pois o romance traz vários momentos de introspecção e reflexão desse personagem.

Quando Fabiano percebe a proximidade da chuva, os corpos esqueléticos, que antes emergiram da caatinga na busca de sobrevivência, reanimam-se e esquecem temporariamente os dissabores, movidos pela esperança de dias melhores: “Fabiano ia desprecitado, observando esses sinais e outros que se cruzavam, de viventes menores. Corcunda, parecia farejar o solo – e a caatinga deserta animava-se, os bichos que ali tinham

passado voltavam” (RAMOS, 2017, p. 101). Entretanto, não passa muito tempo para que a natureza dê sinais de que a seca se reaproxima. E, no desenrolar dessa manifestação, mais uma vez, a vida se vê ameaçada, conforme é ilustrada na passagem seguinte:

O mulungu do bebedouro cobria-se de arribações. Mau sinal, provavelmente o sertão ia pegar fogo. Vinham em bandos, arranchavam-se nas árvores da beira do rio, descansavam, bebiam e, como em redor não havia comida, seguiam viagem para o sul. O casal agoniado sonhava desgraças. O sol chupava os poços, e aquelas excomungadas levavam o resto da água, queriam matar o gado. [...] Agora Fabiano examinava o céu, a barra que tingia o nascente, e não queria vencer-se da realidade. Procurou distinguir qualquer coisa diferente de vermelhidão que todos os dias espiava, com o coração aos baques. (RAMOS, 2017, p. 119).

Alguns elementos paradoxais caracterizam o protagonista: algumas vezes, parece conformado, noutras, revoltado. Porém, sempre consciente de sua condição de bicho. Primeiramente, Fabiano parece conformado com seu destino e sabe das condições às quais está submetido juntamente com a família, reconhecendo que vivem em constante busca pela sobrevivência. Há uma monotonia reconhecida no trabalho que realiza, assim como há monotonia na fuga da seca que acontece periodicamente, de forma cíclica.

Entretanto, críticos, como Álvaro Lins (1974), acreditam que há um excesso de introspecção que implica numa inverossimilhança em relação a Fabiano por causa de suas reflexões, seus pensamentos e sua capacidade de emitir juízo de valor. Entretanto, ele mantém admiração pelo mando e acredita que deve obedecer, embora se revolte mediante as injustiças que sofre, reconhecendo-se parte de um sistema maior de exploração e desigualdades do qual não consegue se desvincular.

Na narrativa, a esperança vem de sinha Vitória e tem um tempo determinado: os indícios de estiagem prolongada. No fragmento seguinte, Fabiano parece num momento de desesperança e conformismo, confrontando os sonhos persistentes que são próprios de sinha Vitória: “Entristeceu. Considerar-se plantado em terra alheia! Engano. A sina dele era correr o mundo, andar para cima e para baixo, à toa, como judeu. Um vagabundo errante. Um vagabundo empurrado pela seca. Estava ali de passagem, era hóspede” (RAMOS, 2021, p. 19).

Há uma espécie de animalização consciente da personagem, na qual reconhece sua força, sua resistência em busca da manutenção da vida mesmo quando tudo conspira para o contrário. O sertanejo é uma espécie de *Sísifo* da modernidade. Essa passagem de Graciliano Ramos é elucidativa a esse respeito:

– Fabiano, você é um homem, exclamou em voz alta.

Conteve-se, notou que os meninos estavam perto, com certeza iam admirar-se ouvindo-o falar só. E, pensando bem, ele não era homem: era apenas um cabra ocupado em guardar coisas dos outros. Vermelho, queimado, tinha os olhos azuis, a barba e os cabelos ruivos; mas como vivia em terra alheia, cuidava de animais alheios, descobria-se, encolhia-se na presença dos brancos e julgava-se cabra.

Olhou em torno, com receio de que, fora os meninos, alguém tivesse percebido a frase imprudente. Corrigiu-a, murmurando:

- Você é um bicho, Fabiano.

Isto para ele era motivo de orgulho. Sim senhor, um bicho, capaz de vencer dificuldades. (RAMOS, 2021, p. 19)

Na relação de domínio entre personagens, há uma predominância das relações de poder hierarquizadas e determinadas pelo acesso aos bens, acesso à linguagem, negação de direitos e exploração humana. Há, na obra, uma mercantilização da vida e da sobrevivência em virtude do capitalismo que se instalou na propriedade rural também: a animalização e o conformismo dos personagens são reflexos, consequências desse processo de desumanização. O soldado amarelo, apenas um dos elementos dessa estrutura, representa uma polícia que julga sem provas, humilha e pratica violência. Assim como o patrão que explora, engana e está associado ao mandonismo dos coronéis: o mesmo coronelismo ao qual está vinculado o protagonista de *São Bernardo*, Paulo Honório.

1.2 São Bernardo e a condição do opressor

São Bernardo é um romance escrito em primeira pessoa, com linguagem objetiva e, por vezes, até seca, tal como seu protagonista e narrador – Paulo Honório. É sobre esse protagonista e sua trajetória de vida que trata a narrativa, sendo sua apresentação situada logo nos capítulos iniciais da obra. Nessa trajetória, fica explícita a relação de domínio que ele estabelece com a fazenda São Bernardo, com os empregados e com a esposa Madalena. Ele rememora suas vivências por meio da técnica do *flashback*, fazendo do tempo uma importante ferramenta na construção do enredo.

Em suma, *São Bernardo* traz a história de vida de Paulo Honório em dois planos: tanto como personagem protagonista quanto como narrador. No primeiro, Paulo Honório é guia de cego e vendedor de cocadas, filho de pais desconhecidos e criado por uma negra doceira chamada Margarida. Trabalha na roça até os dezoito anos; esfaqueia João Fagundes, que se envolve com sua amante, Germana; na cadeia, aprende a ler e sai de lá obstinado por riqueza, pelo desejo de posse e, principalmente, pela fazenda São Bernardo. Por meios ilícitos, realiza negócios nem sempre confiáveis e, a custo de muita astúcia e sagacidade, torna-se dono da fazenda. Como patrão, mantém uma relação de domínio, posse e tratamento

desumano com todos. Porém, é na tentativa de posse da esposa Madalena que Paulo Honório percebe seu mando fraquejar.

Sobre isso, Lafetá acrescenta que o fetichismo da mercadoria do qual resulta a reificação das relações humanas, desumaniza os sujeitos, tornando-os coisas, objetos ou mercadorias também. Assim, a mente humana se fecha à compreensão dos elementos qualitativos e sensíveis da realidade e as relações são reduzidas a possuído e possuidor (LAFETÁ, 1981, p. 202). Retomamos aqui elementos já explicados no capítulo anterior, que se inserem dentro do modo de produção capitalista para introduzir outro igualmente pertinente e relevante em *São Bernardo: o espírito do capitalismo*.

Assim é o comportamento de Paulo Honório: dotado do espírito do capitalismo, ele tem, em sua essência, a natureza do possuidor, comporta-se como que legitimado por seu mandonismo e, nas relações, mantém essa busca incessante em dominar e submeter os que estão a sua volta. O sapateiro é o símbolo da introdução do personagem no mundo capitalista, por intermédio da bíblia protestante na qual aprendeu a ler.

Na obra *A ética protestante e o espírito do capitalismo* (2013), Max Weber expressa sua percepção sobre a relação entre a cultura capitalista moderna e o comportamento adotado pelos adeptos das igrejas protestantes durante os séculos XVI e XVII. É uma vertente do estudo do capitalismo pelo âmbito cultural religioso, ao perceber que tanto homens bem sucedidos quanto de regiões que mais se desenvolveram culturalmente eram, em maioria, protestantes. Esse era o caso da Alemanha e Inglaterra, por exemplo; enquanto Portugal e Espanha, de maioria católica, destoavam dessas primeiras.

Desse modo, Weber registra que o espírito do capitalismo consiste numa série de ideias e hábitos que estimulam e convergem num ganho econômico e a acumulação de bens. Uma delas, a mais conhecida e amplamente divulgada por Benjamim Franklin, filósofo, político e cientista, considerando um dos mais influentes da América do Norte, é a de que “tempo é dinheiro”. Abaixo relacionamos, de forma resumida, alguns desses preceitos do espírito do capitalismo e que consistem no objeto de estudo principal dessa obra de Weber:

Lembra-te de que tempo é dinheiro. [...] Lembra-te de que crédito é dinheiro. Se um homem deixa permanecer seu dinheiro em minhas mãos depois de sua data de vencimento, ele está dando os juros, ou tudo quanto eu possa fazê-lo render neste intervalo de tempo. [...] Lembra-te de que o dinheiro é de natureza prolífica, geradora. Dinheiro pode gerar dinheiro, e sua prole pode gerar ainda mais, e assim por diante. [...] Lembra-te deste ditado: o bom pagador é o senhor da bolsa de outro homem. (WEBER, 2013, p. 52).

É a partir desses princípios que retomamos o fazendeiro, proprietário e coronel

Paulo Honório, tendo como referência uma afirmação emblemática do personagem: “A princípio o capital se desviava de mim, e persegui-o sem descanso” (RAMOS, 2019, p.17). Acolhido numa prisão por um sapateiro que, provavelmente, ensinou-lhe a ler e a viver segundo o espírito do capitalismo, saiu dali obstinado a superar sua realidade de despossuído.

Voltando à obra, num segundo plano, como narrador, Paulo Honório inicia o trabalho de escrita do livro, com a divisão entre os personagens: Padre Silvestre, João Nogueira, Arquimedes e Lúcio Gomes de Azevedo Gondim. Segundo Honório: “Antes de iniciar esse livro, imaginei construí-lo pela divisão do trabalho” (RAMOS, 2019, p. 7). Mas admite que nenhum deles atende ao seu objetivo e, por causa disso, resolve ele mesmo escrever sua história, mesmo reconhecendo suas limitações e a pouca instrução para fazê-lo dignamente.

A euforia de Paulo com relação à criação da obra e sua impressão, com “volumes expostos”, “um milheiro vendido” retoma a ideia de produtividade, prosperidade e lucro. Entretanto, ele se decepciona ao concluir que João Nogueira e Padre Silvestre não servem ao objetivo e deposita suas esperanças em Gondim, que também o decepciona: “– Vá para o inferno, Gondim. Você acanhalhou o troço. Está pernóstico, está safado, está idiota. Há lá ninguém que fale dessa forma!” (RAMOS, 2019, p. 9). A atitude de divisão de trabalho para a produção da obra, o juízo de valor emitido sobre a produtividade alheia é analisada por Marques: o método de elaboração do livro, pretendido, em primeiro lugar, demonstra seu domínio sobre o trabalho alheio, sua necessidade de controle do produto final e a mesma exploração da mão de obra que impõe aos seus trabalhadores braçais (MARQUES, 2010, p. 18).

Paulo Honório realiza a divisão das tarefas na fazenda, dá ordens, inspeciona o serviço, avalia produtos e obtém lucratividade. Ao pensar no livro, transfere apenas essa ação habitual para a elaboração da obra *São Bernardo*. Diferentemente do que aponta Marques (2010), ele faz a distribuição das tarefas, mas percebe que o resultado não atende a seus anseios. Vemos que, até nas relações distintas da produção na fazenda, ele dá um desdobramento do modo de produção e a divisão do trabalho com os quais já é familiarizado.

Domínio, controle, exploração, imposição são termos que definem o protagonista e que exercem influência sobre a escrita do narrador-personagem. Mas há valores que estão arraigados em sua personalidade: utiliza-se do fato de estar de posse da escrita para contar sua versão segundo suas intenções: “Talvez deixe de mencionar particularidades úteis, que me pareçam acessórias e dispensáveis” (RAMOS, 2019, p. 11). Ao mesmo tempo em que

reconhece sua aspereza, Paulo Honório suprime os delitos que cometeu ou confere-lhes menor importância.

A maior parte do livro, que vai do nono capítulo até o trigésimo primeiro, centra-se no desejo de posse do fazendeiro sobre Madalena, sua mulher. De modo geral, mesmo depois que se tornou sua esposa, ela nunca foi submissa a Paulo Honório, isto é, resignada, subalterna, obediente. Sobre isso, observa Lafetá: “Depois da posse de São Bernardo vem a posse de Madalena. Ultrapassada a unidade que se formara em torno da relação entre Paulo Honório e a propriedade, um outro núcleo começa a se esboçar” (LAFETÁ, 1981, p. 197).

O narrador dá uma atenção especial à Madalena por causa da importância que ela passou a ter na vida do protagonista – depois do “fito” sobre a posse de São Bernardo, suas energias e sua escrita encontram uma nova motivação para buscar seus ideais: apropriar-se de Madalena. No conflito com o esposo, Madalena expõe algumas antinomias que merecem ser consideradas, tais como cidade *versus* campo; instrução *versus* ignorância; capitalismo *versus* comunismo. Nesses conflitos, é perceptível que Paulo Honório é conhecedor das atividades do campo e torna-se um sobrevivente em meio às adversidades encontradas nesse espaço. Desprendido de sua sensibilidade, agora ele tem uma alma embrutecida: a riqueza é seu objetivo maior, e a dominação do outro, a forma mais direta de obtê-la.

No caso de Madalena, é moça da cidade, tem instrução e outros costumes que lhe conferem uma consciência crítica, conservando sua sensibilidade ao coletivo e às causas sociais. Assim, o fazendeiro se torna o representante do capitalismo, enquanto ela defende as ideias alinhadas ao comunismo. Nesse caso, sua aspereza contrasta com a sensibilidade da esposa, que centra suas atitudes no ser, enquanto ele se volta para o ter. Para Candido: “Madalena, a mulher – humanitária, mãos-abertas – não concebe a vida como relação de possuidor e coisa possuída” (CANDIDO, 2012, p. 36). Mas a instrução dota essa mulher de uma consciência social que a faz parecer subversiva mediante o esposo, tornando-a incompreendida.

Conclusão

Vidas Secas e São Bernardo mencionam e permitem abordagens a partir das relações que se entrelaçam sob o jugo do capital. Nelas, temos dois protagonistas que, ao modo Graciliano, enfrentam o meio, os grandes desafios e os conflitos de um mundo reificado em que as formas do mando se manifestam, distintamente. E percebemos que tais conflitos, quando narrados exteriormente, tiveram início em seu interior e, por isso, a

introspecção é matéria recorrente desse estudo.

Assim como é perceptível que o mando como forma de subordinação do oprimido sob o opressor está presente nos dois romances e essas relações de poder determinam o entrelaçamento entre os elementos externos e internos das obras. Desse modo, sob a ótica da redução estrutural proposta, chegamos à ideia de que as escolhas literárias do autor integram uma crítica social fecunda a uma elaboração estética harmoniosa e precisa. Temos então, num primeiro momento, Fabiano, retirante com sua família e que vive a fugir da seca, num fenômeno cíclico, que também é narrado sob a forma de ciclo, em capítulos interdependentes de forma a referenciar a alternância entre desalento e esperança das personagens. Na sua visão de oprimido, é explorado pelo patrão, que não é identificado, mas exerce um mando abstrato ao qual o sertanejo não questiona e se submete. E sujeita-se também ao soldado amarelo, representante de um Estado que é, não diríamos apenas ausente, mas também excludente e seletivo.

Além da estrutura cíclica, percebemos que outras escolhas literárias compõem essa obra, caracterizando sua *secura*, tanto na perspectiva dos elementos externos quanto dos internos. Destacamos, pois, alguns desses elementos: a ideia da destituição de bens e de fala que perpassam toda a obra; a não-nomeação dos meninos; o sonho de uma cama de varas e as idealizações de sinha Vitória; a apresentação da natureza como ora hostil, ora auxiliadora na resistência do sertanejo; assim como a animalização do ser humano e a humanização da cachorra Baleia.

Notamos ainda que existe uma relação direta entre as formas do mando e a maneira como o autor articula a linguagem nelas, especialmente em relação às falas do oprimido e do opressor. Assim, como a própria fala de Madalena e sinha Vitória aparecem como formas de negação, subversão ou insubordinação ao mando. Uma, na perspectiva de quem alimenta a esperança num mundo de vidas ameaçadas continuamente; a outra, de quem rebate e protesta as relações hierarquizadas.

E, por fim, temos o ponto de vista das narrativas, o olhar de quem conta os fatos: assim percebemos, seja ao escolher um narrador onisciente e um discurso indireto livre, seja ao escolher um narrador protagonista e um discurso em primeira pessoa, que está voltado para a internalização do externo. Desse modo, em *Vidas Secas*, temos um narrador que se solidariza com os personagens e empresta-lhes a voz, enquanto, em *São Bernardo*, temos a personificação do mando, do espírito de propriedade e da superação do qualitativo pelo quantitativo até no processo de escrita.

Referências

ATAÍDE, Vicente de. Vidas Secas: Articulação Narrativa. *In*: BRAYNER, Sônia (org.).

Graciliano Ramos: seleção de textos. Direção de Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1977, v. 2, p. 196-203. (Coleção Fortuna Crítica de Graciliano Ramos, v. 2).

BOSI, Alfredo. **Literatura e resistência**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

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

CANDIDO, Antonio. Dialética da Malandragem. *In*: CANDIDO, Antonio. **O discurso e a cidade**. 5. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2015.

CANDIDO, Antonio. **Formação da Literatura Brasileira**: Momentos Decisivos. 10. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. *In*: CANDIDO, Antonio. **Vários escritos**. 6. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2017.

CARPEAUX, **História da literatura ocidental, I**. 1. ed. São Paulo: Leya, 2019.

DURÃO, Fábio Akcelrud. **Metodologia de pesquisa em literatura**. 1. ed. São Paulo: Parábola, 2020.

LAFETÁ, João Luiz. O mundo à revelia (Posfácio). *In*: RAMOS, Graciliano. **São Bernardo**. 38. ed. Rio de Janeiro, Record, 1981.

LINS, Álvaro. Valores e misérias das vidas Secas (Posfácio). *In*: RAMOS, Graciliano.

Vidas secas. 45. ed. Rio de Janeiro, Record, 1974. Disponível em:

file:///D:/Downloads/Vidas_Secas_Graciliano_Ramos_45a_EDICAO.pdf. Acesso em: 1 nov. 2019.

MORAES, Dênis de. **Graciliano, literatura e resistência**. *In*: Blog da Boitempo. Disponível em: <https://blogdaboitempo.com.br/2012/11/28/graciliano-literatura-e-resistencia/>. Acesso em: 09 out. 2021.

RAMOS, Graciliano. **Memórias do cárcere**. 50. ed. Rio de Janeiro: Record, 2018.

RAMOS, Graciliano. **São Bernardo**. 102. ed. Rio de Janeiro: Record, 2019.

RAMOS, Graciliano. **Vidas Secas**. 151. ed. Rio de Janeiro: Record, 2021.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ. Biblioteca Universitária. **Guia de normalização de trabalhos acadêmicos da Universidade Federal do Ceará.** Fortaleza, 2019.

WEBER, Max. **A ética protestante e o espírito do capitalismo.** 1. ed. Coleção a obra-prima de cada autor. São Paulo: Martin Claret, 2013.

LITERATURE AND RESISTANCE: A READING OF GRACILIANO RAMOS

Abstract

The present study discusses a literature perspective of denunciation and that serves the cause of resistance. Considering the close relationship between literature and society, we turn to the social problems addressed in the works of Graciliano Ramos, starting from the power relations that are inserted in them and that are established between people of different social classes. Thus, considering an overview of inequality represented in the author's works, such as in *Vidas Secas* (2021) and *São Bernardo* (2019), we think of Graciliano Ramos' literature as a possibility of dialogue with other works, from different times and spaces, but that are brought together by the critical aspect and the aesthetic improvement, always integrating the internal and external elements of the work. The analysis presupposes the concept of resistance from the ideas of Alfredo Bosi in *Literature and Resistance* (2002) and defends a reading hypothesis based on the thought of Antonio Candido in *Fiction and Confession* (2012), primarily. The condition of the migrant sertanejo, the colonel, the authority validated by the State and the atmosphere of tension and permanent malaise of the characters, help to reflect on how the conditions of inequalities indicate a reality of the oppressed and oppressor, beyond the plots they have in their essence the construction of the narrative crossed by three founding elements: drought, silence and memory.

Keywords

Literature. Society. Resistance. Graciliano Ramos.

SOBRE RESISTÊNCIA E ESPERANÇA EM DOIS CONTOS DE OS DRAGÕES NÃO CONHECEM O PARAÍSO

Vinícius Façanha⁴⁰

Resumo

Os dragões não conhecem o paraíso, de Caio Fernando Abreu, se apresenta com uma dupla possibilidade de leitura: livro de contos e *romance-móvil*. Na primeira forma, as histórias são independentes, mas giram em torno de um mesmo tema, o amor, e suas variações, como “amor e abandono”. Já na segunda, as 13 peças reunidas relacionam-se entre si de diferentes maneiras, formando uma espécie do todo. No caso dos contos/capítulos “Dama da noite” e “Sem Ana, Blues”, as duas partes parecem complementar-se, uma vez que ambas retratam, cada uma a seu modo, a espera pelo amor. No entanto, essa complementação ocorre de maneira opositiva, como imagens refletidas em um espelho. Se o primeiro conto representa a narrativa daqueles que, por fugirem aos padrões de aceitação social, são excluídos e marginalizados, o segundo é um exemplo do vazio que atinge até mesmo aqueles que encontram sucesso nesta sociedade. Como parte de nossa pesquisa de mestrado desenvolvida com apoio da FUNCAP, a análise semiótica comparada desses textos, revela dois percursos aparentemente distintos que a partir do abandono buscam na espera(nça) pelo amor diferentes formas de incluir fraturas na vida dos sujeitos como forma de resistência à sociedade ou aos anseios individuais.

Palavras-chave

Literatura comparada. Semiótica. Caio Fernando Abreu.

⁴⁰Mestrando em linguística no Programa de Pós-graduação em Linguística da Universidade Federal do Ceará(UFC), Fortaleza, CE, Brasil. E-mail: vfacanha99@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8642-248X>.

Introdução

“Quem diz esperança, diz espera.”

(A. J. Greimas)

Em 1988, Caio Fernando Abreu entrega ao mundo um livro que ganha o prêmio Jabuti na categoria de contos. No entanto, apesar da classificação que recebe em ocasião do laureamento, tal obra do escritor gaúcho não se encerra pacificamente quanto ao gênero. Assim, *Os dragões não conhecem o paraíso* se apresenta aos leitores com uma dupla possibilidade de leitura. O livro conta, logo no início, com uma “nota do autor” em que são facultadas ao leitor duas formas de encarar o objeto que se abre a sua frente:

- 1) Um livro de contos com “treze histórias independentes girando em torno de um mesmo tema: amor.”. Um mesmo tema e suas possíveis variações: “Amor e sexo, amor e morte, amor e abandono, amor e alegria, amor e memória, amor e medo, amor e loucura.” (ABREU, 2018, p. 424)⁴¹
- 2) Um *romance-móvil*, desmontável e fragmentado, mas completo, “onde as trezes peças talvez possam completar-se, esclarecer-se, ampliar-se ou remeter-se de muitas maneiras umas às outras, para formarem uma espécie de todo.” (ABREU, 2018, p. 424)

Sem intenção de aprofundar a análise das implicações dessa dupla possibilidade na construção da totalidade discursiva do livro ou mesmo de cada uma das partes, dois dos “contos” chamam nossa atenção por parecerem “espelhos” um do outro. Se os encaramos como contos, “Dama da noite” e “Sem Ana, blues” conjugam o abandono à temática do amor. Por sua vez, na aproximação mais íntima que a leitura como romance proporciona, as duas partes aparentam contrair entre si uma relação de oposição complementar, quase como imagens inversas em um reflexo espelhado.

Os protagonistas das duas histórias encontram no abandono o mote para suas narrativas, seja no abandono pela pessoa amada ou por toda uma sociedade. No entanto, para além disso, o que conecta uma “mulher meio pirada, meio coroa”, marginalizada, provavelmente profissional do sexo, “puta velha” (ABREU, 2018, p. 482 - 484) — daí a alcunha de dama da

⁴¹A edição que utilizamos para referências é a publicação mais recente da obra em um volume intitulado *Contos Completos* (ABREU, 2018)

noite — e um “homem-quase-maduro-que-já-foi-marcado-por- um-grande-amor-perdido” (ABREU, 2018, p. 448) que aparentemente alcançou sucesso social?

Os pontos de contato e confronto entre os percursos dos dois narradores podem ser notados nas representações mais concretamente construídas, assim como nos fios mais abstratos que conduzem as tramas dos sujeitos. Desse modo, acreditamos que uma análise comparada entre os dois textos, com base em algumas reflexões propostas pela semiótica discursiva (GREIMAS, 2014; GREIMAS, 2017), é capaz de revelar como a resistência, a esperança e o amor constroem dois percursos semelhantes, mas opostos.

2. Resistências ativas e passivas

Em “Dama da Noite”, o texto é construído como um diálogo com feições de monólogo, uma vez que temos acesso expresso apenas à fala de um dos personagens que assume então o papel de narrador. Este é uma mulher já mais velha, com alcunha homônima ao título, que conversa, a noite em um bar, com um jovem rapaz, chamado por ela de “boy” e “garotão”, do qual não lemos as falas, se não implicitamente pelas resposta da Dama. O diálogo inicia e é construído em torno da figura da *roda*, que de maneira ampla representa uma instância superior aos sujeitos individuais, mas que os incorpora em uma forma de organização social e de estilo de vida. Uma roda da qual a protagonista não faz parte, mas seu interlocutor sim:

Como se eu estivesse por fora do movimento da vida. A vida rolando por aí feito roda-gigante, com todo mundo dentro, e eu aqui parada, pateta, sentada no bar. Sem fazer nada, como se tivesse desaprendido a linguagem dos outros.[...] Você tem um passe para a roda-gigante, uma senha, um código, sei lá. Você fala qualquer coisa tipo bá, por exemplo, então o cara deixa você entrar, sentar e rodar junto com os outros. Mas eu fico sempre do lado de fora. Aqui parada, sem saber a palavra certa, sem conseguir adivinhar. Olhando de fora, a cara cheia, louca de vontade de estar lá, rodando junto com eles nessa roda idiota - tá me entendendo, garotão? (ABREU, 2018, p. 480)

Desde o início do texto, a Dama da noite faz questão, não apenas de apresentar a roda como possuidora de uma extensão grande o suficiente para abarcar o movimento da vida, mas também de demarcar a diferença de local da qual os interlocutores falam. Enquanto ela se encontra do lado de fora da roda, incapaz de transpor os limites a ela impostos e sofrendo os desprazeres dessa posição, o garotão com o qual ela dialoga está dentro da roda usufruindo de suas vantagens. No decorrer da conversa, a protagonista vai pontuando a força hegemônica da roda que influi sobre uma grande quantidade de sujeitos, como os (pelo menos) dois terços do bar que vestem preto e tem cabelo arrepiadinho, construindo assim o perfil daqueles que fazem

parte dela: “As mocinhas que querem casar, os mocinhos a fim de grana pra comprar um carro, os executivozinhos a fim de poder e dólares, os casais de saco cheio um do outro, mas segurando umas.” (ABREU, 2018, p. 484). Além disso, ela ressalta as benesses de se fazer parte da roda; a cumplicidade com a qual os semelhantes se tratam, mas que não é distendida àqueles do lado de fora.

Essas caracterizações constroem uma figura de grande extensão que influi na vida dos sujeitos propondo-lhes modos de agir e nos permitem compreender a roda: 1) de um ponto de vista abrangente, como um correspondente de grandes estruturas sociais de classes, dos bons costumes, do *mainstream*, do padrão de beleza e 2) de acordo com a teoria semiótica, como um destinador transcendente que, detentor de um sistema de valores, manipula os sujeitos a cumprirem performances de acordo com sua axiologia. Em complemento a sua função propositiva, a roda como destinador também assume o papel de sancionador das ações dos sujeitos, recompensando aqueles que cumprem com seus ideais, é o caso do boy, enquanto aqueles se desviam dos caminhos propostos são punidos, tal qual a Dama o é. Como afirma a narradora, “Quem roda na roda fica contente. Quem não roda se fode” (ABREU, 2018, p. 481), ressaltando o domínio que tal figura exerce nas pessoas.

A influência do destinador sobre os sujeitos pode ser cifrada por meio das modalizações que ele faz incidir sobre os fazeres e estados desses actantantes. Aqui devemos fazer um primeiro “parêntese teórico” para lembrar o modo como a semiótica enxerga a dimensão narrativa do sentido. Partindo da noção de que a narratividade pode ser encarada como a transformações de estados, estes podem ser definidos como a *relação juntiva*, o *ser*, que se estabelece entre um *sujeito* e um *objeto*, sendo este a representação em que se investe determinado valor. Ora esses dois actantes encontram-se unidos, em *conjunção*, ora apresentam-se separados, em *disjunção*. A passagem de um predicado de estado a outro é fruto de uma *transformação* que é alcançada por meio do *fazer* de um actante, seja ele o sujeito de estado ou algum outro.

Nesse sentido, as modalizações podem ser entendidas como a “modificação de um predicado por outro predicado” (GREIMAS, 2014, p. 83); o que decorre, por exemplo, da alteração de um estado, de um *ser*, por uma *performance*, por um *fazer*. Se nesse caso, o *fazer* rege o *ser*, a semiótica prevê também modalizações regidas pelo *ser*, como é o caso do *ser* do *fazer*, ou seja, da *competência*. Cabe a essa instância superior da qual vínhamos falando, nesse caso a roda, a sociedade, imputar aos sujeitos um senso de *dever* cumprir determinadas performances, um *dever-fazer*. Desse modo, segundo a Dama, a roda parece determinar

prescrições (dever-fazer) e *interdições* (dever-não-fazer) que devem ser cumpridas para que o sujeito possa rodar nela, assim como certas *necessidades* (dever-ser) e *impossibilidades* (dever-não-ser).⁴² Dentre as determinações impostas pelo destinador, a protagonista foca suas queixas sobretudo em dois tipos de deveres que, sem grande compromisso de exatidão terminológica, propomos chamar de: um dever *pudico* e um dever *padrão*.

Na primeira ordem de deveres lançados pela roda, encontra-se, de maneira geral, a *interdição* ao amor e ao sexo, ou seja, um dever-não-transar e um dever-não-amar. Durante todo o diálogo esses dois valores são constantemente retomados em situações de disforia de acordo com os valores propostos pela roda:

Já nasceu de camisinha em punho, morrendo de medo de pegar Aids. *Vírus que mata. neguinho, vírus do amor. Deu a bundinha, comeu cuzinho. pronto: paranóia total.* Semana seguinte, nasce uma espinha na cara e salve-se quem puder: baixou Emílio Ribas. Caganeira, tosse seca, gânglios generalizados. Ô boy, que grande merda fizeram com a tua cabecinha, hein? *Você nem beija na boca sem morrer de cagaço.* [...] Você vê pela tevê, eu sei. Mas na tevê também dá, o tempo todo: *amor mata amor mata amor mata.* (ABREU, 2018, p. 482, *grifos nossos*)

De forma mais específica, esse dever *pudico* manifesta cada uma de suas *interdições* de diferentes maneiras. O dever-não-fazer sexo se reflete, por exemplo, em uma necessidade de ser hétero (dever-ser) e numa impossibilidade de ser gay (dever-não-ser). Tais ditames sociais sobre a sexualidade podem ser observados quando a dama insinua que seu interlocutor é homossexual e tenta convencê-lo que “não é vergonha nenhuma”. Em oposição, a opinião pública faz parecer o contrário ao “exigir” que esse tipo de experiência seja algo a se esconder, nem que seja por trás de desculpas e justificativas, “não me venha com aquela história tipo sabe, uma noite, na casa de um pessoal em Boiçucanga, tive que dormir na mesma cama com um carinha que.” (ABREU, 2018, p. 481).

Por sua vez, o dever-não-amar revela-se na *proibição* à crença no amor verdadeiro (dever-não-crer) ou, pelo menos, em uma *contingência* a essa esperança (não-deve-crer). Essa modalização pode ser verificada na própria Dama da noite que ao se adjetivar negativamente devido a sua crença, “E acontece que *eu ainda sou babaca, pateta e ridícula* o suficiente para estar procurando O verdadeiro amor. Para de rir, senão te jogo este copo na cara” (ABREU,

⁴²A lexicalização utilizada para revestir as possibilidades de modalizações foi retirada de Greimas (2014), mas como o próprio toda denominação é fundo arbitrária, de modo que interessa-nos mais a definição estrutural (deve-fazer ou dever-não-fazer, por exemplo) do que a nomenclatura, utilizada para auxiliar na compreensão dos sentidos construídos pelo texto.

2018, p. 480, *grifos nossos*) revela a previsão de uma sanção coletiva negativa advinda da roda e que encontra coro no riso de seu interlocutor.

Quanto ao dever *padrão*, este age sobretudo na imposição de um padrão que deve ser seguido homogeneamente pelos sujeitos. Essa necessidade se deixa ver na diferença de tratamento que as pessoas que rodam na rodagem despendem aos seus semelhantes e aos que estão fora da roda:

Sabe nada: você roda na roda também, quer uma prova? *Todo esse pessoal de preto e cabelo arrepiadinho sorri pra você porque você é igual a eles. Se pintar uma festa, te dão um toque, mesmo sem te conhecer. Isso é rodar na roda, meu bem. Pra mim, não. Nenhum sorriso. Cumplicidade zero. Eu não sou igual a eles, eles sabem disso.* (ABREU, 2018, p. 482, *grifos nossos*)

No entanto, cabe ainda lembrar que outras modalidades podem influenciar a performance do sujeito, é o caso do *querer-fazer*, e como aponta Greimas (2014, p. 94) essas modalizações nem sempre se encontram em acordo podendo gerar confrontações modais. Um dos modos de lexicalização que algumas desses arranjos modais conflituosos encontram é a *resistência*, que pode se apresentar de duas maneiras:

- 1) Como uma *Resistência passiva* marcada pela ausência de desejo do sujeito de cumprir com as imposições deônticas do destinador. Esse é o caso das configurações modais resultantes da união de um dever-fazer com um não-querer fazer, assim como de um dever-não-fazer com um não-querer-não-fazer.
- 2) Já a *Resistência ativa* caracteriza-se, não apenas por uma indisposição para com os valores do destinador, mas por um desejo de contrariar tais imposições. As configurações modais que subjazem esse tipo de resistência são a união entre o dever-fazer e um querer-não-fazer e a combinação entre um dever-não-fazer e um querer-fazer.

Nessa toada, o discurso da protagonista parte de um local de denúncia por parte de alguém que, apesar de já querer fazer parte da roda, hoje rejeita os deveres impostos por esse destinador social. Assim, a Dama da noite apresenta uma *resistência ativa* às *prescrições* e *interdições* da roda. Ela parece assumir com orgulho os seus fazeres “desviantes”, em relação ao dever *pudico*, por exemplo, ela descumpra o *não-dever-fazer-sexo*, uma vez que insinua-se como profissional do sexo e demonstra apreço pelos homossexuais (podendo ela mesma estar fora da heteronormatividade), “Eu, que já dei pra meia cidade e ainda por cima adoro veado.”

(ABREU, 2018, p.). O mesmo pode ser verificado quanto ao *dever-não-amar*, ao passo que a Dama reafirma diversas vezes sua crença no amor verdadeiro e sobretudo na força motriz que esse crer representa em sua vida.

Por sua vez, o interlocutor do conto, o boy, é representado como alguém dentro da roda, um sujeito os valores do destinador e como tal não consegue enxergar por fora dessa axiologia, “Você é tão inocente, tão idiotinha com essa camisinha Mr. Wonderful. Inocente porque nem sabe que é inocente” (ABREU, 2018, p. 482). Ainda assim, ele nutre desejos contrários a imposição deontológica do destinador “Essa tontura que você está sentindo não é porre, não. É vertigem do pecado, meu bem, tontura do veneno” (ABREU, 2018, p. 483), mas eles não chegam a libertá-lo dos valores da roda. Assim, ele descumpra com seus deveres em *segredo* (uma vez que é tolerável ter experiências homossexuais desde que haja um desculpa para mascará-las) e apresenta no máximo uma *resistência passiva*, pois não possui uma disposição volitiva de contradizer seu destinador.

3. Imanência e aparência

A questão do secreto, do mascaramento, é um aspecto relevante para a compreensão da dinâmica social organizada pela roda de “A Dama da Noite”. Ao mesmo tempo, ela oferece um caminho seguro para iniciar a análise comparativa com “Sem Ana, blues”. No entanto, antes de prosseguir faz-se necessário um segundo “parêntese teórico”. Se vínhamos até então trabalhando com modalidades ligadas ao papel de manipulador do destinador, aquele que instaura um *dever-fazer* ou *dever-ser* no sujeito, outra função assumida por essa instância superior, a de *sancionador*, indica outro dispositivos modais para dar conta da discussão das aparências: as *modalidades veridictórias*.

Distanciando-se de discussões ontológicas sobre a verdade, a semiótica nos permite analisar no texto literário a questão do dito verdadeiro. Para analisar a veridicção, articula-se essa categoria modal em duas categorias, o *ser* e o *parecer*, que dão conta respectivamente da imanência e da manifestação das relações entre os sujeitos e os objetos de valor. A partir dessas duas modalidades o destinador-sancionador pode discernir entre quatro configurações modais, como pode ser visto no quadrado abaixo:



(Quadrado das modalidades veridictórias)

(Fonte: Barros, 2001, p. 54)

Nesse sentido, a roda parece se configurar como uma sociedade de aparências, pois, mais importante que o eixo da imanência, aquilo que se é ou deixa de ser, é o modo como os sujeitos se apresentam uns aos outros. Pode-se, por exemplo, ter relações homossexuais, desde que haja uma desculpa, uma história como justificativa, ou seja, desde que não se pareça ser homossexual ou ter cometido tais práticas. Ao mesmo tempo, deve-se manter a boa aparência dos relacionamentos heterossexuais até quando eles não funcionam mais, é o caso dos “casais de saco cheio um do outro, mas segurando umas”. São exemplos que reforçam o dever *padrão* que indicamos; a roda não se preocupa com a verdade ou falsidade, mas é tolerante a práticas homossexuais em *segredo* (ser e não-parecer) e a relacionamentos amorosos sustentados na *mentira* (não-ser e parecer).

É também contra essa prevalência da manifestação, do *parecer*, sobre a imanência, o *ser*, que a Dama apresenta sua resistência. Como a protagonista do conto reforça, não é pelo seu interlocutor, o Boy, que ela está lá, mas por “aquele que ainda não veio”, pelo *verdadeiro* amor que acredita que um dia viverá e não por esses amores calcados na *mentira* que a roda produz. E é essa esperança que a faz resistir às sanções negativas que recebe da sociedade, “Ria de mim, mas estou aqui parada, bêbada, pateta e ridícula, só porque no meio desse lixo todo procuro o verdadeiro amor” (ABREU, 2018, p. 484)

Ao seu modo, o narrador e protagonista de “Sem Ana, blues” também encontra na espera pelo amor o leitmotiv de seu percurso. Ele é um homem que narra sua história após ser abandonado por Ana, seu relacionamento amoroso. Assim, acompanhamos seu trajeto desde de o momento quando Ana o deixou, em toda sua vacuidade de sentido, até os momentos depois que Ana o deixou, em seu processo de recuperação e busca de sentido que desemboca numa vida socialmente considerada de sucesso.

Ana é apresentada como um personagem de grande valor na existência do narrador. Desde o início do texto, sua partida é cravada como um momento de impacto na vida do sujeito,

de modo que a própria narrativa é guiada por esse evento: “Quando Ana me deixou - essa frase ficou na minha cabeça, de dois jeitos - e depois que Ana me deixou.” (ABREU, 2018, p. 445). Assim, Ana parece assumir um papel de grande importância para o narrador. A ela é atribuída a função de destinador, uma vez que seu ex-companheiro começa a guiar suas ações tendo em vista o que Ana quer, ou o que ele interpreta como sendo a vontade dela.

Devido a grande força que essa personagem, mesmo em sua ausência, exerce ainda na vida do protagonista, ela parece assumir a representação dos diferentes caminhos possíveis para o protagonista seguir após sua partida. Desse modo, poderíamos dizer que Ana *manipula* (no sentido de propor quereres e deveres ao sujeito) seu ex em dois sentidos diferentes, atuando quase como um duplo destinatário.

Em uma instância, ela continua existindo como um objeto de desejo para o narrador, que além de incitar nele um querer estar conjunto a Ana, impõe interdições da ordem do dever-não-trair ou estar com outras mulheres. O protagonista, ainda vê a ex como uma possível sancionadora de suas atitudes, a ponto de ter que se desculpar perante ela pelos erros cometidos na esperança de não sofrer mais sanções negativas, “então eu me jogava de bruços na cama e *pedia perdão à Ana por traí-la assim, com aquelas vagabundas*” (ABREU, 2018, p. 448, *grifos nossos*). Nesse sentido, ele demonstra acreditar, em certa medida, que a situação com Ana é reversível; se ele se “comportar bem”, ela pode voltar.

Ao mesmo tempo, a ex-companheira o impulsiona na direção oposta. Ela tenta convencê-lo que as esperanças que o narrador nutre de seu retorno são vãs. O bilhete deixado pela mulher aponta claramente nessa direção, contendo “palavras que dizem coisas duras, secas, simples, *irrevogáveis*. Que Ana me deixou, *que não vai voltar nunca, que é inútil tentar encontrá-la*, e finalmente, *por mais que eu me debata, que isso é para sempre*.” (ABREU, 2018, p. 449, *grifos nossos*). Na tentativa então de cumprir com essa segunda ordem de *prescrições e impossibilidades* lançadas por Ana, respectivamente, deve esquecer-la e dever-não-ser mais apaixonado por ela, o narrador parte em busca de outros destinadores que lhe recuperem o sentido da vida.

Nessa busca encruzilhada pelos diferentes tipos de vontades e obrigações que Ana impõe, o protagonista cede a destinadores místicos, por exemplo, que reforçam o primeiro aspecto da ex, o querer estar com ela, o desejo de seu retorno. “veio o ciclo das anunciações, do I Ching, dos búzios, cartas de Tarot, pêndulos, vidências, números e axés — ela volta, garantiam, mas ela não voltava —”. (ABREU, 2018, p. 448). Outras figuras que podem ser condensadas em um destinador social, a imagem da roda da qual fala a Dama da noite, impelem

nesse sujeito um dever de superar Ana. Mais do que isso, de um dever de demonstrar que a havia superado, que estava bem, que gozava das aparências valorizadas socialmente:

veio depois o ciclo do novo corte de cabelos, da outra armação para os óculos, guarda-roupa mais jovem, [...] musculação, alongamento [...], e fui ficando tão bonito e renovado e superado e liberado e esquecido dos tempos em que Ana ainda não tinha me deixado que permiti, então, que viesse também o ciclo dos fins de semana em Búzios, Guarajá ou Monte Verde e de repente quem sabe Carla, mulher de Vicente, [...] Mariana, irmã de Vicente,[...], por que não, afinal, o próprio Vicente. (ABREU, 2018, p. 448)

Assim, mesmo buscando outros destinadores, o protagonista se encontra entre axiologias que parecem valorizar dimensões diferentes da veridicção. Por um lado, o narrador continua desejando Ana e esperando que ela volte, o que fica explícito pela constante e insistente repetição do nome da ex-companheira durante todo o conto. Ana parece ser uma ideia fixa em sua mente que desencadeia ou interrompe todos os seus outros pensamentos e ações. Assim que a mulher o abandona, ele acredita e espera que todas as ligações sejam ela tentando retomar contato e que todos os toques de campanha sejam ela efetivamente retornando. Mesmo quando quando ele parece começar a superá-la (mas não esquecê-la, pois superá-la é manter sua imagem presente), ela retorna subrepticamente ao seus pensamentos. Ao “querer matar Ana dentro de tudo aquilo que era”, esse sujeito tenta encontrar outras mulheres, mas mesmo a escolhas dessas companheiras de relações sexuais passageiras (e fracassadas) é guiada por ana, afinal o protagonista escolhe mulheres apenas por serem diferentes de sua ex. Assim fica claro que até o final do conto, que retoma a sensação de abandono por Ana descrita no início do texto, que o narrador continua de forma imanente, em seu ser, desejando Ana.

Por outro lado, durante o percurso de recuperação a sociedade vai convencendo-o a mostrar-se como um lindo e sedutor que esqueceu Ana e está pronto para aproveitar as benesses que os outros homens e mulheres lindos e sedutores tem a oferecer. Assim como a Roda da outra narrativa, a sociedade em “Sem Ana, Blues” é calcada na dimensão da aparência. Não importa se ele ainda sofre pela mesma mulher, contanto que ele não demonstre isso. A maneira de fugir dessa impressão vendida pela sociedade (e a que funciona em frente dos recursos míticos e religiosos que ele tentou) são roupas, acessórios, musculação... enfim objetos que definem um parecer aceitável socialmente. Nesse sentido, a aproximação com o destinador de “Dama da Noite” se faz presente também na aceitação da prática homossexual, desde de que com certas justificativas, certos segredos; “por que não, afinal” transar com Vicente depois de já ter demonstrado a sua heterossexualidade (seu encaixe dentro dos padrões) pegando as

mulheres presentes e além do mais estando sobre efeito de drogas? Havendo tais justificativas, a prática é aceita, afinal não se parecerá homossexual.

A presença dessas duas dimensões, querer Ana e não-querer demonstrar isso, faz com que o narrador dessa narrativa apresenta uma dupla relação com seus destinatários, de modo que é justo perguntar se ele seria um sujeito da *recusa* ou do *consentimento* em relação aos valores que lhe são colocados. Em certa medida o protagonista apresenta uma *resistência ativa* ao dever-esquecer Ana, imposto pela mesma na imanência e pela sociedade na aparência. O narrador continua mantendo em si o querer estar com Ana e a esperança de sua volta, “naqueles sábados e domingos nunca mais com Ana, *vinha a certeza* de que, de repente, bem normal, alguém diria telefone-para-você e do outro lado da linha aquela voz conhecida diria sinto-falta- quero-voltar. Isso nunca aconteceu.” (ABREU, 2018, p. 445, grifos nossos). Em contrapartida, o sujeito apresenta uma tentativa de *obediência ativa* a superar Ana, “depois daqueles dias começou o tempo em que eu queria matar Ana dentro de tudo aquilo que era eu,” (ABREU, 2018, p. 447). A oscilação entre essas duas posturas é mediada por um elemento que também se faz importante para a Dama da noite: a esperança.

4. Esperança e amor

A esperança atua então como uma figura central nas duas narrativas, além de revelar-se como um ponto desencadeador das conexões que podem ser formadas entre os dois contos. Isso ocorre, não apenas pela presença desse elemento em ambos os textos, mas precisamente pela forma que ela se insere nas dinâmicas de resistência dos dois protagonistas. Aqui vale a pena inserirmos um terceiro (e pequeno) “parêntese teórico” lembrando uma das frases do pai da semiótica discursiva: “Quem diz esperança, diz espera” (GREIMAS, 2017, p, 94)

Se comprarmos a afirmação do autor lituano de que a esperança pressupõe a espera, é possível conferir que os narradores dos dois contos sobre os quais vimos comentando encontram-se, de uma forma ou de outra, em um estado de espera. Na verdade, para além de lançar luz sobre essa característica dos personagens, essa forma de pensar a esperança nos ajudar a visualizar a espera nessas duas narrativas de forma oposto ao que muitas vezes se percebe no discurso cotidiano: a espera como sinônimo de desistência, de resignação, como um momento de falta de tentativas. Parece-nos, pelo contrário, que a espera atua nos dois contos como uma forma de resistência.

Essa posição é reforçada pelo papel de promotor da continuidade (e não de interruptor do dever, como se pode imaginar da espera) que a esperança assume tanto para a Dama da noite, quanto para o ex-companheiro de Ana. Basta lembrar como este descreve a ausência de sentido que o assoma após o abandono, “não havia nada mais na minha cabeça nem na minha vida além do espaço em branco deixado pela ausência de Ana” (ABREU, 2018, p. 445) e como a fixação na esperança que a ex retorne é o que inicialmente torna suportável essa feição que a vida assumiu. Ele acha (espera) que qualquer telefonema pode ser Ana dizendo que quer voltar e que todo toque de campainha era esse retorno. Quando nenhuma dessas expectativas se confirma, o narrador permanece inerte, “com o bilhete de Ana na mão” e “sem fazer absolutamente nada além de respirar”, enfim “sem salvação”.

A importância exacerbada que possui na vida desse sujeito faz com que ela possua um papel concentrador de sentido, de forma que em sua ausência o protagonista se encontra aturdido, “Tudo ocorre como se a grandeza acentuada, confiscasse **em seu proveito — arbitrariamente? — a** foria das grandezas não acentuadas ou, de um ponto de vista interpretativo, desacentuadas.” (ZILBERBERG, 2011, 290). No entanto, se por um lado a partida lança o narrador nesse estado de atonia, é a esperança em Ana que vai fornecendo um pouco de sentido ao dia-a-dia estéril que o sujeito enfrenta desde então.

Nesse sentido, trazemos o que Greimas diz ao falar sobre a estesia; que “trata-se sempre da nossa pobre vida cotidiana e dos diferentes meios de nela introduzir fraturas” (2017, p. 96). Nas duas narrativas em questão, é a esperança (sobretudo a esperança no amor) que é capaz de inserir essas pequenas “fraturas”, esses pequenos elementos irradiadores de significação, na mesmice aplanada de sentido que os destinadores lançam os protagonistas. Assim, a esperança pode ser entendida como um modo de resistência ao abandono. Se em “Sem Ana, Blues” o narrador que já experimentou o amor e depois o perdeu, sobrevive a solidão esperando que Ana volte, ou que ao menos ele consiga conviver com sua ausência, em “Dama da noite”, a protagonista que é marginalizada e excluída socialmente, e mesmo sofrendo coerções para acreditar que não é digna de ser amada, segue resistindo contra a roda pois acredita ainda que viverá um amor verdadeiro:

Mas eu quero mais é aquilo que não posso comprar. Nem é você que eu espero, já te falei. Aquele um vai entrar um dia talvez por essa mesma porta, sem avisar. Diferente dessa gente toda vestida de preto, com cabelo arrepiadinho. [...] É por ele que eu venho aqui, boy, quase toda noite. Não por você, por outros como você. Pra ele, me guardo. Ria de mim, mas estou aqui parada, bêbada, pateta e ridícula, só porque no meio desse lixo todo procuro o verdadeiro amor. Cuidado comigo: um dia encontro. (ABREU, 2018, p. 484)

Conclusão

Acreditamos que a análise comparada dos dois contos auxiliada por algumas reflexões empreendidas pela teoria semiótica que apresentamos nesse artigo permite visualizar pontos de contatos entre os dois textos. Aquilo que inicialmente chamamos como de imagens refletidas num espelho se revela pelo percurso dos protagonistas que partem de locais opostos (a perda do amor e a negação da possibilidade do amor), mas que encontram na esperança amorosa um forma de sobrevivência e resistência contra as destinações que lhes são exteriormente impostas. Parece enfim que ambos os narradores se encontram contemplados nesse questionamento do pai da semiótica: “Pois embelezar a vida procurando saídas não é por acaso reconhecer que esse lugar de que se sai “não é vida”, e criar para ele um alhures imaginário nutrido de espera e esperança?” (GREIMAS, 2017, p. 89). A escolha pela espera não é necessariamente se render, à roda por exemplo, mas também uma forma de manter-se vivo pela crença em uma realidade melhor e pela negação dos valores que são oferecidos e aos quais não se concorda.

Dessa forma, ficamos na defesa de que — com a permissão de Greimas — quem diz esperança, diz espera.

Referências

- ABREU, Caio Fernando. Os dragões não conhecem o paraíso In. **Contos completos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.
- BARROS, Diana Pessoa Luz de. **Teoria do discurso**: fundamentos semióticos. São Paulo: Humanitas, 2001.
- GREIMAS, A. J. “Por uma teoria das modalidades” In. **Sobre o Sentido II**. São Paulo: Nankin: Edusp. 2014.
- GREIMAS, A. J. **Da imperfeição**. São Paulo: Estação das Letras e Cores: CPS, 2017.
- ZILBERBERG, C. **Elementos de Semiótica Tensiva**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2011.

ON RESISTANCE AND HOPE IN TWO SHORT-STORIES OF OS DRAGÕES NÃO CONHECEM O PARAÍSO

Abstract

Os dragões não conhecem o paraíso, written by Caio Fernando Abreu, presents itself with a double possibility of reading: short story book and *mobile-novel*. In the first form, the stories are independent, but revolve around the same theme, the love, and its variations, such as “love and abandonment”. In the second, the 13 pieces assembled relate to each other in different ways, forming a kind of whole. In the case of the short-stories/chapters “Dama da noite” and “Sem Ana, Blues”, the two parts seem to complement each other, since both portray, each in its own way, the wait for love. However, this complementation occurs in an oppositional way, like images reflected in a mirror. If the first tale represents the narrative of those who, by escaping the standards of social acceptance, are excluded and marginalized, the second is an example of the emptiness that affects even those who find success in this society. As part of our master's research developed with the support of FUNCAP, the comparative semiotic analysis of these texts reveals two apparently different paths that, starting from abandonment, seek in the wait/hope for love different ways of including fractures in the lives of subjects as a way of resistance to society or to individual desires.

Keywords

Comparative literature. Semiotics. Caio Fernando Abreu.

VERDADES E MENTIRAS NAS HISTÓRIA DE ALEXANDRE: UMA PROPOSTA DIDÁTICO-PEDAGÓGICA PARA O ENSINO FUNDAMENTAL

Geórgia Karinne Soares Silva Sousa⁴³

José Leite de Oliveira Junior⁴⁴

Resumo

O presente trabalho trata de uma proposta de atividade de leitura do conto "A espingarda de Alexandre", presente na obra infanto-juvenil *Alexandre e outros heróis*, de Graciliano Ramos (2012), sob a perspectiva da Semiótica Discursiva, a partir das leituras de Fiorin (2005) e Barros (2002). Tendo em vista o conceito de curadoria adotado pela Base Nacional Comum Curricular, a qual assevera o imprescindível papel do professor na seleção de leituras, bem como na orientação aos alunos no que diz respeito à observância dos textos que circulam na Internet e nas irrefreáveis *fake news*, urge empreender esforços didático-pedagógicos em favor do desenvolvimento da habilidade de percepção de verdade dos alunos do ensino básico. Nessa perspectiva, a teoria discursiva adotada fornece categorias de análise dos valores de verdade, a exemplo do quadrado veriditório. Dessa forma, as histórias da infância da personagem que dá título ao livro, ambientado no sertão nordestino, consistem em narrativas que tratam de acontecimentos que, por seu caráter ficcional, fogem da realidade factual, com estratégia humorística. Assim, a proposta de intervenção didática objetiva um trabalho de análise da manipulação da verdade dentro do texto literário, estendendo-se esses recursos de manipulação às situações de comunicação da vida cotidiana dos alunos.

Palavras-chave

Veriditório. Semiótica Discursiva. Literatura infanto-juvenil. Curadoria pedagógica.

⁴³ Professora de Língua Portuguesa da rede estadual do Ceará e mestranda em Letras pelo Mestrado Profissional em Letras da Universidade Federal do Ceará – georgia@alu.ufc.br.

⁴⁴ Professor do Departamento de Literatura da Universidade Federal do Ceará – leitejr@ufc.br.

Introdução

“Assim, é como conto. Antes conto as coisas que formaram passado para mim com mais pertença.”

(João Guimarães Rosa)

A proposta de atividade aqui apresentada faz parte de um projeto de dissertação do mestrado profissional em Letras (PROFLETRAS – UFC) que possui como temática o letramento literário a partir da leitura da obra *Alexandre e outros heróis*, de Graciliano Ramos (2012), o qual reinterpreta e resgata nesses textos memórias de uma infância sertaneja, despreocupada e livre, mas repleta de criatividade e aventuras, retomando o hábito de contar histórias, despertando no seu ouvinte (leitor) o interesse por essas narrativas e o humor que é produzido no processo de querer saber mais, mas duvidando da veracidade nas falas do narrador Alexandre. O objetivo está centrado na promoção do letramento literário valendo-se de uma teoria discursiva que propicia o aprofundamento na busca pelos sentidos do texto e desenvolve nos alunos a capacidade leitora crítica.

Dentro desse panorama, o conto utilizado para atividade de leitura aqui proposta nos permite analisar a relação entre verdades e mentiras a partir das modalizações do ser, que para Barros (2002) é chamada de modalidade veridictória⁴⁵, articulando-se como uma categoria modal em /ser/ vs. /parecer/. Nesse sentido, podemos discutir as histórias contadas por Alexandre dentro dessa relação em que a mentira consistiria no parecer + não-ser, enquanto a verdade em ser + parecer. Tais relações ainda permitiriam outros resultados, os quais serão vistos no momento da discussão teórica. Dito isso, fica perceptível que a teoria aplicada no processo de construção de sentidos do texto literário pode ser utilizada nos mais variados gêneros discursivos que circulam na sociedade. Em suma, buscou-se tratar a relação entre verdades e mentiras no texto literário apontando para uma prática discursiva muito em pauta nos últimos anos, que são as *fake news*, com o intuito de desenvolver nos alunos a proficiência leitora para formação não apenas de leitores, mas de cidadãos críticos.

Do ponto de vista normativo, nos pautamos no conceito de curadoria, adotado pela Base Nacional Comum Curricular (BRASIL, 2018), que tem trazido à tona o papel do professor como curador, isto é, aquele que seleciona os textos e que ao mesmo tempo, a partir das práticas docentes, pode tornar o aluno apto para também fazer essas escolhas textuais. Faz parte desse trabalho discutir esse conceito dentro da BNCC, bem como avaliar de que maneira a Base tem

⁴⁵ Neste artigo, optamos pela grafia sem o cê mudo – “veriditório”, “veridição” –, que mais se aproxima das orientações do Acordo Ortográfico celebrado entre os países cuja língua oficial é a portuguesa.

tratado o ensino de literatura nos anos finais do ensino fundamental, já que se trata do documento mais atual que norteia nossas práticas, tornando-se fulcral uma maior atenção nesse tópico também.

Dessa forma, buscamos propor uma atividade que tenha como foco o texto literário, mas relacionando-o a outros gêneros discursivos que circulam na sociedade e que fazem parte das práticas de leitura dos alunos. Assim, associando o texto literário ao texto jornalístico, tratamos os conceitos de verdades e mentiras, sob a ótica da Semiótica Discursiva, mais especificamente o quadrado veriditório, o qual nos possibilita categorias de análise desses textos. A escolha do gênero jornalístico se dá pela necessidade de que o aluno perceba as estratégias persuasivas que suscitam efeitos de sentido de verdade ou mentira, de modo a refletir e se posicionar criticamente sobre os impactos que as *fake news* podem causar à sociedade como um todo.

É importante ressaltar o caráter propositivo da atividade uma vez que faz parte de uma pesquisa maior, ainda em desenvolvimento, mas que já sinaliza a eficácia didático-pedagógica da Semiótica Discursiva, visto que propicia categorias analíticas para os diversos gêneros que fazem parte da vida dos nossos alunos, assim como também os adotados na escola, sobretudo os literários. Dessa maneira, como recorte teórico, dentre os mais diversos recursos metalinguísticos de análise de textos proposto pela Semiótica Discursiva, utilizaremos o quadrado veriditório, a partir da leitura de Barros (2005).

Diante do exposto, o percurso deste trabalho se direciona inicialmente à discussão normativa, contemplando o tratamento dado à literatura na BNCC e o conceito de curadoria. Em seguida, abordaremos a teoria discursiva em questão, mais especificamente as modalizações⁴⁶ do ser vistas no quadrado veriditório. Feito isso, passaremos à análise e descrição da atividade para, então, tecermos nossas considerações acerca de tudo que tem sido proposto com este trabalho.

⁴⁶ “A partir da definição tradicional de **modalidade**, entendida como ‘o que modifica o predicado’ de um enunciado, pode-se conceber a **modalidade** como a produção de um enunciado dito modal que sobredetermina um enunciado descritivo.” (GREIMAS; COURTÉS, 2002, p. 314) No caso da veriditório, estuda-se não uma suposta “realidade dos fatos” (verdade referencial), mas sim um item imanente do discurso, ou seja, quando o enunciado modal – como *crer* ou *saber* – sobredetermina o enunciado descritivo *ser*, entendido como enunciado de estado (junção do sujeito com um objeto de valor). Assim, será verdadeiro o que, segundo uma ordem de crença (saber ser), sincretiza ser + parecer; por outro lado, será falso o que corresponde à dupla negação desses termos: não ser + não parecer. Outras combinações serão vistas mais adiante, na aplicação do quadrado veriditório.

1 Fundamentação Normativa

A Lei n.º 9.394, de 20 de dezembro de 1996⁴⁷ (LDB) estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, garantindo uma série de especificidades que envolvem o ensino, tais como o acesso ao ensino público gratuito, o respeito à diversidade étnico-racial, dentre várias outras, sobretudo no que diz respeito às manifestações culturais. Dessa forma, se faz notória a organização e a preocupação legal com o ensino no Brasil, tanto que, para além das leis que normatizam a educação, ainda é proposta uma série de documentos que fornecem parâmetros para as práticas pedagógicas.

Dessa forma, temos como documento norteador mais recente a Base Nacional Comum Curricular (BNCC), que passou a vigorar a partir do ano de 2018, quando da sua homologação. Esse material pretende dar a direção no que diz respeito aos currículos dos sistemas e redes de ensino:

Referência nacional para a formulação dos currículos dos sistemas e das redes escolares dos Estados, do Distrito Federal e dos Municípios e das propostas pedagógicas das instituições escolares, a BNCC integra a política nacional da Educação Básica e vai contribuir para o alinhamento de outras políticas e ações, em âmbito federal, estadual e municipal, referentes à formação de professores, à avaliação, à elaboração de conteúdos educacionais e aos critérios para a oferta de infraestrutura adequada para o pleno desenvolvimento da educação. (BRASIL, 2018, p. 8)

Diante do exposto, percebe-se que há uma tentativa de estabelecer na educação brasileira uma organização consistente não apenas de conteúdos escolares, mas de possibilitar o desenvolvimento da educação, propiciando a formação de cidadãos aptos e críticos, capazes de exercerem sua cidadania na construção de uma sociedade mais justa e igualitária. Nesse sentido, a leitura exerce papel fundamental, já que é uma das competências essenciais para o desenvolvimento de cidadãos que leem o mundo com senso crítico e estético (na apreciação de obras artísticas), como é o caso da literatura.

A BNCC inclui o campo artístico-literário, traduzido em habilidades e competências, pelas quais o alunado tem como objetivo o contato com as manifestações artísticas, em especial com a arte literária, de maneira que esses educandos possam apreciar e reconhecer o valor de tais manifestações. Para além disso, é função da educação escolar propiciar aos estudantes acesso à literatura como direito de todo cidadão à cultura, como

⁴⁷ Lei de Diretrizes e Bases.

também torná-los capazes de ler e compreender o texto literário. A escola deve, em suma, fornecer as ferramentas necessárias para a formação de um público leitor proficiente:

Para que a função utilitária da literatura – e da arte em geral – possa dar lugar à sua dimensão humanizadora, transformadora e mobilizadora, é preciso supor – e, portanto, garantir a formação de – um leitor-fruidor, ou seja, de um sujeito que seja capaz de se implicar na leitura dos textos, de "desvendar" suas múltiplas camadas de sentido, de responder às suas demandas e de firmar pactos de leitura. (BRASIL, 2018, p. 138)

Nota-se que esse conceito de literatura na qualidade de objeto humanizador corrobora uma educação reflexiva, pautada no processo de transformação dos sujeitos em cidadãos capazes de traduzir a obra literária para sua realidade vigente, em pleno exercício da cidadania. Em outras palavras, a literatura é necessária enquanto ferramenta para construção da reflexão dos sujeitos sobre si mesmos e sobre a sociedade numa leitura que se propõe como fruição, mas que transcende o estrito sentido do diletantismo, conforme se ampliem as possibilidades metalinguísticas de exercício do fazer interpretativo, na contraparte do pacto discursivo estabelecido em torno do texto literário.

Para além das questões literárias, outro conceito muito importante sobre o qual nos valem é a curadoria de informação, que podemos entender como curadoria pedagógica. Tal termo foi adotado no documento em discussão pela sua importância no atual contexto tecnológico e por tão grande inserção dos nossos discentes nas chamadas redes sociais. Segundo a BNCC "a cultura digital perpassa todos os campos, fazendo surgir ou modificando gêneros e práticas" (2018, p.85). Isso significa dizer que a escolha dos textos – e os elementos que devem ser observados pelos alunos para leitura, interpretação e análise deles – independe do campo no qual está inserido, seja o campo das práticas de estudo e pesquisa, seja o campo artístico-literário, foco desta proposta de atividade:

A questão da confiabilidade da informação, da proliferação de *fake news*, da manipulação de fatos e opiniões tem destaque e muitas das habilidades se relacionam com a comparação e análise de notícias em diferentes fontes e mídias, com análise de *sites* e serviços checadores de notícias e com o exercício da curadoria, estando previsto o uso de ferramentas digitais de curadoria. (BRASIL, 2018, p. 136)

Dessa maneira, a curadoria consiste na seleção de informações, apontando-se caminhos para identificação daquelas que são ou não confiáveis, para que o aluno desenvolva também critérios de verificação e avaliação de notícias. Com isso, a competência leitora do aluno é desenvolvida nos diversos campos do conhecimento e das práticas sociais, uma vez que

é objetivo final da educação "o pleno desenvolvimento da pessoa, seu preparo para o exercício da cidadania e sua qualificação para o trabalho", conforme assegura o artigo 205 da Constituição Federal de 1988.

Nesse sentido, ao tratar dos conceitos de verdade e mentira no texto literário, buscou-se associá-los às *fake news*, de maneira que Semiótica Discursiva aplicada ao conto também pudesse ser utilizada na análise de notícias fazendo essa ponte entre o texto literário e esse recurso nocivo disseminado no mundo virtual, revelando-se assim que a arte serve também para refletirmos sobre a nossa própria realidade.

2 Fundamentação Teórica

A Semiótica Discursiva está inserida nas teorias que têm como objeto de estudo a manifestação textual, seja ela verbal, não verbal ou sincrética. Tal fato se faz relevante porque durante muito tempo as teorias linguísticas se ocupavam no máximo da dimensão frasal, a exemplo da sintaxe. Em meados do século passado, outras propostas teóricas foram surgindo tendo como foco o texto entendido como um todo. Muitos desses estudos estavam se voltando para o sentido, para além da unidade lexical da semântica. Barros (2002) vai percorrer esse traçado histórico do surgimento da Semiótica Discursiva, teoria proposta por Algirdas Julien Greimas. Segundo a estudiosa, "a semiótica tem por objeto o texto, ou melhor, procura descrever e explicar *o que o texto diz e como ele faz para dizer o que diz*" (BARROS, 2002, p. 7 – grifo da autora). A bem da clareza, é importante identificar qual a concepção de texto que adota a Semiótica Discursiva.

São duas as concepções de texto tratadas pela teoria semiótica. A primeira encara o texto como um objeto de significação e a outra como objeto de comunicação (BARROS, 2002). O resultado dessa dupla aceção é a possibilidade de análises internas (significação) e externas (comunicação). É na conjunção dessas duas ideias que a metodologia semiótica se realiza. Sobre isso, Barros (2002, p. 8) afirma:

Nos seus desenvolvimentos mais recentes, a semiótica tem caminhado nessa direção e procurado conciliar, com o mesmo aparato teórico-metodológico, as análises ditas "interna" e "externa" do texto. Para explicar "o que o texto diz" e "como o diz", a semiótica trata, assim, de examinar os procedimentos da organização textual e, ao mesmo tempo, os mecanismos enunciativos de produção e de recepção do texto.

É dentro dessa concepção textual (objeto de significação e objeto de comunicação) que a semiótica é constituída e é partindo desses pressupostos teóricos que esta pesquisa recorre

a uma teoria do discurso que toma o texto como unidade de análise (FIORIN, 2005) e pretende se debruçar sobre os sentidos que dele pode extrair.

Para a elaboração desta proposta pedagógica foi necessário um recorte teórico para uma abordagem mais direcionada aos objetivos da atividade que mantém o foco nas questões ligadas aos conceitos de verdade, falsidade, mentira e segredo, os quais para a Semiótica Discursiva vão ser tratados a partir das modalizações do ser. Conforme Barros (2002) tais modalizações acontecem sob duas perspectivas:

[...] da modalização veridictória, que determina a relação do sujeito com o objeto, dizendo-a verdadeira ou falsa, mentirosa ou secreta, e o da modalização pelo querer, dever, poder e saber, que incide especificamente sobre os valores investidos nos objetos. As modalidades veridictórias articulam-se como categoria modal, em /ser/ vs. /parecer/. (p.45)

Para a proposta pedagógica aqui apresentada, interessa a modalização veridictória, a qual passa a tratar a verdade como veridictório ou dizer verdadeiro. A articulação dos termos /ser/ vs. /parecer/ podem ser percebidas no quadrado veridictório, que serve de guia à análise utilizada na atividade proposta:

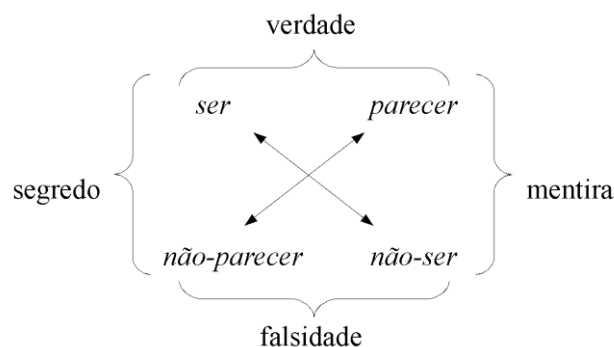


Imagem 1: Quadrado Veridictório (GREIMAS. COURTÉS, 2008, p. 532)

Como é possível verificar no quadrado semiótico a verdade sincretiza o par /ser/ vs. /parecer/, enquanto a mentira reúne os termos /não-ser/ vs. /parecer/. Dessa forma, a análise do conto em questão nos traz uma sequência de diálogos e suposições das personagens que nos permite avaliar essas relações, sempre lembrando que tudo depende do sistema interno (enunciado) e do sistema de comunicação (enunciação enunciada), portanto a verdade para determinado ator não coincidirá necessariamente com a avaliação de outro, no caso de uma interlocução; da mesma forma, a verdade do enunciador pressuposto não será necessariamente

a mesma daquela sustentada pelo narrador inscrito no enunciado. Na atividade, os alunos devem observar tais suposições e julgar, a partir do quadrado veriditório, se e quando ocorre a mentira, a falsidade, a verdade ou o segredo. Considerando o caráter humorístico e fantasioso do conto, os estudantes podem chegar, por exemplo, à conclusão de que todas as suposições dadas pelas personagens se encontram na relação /não-parece/ vs. /não-ser/ que é a falsidade.

Barros (2002) ressalta o valor interpretativo da modalização veriditória. Nesse sentido pode-se conceber a verdade a partir de um contrato fiduciário no qual as personagens aceitam tudo aquilo que é proposto pelo contador de histórias. Alexandre tem a atenção e confiança de sua audiência (narratários), muito embora para o leitor (enunciatário) suas histórias pareçam absurdas, seus ouvintes, dentro da narrativa, as concebem como verdade. A exceção é Firmino, o cego, que ao longo das histórias de Alexandre questiona detalhes dessas narrativas sem, no entanto, diminuir a credibilidade de Alexandre diante de seus demais ouvintes. Em resumo, aquilo que pode ser facilmente questionado pelo leitor é aceito por quase todas as personagens, que acreditam ou parecem acreditar piamente no contador de histórias. Os demais detalhes do conto e da atividade serão vistos a seguir.

3 Análise e descrição da atividade

A proposta de atividade está organizada em três seções intituladas "Antes da leitura", "Depois da Leitura" e "Outras leituras". A primeira seção apresenta três perguntas de predição, momento em que deve ser apresentado apenas o título do conto, a partir do qual os alunos devem levantar hipóteses sobre o que o texto abordará. Nesse primeiro momento já é perguntado aos estudantes sobre seus conhecimentos acerca do funcionamento de uma espingarda, um dos pontos importantes para o desenvolvimento da narrativa. A terceira pergunta diz respeito ao costume de contar histórias. Dessa forma, a seção "Antes da leitura" objetiva a ativação dos conhecimentos prévios dos alunos, de maneira que a leitura seja de fácil entendimento.

Antes da leitura:

- 1) **Sobre o que você acha que o texto vai tratar?**
- 2) **Você sabe como funciona uma espingarda?**
- 3) **Você costuma contar histórias engraçadas sobre a sua vida?**

Professor, a seção "Antes da leitura" é o momento de predição no qual os alunos levantam hipóteses sobre o que o texto vai abordar e têm seus conhecimentos prévios acionados. É uma etapa muito importante para o processo de construção dos sentidos do texto. Sugerimos que as atividades desta seção sejam realizadas oralmente.

Imagem 2: Imagem da seção "Antes da Leitura".

A sugestão é de que as perguntas sejam respondidas oralmente. Logo após essa discussão inicial, o professor deve mediar a leitura do conto, fazendo-a ele mesmo ou solicitando que os alunos leiam, preferencialmente, em voz alta. Ao final da leitura, o professor deverá retomar as perguntas de predição e verificar se as hipóteses levantadas pelos alunos estavam corretas. É importante salientar que ao longo da atividade aparecem algumas caixas com informações e orientações ao professor com caráter de sugestão. Cada professor aplica o material da maneira que funcionar melhor para seus alunos.

Na seção "Depois da leitura" as questões colocam em pauta um ponto específico da narrativa, a distância entre as personagens e o "monte ali na frente". Em resumo, Alexandre está contando como conseguiu, de sua casa, acertar um veado com a espingarda. Tal feito é admirável tendo em vista a longa distância em que se encontrava o animal. Os alunos devem identificar as distâncias ditas por cada umas das personagens e avaliar quais das personagens parecem menos confiáveis. Espera-se que eles respondam que Firmino e Das Dores não podem ter muita credibilidade, um por ser cego e a outra por ser exagerada, sendo essa última repreendida por Alexandre. Essas primeiras questões têm o objetivo de fazer os alunos perceberem que Alexandre está preocupado com o fato de sua história parecer real, mostrando que a ideia de verdade e mentira permeia toda a narrativa.

Professor, na seção "Depois da leitura" o texto de fato é explorado com a sua mediação. Apresentamos algumas respostas esperadas, mas qualquer alternativa à resolução das questões deve ser considerada quando comprovada pelo texto em análise.

Depois da leitura:

1) A personagem Alexandre, antes de iniciar a contação do caso do veado, pergunta aos seus ouvintes a que distância está o "monte ali na frente". O que cada uma das personagens responde?

Resposta esperada: O cego preto Firmino responde que "está muito longe", seu Libório diz que está a meia légua, mestre Gaudêncio afirma está a duas léguas e Das Dores diz que está a cinquenta léguas.

2) Quais destas respostas não parecem confiáveis? Por quê?

Resposta esperada: A de Firmino porque ele é cego e apenas repetiu o que Alexandre disse e a de Das Dores porque exagerou na resposta e logo em seguida foi repreendida pelo padrinho pela resposta descabida.

3) Por que Alexandre repreende Das Dores? Qual é a preocupação dele?

Resposta esperada: Porque ela deu uma resposta muito exagerada o que poderia levar as pessoas a não acreditarem em sua história.

Imagem 3: Seção "Depois da Leitura"

Como visto, grande parte das perguntas traz uma resposta esperada; no entanto, é válido ressaltar que se trata apenas de sugestões e que o professor, ou mesmo os alunos, podem chegar a outras respostas desde que comprovadas no texto. As perguntas subsequentes vão tratar da espingarda de Alexandre, que, ao contrário das comuns, junta os fragmentos de chumbo. Pressupondo o pouco ou quase nulo conhecimento sobre armas de fogo por parte dos alunos, foi colocado um verbete de dicionário que explica o funcionamento de espingardas. Dessa maneira os alunos podem entender o caráter especial da espingarda de Alexandre.

As perguntas de 5 a 9 começam a colocar em xeque a credibilidade de Alexandre diante do leitor:

5) Por que Firmino duvidou do caso do veado e qual é a relação desse caso com a espingarda de Alexandre?
Resposta esperada: Porque o animal estava com ferimentos na orelha e no pé, lugares bem distintos do corpo, como a espingarda junta o chumbo, ele deveria ter sido atingido num só local.

6) Qual é a explicação dada por Cesária?
Resposta esperada: O animal foi atingido em dois locais porque estava coçando a orelha com o pé.

7) Em um trecho do conto, Alexandre diz que suas histórias são exatas. Você concorda? Justifique sua resposta.
Resposta pessoal.

8) A personagem Alexandre costuma contar suas histórias aos seus vizinhos, amigos e parentes. Na sua opinião, essas pessoas acreditam nas histórias que Alexandre conta? Justifique sua resposta.
Resposta pessoal.

9) É comum as pessoas "enfeitarem" suas histórias para que pareçam mais interessantes. Você concorda com esse tipo de comportamento? Por quê?
Resposta pessoal.

Imagem 4: Questões.

Firmino é a personagem que tece a maioria dos questionamentos e que constantemente duvida de Alexandre, enquanto que Cesária, esposa do contador de histórias, é a personagem que o ajuda quando há deslizes nessas narrativas, auxiliando-o e validando cada uma delas. Nesse sentido, espera-se que, com as perguntas 5 e 6, os alunos percebam esses papéis, e com a 7, que eles cheguem à conclusão de que as histórias de Alexandre estão cheias de falhas. As questões 8 e 9 possibilitam a reflexão acerca do costume de contar histórias que mesclam o real e o ficcional e até que ponto a audiência de Alexandre acredita em suas narrativas.

Na sequência da atividade, é apresentada aos alunos uma adaptação do quadrado veriditório e logo abaixo é feita uma breve explicação de como o quadrado pode ser usado para análise de textos. Para exemplificar, foi utilizado o ponto de vista de cada um dos interlocutores de Alexandre acerca da distância do monte:

Veja o exemplo abaixo em que se adotou o ponto de vista de cada interlocutor:

"A distância até o monte"	
"muito longe" (Firmino)	NÃO-PARECER e NÃO-SER (Informação imprecisa dada por uma pessoa cega)
"meia légua" (Libório)	NÃO-PARECER e NÃO-SER (2,5 km - Longa distância para se ver um animal)
"duas léguas" (Mestre Gaudêncio)	NÃO-PARECER e NÃO-SER (10km - Longa distância para se ver um animal)
"cinquenta léguas" (Das Dóres)	NÃO-PARECER e NÃO-SER (241 km - Distância extremamente distante para se ver um animal)
"dezessete léguas" (Média entre as distâncias segundo Cesária)	NÃO-PARECER e NÃO-SER (82 km - Longa distância para se ver um animal)

De acordo com o quadro, nenhuma distância sugerida pelas personagens podem ser tidas como próximas da verdade. No entanto, Alexandre ficou com a média, de 17 léguas, que corresponde a aproximadamente 82 km. Assim, por NÃO-PARECER e NÃO-SER, temos como FALSIDADE a informação sobre a distância em que Alexandre se encontrava quando avistou e atirou no animal.

Imagem 5: Quadro explicativo.

O esquema apresentado deixa claro que a história de Alexandre é falsa de acordo com o quadrado veriditório, obviamente do ponto de vista da avaliação feita pelo enunciário pressuposto. No entanto, pelo caráter ficcional, dentro da narrativa as personagens admitem a história como verdadeira, ou seja, o critério de verdade varia conforme a adesão dos interlocutores à persuasão empreendida pelo imaginoso narrador. Como dito anteriormente, a veridificação para a Semiótica Discursiva toca na questão do fazer interpretativo. O que para o leitor se apresenta como falso, para as personagens do conto pode ser verdadeiro, pois estão comprometidas com o pacto firmado entre eles. Todas as personagens, em alguma medida, contribuem para a construção da história que está sendo contada por Alexandre, já que todos eles sugeriram uma distância e a partir dessas sugestões foi feita uma média entre elas.

Ao final dessa seção, a atividade aponta para a importância de entender que em certos gêneros discursivos a mentira serve ao propósito de entreter o leitor / ouvinte, tornar o texto mais interessante, fomentar a imaginação, e que há casos em que a mentira ou falsidade podem ser extremamente nocivas. Dessa forma, a seção "Outras leituras" visa explorar as *fake news*, texto de pretensa natureza jornalística, mas sem compromisso com a dita verdade factual (também questionável, se considerarmos aqui o critério de imanência sustentado pela Semiótica Discursiva). Nesse momento, pergunta-se o que é uma *fake news* e se o aluno sabe identificá-la. Em seguida é apresentado uma série de exemplos⁴⁸ de como uma *fake news* pode aparecer

⁴⁸ Adaptados de <https://educamidia.org.br/plano-de-aula/nao-caia-em-fake-news>

na Internet e como saber diferenciá-las das demais notícias. Assim, com essa atividade o aluno deve aprender o que são essas notícias falsas e com que objetivo elas são criadas e largamente compartilhadas nas redes sociais e aplicativos de mensagem instantânea.



Imagem 6: Aplicação do quadrado veriditório.

A questão 6 solicita do aluno a aplicação do quadrado veriditório a partir de uma notícia. O aluno tem que fazer a relação entre /parecer/ e /ser/ proposta pelo quadrado, e explicar por que a referida notícia é mentirosa, já que as *fake news* essencialmente parecem verdade, mas não são (não-ser + parecer). Dessa forma, o aluno deve inferir que nem todas as notícias que parecem verdadeiras são, e que é preciso ter atenção às fontes e à maneira como esses textos se apresentam.

É sugerido que as atividades dessa seção também sejam feitas oralmente, de maneira que os alunos possam construir esses conceitos coletivamente. Ao final da atividade é solicitada uma produção oral, na qual os alunos devem contar uma história aos colegas, empregando os recursos que Alexandre utilizou para manter atenção dos seus interlocutores.

Faz-se necessário salientar que um dos objetivos da atividade, para além do letramento literário, também é propiciar a reflexão acerca do caráter ficcional do texto literário e do compromisso de verdade sustentado no jornalismo. É preciso entender o papel da mentira no conto de Graciliano Ramos como um recurso retórico na construção das narrativas propostas pela personagem, mas também perceber que em diversos outros gêneros do discurso, sobretudo nos não ficcionais – jornalísticos e científicos, por exemplo – a mentira é extremamente prejudicial à sociedade em que vivemos. Por isso a importância de uma formação leitora crítica dos alunos, habilitando-os para ler os livros e mundo que os cerca.

Considerações Finais

A atividade de leitura proposta neste trabalho pretendeu desenvolver nos alunos a competência leitora a partir da Semiótica Discursiva, com recorte teórico no Quadrado veridiório. Para tanto, foi selecionado o conto A espingarda de Alexandre, de Graciliano Ramos, com a finalidade de tratar da relação entre verdade e mentira, fazendo um contraponto com as *fake news*, no intuito de discutir o papel da mentira nos textos ficcionais e nos textos não ficcionais, para promoção do letramento literário e da capacidade de curadoria pedagógica.

Discutiu-se, também, a imprescindível atuação do Estado na implementação de leis e de documentos que normatizam e apontam diretrizes para um ensino que possa fomentar a criticidade dos alunos, como indicam a LDB e a BNCC. Assim, identificam-se ainda algumas lacunas na proposta pedagógica aqui descrita, tendo em vista que não foi desenvolvida em todas as práticas de linguagem apontadas pela Base, uma vez que a atividade tem foco no eixo da leitura e pouco desenvolve o eixo da oralidade. Já os eixos de produção textual escrita e análise linguística não foram contemplados aqui.

Ainda assim, verificou-se que a Semiótica Discursiva serve também aos propósitos de ensino de literatura na escola e que se faz necessário o desenvolvimento de mais atividades que contemplem outros pontos da teoria, tais quais o nível fundamental, o nível discursivo e outros aspectos do nível narrativo, de forma que se desenvolva no aluno o letramento literário.

ANEXO

Trecho do conto "A ESPINGARDA DE ALEXANDRE"

— Os senhores querem saber como se deu esse caso do veado, uma história que aponte outro dia? perguntou Alexandre às visitas, um domingo, no copiar. Ora muito bem. Olhem aquele monte ali na frente. É longe, não é?

— Muito longe, respondeu o cego preto Firmino.

— Como é que o senhor sabe, seu Firmino? grunhiu o narrador. O senhor não vê.

— Não sei não, seu Alexandre, voltou o negro. Eu disse que era longe porque o senhor é o dono da casa e deve saber. O senhor achou que era longe e eu concordei. Não está certo?

— Está, resmungou Alexandre. Mas eu quero a opinião dos outros. Que distância vai daqui àquele monte, seu Libório?

Seu Libório arriscou meia légua. Mestre Gaudêncio afastou o monte para duas léguas. E Das Dores afirmou que ele devia estar a umas cinquenta:

— É o que eu digo, meu padrinho. Cinquenta léguas, daí para cima.

Alexandre, moderadamente, repreendeu a afilhada:

— Isso não, Das Dores. Que desconchavo! Assim também é demais. Deixe esses despotismos, para os nossos amigos não fazerem mau juízo, não pensem que eu ando com invenções. As minhas histórias são exatas.

— Tudo ali no duro, opinou seu Libório. Ponha meia légua.

— Eu propus duas, disse mestre Gaudêncio.

— E eu cinquenta, cochichou Das Dores. Mas parece que foi bobagem.

— Foi, gritou Alexandre. Vamos dividir isso. Juntamos tudo e depois repartimos. Cinquenta com dois são cinquenta e dois. Mais meio: cinquenta e dois e meio. Qual é a terça de cinquenta e dois e meio, Cesária? [...]

Referências

BARROS, Diana Luz Pessoa de. **Teoria semiótica do texto**. 4. ed. São Paulo: Ática, 2002.

BRASIL. Ministério da Educação. **Base Nacional Comum Curricular**. Brasília, 2018.

FIORIN, José Luiz. **Elementos de análise do discurso**. 13. ed. rev. e ampl. São Paulo: Contexto, 2005.

FIORIN, José Luiz; SAVIOLI, Francisco Platão. **Para entender o texto: leitura e redação**. São Paulo: Ática, 1992.

GREIMAS, Algirdas Julien; COURTÉS, Joseph. **Dicionário de Semiótica**. São Paulo: Contexto, 2008.

RAMOS, Graciliano. **Alexandre e outros heróis**. 56. ed. Rio de Janeiro: Record, 2012.

TRUTHS AND LIES IN ALEXANDRE'S STORIES: A DIDACTIC-PEDAGOGICAL PROPOSAL FOR ELEMENTARY SCHOOL

Abstract

The present work deals with a proposal for a reading activity of the short story "Alexandre's rifle", present in the children's work *Alexandre and other heroes*, by Graciliano Ramos (2012), from the perspective of Discursive Semiotics, from the readings of Fiorin (2005) and Barros (2002). Bearing in mind the concept of curatorship adopted by the Base Nacional Comum Curricular, which asserts the essential role of the teacher in the selection of readings, as well as in guiding students concerning the observance of texts that circulate on the internet and in the unstoppable flow of fake news, it is urgent to undertake didactic-pedagogical efforts in favor of the development of the ability to perceive the truth of elementary school students. From this perspective, the discursive theory adopted provides categories for the analysis of truth values, such as the veridictory square. In this way, the childhood stories of the character that gives the title to the book, set in the northeastern "sertão", consist of narratives that deal with events that, due to their fictional character, escape from factual reality, with a humorous strategy. Thus, the proposal of didactic intervention aims at analyzing the manipulation of truth within the literary text, extending these manipulation resources to the situations of communication of the students' daily lives.

Keywords

Veridiction. Discursive Semiotics. Literature for children. Pedagogical curation.

A SUB-REPRESENTAÇÃO DAS MULHERES DA IDADE MÉDIA NOS LIVROS DIDÁTICOS: IDENTIDADE E CULTURA ESCOLAR

Guilherme Aguiar Gomes⁴⁹
Domingos Dutra dos Santos⁵⁰

Resumo

Pesquisa que visa analisar a representação das mulheres medievais no livro didático. A Idade Média não inventou a desigualdade entre os sexos. Esta remonta aos primórdios das sociedades organizadas e hierarquizadas, ao aparecimento das civilizações. Desse modo, buscamos destacar os papéis desempenhados pelas mulheres no período medieval esclarecendo que a existência de diferentes hierarquias sociais acabou diferenciando as funções das mulheres no período. Aquelas que integravam as camadas mais abastadas (aristocratas/nobres) tinham direitos limitados perante seus maridos, sendo responsáveis por gerir o lar e educar os filhos, todavia as servas e comerciantes gozavam de maior liberdade, contribuindo com as mais diversas atividades econômicas. A história falhou na documentação e registro das mulheres do medievo, esse silenciamento histórico reverbera até os dias atuais tendo como base sólida os estereótipos, o machismo e as desigualdades. Portanto, a pesquisa remarcar a importância dos estudos de gênero na retomada da visibilidade da participação da mulher na História e, particularmente, na Literatura. Aponta para a importância da presença de conteúdo sobre as mulheres medievais nos livros didáticos como forma de contribuir para a desconstrução de estereótipos de gênero.

Palavras-chave

Mulheres. Idade Média. Representação.

⁴⁹ Graduando em História pela Universidade Federal do Maranhão, Bolsista de Iniciação de Científica sob orientação do Prof. Dr. Alexandre Guida Navarro; Integrante do grupo de estudo: Camelot – Grupo de Estudo em História Medieval (UFMA); E-mail: Guilhermeaguiar022@outlook.com

⁵⁰ Mestre em História pela Universidade Estadual do Maranhão; Integrante do Núcleo de Pesquisa e Extensão sobre África e os Sul Global (NeÁfrica). E-mail: dutradomingos09@gmail.com

Introdução

“não há uma interpretação teoricamente neutra da história dos estudos sobre as mulheres. A história terá aí um papel atuante”.
(Jacques Derrida, 1984)

A análise da presente pesquisa se direcionará à marginalização do gênero feminino na História Medieval e o reflexo disso na construção das memórias e identidades no contexto escolar. Além disso, há de se salientar que num primeiro momento se faz necessária a problematização dos significados e representações dadas ao gênero, uma vez que essa base epistemológica atravessa o estudo das narrativas femininas. Para a adequada realização deste trabalho, fez-se necessária a utilização de pesquisa bibliográfica, indispensável para fornecer o embasamento teórico necessário.

O estudo da perspectiva de gênero é marcado pela discussão a respeito das diferenças sexuais em seus usos, significados e representações. De acordo com Scott (1994), gênero significa o saber relacionado às diferenças sexuais, essas diferenciações produzidas pelas várias culturas e sociedades demarcam certa disputa de poder caracterizada pelas políticas de dominação e submissão de determinados grupos em detrimento de outros.

As concepções de gênero fazem parte da teia social de forma estrutural, constituindo a base das relações humanas (COSTA, 2003). A partir daí surgem diversas correntes buscando definir a origem ou mesmo o fundamento das diferenças sexuais.

Daí se segue que gênero é a organização social da diferença sexual. O que não significa que gênero reflita ou implemente diferenças físicas fixas e naturais entre homens e mulheres mas sim que gênero é o saber que estabelece significados para as diferenças corporais. Esses significados variam de acordo com as culturas, os grupos sociais e no tempo, já que nada no corpo, incluídos aí os órgãos reprodutivos femininos, determina univocamente como a divisão social será definida. Não podemos ver a diferença sexual a não ser como função de nosso saber sobre o corpo e este saber não é "puro", não pode ser isolado de suas relações numa ampla gama de contextos discursivos (SCOTT, 1994, p. 13).

Conforme a citação acima se pode inferir que as diferenças de gênero não são atribuídas pelo simples fato dos dois sexos possuírem anatomias distintas, mas elas surgem da leitura e interpretação que é feita dessas diferenças. O esclarecimento dessas questões é fundamental, tendo em vista que o Historiador, ao aceitar a visão de que as diferenças de gênero são inerentes à natureza do homem e da mulher, estará endossando a concepção hegemônica de que existem diferenças sexuais imodificáveis e, com isso, naturalizando a discriminação.

A discussão acerca das narrativas de gênero e da forma como elas se perfazem não interessa aos grupos hegemônicos, visto que isso abala as relações de poder estabelecidas e

consolidadas na discriminação. A identidade e a diferença são construções e, portanto, passíveis de modificação, esses fenômenos voláteis precisam ser o tempo todo reafirmados para que se mantenham enquanto significado. Os pós-estruturalistas contribuíram para essa visão das estruturas sociais montadas ao destacarem o caráter volátil e político dos significados (SCOTT, 1994).

As identidades são criadas pela tradição e, portanto, não são naturais, são construídas, uma vez que a tradição impregnada nesses discursos é uma invenção, quase como uma ficção, sendo modelada ao longo do tempo de acordo com os interesses daqueles que detém o poder (HALL, 2002). A percepção do viés político do termo gênero é essencial para que se entenda a existência de instituições que se beneficiam das diferenças sexuais. Nesse sentido, faz-se necessário desvelar as estruturas de gênero injustas e estigmatizantes ainda presentes na história.

Análise da representação da mulher na Idade Média

Ao estudarmos sobre as mulheres no período medieval, podemos observar a predominância de inferioridade, identificadas como inimigas, perigosas e como uma fonte do mal aos homens. Isso ocorre porque antes do século XIII, quem escreve sobre estas mulheres (em geral membros do clero) está longe do universo feminino, entrincheirado em seu mundo fechado pelos muros dos mosteiros, separado das mulheres pelo celibato. Sem nada saber sobre elas imagina como elas sejam. Representam a mulher a distância, com medo e estranheza.

A participação da mulher na sociedade era restrita. Ela estava restrita em sua maior parte aos trabalhos domésticos e a família. Era vista como maligna, sendo até perseguida e considerada bruxa, pois era capaz de gerar crianças e curar doenças através de plantas e ervas. A mulher tornava-se autônoma de um negócio quando seu marido morria. O casamento ocorria simplesmente com a finalidade de procriação. As mulheres, dentro do matrimônio, eram vistas como submissas e obedientes. A função dessa união era dominar e educar a mulher que era encorajada a permanecer casta até o momento do casório. O ser feminino era proibido de demonstrar prazer e se seu marido a amasse em excesso, era considerado adultério. Na vida religiosa, seu corpo pertencia ao marido, mas sua alma pertencia a Deus.

A professora Maria Filomena Dias Nascimento em seu texto *Ser mulher na Idade Média* afirma que “a História das Mulheres faz parte de um movimento historiográfico que, há mais de duas décadas, vem atraindo a atenção de pesquisadores e cooptando adesões entusiastas de ensaístas” (1997, p.82). No entanto, hodiernamente ainda reverbera as ideias misóginas do

imaginário⁵¹ medieval, onde a condição feminina era de submissão e silenciamento.

A sociedade medieval sofreu uma forte imposição por parte da Igreja, no sentido de construir uma forma de pensamento que fosse capaz de manipular a sociedade, construindo uma moral que define os papéis sociais de gênero, surgindo então, uma imagem das mulheres no discurso religioso, onde Eva é a pecadora, culpada de todo o mal que ocorreu com a humanidade; Virgem Maria, a santa, assexuada, um exemplo a ser seguido e Madalena, a pecadora arrependida. Portanto, cria representações do corpo através de imagens, que se relacionam entre o poder e o imaginário, pois, “o corpo torna-se útil e eficiente, mas ao mesmo tempo torna-se dócil e submisso: o corpo só se torna força útil se é ao mesmo tempo corpo produtivo e corpo submisso” (FOUCAULT apud RODRIGUES, 2003: 118). Assim, a representação da mulher transmite práticas e virtudes quanto à castidade, submissão, comportamento e obediência à doutrina da Igreja.

pode-se perceber que a Igreja está profundamente afetada pela imagem negativa que a tradição judaica criou em torno à primeira mulher: Eva. Segundo Filo, filósofo responsável pela difusão da explicação da inferioridade feminina dentro da sociedade judaica, Eva é um ser pecador, incapaz de resistir à tentação, pelo que é necessário submetê-la à tutela masculina. Ao ser a primeira mulher, Eva passa a projetar sua carga de pecadora sobre a existência feminina. E embora ela tenha sido criada a partir do homem - e por isto seja parte integral da essência humana - ela representa a parte vulnerável deste. Ela é a responsável pela perda do Paraíso (NASCIMENTO, 1997, p. 85-86).

Segundo Georges Duby (1989: 15) a Idade Média é um período masculino, uma “idade dos homens”. O que se percebe nesse momento histórico, é que os homens, pelas suas ações, pelos seus testemunhos, mesmo nas páginas dos textos literários, pertencem a um sexo superior. São as suas vozes que são ouvidas, são eles que chegam à superfície do rio dos tempos. E eles falam sobre várias coisas, inclusive sobre as mulheres e seus corpos.

A definição do corpo feminino sob a óptica da Igreja Católica constrói uma moral que define os papéis sociais de gênero, surge então, uma dualidade feminina nos discursos da História Medieval, onde Eva é a pecadora, culpada de todo o mal que ocorreu com toda a humanidade; e Virgem Maria, a santa, assexuada, um exemplo a ser seguido, portanto, cria representações do corpo através de imagens que se relacionam com o poder e o imaginário. Assim, a representação da mulher transmite práticas e virtudes quanto à castidade, submissão, comportamento e obediência à doutrina da Igreja.

⁵¹ No prefácio à primeira edição, Le Goff conceitua imaginário como “fenômeno coletivo, social e histórico”, por meio do qual a história se constitui e toma corpo, já que “é ir ao fundo [na] consciência e [na] evolução histórica” de uma sociedade (LE GOFF, 1994: 16-7).

No que se refere à Idade Média, nosso objeto de estudo aqui, fazemos eco às palavras de Karine Simoni que, destacando o papel da mulher na construção do conhecimento intelectual nesse período, diz:

Em geral, o medievo é visto como masculino e misógino, no qual a mulher era considerada Maria ou Eva, santa ou pecadora. É certo que nesse período a mulher estava relativamente privada de direitos; essencialmente dependente da tutela de um homem (pai, marido ou dos parentes) e destinada aos serviços domésticos, ao matrimônio ou ao convento. Porém, por outro lado, é difícil sustentar a hipótese de uma marginalização generalizada da mulher medieval. Através de documentos notariais, por exemplo, sabe-se que muitas figuras femininas agiam de forma independente, administravam negócios, pagavam impostos, trabalhavam como professoras, escritoras, farmacêuticas, médicas, rainhas. É o caso de Heloïse, Maria de França, Hildegarda, Eleonora de Aquitânia (século XII), e Catarina de Sena (século XIV), para citar alguns nomes. Se ao longo do tempo foi aceito que as mulheres ficaram à sombra de um mundo dominado pelo masculino, a tendência atual é a de revisão desse paradigma. A história das mulheres, geralmente escrita por homens e com base em fontes elaboradas por autores masculinos e escolásticos, está sendo substituída por abordagens que privilegiam registros deixados pelas próprias mulheres (2010, p. 1)⁵².

Jacques Le Goff, em sua obra *“Uma Longa Idade Média”*, afirma que a atitude da Igreja em relação à mulher não pode ser resumida a antítese Eva e Maria. Na opinião do autor, esse processo corresponde a atitude central da instituição nesse momento histórico, mas há que se perceber outras questões como por exemplo, o culto marial, que é essencial para se compreender a religião e a sociedade medievais e que só começou no ocidente no século XI (LE GOFF, 2008).

Nessas representações do corpo feminino, a teoria da Igreja Católica, na imagem que se conceitua da mulher pode ser compreendida que, “tais representações impuseram um vasto ‘corpo’ de modelos de comportamento religioso e doméstico às mulheres, exortando-as à prática da virtude, da obediência, ao silêncio, e à imobilidade em nome de uma ética católica muito parcial” (TEDESCHI, 2008: 64). No entanto, a mulher é excluída da sociedade e do seio

⁵² Reforça essa tese DREW, 2012, ao afirmar: “Os ‘filósofos naturais’ não eram todos homens, ao contrário da crença generalizada, mas incluíam inúmeras mulheres. porque muitos cientistas do sexo feminino foram envolvidos no estudo da ciência desde a idade pré-histórica [...]”. Igualmente CIRLOT; GARÍ, 1999, p. 11, diz: “Mulheres, escritura, experiência interior: a conjunção destes três elementos é explosiva, porém insólita na Idade Média. É tão insólita que não parece verdade. E, sem embargo, o é. Na Idade Média, as mulheres se apropriaram dos instrumentos das escrituras para falar de si mesmas e de Deus, pois Deus foi o que encontraram em suas câmaras, em suas moradas, em seus castelos da alma. Rompendo as barreiras do mundo que as havia condenado ao silêncio, alçaram suas vozes, que foram ouvidas porque saíam de suas experiências sobrenaturais”. Para uma visão geral do assunto, indicamos o artigo SÁNCHEZ PIETRO, 2010, que traz um leque de mais de cem mulheres que de alguma forma se envolveram com alguma atividade intelectual na Alta Idade Média, tais como ensinar, escrever, principalmente correspondências, transcrever e ilustrar obras, financiar e organizar bibliotecas, etc. Na sua grande maioria mulheres oriundas da classe nobre, de forma que, conclui a referida comentadora, “em definitivo, não se pode dizer que a escrita fosse na Alta Idade Média um privilégio de uma casta masculina e clerical, ainda que se possa afirmar que, salvo casos excepcionais, esta era patrimônio da aristocracia” (Ibid., p. 1).

familiar segundo a definição da Igreja, quando assimila a sexualidade como fator teórico e prática do pecado, admitindo o ato sexual somente para procriação, caracterizando o poder de domínio do homem sobre a mulher.

No entanto, vale ressaltar que no livro *Mulheres Intelectuais na Idade Média* os professores Marcos Roberto Nunes Costa e Rafael Ferreira Costa (2019), apresentam uma série de mulheres que se destacaram na medicina, na história, na poesia, na dramaturgia, na filosofia, na teologia e na mística. Dentre elas havia ainda aquelas devotadas à religião (monjas, freiras etc.) ou que assumiram governos ficando conhecidas por seus feitos, como Isabel de Castela (rainha dos reinos de Castela e Leão, viveu entre 1451 e 1504) e Leonor de Aquitânia (foi duquesa da Aquitânia e condessa de Poitiers, viveu entre 1122 e 1204).

A representação de mulheres medievais nos livros escolares de história e seu reflexo na construção das memórias e identidades no contexto escolar

A historiadora francesa Michelet, M. Perrot⁵³ é uma das precursoras no estudo da atuação feminina na sociedade, Michelet, preocupou-se em regatar a presença das mulheres na sociedade ocidental, elencando as suas contribuições como agentes históricos tanto na preservação quanto na transformação social.

A história das mulheres foi enriquecida com os pressupostos teóricos e metodológicos inaugurados pela Escola dos Annales que, com o seu foco interdisciplinar, estabeleceu parcerias com outros campos do conhecimento (como a sociologia e a antropologia, por exemplo) ampliando a própria noção de fonte histórica e garantindo novos métodos para a realização das suas análises. Numa tentativa de fazer uma história pautada na problematização, os Annales trouxeram para o campo analítico novos sujeitos históricos, como as mulheres, que puderam ter a sua atuação finalmente desvendada através da ampliação do leque documental.

Os princípios de uma história vista de baixo favoreceram a ampliação dos estudos sobre a condição feminina, tendo o século XIX e as mulheres operárias como ponto seminal de análise. Como nos lembra Joan Scott, “(...) as ativistas feministas reivindicavam uma história que estabelecesse heroínas, prova da atuação das mulheres, e também explicações sobre a opressão e inspiração para a ação”⁵⁴

⁵³ PERROT, M. Os Excluídos da História. Operários, mulheres e prisioneiros. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2017. p.182.

⁵⁴ SCOTT, Joan. História das Mulheres. In: BURKE, Peter (Org.). A Escrita da História. Novas Perspectivas. São Paulo: UNESP, 1992. p. 64.

Como nos lembra M. Perrot, a história das mulheres não buscou a vitimização das mulheres, mas o reconhecimento dos espaços sociais por elas ocupados. Daí a preocupação em se definir, por exemplo, as funções socioeconômicas por elas desempenhadas e o espaço que ocupavam nas relações de trabalho. Tal problemática tem suscitado a análise de novos conjuntos de fontes, como as legislativas, que permitem o desvelamento dos direitos e dos deveres das mulheres como herdeiras, como doadoras, como fiadoras etc.

O que está em jogo nos livros didáticos são, portanto, as representações medievais neles produzidas e divulgadas, quer seja por influência das orientações curriculares, por opção dos seus autores ou por exigência do mercado editorial, acerca das mulheres. A proposta deste trabalho é justamente analisar criticamente tais representações feitas nas obras didáticas sobre as mulheres medievais ocidentais, o que será feito a seguir.

Isso é reflexo, além de outros fatores, de um mecanismo de exclusão social em que as mulheres não tiveram acesso às instituições de ensino, contudo, além das inúmeras exclusões socioculturais vividas por artistas femininas estas ainda se deparam com a exclusão histórica. Ainda que muitas mulheres não fossem marginalizadas dos ambientes artísticos e intelectuais, a presença delas em registros históricos é demasiadamente escassa.

O silenciamento nos registros históricos das mulheres traz a necessidade de repensar os processos de ensino e aprendizagem em história da arte e assim formular alternativas que analisem os marcadores de diferenças de nossas construções sociais. Essa visão crítica da história permite a desconstrução de políticas de sub-representação do gênero feminino no ensino, identificando os fatores sociais que fomentam a marginalização da condição feminina.

Uma vez que não foram parar nesses espaços que salvaguardam a obra, como museus e a própria documentação em livros, catálogos e registros históricos (CHAGAS, 2002), quantas obras deixam de fazer parte da memória visual e coletiva porque não havia interesse nas produções femininas ou porque não se registrou e então se perdeu a memória delas? Dar visibilidade para as mulheres não é simplesmente incluí-las na narrativa de maneira forçosa, não é falar de mulheres porque isso é uma pauta atual. É reconhecer a capacidade intelectual delas de pensar as questões sociais, políticas e econômicas, é reconhecê-las enquanto seres políticos e capazes de realizar processos de ruptura nos momentos históricos em que viveram.

A desconstrução de todo esse imaginário criado em torno da condição feminina é fundamental, ainda mais no território escolar, em que de acordo com Dominique Julia (2001), é um espaço responsável por inculcar uma visão de mundo nos indivíduos ali inseridos. Portanto, a questão não é falar de mulheres por falar de mulheres, mas falar destas como uma

forma de reconhecimento de que as mulheres passam por um processo intelectual e que têm capacidade artística para elaborar em suas obras questões sociais, políticas e econômicas.

Entendendo que os livros didáticos são os principais instrumentos utilizados nas salas de aula das escolas públicas brasileiras e a característica informativa e formativa que tais obras alcançam no processo educacional, propõem-se aqui a análise dos discursos reproduzidos acerca da condição feminina em algumas obras, para a utilização nas salas de aula espalhadas por todo o território nacional. Em suma, o objetivo deste trabalho é analisar a forma como os autores dos livros didáticos têm conseguido inserir a questão do gênero nas obras didáticas e como tais obras influenciam na construção da noção das mulheres como sujeitos históricos.

A história científica surgiu no século XIX, no contexto de nascimento de muitos Estados, como a Alemanha por exemplo. Estes Estados, em busca da construção de uma história própria, encontravam suas origens na Idade Média. Esta história, estabelecida por trás de um projeto político de construção de nações, ficou conhecida como “historiografia tradicional” e utilizava-se de fontes consideradas “oficiais”, ou seja, eclesiásticas (da Igreja) ou jurídicas. Este tipo de documento medieval, encontrado em abundância, também foi escrito visando projetos políticos de seu momento, como os projetos políticos da aristocracia. Mas ao invés de ser lido através de seus próprios objetivos, foi lido através da ótica dos homens do século XIX. Por isso, para além do silêncio das mulheres nestas fontes, adicionamos mais uma forma de apagamento na História: o silenciamento causado pela historiografia tradicional.

No caso das mulheres, para além de uma longa construção documental formulada para justificar sua submissão, seu apagamento se deu pela concentração da historiografia no campo público (às guerras ou grandes personalidades políticas). As mulheres medievais não podiam ter livre acesso ao campo político (considerado um espaço masculino desde a Antiguidade), mas sua vida e participação na sociedade restringia-se ao privado, ao lar, à reclusão. Duby (2011), um historiador da terceira geração dos *Annales*, relata que as mulheres eram introduzidas às núpcias o mais cedo possível e seu dever era duplo: elas deviam seu corpo ao marido e suas almas à Deus. No século XII, como incentivo ao cumprimento destes ideais, santas com suas hagiografias construídas em torno desses requisitos foram promovidas.

Desse período também podemos destacar o nascimento de uma literatura que se construía na diversidade de estereótipos do feminino: megeras governando tiranicamente suas criadas, mulheres que apareciam e desapareciam subitamente nos romances de aventura, as mães ciumentas e esposas frígidas. Todas essas são representações das mulheres que a nova historiografia destacou se tratar de um ponto de vista masculino.

Diante do apresentado, como podemos trazer as mulheres para a história medieval? Não apenas no cumprimento ou não de seus papéis sociais, mas como elas se relacionavam com esses papéis, como eram suas vidas, maneiras de pensar o cotidiano e se relacionar com o sagrado (elemento crucial para a sociedade medieval)?

A posição das mulheres na sociedade medieval era ser, não apenas moralmente, mas juridicamente, dependente do homem mais próximo. Isto significa que a mulher estava sempre sujeita à tutela constante, sendo considerada um ser inferiormente racional para possuir um título de cidadania pública e política, como o homem. Assim, a mulher era justificada nesta sociedade pela sua habilidade de gerar filhos (preferencialmente homens), sendo a esterilidade um motivo para divórcio e a traição da mulher um motivo judicialmente justificável para assassiná-la. Tanto a aristocracia quanto a Igreja esperavam das mulheres medievais sua realização preferencialmente no casamento, mas também na vida espiritual depois que sua vida de casada chegasse ao fim; sempre passível, reclusa e em silêncio. Como já mencionado, os documentos do período apontam fartamente para essas informações e reproduzi-las simplesmente seria corroborar para a continuidade do silenciamento dessas mulheres.

Como alternativa para uma construção da história dessas mulheres gostaríamos de chamar a atenção para documentos produzidos por elas, cujas “práticas estratégicas” articulavam o que se esperava da mulher naquela sociedade (apontado pelas fontes oficiais) e sua realização contrária à estas expectativas. Ou seja, ao invés de assumir uma posição passível e silenciada, na produção escrita de suas obras essas mulheres estavam ativamente construindo uma memória de si.

Uma das possibilidades para a escrita feminina na Idade Média era o espaço religioso. A mulher aristocrata poderia aprender a escrever nos mosteiros ou utilizar-se dos escribas deste local. Na Alta Idade Média, este acesso aos mosteiros ainda era muito escasso, principalmente para as mulheres, dada à falta de encorajamento à religiosidade feminina. Isto muda por volta do século XII, quando diversos fatores incentivaram uma vida religiosa às mulheres.

Essa discriminação de gênero na representação e reconhecimento da mulher como criadora de saberes continua a existir, sobretudo no campo da docência, visto que muitos livros utilizados no ensino de história ainda são marcados pela cultura da sub-representação do gênero feminino, afetando diretamente o conteúdo transmitido por professores em sala de aula.

Assim, nem o passado é feito apenas de ausências e limites à prática artística feminina, nem o presente do mundo ocidental, supostamente o mais igualitário, está isento de inúmeros entraves à participação plena das mulheres no mundo artístico e cultural e ao seu reconhecimento. Uma das principais diferenças é que, se até aos

inícios do século XX estes entraves eram objectivos, nomeáveis, escritos, legalizados, depois disso passaram a estar invisibilizados por factores mais subjectivos, inconscientes, não-escritos e, muitas vezes, também não-ditos (VICENTE, 2012, p. 24)

É necessária a construção de uma pedagogia crítica e preocupada com o reconhecimento das mulheres medievais esquecidas pela história a fim de proporcionar reflexões acerca de discursos socialmente construídos e assim reconhecer os estereótipos que marginalizam determinados grupos sociais. Além disso, a identificação das diferenças na representação dos gêneros possibilita a formação de sujeitos mais conscientes acerca das condições que restringem as potencialidades subjetivas de cada indivíduo.

Ao privilegiar a análise dos excluídos, dos marginalizados e das minorias, a história oral ressaltou a importância de memórias subterrâneas que, como parte integrante das culturas minoritárias e dominadas, se opõem à "Memória oficial", no caso a memória nacional. Num primeiro momento, essa abordagem faz da empatia com os grupos dominados estudados uma regra metodológica e reabilita a periferia e a marginalidade. Ao contrário de Maurice Halbwachs, ela acentua o caráter destruidor, uniformizador e opressor da memória coletiva nacional. Por outro lado, essas memórias subterrâneas que prosseguem seu trabalho de subversão no silêncio e de maneira quase imperceptível afloram em momentos de crise em sobressaltos bruscos e exacerbados. A memória entra em disputa. Os objetos de pesquisa são escolhidos de preferência onde existe conflito e competição entre memórias concorrentes (POLLAK, 1989, p.4).

O ensino de história compreende o estudo das manifestações humanas e, portanto, também é um lugar para questionar, discutir, analisar e transformar a forma como se dá o registro histórico. Esse olhar crítico faz com que o livro didático seja repensado, oferecendo novos elementos para a análise das práticas docentes.

Entendo que quando se fala em Estado, em livros didáticos, e, por consequência, em editoras, alunas(os) e Escola, não se pode esquecer que estes elementos fazem parte de uma sociedade. Foram e são frutos da sociedade, assim como, construtores. Como componentes sociais, são também produtos da história, do passado, e reprodutores e produtores de valores da sociedade no momento histórico em que são formulados. Prontamente, "o livro didático precisa [...] ser entendido como veículo de um sistema de valores, de ideologias, de uma cultura de determinada época e de determinada sociedade". Porém, acredito que também podem significar mudanças, rupturas, com valores e sistemas antiquados. Todo este potencial, seja conservador e/ou renovador, está presente nos LD através de seus conteúdos e como estes são tratados. (BITTENCOURT, 2011, p. 302 *apud* MONTEIRO, 2016, p. 15)

Assim, a pertinência deste estudo dá-se também pela invisibilidade das artistas nos livros didáticos ou quando aparecem são apresentadas como personagens coadjuvantes dos processos históricos. Com isso, é essencial analisar as condições históricas e sociais pelas quais as produções artísticas femininas foram marginalizadas, estereotipadas e ao mesmo tempo o porquê da sua invisibilidade em alguns livros didáticos.

É necessário repensarmos a questão do gênero na arte brasileira. Levantar os dados históricos esquecidos, verificar a situação atual com afinco e tornar o assunto discutível, transgredindo verdades difundidas na sociedade sem nenhum embasamento. Temos que pensar na Mulher Artista dentro do panorama atual e resgatar as artistas esquecidas pela história patriarcal dominante. Só assim, poderemos fomentar a diversidade cultural do país, possibilitando o livre acesso a essas obras artísticas e evitando a possibilidade de, no próximo século, ainda termos artistas esquecidas ou vinculadas não ao legado deixado, mas apenas à sua vida amorosa ou social (LEAL, 2012, p. 9).

A necessidade de preocupação com os livros didáticos tem íntima ligação com o impacto destes no ensino e por serem eles os formadores de uma memória histórica no imaginário dos alunos (BENCOSTTA, 2011). O campo do ensino precisa ser um ambiente de luta por ressignificações, visto que é campo de memória e por ser campo de construção de memória, esse espaço vai afetar diretamente as identidades (SILVA, 2000).

Os livros didáticos são instrumentos fundamentais no cotidiano das salas de aula por todo o Brasil. Considerados como fontes seminais de consulta tanto para os alunos quanto para os professores, justamente pela qualidade técnica e a confiabilidade das informações transmitidas que necessitam possuir, os livros didáticos são, sobretudo, formadores de opinião e guias na produção do conhecimento docente e discente.

Em se tratando de um período histórico como a Idade Média, entendido por vezes através das brumas de um olhar estereotipado, o livro didático torna-se, na maioria das vezes, para o professor, a única fonte de informação considerada confiável para o estudo deste contexto. No entanto, conforme avançam as pesquisas que tomam os livros didáticos como fontes de análise, torna-se claro que a imagem da Idade Média neles construída ainda carece de reformulação, ou mais precisamente, nota-se a necessidade de que o diálogo entre o saber produzido na academia e o disposto nas obras didáticas seja intensificado e atualizado.

Tal aprofundamento poderia auxiliar na construção da noção de indivíduo, das relações de gênero e levar o estudante a refletir sobre o papel político, econômico, social e cultural desempenhado pelas mulheres na Idade Média pode em muito contribuir para a elaboração da identidade feminina contemporânea e da continuidade das mulheres na luta pela preservação de direito já adquiridos e na conquista de novos.

Quando os livros didáticos ignoram ou simplesmente citam de forma descontextualizada e acríticas elementos históricos acerca da condição feminina, o resultado é a preservação dos estereótipos já tradicionalmente difundidos na sociedade contemporânea e a não alteração de uma cultura que prevê a submissão feminina.

Stuart Hall (2002) esclarece bem essa relação entre memória e identidade quando afirma que a ideia de identidade é um processo inacabado e em constante mudança. A mesma

se dá pela interação entre o eu e a sociedade, sendo transformada continuamente pelas formas como são feitas as representações nos espaços culturais em que o indivíduo se insere e, portanto, é delimitada historicamente e não biologicamente.

Dessa forma, infere-se que o processo de formação da identidade está inserido em um processo de memória marcado por ressignificações. Faz-se necessário trazer a identidade para o discurso, permitindo que o sujeito narre a si mesmo, tirando os grupos silenciados da invisibilidade e abrindo espaço para as suas narrativas (POLLAK, 1989), que muitas vezes difere da narrativa oficial que nos é posta.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Discriminações de gênero infelizmente ainda atingem o conhecimento transmitido em sala de aula no exercício da docência. Este deveria ser um problema e responsabilidade de todos os atores envolvidos no processo educacional do ensino de história visando eliminar o sexismo, o racismo e outros “ismos” que discriminam o indivíduo e causam uma série de comportamentos e práticas sociais que influenciam a forma como se dá o registro histórico e como ele é replicado.

A sub-representação de artistas femininas nos registros históricos acaba por afetar o processo de ensino e aprendizagem. Nesse sentido, a problematização da invisibilidade e marginalização das mulheres é essencial não apenas para melhor compreender a história da arte, mais do que isso, essa reflexão é essencial na formação e desenvolvimento de indivíduos críticos e conscientes.

Mostra-se clara também a dificuldade que os autores tiveram em inserir a questão da condição feminina nos textos bases das suas obras, optando por tratá-la em textos complementares ou em atividades de pesquisa e de interpretação. Tal dificuldade pode ser explicada em parte pela clara opção dos autores em utilizar como fio condutor da sua narrativa, a história medieval francesa, como se esta representasse a história do Ocidente medieval. O que se dá pela necessidade ainda existente de priorização de uma narrativa cronológica e política nos livros didáticos. A questão que se apresenta ainda hoje é qual Idade Média pretende-se ensinar aos estudantes brasileiros e ela está longe de ser efetivamente resolvida.

Nota-se em alguns autores a tendência a manter a discussão acerca da condição feminina no campo ideológico, utilizando o discurso clerical ocidental e o religioso como referência. Já em algumas obras identifica-se uma preocupação mais efetiva em acrescentar a esta visão, o estudo das contribuições dadas pelas mulheres nas relações de trabalho. É bom

lembrar que as obras que propõem uma análise socioeconômica estão mais próximas às orientações determinadas pela BNCC.

Respeitadas as devidas diferenciações no trato do tema da condição feminina, torna-se claro que ainda há um longo caminho a ser percorrido entre o saber construído nas academias e aquele que é apropriado pelos livros didáticos tanto no que se refere à história das mulheres medievais quanto à própria noção de Idade Média que se pretende ensinar nas escolas brasileiras.

Desta forma, as discussões em torno da história das mulheres medievais e das relações de gênero mostram-se ainda embrionárias nos livros didáticos e, em geral, descoladas de uma análise contextual, não oferecendo ao aluno, portanto, os elementos necessários para que possa identificar a forma como as mulheres eram vistas no contexto medieval sem cair nos perigos do anacronismo e para compreender a maneira como as relações de gênero são construídas historicamente. Comparar as mulheres medievais com as mulheres contemporâneas é um exercício interessante e necessário, no entanto, não é válido para a constituição dos cidadãos brasileiros se for alimentado por noções de vitimização ou de supervalorização do papel feminino.

Referências

BENCOSTTA, Marcus Levy. **Memória e cultura escolar: a imagem fotográfica no estudo da escola primária de Curitiba.** História (São Paulo), v. 30, n. 1, p. 369-411, 2011.

DUBY, Georges. **Idade Média**, Idade dos Homens: do amor a outros ensaios. São Paulo: Cia das Letras, 1989.

GEORGES DUBY, PHILIPPE ARIÈS: **História da vida privada 2: Da Europa feudal à Renascença**, São Paulo, Companhia das Letras, 1985.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade.** Trad. Tomaz Tadeu da Silva, Guacira Lopes Louro. 7. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

HALL, Stuart. **Quem precisa de identidade?** In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). Identidade e diferença. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.

LE GOFF, Jacques. **O Imaginário Medieval.** Coleção Nova História. Editora Estampa. 1994.

LE GOFF, Jacques. **Uma Longa Idade Média.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

MARCOS R. N. COSTA, RAFAEL F. COSTA: História das mulheres intelectuais na Idade Média. Porto Alegre, Editora Fi, 2019. Disponível online.

SIMONI, Karine. **De dama da escola de Salerno a figura legendária: Trotula de Ruggiero**

entre a notoriedade e o esquecimento. Fazendo Gênero 9: diásporas, diversidades, deslocamento. 23 a 26 de agosto de 2010.

TEDESCHI, Losandro Antonio. **As representações da moral católica**. In: História das Mulheres e as Representações do feminino. Campinas, SP: Editora Nimendajú, 2008.

THE UNDER-REPRESENTATION OF MIDDLE AGE WOMEN IN TEXTBOOKS: IDENTITY AND SCHOOL CULTURE

Abstract

Research that aims to analyze the representation of medieval women in textbooks. The Middle Ages did not invent inequality between the sexes. This goes back to the beginnings of hierarchical organized societies, to the repair of civilizations. In this way, we seek to highlight the differences between women in the medieval period that differentiate the social functions of women in the period. Those who were considered the most basic/noble husbands had limited rights vis-à-vis their children and guardians as servants of their activities, managed with greater freedoms, entrepreneurs who enjoyed greater diversity in their businesses. The history documented in the documentation and record of medieval women, this silence reverberates until the historical days having as a solid basis the stereotypes, machismo and inequalities. Therefore, the research highlights the importance of gender studies in resuming the visibility of women's participation in History and, particularly, in Literature. It points to the importance of the presence of the book on medieval women in textbooks as a way of contributing to the deconstruction of gender stereotypes.

Keywords

Women. Middle Ages. Representation.

DECOLONIALIDADE, DIRETO À TERRA E IDENTIDADE NA LITERATURA INDÍGENA: UM ESTUDO COMPARADO ENTRE A CARTA GUARANI-KAIOWÁ E A POÉTICA DE ELIANE POTIGUARA

Isabella Velasco da Silva

Lorena Lopes Silva

Resumo

Ainda que o colonialismo europeu na América Latina, na Ásia e na África tenha sido abolido como um sistema legitimado, as heranças históricas permanecem através da dominação intelectual e simbólica. Os estudos pós-coloniais nas ciências sociais do sul global empenham-se na reconcepção das realidades reprimidas pelo eurocentrismo, como é o caso da perspectiva indígena, e no campo dos estudos literários decoloniais o empenho é o mesmo. A dominação linguística no Brasil como estratégia de homogeneização cultural e, conseqüentemente, do poder do Estado, através da imposição do português, da escrita e da dizimação das línguas indígenas negou aos povos ameríndios o direito a uma literatura com base na oralidade, nas próprias línguas e tradições. Nesse sentido, pretendemos demonstrar como a literatura indígena é uma estratégia de descolonização epistemológica e cultural através de uma análise comparativa entre a *Carta da comunidade Guarani-Kaiowá de Pyelito kue Mbarakay* e poemas da obra *Metade cara, metade máscara* da ativista e escritora Eliane Potiguara. Vemos uma união entre a defesa do direito ao território, à identidade e à uma literatura “dos povos e das gentes” pela personificação da terra e territorialização das identidades indígenas, em direção a uma concepção do mundo para além dos ditames coloniais.

Palavras-chave

Estudos Decoloniais. Literatura Comparada. Literatura Indígena.

Introdução

A vida longa pelos ancestrais, o estar na história, o resgate da memória e a partilha dos frutos de seu país entre os seus, aldeados ou deslocados: é o que a comunidade Potiguara enuncia através da escrita da poeta-ativista Eliane Potiguara, no poema *Identidade Indígena*. A perda da esperança na Justiça, o viver digno nas próprias terras, o pedido de morte coletiva e enterro no *tekoha* junto aos antepassados: é o que pedem 50 homens, 50 mulheres e 70 crianças indígenas das comunidades Guarani-Kaiowá de Pyelito kue/Mbrakay na carta de 2012 endereçada ao Governo e à Justiça Federal. O que textos tão diversos podem ter a comunicar em comum?

A luta indígena no Brasil é plural como os povos e as línguas que são faladas dentro do território. Com suas próprias culturas, terras e identidades, passaram e passam por um movimento histórico de genocídio e apagamento, expresso na categoria generalista de índio, “nome dado por Colombo, que imaginava ter chegado às Índias. Nome outorgado, nome baseado num erro. Nome de ninguém.” (SAAVEDRA, 2020, p. 104). A história da arte e da sociedade é contada da perspectiva dos colonizadores, retratados como desbravadores, exploradores, responsáveis por uma missão civilizatória de catequização. Mas, para os povos indígenas, a história do colonialismo ainda é sobre extermínio e resistência: aldeias são invadidas por grileiros e garimpeiros sob a anuência e ausência premeditada do Estado, e o assassinato de lideranças indígenas, a queima de aldeias inteiras e as missões de catequização seguem mantendo a lógica da dominação.

A colonização da terra deu-se em paralelo à colonização do imaginário, para não querer ver, não saber ouvir, não procurar conhecer. Esta colonialidade do poder e do saber é retratada por Quijano (2005, p. 274) como um “espelho eurocêntrico onde nossa imagem é sempre, necessariamente, distorcida”. Mecanismo eficaz de manutenção do poder em escala global, a colonialidade estruturou as relações de dominação desde o século XVI, desenvolvendo pela primeira vez, mundialmente, um sistema hierárquico de controle do trabalho e de seus produtos. Ela permanece como uma “colonização dos imaginários”, uma dominação epistemológica sobre o conhecimento, os universos simbólicos, os recursos materiais e imateriais, a produção intelectual, plástica, literária e artística como um todo. A literatura indígena surge, dessa forma, como um dos meios de reconquista da própria identidade e como arte-instrumento de descolonização.

Como demonstra Rocha (2014), *A Carta Guarani-Kaiowá*, originalmente documento histórico endereçado à Justiça Federal, atingiu dimensões literárias ao ter um enunciado poético no seu apelo à morte coletiva como estratégia de denúncia: tal simbolismo ultrapassa o contexto original de enunciação como documento legal para adquirir caráter imagético e representativo da violência contra povos indígenas. Já a obra *Metade cara, metade máscara*, mistura de ensaio, autobiografia coletiva, texto em prosa e em poesia, traz uma mistura de gêneros literários e não literários. Escolhemos alguns poemas contidos na obra que tratam sobre identidade e direito à terra, relacionando essas duas vertentes com os temas contidos na Carta. A partir disso, reivindicamos o direito à literatura e à arte como estratégia de decolonialidade e denúncia histórica, como procura de uma concepção abrangente da terra e da identidade, que não relegue as comunidades indígenas a um ocidente às margens do Ocidente.

1 Colonialidade, violência epistêmica e o “índio” na literatura

De acordo com Quijano (2005), na América Latina formou-se o padrão de poder da colonialidade, que estruturou as relações trabalhistas mundial e hierarquicamente com base no conceito de raça, que justifica a divisão colonizadores/colonizados. Ela opera também a partir de uma dominação simbólica que coloca o indígena enquanto um ser selvagem e folclórico, portanto inexistente na realidade e na vida pública, figura mítica relegada ao passado e à lenda. Segundo Danner e Dorrico (2020, p. 64), a colonização existe a partir de um “processo permanente de produção de minoridades” no qual o colonizador possui respaldo ao ser imbuído de uma tarefa civilizatória e salvacionista, sendo essa a base para a produção das minorias. Nesse sentido, esse processo engendra o esquecimento e o apagamento da memória e das tradições indígenas, invisibilizando-os e facilitando o extermínio físico, cultural, territorial, linguístico e artístico. Ainda segundo Danner e Dorrico (2020):

A colonização precisa, por conseguinte, para justificar-se como tarefa de humanização, de civilização e de incremento moral, fundamentar a minoridade do sujeito a ser colonizado, e isso significa: precisa deslegitimá-lo em sua condição e silenciá-lo e invisibilizá-lo como voz pujante, como sujeito ativo, como energia vital, diminuindo-o e reduzindo-o à animalidade, à selvageria ou à anormalidade, no mesmo momento em que o esconde dos olhos do público, em que se o despersonaliza e o despolitiza como sujeito que pode ser visto e agir à luz do dia, como um/a igual. (DANNER *et al.*, p. 64, 2020)

Como fenômeno social, a literatura realizou sua própria função nessa violência epistêmica. Estando relacionadas a formação da identidade nacional e da literatura brasileira, o indígena é retratado nas obras canônicas desde o século XVI como um objeto sobre o qual o intelectual de formação e origens europeias se debruça (Santa Rita Durão, José de Alencar e

Gonçalves Dias, por exemplo). O Outro como objeto é a condição primeira para legitimar ideologicamente a relação de dominação prática e colonial, que tem suas origens na separação entre corpo e alma, parte da cosmovisão Ocidental. Quijano (2005) explica que o antigo dualismo corpo/alma deixa de ser uma copresença inseparável do ser humano para tornar-se, a partir de Descartes, num dualismo “radical” que o divide em duas partes:

A razão não é somente uma secularização da idéia de ‘alma’ no sentido teológico, mas uma mutação numa nova id-entidade, a ‘razão/sujeito’, a única entidade capaz de conhecimento ‘racional’, em relação à qual o ‘corpo’ é e não pode ser outra coisa além de ‘objeto’ de conhecimento. (QUIJANO, 2005, p.253)

Assim, pela noção etnocêntrica da cultura e evolucionista da história, os povos não europeus estariam mais próximos da selvageria ou da barbárie. Na antropologia e filosofia política dos séculos XVI, XVII e XVIII, vemos esforços de teorização de pensadores como Montaigne, de Léry, Rousseau, Hobbes e Locke sobre o “selvagem”, o ser humano em “estado de natureza” pré-civilizatório. Na literatura brasileira em formação há o mesmo esforço, com os personagens indígenas idealizados de José de Alencar, por exemplo, ou os sermões de Padre Antônio Vieira que justificam a subjugação justamente na separação entre corpo e alma. O papel da literatura, da catequização e do ensino da língua portuguesa aos indígenas estão registrados na Carta de Pero Vaz de Caminha a El Rei D. Manuel de forma embrionária, dando a tônica do que viriam a ser os processos de apagamento de línguas, crenças e modos de viver dos povos. O português descreve-os como animais, “gente bestial e de pouco saber (...) são como aves, ou alimárias montezinhas (...) porque os seus corpos são tão limpos e tão gordos e tão formosos que não pode ser mais!” (CAMINHA, 1963, p. 9). Mas o colonizador crê no poder da língua para educar esses índios, enquanto seres sem crenças, inocentes, folhas em branco para a escrita do português e de todo seu ideário eurocêntrico:

Parece-me gente de tal inocência que, se nós entendêssemos a sua fala e eles a nossa, seriam logo cristãos, visto que não têm nem entendem crença alguma, segundo as aparências. E, portanto, se os degredados que aqui hão de ficar aprenderem bem a sua fala e os entenderem, não duvido que eles, segundo a santa tenção de Vossa Alteza, se farão cristãos e hão de crer na nossa santa fé, à qual praza a Nosso Senhor que os traga, porque certamente esta gente é boa e de bela simplicidade. E imprimir-se-á facilmente neles qualquer cunho que lhe quiserem dar, uma vez que Nosso Senhor lhes deu bons corpos e bons rostos, como a homens bons. (CAMINHA, 1963, p.12)

2 A literatura indígena nas últimas décadas e a luta decolonial

As literaturas indígenas vêm de tradições orais antigas, particulares a cada comunidade, e o conhecimento e as histórias são repassados através de gerações como saberes

ancestrais. Desafiando o não-lugar do indígena na vida pública, observa-se no final do século XX o crescimento de uma literatura indígena baseada nos conhecimentos coletivos perpassados no ciclo do tempo, estimulado, dentre outros motivos, pelo fortalecimento do movimento indígena articulado nacionalmente nos anos 80 pela fundação da União das Nações Indígenas (UNI), pela eleição do deputado indígena Mário Juruna em 1982 e pelo discurso de Ailton Krenak, em 1987, na Assembleia Nacional Constituinte, forte influência na escrita de um capítulo referente aos direitos indígenas na nova Constituição de 1988 (SAAVEDRA, 2017, p. 107). A partir do século XXI, presenciamos a utilização de mecanismos de transmissão do saber, como a literatura, o cinema e a fotografia, para o registro, a denúncia e o diálogo feitos pelos povos, e não apenas sobre os povos:

Aí está o papel da literatura indígena, produzida por escritores indígenas, que nasceram dentro da tradição oral, que podem não viver mais em aldeias, mas que carregam em seu cerne criador um vasto sentido de pertencimento. Esta literatura tem contornos de oralidade, com ritos de grafismos e sons de floresta, que tem em suas entrelinhas um sentido de ancestralidade, que encontrou nas palavras escritas, transpostas em livros, não só um meio para sua perpetuação, mas também para servir de mecanismo para que os não indígenas conheçam um pouco mais da riqueza cultural dos povos originários. (HAKIY, 2018, p.38)

Os escritores indígenas aldeados e desaldeados negam o lugar de “objeto-tema”, ocupando a posição de escritores e artistas que contam suas próprias histórias e versões, a partir de uma militância estética e uma literatura-denúncia que busca construir mundos possíveis. A arte indígena é um meio de descolonizar o pensamento, de dar visibilidade às histórias não contadas oficialmente. A reivindicação de Ailton Krenak em *Ideias para adiar o fim do mundo* (2019, p.13) é, essencialmente, o direito de “sempre poder contar mais uma história”, a fim de expandir as possibilidades para a humanidade. Para tal, a literatura produzida por indígenas apoia-se em elementos constitutivos de suas identidades relegados pelo etnocentrismo colonial, como a relação primordial entre a terra, os antepassados e a comunidade. Nos textos em questão, há uma multiplicidade de vozes, pois a *Carta* é assinada por um grupo de pessoas, e a narrativa de Eliane provém de uma tradição que reflete a vivência do povo Potiguara. Como escreveu Márcia Kambeba (2018):

Na literatura indígena, a escrita, assim como o canto, tem peso ancestral. Diferencia-se de outras literaturas por carregar um povo, história de vida, identidade, espiritualidade. Essa palavra está impregnada de simbologias e referências coletadas durante anos de convivência com os mais velhos, tidos como sábios e guardiões de saberes e repassados aos seus pela oralidade. (KAMBEBA, 2018, p. 40)

Entretanto, Eliane Potiguara (2004, p. 59) afirma que “somos seres coletivos, mas, antes, temos nossa individualidade, inclusive nossa solidão, como no ato do pensar e da escrita”, ou seja, há um movimento de ir-e-vir entre o individual e o coletivo, numa formação

interdependente do eu que se dá a partir do outro, movimento que possibilita a reflexão individual e, paralelamente, a construção de um mundo coletivo. O eu é construído a partir da noção de que não se é os outros, portanto, a própria noção de “eu” depende do grupo, do não-eu (seja este não-eu um outro ser humano, seja este um ser não-humano, como a Terra). “Eu” não sou a Terra, mas só posso ser “homem-eu” se ela for “ela-Terra”. No processo de apreensão da realidade, Paulo Freire diz que os seres humanos educam-se uns aos outros mediados pelo mundo, e que “este ser, que desta forma atua e que, necessariamente, é um *ser consciência de si*, um ser ‘para si’, *não poderia ser, se não estivesse sendo, no mundo com o qual está*, como também este mundo não existiria se este não existisse”. (FREIRE, 2020, p. 127)

Tal relação intersubjetiva entre identidade, comunidade e territorialidade é um dos elementos mais constantes nas narrativas dos povos indígenas, especialmente em relação ao direito à Terra – tão saqueada e destruída. A Terra representa emancipação, identidade, ancestralidade, autonomia e reconhecimento dos guardiões que a protegem. A *Carta do Povo Guarani Kaiowá* e a poética de Eliane Potiguara expõem a história da invasão e expulsão dos povos originários de suas terras, empurrados para as favelas do Brasil para perderem o contato com sua ancestralidade e seus “eus”, individuais e coletivos. Nessas e noutras histórias, a Terra personifica-se como algo vivo e merecedor de cuidado, dentro de um ciclo de retroalimentação no qual terra nutre homem, e homem nutre terra, como expresso no verso de Potiguara (2004, p. 114) “E não passaremos mais fome / Fome de alma, fome de terra, fome de mata.”.

Ailton Krenak (2019) demonstrou a importância de personalizar a terra nas narrativas indígenas contra a destruição ecológica:

O rio Doce, que nós, os Krenak, chamamos de Watu, nosso avô, é uma pessoa, não um recurso, como dizem os economistas. Ele não é algo de que alguém possa se apropriar; é uma parte da nossa construção como coletivo que habita um lugar específico [...]. Quando despersonalizamos o rio, a montanha, quando tiramos deles os seus sentidos, considerando que isso é um atributo exclusivo dos humanos, nós liberamos esses lugares para que se tornem resíduos da atividade industrial e extrativista (KRENAK, 2019, p. 40 e 49).

Neste trecho, o pensador expressa a perspectiva de personalização da terra do seu próprio povo, os Krenak. A cosmovisão de cada comunidade indígena é única, entretanto, percebemos em comum na visão de Ailton Krenak, nos poemas de Potiguara e na carta dos Guarani-Kaiowá um desafio ao dualismo homem/natureza, sujeito/objeto,

dominantes/dominados, que se solidificou com a dicotomia racionalista e moderna em Descartes. Adiante, observaremos a forma como o direito à terra, à literatura e à identidade confluem-se, nos textos escolhidos, através da personalização da terra e da territorialização das identidades.

3 Análise comparada entre a *Carta Guarani-Kaiowá* e a poética de Eliane Potiguara

A *Carta* foi escrita pelos Guarani-Kaiowá como um documento político na luta pela homologação de suas terras no Mato Grosso do Sul, *tekoha*⁵⁵ que habitaram até as décadas de 1950 e de onde foram expulsos em decorrência das ocupações agrícolas do governo Vargas, segundo Rocha (2014).

Inicialmente, o grupo acampara em área da fazenda Santa Catarina. Foram atacados, seus barracos destruídos e suas lonas confiscadas, conforme documento encaminhado às autoridades pela Assembleia Aty Guasu. Em 5 de setembro de 2011, aqueles que ainda permaneciam no local são violentamente expulsos para a margem do rio Hovy e ali ficam isolados, impedidos de atravessarem para a outra margem, pois as pontes de cipós que constroem são constantemente destruídas. As polícias militar e civil do Estado chegam a fazer barreira nas estradas vizinhas para impedir que se leve comida aos índios, segundo nota pública de denúncia lançada pelo Cimi no dia 9 de setembro de 2011. (...) A situação precária dos índios isolados na margem do rio persiste, até que em 17 de setembro de 2012, o juiz federal Sergio Henrique Bonachela dá ganho de causa ao proprietário da Fazenda Cambará, determinando a manutenção de posse e a retirada dos índios. (ROCHA, 2014, p. 178)

Após ameaças de morte realizadas por lideranças políticas da região e fazendeiros que ocupavam as terras – terras que, na época do documento, continham 46 fazendas nos seus 41.571 hectares –, a Comunidade responde à decisão judicial com a Carta. Librandi (2014) argumenta a favor da inclusão do documento no campo literário, em decorrência da força de sua linguagem, baseada especialmente no pedido de morte coletiva endereçado à Justiça. Dissociada de seu contexto original de enunciação, a Carta adquire uma pujança poética que ultrapassa a reivindicação política num dado espaço-tempo e passa a compor e expandir o campo da literatura por meio de sua plurissignificação e simbolismo próprios à linguagem literária.

⁵⁵ *Tekoha* “é o termo que sintetiza o vínculo complexo entre modo de ocupação do espaço através de um constante caminhar (*oguata*), vivência comunitária e sentido cosmogônico” (ROCHA, 2014, p. 1780)

Na carta, a comunidade expressa: “Moramos na margem do rio Hovy há mais de um ano e estamos sem nenhuma assistência, isolados, cercados de pistoleiros e resistimos até hoje” (GEOGRAFAR, 2015). Referem-se à margem física do rio Hovy, afluente do Iguatemi. Entretanto, com a inserção da Carta no campo artístico, o metafórico adquire potência e pode-se integrar o texto num contexto maior de temas e significações. Na tradição literária, “margem” possui um sentido ontológico e representa o entre-lugar, o limbo, a travessia de um espaço a outro, como em *A terceira margem do rio*, de Guimarães Rosa. Na Carta, há uma decisão unânime em não sair da margem, uma reivindicação do direito de não deixar o lugar de ocupação à beira do rio: “Sabemos que seremos expulsos daqui da margem do rio pela Justiça, porém não vamos sair da margem do rio” (GEOGRAFAR, 2015).

À comunidade não é permitido ficar nem mesmo no entrelugar, um ambiente transitório e condição mínima de existência. A margem é, entretanto, o único espaço onde ainda podem estar com seus antepassados, por isso de lá decidem não sair nem vivos, nem mortos: pedem à Justiça (Justiça Federal, portanto apropriado o uso de letra maiúscula, ou *Justiça*, entidade-substantivo-adjetivo elevado a um status alegórico e simbólico) que ali sejam mortos e enterrados para que possam permanecer com os antepassados. Sem terra, sem vida, sem identidade. Mas ao exigirem a própria morte – a negação do direito primordial da vida –, denunciam e demonstram que são sujeitos existentes e vivos:

Agora, os índios vivos “solicitam” sua morte, pois esta vem sendo perpetrada há séculos, e assim denunciam o crime e, pelo revés, pedem socorro. Ao fazerem isso, eles saem da posição de vítimas sem voz, expondo quem são os assassinos. Sua fraqueza vira força e, por isso, força poética. Diferentemente de outras cartas que vêm circulando nas redes, a dramaticidade desse texto se manifesta em sua dicção retorcida; a Carta diz, desdizendo; acusando, aponta sua inocência; pedindo para morrer, vive. (ROCHA, 2014, p. 183)

Na obra de Eliane Potiguara, a identidade-à-margem é expressa no próprio título “metade cara, metade máscara” e no poema “Agonia dos Pataxós”:

Às vezes
Me olho no espelho
E me vejo tão distante
Tão fora do contexto!
Parece que não sou daqui
Parece que não sou desse mundo.

Sabe, meus filhos...
Nós somos marginais das famílias
Somos marginais das cidades
Marginais das palhoças...
E da história?

Não somos daqui
Nem de acolá...
Estamos sempre ENTRE
Entre este ou aquele
Entre isto ou aquilo!
(POTIGUARA, 2004, p. 60).

A mestiçagem é colocada como marginalidade da identidade, da família e da sociedade. A falta de lugar designado àqueles que não se enquadram na perspectiva eurocêntrica é expressa no apelo: “Brasil, que faço com minha cara de índia?” (POTIGUARA, 2004, p. 32). A autora nos apresenta a poesia-escrevivência de uma mulher indígena desaldeada, tentando encontrar-se enquanto sujeito e escrever sobre seu povo e suas tradições, e a construção dessa identidade está intrinsecamente ligada a uma inserção coletiva no seio de um povo e de uma terra com histórias e cosmovisões próprias.

Eliane Potiguara, uma escritora em diáspora cuja família perdeu o território ancestral sob a violência neocolonial, escreve *Eu Não Tenho Minha Aldeia* e relata a conexão da espiritualidade e ancestralidade com a terra, descrita como uma habitação espiritual deixada por pais e avós, “a maior herança indígena” (POTIGUARA, 2001, p. 151). A autora declara que essa mesma casa lhe ensinou as significações que constroem a sua identidade:

Ela me ensinou os verdadeiros valores
Da espiritualidade
Do amor
Da solidariedade
E do verdadeiro significado
Da tolerância.
(POTIGUARA, 2004, p. 151).

Portanto, mesmo estando dela fisicamente separada, permanecem interligadas a partir da identidade e da luta por memória e justiça. A aldeia *personifica* um local espiritual, um lugar ao mesmo tempo geográfico e simbólico que lhe confere completude e a partir do qual é possível descolonizar o pensamento:

Ah! Já tenho minha aldeia
Minha aldeia é Meu Coração ardente
É a casa de meus antepassados
E do topo dela eu vejo o mundo (...).
(POTIGUARA, 2004, p. 152)

Nos poemas *Terra Cunchã* e *Tocantins de Sangue*, o trabalho léxico-semântico incentiva a confusão entre a terra e a mulher, o território e o homem:

Sabes do rio de lágrimas
Que te aperta o peito aflito
Na bolsa d'água o filho esperas
Futuro, luz, nova era.

Mas luta, raiz forte da terra!
Mesmo que te matem por ora
Porque estás presa ainda
Nas garras do PODER e da história.
(POTIGUARA, 2004, p. 81)

A mulher-terra é a raiz forte da terra que resiste à colonialidade e às diversas mortes do cotidiano, frutos de roubo e assassinato. A personificação da Terra representa o território como mais do que um ecossistema, como um ser que vem sendo devastado e morto pelo colonialismo, que vem perdendo seus guardiões, suas árvores e seus seres nas mãos daqueles que são, nas palavras de Potiguara (2014, p. 81), “pobres (de) espíritos”, desprovidos de uma conexão ancestral e espiritual com a terra.

Em *Tocantins de Sangue*, ocorre o mesmo. Na primeira estrofe, Potiguara realiza um paralelismo entre os versos “Há vida nesta flor” e “Há flor nesta vida”, criando relação entre “flor” e “vida”, mesma relação entre a terra de Tocantins e a vida do homem:

Há vida nesta flor
 Há vida nesta vida
 Tão guerreira
 Desprendida
 Há flor nesta vida
 Há vida nesta vida
 De guerreiro desprendido.

Nos dois primeiros versos da próxima estrofe, a relação fica ainda mais forte, e o sangue humano, como um rio, segue seu curso:

Nas veias Tocantins
 Corre teu sangue humano
 Louco, desvairado
 Corre ou marca passo
 A vida e a alegria
 A ida que não devia

Escorre, faz doer
 Teu corpo humano
 Pinga no alvorecer.
 Gotas, gotas rubras,
 Sangue louco, desvairado
 Desvairado sangue
 Sangue desesperado sangue

(...)

Banha o suor do mundo
 Com tua luta
 Junta líquidos, faz crescer
 Nossa gente pobre

Nossa vida amarga
Nós - Decadentes!
Indígenas, não...
Indigentes.
(POTIGUARA, 2004, p. 62)

É a partir da luta desse humano que é terra, ou dessa terra que é humana, que crescerão sua gente decadente, “indígenas não... indigentes”, ou seja, um povo relegado às margens da vulnerabilidade e da inexistência.

Considerações Finais

Atualmente, existem 32 aldeias na Baía da Traição, no Rio Tinto e em Marcação, que ocupam um espaço de 33.757 hectares demarcado e reconhecido como dos Potiguaras pela lei. Entretanto, potiguaras autodeclarados no Rio Grande do Norte ainda lutam pela demarcação de suas terras (Trilhas dos Potiguaras, 2016), assim como a comunidade Guarani-Kaiowá do Mato Grosso do Sul, que continua a sofrer com incêndios de aldeias, invasões e ataques ao território.

Além disso, a situação das comunidades indígenas como um todo foi agravada com a pandemia de Covid-19. De acordo com o relatório da reunião sobre a saúde das comunidades originárias nas Américas durante a pandemia, realizada em outubro de 2020 pela Organização Pan-Americana da Saúde (OPAS/OMS) em coordenação com lideranças de povos indígenas, este grupo foi um dos mais impactados com a situação mundial de saúde. A propagação do vírus realizada por profissionais de saúde, garimpeiros e grileiros que entravam em reservas, a continuação das invasões durante a pandemia e a contaminação daqueles que saíam das aldeias para buscar auxílio emergencial nas cidades contribuíram para o adoecimento das comunidades (Covid-19 e os Povos Indígenas, 2021), que podem ser consideradas grupos de risco devido às condições imunossupressoras nas quais muitas vivem: falta de saneamento básico, dificuldade de acesso à água, materiais de proteção individual, medicamentos e atenção básica de saúde, distanciamento geográfico dos hospitais, insegurança alimentar e altas taxas de outras doenças nas regiões (por exemplo, as epidemias de tuberculose, malária, dengue, febre amarela). Ademais, na procura de serviços de saúde “enfrentam atitudes discriminatórias e têm negado o direito de falar em seu próprio idioma ou de receber uma atenção que leve em consideração suas especificidades culturais” (OPAS, 2021, p. 6).

As diferentes situações das comunidades, localizações, situações de isolamento, de mobilidade e de vulnerabilidade social, exigem enfoques específicos de investigação para que se possa compreender os impactos da pandemia e possibilitar medidas adequadas em defesa à saúde. Os representantes indígenas que coordenaram a reunião referida atestaram de “em meio à pandemia de COVID-19, o direito dos povos de participarem da elaboração das políticas passou a ser, novamente, uma prioridade” (OPAS, 2021, p. 10), em direção a sistemas de saúde interculturais.

Seja na luta política, seja no direito à saúde, à terra ou à literatura, reivindicam o uso de sua voz como indivíduos e comunidade. Nas duas obras com as quais trabalhamos, a representação de si (mesmo que seja um si ainda à margem da história) e a agência em decretar a própria morte ou a falta da própria aldeia são formas de descolonizar o campo literário/artístico/político, pois os escritores fazem de si o sujeito. A objetificação foi iniciada com o colonialismo, baseada na ideia de raça e na moderna cisão racionalista entre corpo e alma, razão e matéria: o colonizador é racional, por isso dominante e sujeito, enquanto o colonizado é irracional (não possui língua, Deus ou cultura), mais corpo do que mente ou alma, o que justificaria sua posição dentro do sistema de trabalho-exploração capitalista global e é reiterado pelo evolucionismo e racismo “científico”. Na cadeia evolutiva, indígenas estariam mais próximos da natureza que da civilização, como expresso no verso em que Potiguara diz estarem sempre entre “isto ou aquilo”, utilizando-se das categorias dadas pelo colonizador, pronomes que designam coisas e não seres.

O que os textos de Potiguara e da Comunidade realizam é uma inversão desse dualismo através da humanização da Terra, numa prosopopeia que não é apenas figura de linguagem feita no papel, mas na própria realidade, atestando os laços firmes entre arte e realidade, literatura e mudança social. A estratégia político-literária de afirmação da identidade pela reivindicação da subjetividade e do direito à morte põe em evidência sua posição de sujeitos vivos e denuncia o genocídio sofrido de formas tão diversas ao longo dos séculos. Descolonizar o imaginário a partir da literatura “dos povos e das gentes”, “territorializando” as identidades e personificando a terra, aponta para a possibilidade de pensarmos novos mundos.

Referências

CAMINHA, Pero Vaz de. **Carta a El Rei D. Manuel**, Dominus: São Paulo, 1963.

Covid-19 e os Povos Indígenas. 2021. Disponível em:

<<https://covid19.socioambiental.org/>>. Acesso em: 25 jan. 2022.

DANNER, Leno Francisco; DORRICO, Julie; DANNER, Fernando. A voz-práxis estético-literária das e pelas minorias político-culturais: lugar de fala, autoria e/como descolonização – reflexões desde a literatura indígena brasileira. Rio de Janeiro: **Synesis**, v. 13, n. 2, p. 117-147, ago/dez 2021, ISSN 1984-6754.

FREIRE, PAULO. **Pedagogia do Oprimido**. Editora Paz & Terra, 2020.

GeografAR. **Carta da comunidade Guarani-Kaiowá de Pyelito Kue/Mbarakay- Iguatemi-MS para o Governo e Justiça do Brasil**. 2015. Disponível em: <<https://geografar.ufba.br/carta-da-comunidade-guarani-kaiowa-de-pyelito-kuembarakay-iguatemi-ms-para-o-governo-e-justica-do>> Acesso em: 10 out. 2021.

HAKYI, Thiago. Literatura Indígena: a voz da ancestralidade. *In: Literatura indígena brasileira contemporânea: criação, crítica e recepção* [recurso eletrônico] / Julie Dorrico; Leno Francisco Danner; Heloisa Helena Siqueira Correia; Fernando Danner (Orgs.). Porto Alegre, RS: Editora Fi, 2018, p.37-39. Disponível em: <http://www.editorafi.org>

KAMBEBA, Márcia Wayna. Literatura indígena: da oralidade à memória escrita. *In: Literatura indígena brasileira contemporânea: criação, crítica e recepção* [recurso eletrônico] / Julie Dorrico; Leno Francisco Danner; Heloisa Helena Siqueira Correia; Fernando Danner (Orgs.). Porto Alegre, RS: Editora Fi, 2018, p.39-44. Disponível em: <http://www.editorafi.org>

KRENAK, Ailton. **Ideias Para Adiar o Fim do Mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019

ORGANIZAÇÃO PAN-AMERICANA DA SAÚDE. Impacto da COVID-19 nos povos indígenas da Região das Américas: Perspectivas e oportunidades. Relatório da reunião regional de alto nível, 30 de outubro de 2020. Disponível em: <<https://iris.paho.org/handle/10665.2/52067>> Acesso em: 27 jan. 2022.

PINTO, Milena Costa; LIMA, Elizabeth Gonzaga. Escrituras indígenas como espaço decolonial: atravessamentos e ancoragens em Metade Cara, Metade máscara. **Migulim**, V. 7, N. 3, p. 605-622, set.-dez. 2018

POTIGUARA, Eliane. **Metade Cara, Metade Máscara**. 3ed. Rio de Janeiro: Grumin, 2018.

QUIJANO, Anibal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. *In: LANDER, Edgardo (Org.). A Colonialidade do Saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas*. Clacso, 2005. p. 272-278.

ROCHA, Marília Librandi. A Carta Guarani Kaiowá e o direito a uma literatura com terra e das gentes. **Estudos de literatura brasileira contemporânea**, n. 44, p. 165-191, jul./dez. 2014.

SAAVEDRA, Carola. Literatura e Arte Indígena no Brasil. **Veredas: Revista da Associação Internacional de Lusitanistas**, n. 33, p. 102–120, jan./jun. 2020

TRILHAS DOS POTIGUARAS. **Território Potiguara**. 2016. Disponível em: <<http://trilhasdospotiguaras.pb.gov.br/pt-br/territorio-potiguara/>> Acesso em: 25 jan. 2022.

ENTRE A LIBIDO E A TRANSGRESSÃO: UM ESTUDO COMPARATIVO DAS POESIAS DE GILKA MACHADO, ADÉLIA PRADO, HILDA HILST E ALICE RUIZ

Maria Rogelânia Bezerra de Lima Barreto⁵⁶

Thais Pereira de Oliveira⁵⁷

Resumo

A presente pesquisa tem como objeto de estudo as poesias das autoras Gilka Machado, Adélia Prado, Hilda Hilst e Alice Ruiz, a partir do tema erótico. Nessa direção, o presente trabalho tem como objetivo primordial estabelecer um diálogo entre as respectivas autoras a partir da perspectiva da poesia erótica. A pesquisa objetiva também apontar a intertextualidade presente nas poesias das autoras a partir da perspectiva da Literatura Comparada. Outrossim, o trabalho também busca evidenciar a defesa da liberdade sexual feminina nos discursos poéticos das autoras, tendo como base os estudos de Foucault (1984) e Bataille (2004, 2014). Neste contexto, defende-se que há um diálogo entre as poesias eróticas selecionadas, sendo, sobretudo, notável o prazer, a liberdade, a transgressão como elementos que conectam as autoras, ainda que consideremos os pertencimentos a contextos sociais e geracionais diversos. Nessa acepção, o trabalho interpela-se: De que forma é estabelecido os diálogos entre as produções das poetisas? Destaca-se que para o desenvolvimento da pesquisa e o alcance dos objetivos, a metodologia utilizada é a pesquisa qualitativa, com objetivo descritivo, exploratório, tendo como base o estudo bibliográfico, sendo utilizados, sobretudo livros, artigos e dissertações que contemplam o presente objeto de estudo.

Palavras-chave

Autoria feminina. Poesia erótica. Intertextualidade. Liberdade sexual. Transgressão.

⁵⁶ Graduada em Letras/Língua Portuguesa pela FECLESC/UECE. Mestranda em História e Letras (MIHL) pela Universidade Estadual do Ceará (UECE).

⁵⁷

Graduada em Letras/Língua Portuguesa pela FAFIDAM/UECE. Mestranda em História e Letras (MIHL) pela Universidade Estadual do Ceará (UECE).

Introdução

Observa-se desde o século XX uma produção recorrente de poesias de autoria feminina com o tema do erotismo, sendo autoras como Gilka Machado, Hilda Hilst, Adélia Prado, algumas das autoras que se destacam no campo poético erótico, sendo poetisas que chamam atenção da crítica literária e do público leitor, por trazerem em seus textos a defesa da liberdade sexual feminina, a quebra de paradigmas em relação à sexualidade, ao prazer.

Partindo desse pressuposto, a presente pesquisa tem como objeto de estudo as poesias das autoras Gilka Machado, Adélia Prado, Hilda Hilst e Alice Ruiz, a partir do tema erótico.

Pontua-se que a escolha das autoras se justifica primeiramente pela estética, estilo, potência poética, a relevância das temáticas exploradas pelas poetisas. Além disso, as poetisas escolhidas são mulheres, escritoras conscientes, engajadas e subversivas, que através de suas artes literárias contribuem com discussões de suma importância como afeto, sexualidade, liberdade sexual feminina, a importância da escrita feminina na literatura, etc.

Nessa direção, o presente trabalho tem como objetivo primordial estabelecer um diálogo entre as respectivas autoras a partir da perspectiva da poesia erótica. A pesquisa também objetiva apontar a intertextualidade presente nas poesias das autoras a partir da perspectiva da Literatura Comparada. Outrossim, o trabalho também busca evidenciar a defesa da liberdade sexual feminina nos discursos poéticos das autoras, tendo como base os estudos de Foucault (1984) e Bataille (2004, 2014).

Neste contexto, defende-se que há um diálogo entre as poesias eróticas selecionadas, sendo, sobretudo, notável o prazer, a liberdade, a transgressão como elementos que conectam as autoras, ainda que consideremos os pertencimentos a contextos sociais e geracionais diversos.

Através da análise das poesias se observa a predominância de discursos em defesa da liberdade sexual, da desconstrução de paradigmas impostos à sexualidade feminina na sociedade brasileira do século XX, sendo importante destacar que os discursos, temas defendidos pelas respectivas autoras reverberam até os dias atuais, sendo autoras e obras que permanecem sendo objetos de estudo no âmbito acadêmico e científico.

Nessa acepção, o trabalho interpela-se: Como o erotismo se constitui nas poesias das autoras selecionadas? De que forma é estabelecido os diálogos entre as produções das

poetas? Como se revela o discurso em prol da liberdade sexual feminina na produção poética erótica das autoras escolhidas?

Destaca-se que para o desenvolvimento da pesquisa e o alcance dos objetivos, a metodologia utilizada é a pesquisa qualitativa, com objetivo descritivo, exploratório, tendo como base o estudo bibliográfico, sendo utilizados, sobretudo livros, artigos e dissertações, que contemplam o presente objeto de estudo.

Nessa acepção, o artigo se organiza em três capítulos, onde no segundo e terceiro capítulo há dois tópicos. O primeiro capítulo intitulado “Erotismo: libido, tabus e transgressão”, têm como foco discorrer sobre a poesia erótica, precisamente sendo esclarecido o que é erotismo, os elementos que o compõe. Além disso, também serão explanados os tabus e a subversão que permeiam o tema do erotismo, especialmente a poesia erótica produzida por mulheres.

Já no segundo capítulo intitulado “Uma análise das poesias eróticas escritas por mulheres”, o capítulo tem objetivo de analisar as poesias de cunho erótico produzida por mulheres, ressalta-se que serão analisadas as autoras: Gilka Machado e Hilda Hilst, sendo dada atenção às poesias, estilos, a maneira como essas poetisas trabalham o erotismo.

No terceiro capítulo que tem como título “A importância da poesia erótica de autoria feminina”, o foco do capítulo é justamente explorar a poesia erótica produzida por mulheres, principalmente escrita por Adélia Prado e Alice Ruiz, demonstrando os elementos que conectam e diferenciam as poesias das autoras supracitadas.

1 Erotismo: libido, tabus e transgressão

Este capítulo tem a pretensão de debruçar-se sobre o erotismo, dando enfoque a sua definição. Posteriormente serão explanados os elementos que compõem o erotismo como, por exemplo, a libido, a liberdade, sendo também discorrido sobre os tabus e a tentativa de transgressão acerca do tema.

No que concerne o erotismo, um dos pensadores que se destaca no assunto é o francês Georges Bataille. O pensador produz importantes contribuições para o campo do erotismo, sendo impossível abordar o tema sem considerar suas ponderações a respeito da temática.

Bataille acentua em seus estudos que uma das maneiras do ser humano experimentar a continuidade é o erotismo (BATAILLE, 2014) Para ele o erotismo representa uma aprovação que os indivíduos experimentam desde a vida até e no fim dela, ou seja, a morte

(BATAILLE, 2004). O autor expressa também que há uma relação entre o erotismo como a morte, a reprodução e a violência na história e na experiência humana (BATAILLE, 2004).

Com base na citação acima pode-se verificar que, o erotismo integra a existência humana, sendo um elemento que diz respeito a continuidade do ser humano. Além disso, também é perceptível que Bataille considera que há uma conexão entre o erotismo, a reprodução, a violência e a morte.

Outro elemento que o autor acrescenta para conceituar e problematizar o erotismo é a transgressão, de acordo com Bataille (2014, p. 132):

Na esfera humana, a atividade sexual se separa da simplicidade animal. Ela é essencialmente uma transgressão. Não é, após o interdito, o retorno à liberdade primeira. A transgressão é própria à humanidade organizada pela atividade laboriosa. A própria transgressão é organizada; é na medida em que é organizado que ele muda através do tempo.

Tendo em vista as elucidações feitas por Bataille acima, é possível observar, que o autor concebe o erotismo como um elemento constituinte da existência humana, sendo o erotismo, sexualidade dos seres humanos diferentes dos animais irracionais. Ademais, o autor considera que o erotismo assim como a sexualidade humana é em sua essência uma atividade transgressora, sendo um ato de liberdade, organização, que pode mudar por meio do tempo.

Em diálogo com Bataille, Michel Foucault adiciona mais camadas à discussão. Foucault em seus estudos dedicou-se a compreender a sexualidade, o desejo humano. O autor em suas pesquisas destacou como o campo da sexualidade é atravessado pela transgressão e também tabus e repreensão ao longo da história.

Nessa perspectiva, pensar no erotismo, no desejo, exige que se considerem os tabus e a tentativa de controle por parte de líderes e governos autoritários, de espectro mais conservador de buscar exercer controle e domínio sobre a sexualidade, erotismo dos indivíduos.

Foucault elucida colocações pertinentes sobre desejo, para o autor o desejo sexual se trata de “práticas pelas quais os indivíduos foram levados a prestar atenção a eles próprios, a se decifrar, a se reconhecer e se confessar como sujeitos de desejo, estabelecendo de si para consigo uma certa relação que lhes permite descobrir, no desejo, a verdade de seu ser” (FOUCAULT, 1984, p. 11).

Foucault considera os seres humanos como seres que desejam e anseiam seres desejados. O autor também concebe que o desejo não é um elemento a-histórico, sendo que para o pensador o erotismo, a sexualidade são elementos estruturantes dos seres humanos (FOUCAULT, 1984).

Em face ao exposto, é visível que o erotismo é parte da existência humana, sendo um elemento que possui ligações com a vida, a reprodução, a continuidade e a morte. Além disso, o erotismo também tem conexão com a sexualidade, desejo, liberdade, prazer dos indivíduos, sendo também um elemento que é perpassado por tabus, transgressão e repreensão no decorrer da história da humanidade.

Destarte, ressalta-se que a produção de poesia de cunho erótico escrita por mulheres possui uma carga histórica, política, social e simbólica de extrema relevância, visto que, o sexo feminino até os dias atuais é atravessada pela cultura patriarcal, sexista e misógina, que tem como uma de suas implicações uma repreensão sobre a sexualidade feminina.

Partindo desse pressuposto, o próximo capítulo tem como foco apresentar uma análise acerca das poesias eróticas escritas por mulheres.

2 Uma análise das poesias eróticas escritas por mulheres

Este capítulo irá discorrer sobre poesias eróticas escritas por mulheres, tendo como enfoque as poesias de cunho erótico produzida por Gilka Machado e Hilda Hilst, nesse sentido, é importante esclarecer que será feito um recorte, sendo escolhida uma poesia de cada autora para a produção da análise comparativa e discussão.

2.1 Libido, sinestesia, erotismo e transgressão em Gilka Machado

Antes de debruçar-se sobre a poesia erótica de Gilka Machado é indispensável destacar sua biografia. Gilka da Costa Melo Machado é uma poeta brasileira, que nasceu na cidade do Rio de Janeiro, em 12 de março de 1893 e faleceu em 1980.

Gilka é conhecida por em sua arte poética tratar de assuntos de cunho social, sexual e político. Também é conhecida por escrever muitas poesias que se encaixam no Simbolismo, no entanto a autora também escreveu poesias modernas e buscava não se prender em uma escola literária ou um estilo.

Gilka Machado também foi vítima de preconceito racial e ataques machistas tanto da crítica literária como de escritores homens de sua época, que o acusava de escrever poesias ousadas, libertinas. Além disso, Gilka foi uma das criadoras do Partido Republicado Feminino, sendo uma das bandeiras do partido a defesa do voto das mulheres e emancipação feminina.

Entre sua produção poética destaca-se os seguintes livros: *Cristais partidos* (1915), *Estados de alma* (1917), *Mulher nua* (1922), *Meu glorioso pecado* (1928), *Carne e alma* (1931), *Sublimação* (1938), *Meu rosto* (1947) e *Velha poesia* (1965).

Para a análise acerca do erotismo presente na poesia de Gilka Machado foi selecionada uma poesia, a poesia escolhida tem como título: *Estados de alma*. A poesia será transcrita abaixo:

Estados de alma

Na plena solidão de um amplo descampado, penso em ti e que tu pensas em mim suponho; tenho toda a feição de um arbusto isolado, abstrato o olhar, entregue à delícia de um sonho. O Vento, sob o céu de brumas carregado, passa, ora langoroso, ora forte, medonho! E tanto penso em ti, ó meu ausente amado! que te sinto no Vento e a ele, feliz, me exponho. Com carícias brutais e com carícias mansas, cuido que tu me vens, julgo-me toda tua...- sou árvore a oscilar, meus cabelos são franças...

E não podes saber do meu gozo violento, quando me fico, assim, neste ermo, toda nua, completamente exposta à Volúpia do Vento! (MACHADO, 1978, p. 93)

A partir da exposição da poesia selecionada de Gilka é possível tecer várias colocações, a primeira delas diz respeito ao erotismo explícito na poesia. O eu lírico demonstra de forma direta e desinibida seus desejos, intenções sexuais. Além disso, outro ponto que merece atenção na análise da poesia se refere ao uso da sinestesia.

A sinestesia é um elemento característico da poesia erótica de Gilka, a autora explora as sensações como tato, paladar, visão, olfato para demonstrar o erotismo em sua poesia, a escolha por esse recurso é intencional, pois cativa o leitor e desperta sensações e imaginação no próprio leitor.

Outro aspecto que também merece destaque diz respeito à linguagem ousada, sensual, criativa de Gilka. Nos trechos a seguir fica visível a linguagem sensual e potente do eu lírico: “Com carícias brutais e com carícias mansas, cuido que tu me vens, julgo-me toda tua... sou árvore a oscilar, meus cabelos são franças” (MACHADO, 1978, p. 93). Em outro trecho da poesia o eu lírico utiliza a expressão gozo violento para expressar o desejo latente e pulsante que sente: “E não podes saber do meu gozo violento, quando me fico, assim, neste ermo, toda nua, completamente exposta à Volúpia do Vento!” (MACHADO, 1978, p. 93).

Com base na leitura e análise da poesia acima e considerando a biografia de Gilka, fica evidente, o erotismo, a defesa da liberdade sexual, do prazer feminino na produção literária da autora, sendo fundamental ressaltar, que Gilka através de sua literatura, atuação política foi

uma mulher transgressora, que atuou na defesa dos direitos da população feminina, sendo uma das pioneiras da poesia erótica produzida por mulheres no Brasil.

2.2 O erotismo, subversão na poesia de Hilda Hilst

Hilda Hilst nasceu na cidade de São Paulo em 21 de abril de 1930 e faleceu em 2004. Hilst era formada em Direito, porém dedicou sua vida a produção literária, tendo escrito poesias, crônicas, drama e textos ficcionais. É popularmente famosa por suas poesias e é considerada por muitos como uma das escritoras mais relevantes do século XX.

Hilst também é conhecida por integrar a Geração de 45, um grupo literário que defendia uma flexibilização diante de regras consideradas mais regidas para a produção de versos no texto poético. Os principais livros de poesia lançados pela autora foram: *Presságio* (1950), *Balada de alzira* (1951), *Balada do festival* (1955) e *Ode fragmentária* (1961).

Entre os assuntos trabalhados por Hilda em suas poesias se destacam temas como: morte, afeto, misticismo, solidão e erotismo. Em relação às características que compõem a poesia de Hilda é perceptível elementos como: surpresa, misticismo, mistério, sedução e o poder de cativar o leitor.

Abaixo será explicitada a poesia intitulada *Do desejo*:

Do desejo

Porque há desejo em mim, é tudo cintilância.
 Antes, o cotidiano era um pensar alturas
 Buscando Aquele Outro decantado
 Surdo à minha humana ladradura.
 Visgo e suor, pois nunca se faziam.
 Hoje, de carne e osso, laborioso, lascivo
 Tomas-me o corpo. E que descanso me dás
 Depois das lidas. Sonhei penhascos
 Quando havia o jardim aqui ao lado.
 Pensei subidas onde não havia rastros.
 Extasiada, fodo contigo
 Ao invés de ganir diante do Nada (HILST, 2004, p. 1).

Com base na leitura e análise da poesia é possível observar nitidamente a presença de eu lírico que exala erotismo, que declara de forma visível seus desejos sexuais por alguém.

Além disso, na poesia também é perceptível que o eu lírico não apenas fantasia, como anseia o ato sexual com alguém de carne e osso.

Na poesia também há a construção de eu lírico que após o contato com seu ser desejado, sonha com o próximo encontro e com trocas de afeto, carícias, carinho. Também é possível notar que há um desejo fulminante pelo ato sexual, ou seja, é evidente que o desejo não se constitui no campo idealizador, abstrato, pelo contrário, já há um sujeito de carne e osso que o eu lírico deseja e busca concretizar seus desejos, fantasias e prazeres.

Nessa direção, Fonseca (2011, p. 26) assevera que “a obra de Hilda Hilst, observa-se a busca por completude, por erotismo dos corpos e da escrita”. Logo em seguida, a autora leciona que “este foi trabalhado tanto por uma linguagem mais explícita, obscena e humorística, quanto por uma linguagem menos explícita, mais “refinada” (FONSECA, 2011, p. 26).

Com base na colocação de Fonseca, é importante ressaltar que Hilda é uma escritora versátil, culta, que sabe utilizar uma linguagem com humor, sarcasmo, sutileza e sofisticação. Ora, utilizava-se de uma linguagem obscena, direta e simples para trabalhar assuntos diversos, desde assuntos como solidão até temas como erotismo, sempre em defesa da liberdade sexual, do prazer do sexo feminino.

Nessa acepção, quando se compara o trabalho poético, especialmente a poesia erótica produzida por Gilka Machado e Hilda Hilst é possível encontrar alguns paralelos, um deles é a coragem, a ousadia, um eu lírico que expressa seus desejos, fantasias, que utiliza-se de uma linguagem explícita para declarar suas fantasias, prazeres e desejos. Além disso, ambas as autoras tratam o erotismo de forma madura, livre, sem tabus, pudor, fazendo uma defesa da liberdade sexual feminina e da importância do sexo.

Outro ponto que conecta Gilka e Hilda é que ambas as escritoras sofreram ataques sexistas por abordarem o erotismo e saírem em defesa da liberdade sexual, reprodutiva das mulheres. Também é de suma importância destacar que a poesia tanto de Gilka como de Hilda são consideradas transgressoras, subversivas, que almejavam a quebra de paradigmas e estigmas, especialmente contra o sexo feminino tanto na arte como no meio sociopolítico e cultural.

Dessa maneira, a leitura das obras literárias de ambas as autoras é indispensável para compreender a beleza, potência e relevância das autoras para o campo literário e como as temáticas e críticas presentes na poesia das poetisas refletem e impactam no contexto atual.

Para ampliar a discussão, no próximo capítulo serão explanados temas como poesia erótica escrita por mulheres, dando enfoque as poesias Adélia Prado e Alice Ruiz e os paralelos existentes entre as escritoras.

3 A importância da poesia erótica de autoria feminina

Este capítulo tem a finalidade de argumentar em prol da importância da poesia erótica de autoria feminina, nesse sentido, as autoras e as respectivas poesias analisadas são das poetisas: Adélia Prado e Alice Ruiz. Não obstante, também será apresentada a intertextualidade entre as poesias das autoras.

3.1 O sagrado, o amor e o erotismo em Adélia Prado

Adélia Prado nasceu em 13 de dezembro de 1935 na cidade de Minas Gerais. Possui ensino superior, tendo desempenhado por alguns anos a profissão de docente. Destaca-se também que Adélia é uma escritora consagrada na literatura brasileira, tendo recebido prêmios como Jabuti de Literatura em 1978 por sua obra *Coração disparado*.

Prado é popularmente conhecida por suas poesias e por contemplar em sua arte literária temas como: amor, família, sagrado e erotismo. Seus principais livros são *Bagagem* (1975), *O coração disparado* (1978), *Solte os cachorros* (1979) e *Cacos para um vitral* (1980). É importante acentuar que além da poesia, Adélia escreve prosa. Também é interessante sublinhar que o estilo da autora é marcado por uma linguagem simples, objetiva.

Destarte, para análise comparativa abaixo será ilustrada a poesia *A serenata*, de Adélia Prado:

A serenata

Uma noite de lua pálida e gerânios
ele virá com a boca e mão incríveis
tocar flauta no jardim.
Estou no começo do meu desespero
e só vejo dois caminhos:
ou viro doida ou santa.
Eu que rejeito e exprobo
o que não for natural como sangue e veias
descubro que estou chorando todo dia,
os cabelos entristecidos,
a pele assaltada de indecisão.

Quando ele vier, porque é certo que vem,
de que modo vou chegar ao balcão sem juventude?
A lua, os gerânios e ele serão os mesmos
- só a mulher entre as coisas envelhece.
De que modo vou abrir a janela, se não for doida?
Como a fecharei se não for santa?

Na poesia supracitada, é possível detectar a presença de determinados assuntos e estilos, o tema que prevalece na poesia é o erotismo. O eu lírico expressa um desejo intenso, no entanto, o eu lírico também demonstra dilemas e conflitos perante seu desejo.

Os principais dilemas e conflitos demonstrados pelo eu lírico se refere a entregar-se aos desejos, prazeres ou manter-se distante de suas fantasias, desejos sexuais. O eu lírico apresenta um temor de enlouquecer diante de sua aflição, questionamentos. Para apontar esse dilema o eu lírico utiliza expressões como “doida”, “santa”, “desespero” e “indecisão”.

No que tange as poesias de Adélia Prado, especialmente a construção do seu eu lírico, Ferreira, Oliveira e Lima (2016, p. 6) afirmam que “a mulher da poesia adeliana encontra-se diante dessa dualidade, viver a santidade ou a insanidade. É interessante perceber como o ser santo aponta para a vida solteira – em casa, ao lado dos pais –; e a vida a dois – namoro, casamento –, aponta para o ser insano”.

Em face ao exposto, pontua-se que diferentemente das poetisas analisadas anteriormente, Prado tem como uma de suas marcas o sagrado, a família, a feminilidade. Em suas poesias eróticas a autora continua utilizando expressões, mensagens que remetem ao divino. Além disso, o erotismo em Prado também possui vínculos com o afeto, com a exaltação de uma feminilidade.

Nessa perspectiva, há sem dúvidas paralelos que conectam todas as autoras selecionadas para a construção do presente artigo, no entanto não se pode ignorar as peculiaridades que cada autora possui e apresenta em sua arte literária. Todavia, o artigo não irá explorar de forma minuciosa essas particularidades entre as autoras, a pretensão do trabalho é demonstrar a intertextualidade entre as escritoras e a relevância da produção poética dessas poetisas.

3.2 O erotismo, a sinestesia e o contemporâneo na produção poética de Alice Ruiz

Antes de adentrar na poesia de Alice Ruiz é indispensável explicar de forma breve sua biografia. Alice nasceu em 22 de janeiro de 1946 em Curitiba, sendo popularmente

conhecida como poeta e compositora. Destaca-se que o seu interesse pela literatura iniciou na infância, onde a escritora escrevia contos.

Alice tem mais de 20 livros publicados, colecionando prêmios importantes da literatura como o Prêmio Jabuti da Poesia. Dentre seus livros lançados estão: *Navalhanaliga, Paixão xama paixão (1983), Pelos, pelos (1984), Hai-tropikai (1985), Rimagens (1985), Nuvem feliz (1986) e Vice-versos (1988)*.

A autora também é conhecida por escrever poesias contemporâneas, explorar o tema do erotismo de forma transgressora, livre, consciente. Além disso, em sua linguagem usa bastante a sinestesia. Outra marca de Ruiz é a produção de haicais e ter algumas de suas poesias gravadas por cantores como Arnaldo Antunes.

Mediante as informações apresentadas sobre a autora é basilar fazer a análise de uma de suas poesias eróticas mais relevantes, a poesia *Ladainha* (2005):

Ladainha

Era uma vez uma mulher
que via um futuro grandioso
para cada homem que a tocava
um dia
ela se tocou...
(RUIZ, 2005, p. 1).

Na poesia acima é visível a prevalência do erotismo, o eu lírico do texto exala erotismo, desejo, sendo perceptível também que o eu lírico é uma mulher, uma mulher que invés de esperar que seus desejos sejam atendidos, saciados por uma figura masculina, ela decide saciar suas fantasias, desejos.

Na poesia é notável o tema e defesa da masturbação feminina. É importante ressaltar que o tema da masturbação feminina assim como o prazer feminino ainda são tratados como tabus e motivo de piadas jocosas e sexistas com as mulheres que decidem falar abertamente sobre o assunto ou buscam sanar dúvidas em relação às temáticas.

Nessa acepção, a poesia de Alice é assim como de Gilka, Hilda e Alice, é uma poesia visivelmente em sua estética, forma e conteúdo um texto erótico, transgressor e de defesa da liberdade sexual das mulheres.

A poesia de Alice também trabalha o prazer feminino, a masturbação, o sexo como um ato de liberdade, como algo natural e positivo para o sexo feminino. Também é importante

destacar que o eu lírico de Ruiz não é passivo, é um eu lírico ativo, ousado, que tem consciência de seu corpo, de seus desejos, ou seja, é um eu lírico auto consciente.

Além disso, assim como Gilka explora o recurso da sinestesia, incentivando os sentidos e a imaginação do leitor. Alice utiliza recorrentemente a visão, o toque, o paladar para estimular a criatividade, o desejo e o envolvimento do leitor com sua poesia.

Destarte, é de suma importância reforçar a importância de ler, analisar e discutir o tema do erotismo, especialmente da poesia erótica de autoria feminina, pois como demonstrado há poetisas brasileiras como Gilka, Adélia, Hilda e Alice, que trabalham de forma densa, provocativa, brilhante, madura e criativa o erotismo.

Nessa diáspora, ressalta-se que as autoras escolhidas possuem como marcas e legado a transgressão, a liberdade, a defesa dos direitos da população feminina, cada uma demonstrando linguagem, estilo, características literárias peculiares. Enfatiza-se a indispensabilidade da leitura, reflexão e estudo das poetisas selecionadas e suas obras literárias.

Conclusão

Com base nas informações, elucidações feitas no decorrer do artigo se faz basilar pontuar que o erotismo é um campo que vem sendo abordado por escritoras, especialmente por autoras como Gilka, Alice, Hilda e Adélia de forma questionadora, madura, densa e transgressora.

Por conseguinte, é fundamental reforçar a importância da poesia erótica de autoria feminina, visto que, escritoras utilizam de sua arte literária para explorarem temas como direitos sociais, políticos, sexuais, reprodutivos das mulheres, sendo também perceptível no texto poético dessas escritoras a defesa da liberdade sexual, o sexo como um ato político e de empoderamento feminino.

Outrossim, essas poetisas apresentam de forma bela, potente, crítica, criativa e cheia de referências, intertextualidade o erotismo, sendo perceptível o diálogo entre as autoras selecionadas. Dessa maneira, enfatiza-se que cada uma das poesias trabalhadas apresentam semelhanças e suas particularidades, sendo indiscutível as respectivas contribuições dessas poetisas para a arte literária nacional.

Nessa acepção, o artigo alcança os objetivos estabelecidos, pois através de um embasamento teórico vasto e rico e de uma análise comparativa entre as poesias escolhidas cumpre com sua proposta. Destaca-se também que a metodologia selecionada colabora para o alcance dos objetivos da pesquisa.

Pontua-se também que as perguntas apontadas na pesquisa são respondidas no decorrer do desenvolvimento do artigo, sendo visível também que os resultados obtidos reforçam a importância do tema erotismo. Além disso, os resultados alcançados enfatizam a relevância da poesia erótica produzida por mulheres, apontam as contribuições de Gilka, Hilda, Alice e Adélia para o campo literário e demonstra como essas autoras defendem a liberdade sexual feminina, a luta contra o machismo.

Referências

BATAILLE, Georges. **O erotismo**. São Paulo: Arx, 2004.

BATAILLE, Georges. **O Erotismo**. Tradução Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

FERREIRA, Jailma da Costa; LIMA, Fernanda Karyne; LIMA, Maria Ismênia. **ABRIR OU FECHAR AS JANELAS: A MULHER ENTRE A LOUCURA E A SANTIDADE NO POEMA A SERENATA, DE ADÉLIA PRADO**. II Congresso Internacional de Educação Inclusiva. 2016.

FONSECA, Olívia de Melo. **A METAMORFOSE ERÓTICO-AMOROSA NA LÍRICA DE HILDA HILST: o caminho para a libertação artística e feminina**. 113 f. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Cognição e Linguagem do Centro de Ciências do Homem, da Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro. 2011.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade: O uso dos prazeres**. Rio de Janeiro: Graal, 1984.

HILST, Hilda. **Do Desejo**. São Paulo: Globo, 2004.

MACHADO, Gilka. **Poesias completas**. Rio de Janeiro: Cátedra; Brasília: INL/MEC, 1978.

PRADO, Adélia. **Bagagem**. 35. ed. Rio de Janeiro: Record, 2014.

RUIZ, Alice. **Dois e um**. São Paulo: Iluminuras, 2005.

BETWEEN LIBIDO AND TRANSGRESSION: A COMPARATIVE STUDY OF THE POETRY OF GILKA MACHADO, ADÉLIA PRADO, HILDA HILST AND ALICE RUIZ

Abstract

The present research has as its object of study the poetry of the authors Gilka Machado, Adélia Prado, Hilda Hilst and Alice Ruiz, from the erotic theme. In this direction, the present work has as main objective to establish a dialogue between the respective authors from the perspective of erotic poetry. The research also aims to point out the intertextuality present in the authors' poetry from the perspective of Comparative Literature. Furthermore, the work also seeks to highlight the defense of female sexual freedom in the poetic discourses of the authors, based on the studies of Foucault (1984) and Bataille (2004, 2014). In this context, it is argued that there is a dialogue between the selected erotic poetry, being, above all, notable pleasure, freedom, transgression as elements that connect the authors, even if we consider belonging to different social and generational contexts. In this sense, the work asks itself: How are the dialogues between the poets' productions established? It is noteworthy that for the development of the research and the achievement of the objectives, the methodology used is qualitative research, with a descriptive, exploratory objective, based on the bibliographic study, being used, above all, books, articles and dissertations that contemplate the present object of study.

Keywords

Female authorship. Erotic poetry. Intertextuality. Sexual freedom. Transgression.

QUATRO VEZES PUTA: O DESEJO E AS DOLORES, DE IVANA ARRUDA LEITEEmis Bastos⁵⁸**Resumo**

A partir do conto Quatro Dolores, publicado no livro *Falo de mulher* (2002), da escritora Ivana Arruda Leite, o presente trabalho faz uma análise comparativa entre as quatro personagens homônimas do conto, seus desejos e experiências ao se nomearem como putas. A literatura é o meio pelo qual os discursos podem ser ressignificados e ampliados, dentre as vozes de maior presença na produção literária está a personagem prostituta. Ivana provoca ao deslocar a figura da prostituta das ruas para dentro de nossas casas. A esposa virgem do Olimpo das putas, a mãe-puta que pensa em matar os filhos com *toddy*, a religiosa que sonha com os prazeres da carne e a prostituta que implora pelos prazeres divinos são colocadas lado a lado em nome do desejo de liberdade, independência e sobrevivência. Não só de asfalto e clientes se faz uma prostituta, é o que podemos observar na singularidade de cada uma das Dolores que escolheram ser o que são: putas. Os estudos de Beauvoir (1990), e Despentes (2016) auxiliam na discussão a respeito da prostituição, do desejo e da transgressão do corpo feminino na literatura.

Palavras-chave

Erotismo. Prostituição. Transgressão. Liberdade. Ivana Arruda Leite.

⁵⁸ Emerson Bastos. Mestre em Literatura Comparada pela Universidade Federal do Ceará (UFC). E-mail: emisbastos@gmail.com

Introdução

Entre a realidade e a ficção a escritora Ivana Arruda Leite escreve sobre o universo feminino desde a adolescência, embora tenha conseguido publicar seu primeiro livro próximo aos sessenta anos. Atualmente, Ivana conta com uma obra com mais de vinte publicações entre romances, infantojuvenis e contos, seu território predileto. O livro de *Falo de mulher* (2002) reúne vinte e oito contos que apresentam os mais variados tipos femininos. Donas de casa que “pagam o pato” com jantares infelizes, mulheres que amam demais e não podem viver sem seus homens, outras são desapegadas, pegam a bolsa e vão embora sem ao menos desligar o liquidificador. O cotidiano das personagens de Ivana não é tão diferente da realidade de muitas mulheres, elas sofrem, mas engana-se quem pensa que são coitadinhas, dão a volta por cima sempre que podem. Mulheres vistas como loucas por largar a vida de princesa, encher o carro de samambaias e transar sem camisinha.

O livro *Falo de mulher* (2002) faz parte da pesquisa comparada “A fala e o falo: as mulheres de Fernanda Young e Ivana Arruda Leite” (2021), juntamente com o romance *O pau* (2009), de Fernanda Young. Para a presente discussão destacamos sobre o livro de Ivana a análise do conto Quatro Dolores (LEITE, 2002, p. 59), que se desdobra em quatro minicontos sobre mulheres que trazem a sina de carregar a dor em seus nomes. Quatro histórias de dores e desejos de terem a vida que sonham e fazerem uso do próprio corpo de acordo com suas vontades. O que diferencia cada miniconto é a divisão numérica como partes de um todo, Dolores 1, Dolores 2, Dolores 3 e Dolores 4, assim diferenciadas para melhor referenciar cada vivência. As três primeiras carregam o desejo de serem putas, ou o que esperam e idealizam do papel que uma puta exerce na imaginação delas ligadas à liberdade e ao prazer. A quarta, a única puta por profissão e meio de sobrevivência, mostra uma realidade completamente diferente da idealizada, difícil, sofrida e por pura necessidade.

A literatura é o meio pelo qual os discursos podem ser ressignificados e ampliados. Dentre as vozes de maior presença na produção literária está a personagem prostituta. Antes, em sua maioria escrita e falada por meio da voz masculina e do seu imaginário dado a ela. Hoje a descrição da profissão conhecida como a mais antiga do mundo ganha visibilidade e resistência por meio da fala de mulheres e mais ainda pelas próprias prostitutas. Os textos tratam sobre os mais diversos anseios das que se deslocam pelos espaços públicos, sociais, culturais e políticos. Não só de asfalto e clientes se faz uma prostituta, é o que podemos observar na

singularidade de cada uma das personagens de Ivana, mulheres que escolheram ser o que são: putas.

1 Quatro vezes puta

Dolores 1 acredita que na perspectiva do marido não é uma boa pessoa por não ser uma esposa exemplar, se acha uma péssima dona de casa por não saber passar, limpar e não cuidar do marido e dos filhos. Dolores 1 afirma que seu comportamento é reflexo de seu temperamento e gênio difícil de lidar. Ela faz sua avaliação pensando nas oscilações de humor que tem ao decorrer do dia: “De manhã acordo de um jeito, na hora do almoço estou de outro e à noite pior ainda.” (LEITE, 2002, p.59). O que acontece durante o dia que deixa seu temperamento arredio? Por três vezes é mencionada como uma mãe e esposa exemplar aos olhos dos outros. Um perfil do qual a personagem se recusa a aceitar, a docilidade e a submissão que aparenta ter ou a que demonstra vivendo de aparências, não lhe agrada nem um pouco. Dolores 1 recusa o juízo de valor que as pessoas da cidade atribuem a ela, posto que, ser uma mulher de desejos imprevisíveis não faz parte do ideal padrão esperado de uma esposa e mãe de família exemplar.

Para Dolores 1 a figura da mãe e da esposa tem sempre que estar atrelada a um dever e obrigação de seus papéis performados, deveres e funções a cumprir dentro do coletivo, agir dentro do que é previsto para o seu papel-função social, aí está sua recusa. Ao chegar à igreja para confessar seus desejos mais cruéis, o padre imediatamente diz: “[...] que pecados pode ter você, uma mãe e esposa exemplar?” (LEITE, 2002, p.60). Dolores 1 sai furiosa da igreja, pois, dentro de si, sabe que não é santa. O excesso de cobranças e responsabilidades de mulher exemplar faz com que a personagem queira se livrar do marido e dos filhos. Transparece que Dolores 1 não tem um minuto de paz, os filhos e o marido não param de lhe importunar. Apresenta-se sobrecarregada a ponto de desejar: “[...] afogar os meus filhotes no vaso sanitário, dar-lhes toddy com formicida.” (LEITE, 2002, p.60). Dolores 1 refere-se como “filhotes” aos filhos, animalizando-os, os filhos são como pragas de sua vida que deseja eliminar com veneno.

Quando crê ter vocação para puta é porque a imagem da prostituta que Dolores 1 idealiza é atrelada a liberdade e felicidade, liberdade de escolha, sem deveres domésticos, sem obrigações matrimoniais: “Pra falar a verdade, acho que nasci com vocação pra puta. Me vejo livre e feliz sem marido nem filhos, solta na vida e no mundo.” (LEITE, 2002, p. 60). Um ideal de liberdade que escapa aos valores estabelecidos socialmente, principalmente quando a

referência é a figura da prostituta. Mary Del Priore (2011) aponta que os valores estabelecidos historicamente estão associados a moralidade que regulava as relações entre sexo e sociedade, onde as mulheres de maior condição financeira aspiravam ao casamento e filhos, passando da posse do pai para a do marido, as mulheres das camadas mais pobres, em geral mestiças, negras e brancas indigentes viviam à mercê da sorte e sujeitas à exploração sexual por homens de diversas camadas sociais. A imagem da prostituta é associada ao que é fétido e doentio, desde o período colonial, na tradição cristã, o destino da mulher pública encaminha-se para a miséria e à morte precoce, o que gerou diversos estigmas sobre a livre sexualidade feminina:

A mulher que se deixasse conduzir por excessos, guiar por suas necessidades, só podia terminar na sarjeta, espreitada pela doença e a miséria profunda. Ameaça para os homens e mau exemplo para as esposas, a prostituta agia por dinheiro. E, por dinheiro, colocavam em perigo as grandes fortunas, a honra das famílias. Enfim, era o inimigo ideal para se atirar pedras (DEL PRIORE, 2011, p. 200-201).

Encostada no balcão de atendimento de um posto de gasolina, Dolores 1 dá vazão ao seu desejo de ser puta, um motorista chega e puxa assunto. Homens em trânsito, figura presente nos postos de gasolina para abastecer e descansar, os motoristas são conhecidos também como clientela das prostitutas. Muitas frequentam o espaço dos postos de gasolina e seu entorno atrás dos passantes, eles a procura de sexo sem compromisso e elas atrás de dinheiro ou diversão. O motorista ao observá-la com batom vermelho, cigarro e radinho de pilha, fala a respeito da “fama” que Dolores 1 tem de ser uma boa mãe de família. A imagem da esposa e mãe de família exemplar é convertida aqui em imagem fetiche. Ao indagar que Dolores 1 é uma “[...] excelente mãe de família.” (LEITE, 2002, p. 60) o motorista desloca a imagem recatada da mãe para a de mulher desejada, proibida, que pode experimentar novas sensações, e é isso que a personagem anseia. O final em aberto dá a indicação de que provavelmente ela se permite em uma experiência extraconjugal com o motorista desconhecido em nome da liberdade de seus prazeres: “Todo vagão descarrilha um dia, por que só eu tenho que andar na linha?” (LEITE, 2002, p. 60).

Dolores 2, assim como Dolores 1, mora em cidade pequena ou que insiste em reforçar valores patriarcais. Aos olhares dos outros, Dolores 2 também se sente incomodada com o “[...] maldito ar de mulher séria.” (LEITE, 2002, p. 61) que apresenta. Ela diz que a impressão é falsa porque gosta de “[...] andar sem rumo, sentar em botecos, ouvir radinho de pilha.” (2002, p. 61). Mostra-se uma mulher bonita e atraente, beleza que a levou ao concurso de miss de sua cidade natal. A queixa de Dolores 2 também está condicionada ao seu temperamento desde a infância a incomodar os pais. Dolores 2 é mulher que cresceu conseguindo tudo “[...] na base do grito.” (2002, p. 61), ou seja, com muita insistência, desejo

e determinação. Sofre com a pressão da família para casar e não “[...] ficar pra tia.” (2002, p. 61). Virou gozação ao ser chamada de solteirona por todos, como se a mulher solteira não pudesse exercer sua independência.

A felicidade das mulheres e a continuidade da família tradicional normativa se pauta na imposição delas ao casamento e em seguida à maternidade, o que as legitima como esposa ideal. Tudo o que é desviante deste padrão é visto como afronta aos costumes, é rebaixado e motivo de zombaria. Sobre a relação comparativa entre a mulher casada e a prostituta Simone de Beauvoir (2009) diz que a diferença se estabelece entre o preço e a duração do contrato, entre o prestígio da mulher casada e o desprezo pela prostituta:

Na prostituição, o desejo masculino, sendo específico e não singular, pode satisfazer-se com qualquer corpo. Esposa ou cortesã só conseguem explorar o homem se assumem uma ascendência singular sobre ele. A grande diferença entre elas está em que a mulher legítima, oprimida enquanto mulher casada, é respeitada como pessoa humana; esse respeito começa a pôr seriamente em xeque a opressão. Ao passo que a prostituta não tem direitos de uma pessoa; nela se resumem, ao mesmo tempo, todas as figuras da escravidão feminina. (BEAUVOIR, 2009, p. 734).

O matrimônio por vezes é discutido e colocado em xeque nos contos de Ivana, de um lado, como a salvação das ruas, de outro, as insatisfações matrimoniais. Violência que não está limitada a mulher que trabalha nas ruas, a pressão e o fardo do contrato matrimonial desgastam a vida em bodas. Virginie Despentes (2016), escritora que trabalhou como prostituta em Paris e fala de modo cru, irônico e polêmico sobre o ponto de vista das mulheres que estão à margem social e completamente fora do padrão estabelecido para uma mulher no sistema patriarcal e sobre a posição da mulher casada e suas angústias:

A figura da puta é um bom exemplo: quando se afirma que a prostituição é uma “violência feita às mulheres”, pretende-se que esqueçamos que a verdadeira violência imposta às mulheres é o casamento, assim como de maneira geral a maioria das coisas que suportamos. Aquelas que transam gratuitamente devem continuar a achar que se trata da única escolha possível; senão, como controla-las? A sexualidade masculina não constitui em si uma violência contra as mulheres se elas estiverem de acordo e forem bem remuneradas. A violência vem desse controle que é exercido sobre todos nós, essa faculdade de decidir em nosso lugar o que é digno e o que não é (DESPENTES, 2016, p. 73).

Vê-se que a pressão familiar para que Dolores 2 se enquadre em um padrão culturalmente estabelecido é um grande fator que desencadeia a sua insatisfação com a vida que leva. Eis que, no baile da primavera, ao se ver só e rejeitada pelos homens do espaço, decide pedir em casamento o homem mais feio da cidade. Ele, apesar de eufórico, ficou atônito com a proposta, mas Dolores 2 “[...] sabia de onde vinha a força daquela decisão.” (LEITE, 2002, p. 62). A força da decisão de Dolores 2 vem da possibilidade de transgredir com o padrão

esperado, de modo que ela, uma mulher considerada muito bonita, não deveria estar com um cara tão feio. A decisão também está relacionada ao fato de os dois ali serem considerados excluídos, ela pelo temperamento e ele pela ausência de beleza padrão.

O casamento deles é uma afronta ao simbolizar a união dos excluídos, dos rejeitados. Ela se vê puta ao casar com Alfeu por conta do papel que exerce ao transgredir com a norma matrimonial. Dolores 2 dá a sociedade o que ela pede, o casamento, mas esse casamento é como a sua carta de alforria para a sua liberdade. A personagem utiliza o matrimônio como válvula de escape, já que não tem interesse nenhum no marido e muito menos o desejo de se tornar mãe. Para os demais, o esperado momento da mulher que se entrega ao marido. Para o casal, um grande truque para uma fuga, casaram rapidamente e se mudaram da cidadezinha.

Dolores 2 e Alfeu estão casados há vinte e cinco anos e ela afirma que nunca perdeu a virgindade, mas tem a certeza de que é uma puta por ter se “vendido” ao casamento, a um homem que não a amava, mas lhe dá tudo o que precisa para, enfim, com um vestido decotado, fumando a tarde toda e ouvindo radinho de pilha, se plantar na janela de sua casa, “[...] uma puta perfeita.” (LEITE, 2002, p.62), puta por sentir-se livre e independente. Ao abandonar a cidade natal, Dolores 2 não regressa nem para o enterro da mãe, enterrou junto seu passado de opressão e infelicidade. O contrato matrimonial neste caso virou um grande acordo de interesses com cada um vivendo sua vida. Ele com uma linda mulher ao seu lado e ela com a liberdade de sair só e poder tomar uma cerveja sem cobranças, livre dos olhares conhecidos e julgamentos. Seguir adiante em um casamento repleto de insatisfações ou jogar tudo pro alto em nome de novas aventuras? O estigma de ser boa dona de casa acaba por diversas vezes silenciando o desejo e a sexualidade da mulher no matrimônio. Qualquer pensamento ou ação que fuja do padrão de boa esposa estremece as estruturas pré-definidas pela cultura patriarcal.

Na contramão da história de Dolores 2, a personagem Dolores 3 é que foi abandonada pela própria mãe em um orfanato e foi aproveitar a vida. Trancafiada em um orfanato de freiras por vinte anos, Dolores 3 teve tudo o que precisava, casa e comida, só não o melhor da vida, o que “[...] os homens trazem entre as pernas.” (LEITE, 2002, p. 63). Sua grande revolta é não ter ido com a mãe. As informações sobre o mundo exterior ela acompanha ao pé do ouvido com um radinho de pilha que carrega consigo às escondidas.

Enclausurada e privada dos prazeres da carne, acredita que quem pode mesmo aproveitar uma vida de prazeres são as putas, livres para transarem com muitos homens e em vários lugares diferentes. Enquanto isso ela padece com os desprazeres da vida reclusa e vestida

parecendo um urubu, passando fome e esfregando o chão para mulheres que nunca beijaram na boca. Mas a devota tem Deus como cúmplice de seus desejos, seu sonho era ter sido puta juntamente com a mãe:

Se Deus me desse uma chance, uma outra vida pra eu viver, juro que pedia pra ter ido com minha mãe. Seríamos putas as duas, eu numa cama, ela na outra, eu com um homem, ela com outro. Depois a gente trocava e comparava qual dos dois foi melhor. Era isso que eu queria pra mim e Deus sabe que eu não estou mentindo (LEITE, 2002, p. 64).

A profanação de Dolores 3 se dá ao referir-se a Deus e à mãe, duas instituições consideradas sagradas e tradicionais. Deus, aquele que tem o saber absoluto de todas as coisas e está presente em todos os lugares, participa então de seus momentos mais secretos de prazer ao idealizar o mundo externo. E a mãe não como figura sagrada e virgem, muito pelo contrário, uma puta ao exercer a sua sexualidade e desejo, sua liberdade de sair pelo mundo experimentando as coisas boas da vida. Deus e mãe dividindo os momentos de prazer, sabendo e vivendo situações que Dolores 3 daria tudo para experimentar. Lembrando também que a figura da mãe erotizada é objeto de fetiche de muitos homens. Para Virginie Despentes:

A dicotomia mãe-puta é traçada artificialmente sobre o corpo das mulheres, como fizeram com o mapa da África: sem levar em consideração a realidade do terreno, mas unicamente os interesses de seus ocupantes. Ela não acontece a partir de um processo “natural”, mas de uma vontade política. [...] Eles se excitam com aquilo que os envergonha, num desacordo fundamental consigo mesmos. Expulsam a prostituição da rua, aquela que oferece o alívio mais rápido, o corpo social complica o alívio masculino (DESPENTES, 2016, p. 70).

Mais uma vez Ivana desestrutura a imagem idealizada da mãe pura, bondosa e desprovida de sexualidade e desejo em seus contos. Tanto em Dolores 1 quanto em Dolores 3 o símbolo da mãe é posto em questão. A mãe de Dolores 3 abre mão de sua condição maternal em nome de vivenciar o prazer. Isso de acordo com as informações que são dadas pelas declarações de Dolores 3, não se sabe o motivo do abandono da filha. Dolores 1 se torna objeto fetiche enquanto mãe ao ser abordada no posto de gasolina pelo motorista, a mãe de Dolores 3 decidiu viver os prazeres da carne e abdicar do papel materno.

Dolores 1, 2 e 3 têm em comum o desejo de serem putas, já Dolores 4 não teve muita opção, ela é levada a prostituir-se por conta das circunstâncias de sua vida: “[...] era tanto remédio pra mãe, tanta cachaça pro pai e droga pro namorado, que não teve jeito.” (LEITE, 2002, p. 65). Ao contrário de Dolores 3 que sonha em dividir a cama cada hora com um homem diferente, Dolores 4 em nome do dinheiro que precisa para o sustento é obrigada a aturar “[...] bafo de bêbado, homem banguela, fedido, mal-educado, triste sina a minha.” (2002, p.64). A miséria e a falta de oportunidades fazem parte do cotidiano de muitas prostitutas. Como busca

por recursos de uma forma mais urgente muitas acabam por encarar a prostituição como meio provisório de adquirir alguma renda, mas logo se vê presa em um ciclo sem fim, seja atrelada a figura do cafetão, ou na dependência familiar e afetiva, como acontece com Dolores 4 ao custear a saúde da mãe e os vícios de seus homens:

Não é a situação moral e psicológica que torna penosa a existência das prostitutas. Sua condição material é que é, na maioria dos casos, deplorável. Exploradas pelo cafetão, pela proxeneta, vivem na insegurança e três quartos delas não têm dinheiro. [...] A baixa prostituição é um ofício penoso em que a mulher oprimida sexual e economicamente, submetida à arbitrariedade da polícia, a uma humilhante fiscalização médica, aos caprichos dos fregueses, presa dos micróbios, da doença e da miséria, é realmente degradada ao nível de coisa (BEAUVOIR, 2009, p. 746).

Seu sonho vai na contramão do desejo das Dolores 1 e 2, para Dolores 4 o ideal de vida seria estar casada e dedicar-se unicamente ao marido e filhos. Ao contrário da Dolores 1, ela adoraria servir *toddy* para o filho, mas sem fornicar. Passar a vida inteira abrindo as pernas para um só homem, Nosso Senhor, ou não abrir sem vontade. Ao contrário do desejo de Dolores 3, que mora em um convento e reza para experimentar os prazeres divinos, Dolores 4 culpa Deus por seu destino inglório, porque ele sabe que seu maior desejo era ter sido freira: “Aliás, Deus, que é Pai e me criou, sabe que meu sonho mesmo, de verdade, era ter sido freira. Passar a vida toda dando só pra Nosso Senhor.” (LEITE, 2002, p. 65). A figura de Deus aparece de uma forma não menos erótica como em Dolores 3, nesse caso, com relação ao voto de castidade das freiras servindo somente aos prazeres divinos.

A prostituta é aquela que caminha entre o poder e o dever. Conforme Han (2017), o poder domina a sociedade do desempenho, ou seja, aqueles que são empresários de si mesmos, e o dever rege as normas e proibições da sociedade da disciplina, com suas práticas, técnicas e instrumentos de dominação. Os conceitos de liberdade e autoexploração caminham de mãos dadas quando percebemos que o princípio do desempenho também abarca o amor e a sexualidade:

Como empreendedor de si mesmo, o sujeito de desempenho é livre, na medida em que não está submetido a outras pessoas que lhe dão ordens e o exploram; mas realmente livre ele não é, pois ele explora a si mesmo e quiçá por decisão pessoal. O explorado é o mesmo explorador. A gente é vítima e algoz ao mesmo tempo. A autoexploração é muito mais eficiente do que a exploração alheia, pois caminha de mãos dadas com o sentimento de liberdade. É possível, assim, haver exploração, mesmo sem dominação (HAN, 2017, p. 22).

Lembrando que a condição da prostituição nem sempre está atrelada à miséria e falta de escolaridade. Sim, há condições de exploração sexual, porém há também quem realize o serviço por prazer, dinheiro e dos mais diversos níveis de escolaridade. Ao falar de sua

experiência na prostituição, Virginie Despentes (2016) diz encontrar meninas de perfis impensáveis segundo a consciência coletiva e que o único ponto em comum entre todas essas mulheres é a falta de dinheiro e o segredo sobre o que fazem para consegui-lo. Algumas trabalham eventualmente:

A prostituição ocasional, com a operação da seleção dos clientes e dos tipos de roteiros possíveis, é também uma maneira de uma mulher dar um pulo nos domínios do sexo sem sentimentos, de experimentar sem ter que fingir que o faz por puro prazer ou por esperar benefícios sociais colaterais. Quando se é puta, sabe-se o que veio fazer e por quanto – melhor ainda se tudo correr bem ou se a curiosidade for satisfeita (DESPENTES, 2016, p. 59).

Outra coisa que chama atenção no conto “Quatro Dolores” são as imagens do desejo que se repetem e ajudam a performar a personagem puta no corpo e no cenário. No corpo, o batom vermelho, o cigarro, o vestido decotado e até mesmo o estado civil: casada: “[...] uma puta perfeita.” (LEITE, 2002, p. 62), são imagens que podem estar saturadas quando se pensa uma mulher-puta, mas elas ainda são o clichê que mais habita o imaginário masculino e faz despertar desejos.

Para Virginie Despentes, o efeito que se quer causar para atingir os homens passa por uma hipperfeminilidade quase teatral. O que funciona para a mulher da mesma forma ao se deparar com uma imagem de si fora do lugar comum, a transformação em nome do desejo não tem limites: “Mesmo o que era masculino em mim, como meu jeito de andar super-rápido e com segurança, tudo se transformava, uma vez o uniforme vestido, em atributo da hipperfeminilidade.” (DESPENTES, 2016, p. 53).

No campo do cenário dos desejos sexuais encontram-se os lugares e objetos de fetiche, como o balcão do posto de gasolina, onde se idealiza o que acontece por lá, então cria-se certa expectativa. O radinho de pilha, companheiro nas noites solitárias à procura de clientes, traz para a cena não só a trilha sonora, como também a palavra que encanta os ouvidos puros da freira Dolores 3, é através dessas vozes externas que a recatada conhece o mundo de pecados. Objeto comum na vida, em filmes e novelas, principalmente nas casas de “luz vermelha”. Sempre acompanhados pelas janelas que não deixam escapar nada. De acordo com o senso comum e machista, se uma jovem mulher passa o dia desocupada na janela é porque está atrás de algo ou alguém, é “vadia” e logo leva a fama de puta, quando senhora, é fofoqueira. Outro objeto, dessa vez sem formicida, é o *Toddy*, achocolatado que reúne todas as outras imagens em um único cenário, onde o radinho de pilha faz trilha sonora na janela enquanto a mulher passa a roupa, faz comida e cuida feliz do filho oferecendo o achocolatado. Todas as formas de agir e os objetos, de um jeito ou de outro, provocam imagens fetiche:

Fingimos que não sabemos disso quando nos compadecemos das mulheres-objeto, coelhinhas de peitos remodelados, todas as gostosas anoréxicas e reconstruídas que aparecem na televisão. Mas a fragilidade está sobretudo do lado dos homens. Como se ninguém lhes tivesse avisado que o Papai Noel não vai chegar: basta que eles vejam um casaco vermelho para que saiam correndo balançando a lista de presentes que gostariam de receber perto da chaminé. Adoro, desde então, escutar como os homens dissertam sobre a estupidez das mulheres que amam o poder, o dinheiro ou a celebridade: como se isso fosse mais idiota do que adorar uma cinta-liga... (DESPENTES, 2016, p. 59).

A grande questão está em querer enquadrar a mulher em uma definição que não é possível, todos carregamos dores, desejos e vontades de sermos autônomos em nossas vidas. A problemática está em limitar o desejo feminino a partir de estereótipos construídos no imaginário dos homens, como a prostituta. A dominação masculina por décadas procurou silenciar e normatizar a seu favor os demais seres que não se enquadram em seus conceitos de moral: “O que incomoda a moral no caso do sexo pago não é o fato da mulher não ter prazer, mas o fato de que ela pode sair de casa e ganhar seu próprio dinheiro.” (DESPENTES, 2016, p. 67). A independência feminina, seja financeira ou pelo uso do próprio prazer, gera incômodos e desestrutura a base patriarcal, machista e misógina em nossa sociedade.

Considerações finais

Ao chamar uma mulher de puta a intenção é de rebaixar a sua moralidade e prestígio social. No entanto, no caso das Dolores 1, 2 e 3 ao se identificarem com o nome puta ressignificam a palavra positivamente como símbolo de mulher livre que pode exercer sua sexualidade fora das condições impostas socialmente, o que nem sempre é fácil em se tratando de Dolores 4 exposta aos prazeres e desprazeres da profissão nas ruas. Fica claro nas Dolores, de Ivana, o paralelo contratual existente entre a mulher casada e a prostituta. O que subverte essa norma é o ponto de partida do desejo, a escolha em ser ou sentir-se uma puta parte da própria mulher.

Mulheres escritas por mulheres refletindo à luz de seu tempo sobre as mudanças que atravessam a feminilidade. Comportamentos e atitudes que há poucas décadas eram impossíveis de se pensar para uma mulher, pois, eram silenciadas em suas ações, mas jamais em seus pensamentos e sentimentos. As personagens pesquisadas transgridem com a norma social estabelecida por uma sociedade machista, elas tomam para si atitudes e comportamentos humanos e não apenas divididos em estereótipos que fazem parte da masculinidade ou da feminilidade. A subversão da palavra puta é usada positivamente para as três primeiras Dolores.

Ao contestar e agir de forma contrária ao que se espera de um papel de passividade feminino, as personagens deslocam os papéis de gênero preestabelecidos. As mulheres-putas, de Ivana, nada mais são que toda e qualquer mulher que procura viver seus prazeres ou fazer do uso do próprio corpo um instrumento de trabalho, com isso, elas transgridem a norma padrão do sistema heteronormativo.

Referências

- BASTOS, Emerson. **A fala e o falo: as mulheres de Fernanda Young e Ivana Arruda Leite**. 2021. 120 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Programa de Pós-Graduação em Letras, Centro de Humanidades, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2021. Disponível em: <https://repositorio.ufc.br/handle/riufc/61975> . Acesso em: 25 jan. 2022.
- BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo**. Trad.: Sérgio Milliet. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.
- DEL PRIORE, Mary. **História do amor no Brasil**. 2ª ed. São Paulo: Contexto, 2011.
- DESPENTES, Virginie. **Teoria King Kong**. Trad.: Márcia Bechara. São Paulo: n-1 edições, 2016.
- HAN, Byung-Chul. **Agonia do Eros**. Trad.: Enio Paulo Giachini. Petrópolis, RJ: Vozes, 2017.
- LEITE, Ivana Arruda. **Falo de mulher**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2002.
- YOUNG, Fernanda. **O pau**. Rio de Janeiro: Rocco, 2009.

FOUR TIMES A WHORE: DESIRE AND DOLORES, BY IVANA ARRUDA LEITE

Abstract

Based on the short story *Quatro Dolores*, published in the book *Falo de mulher* (2002), by the writer Ivana Arruda Leite, the present work makes a comparative analysis between the four homonymous characters of the story, their desires and experiences in naming themselves as whores. Literature is the medium through which discourses can be re-signified and amplified, and among the voices of greater presence in literary production is the prostitute character. Ivana provokes by displacing the figure of the prostitute from the streets into our homes. The virgin wife of the whore *Olympus*, the whore-mother who thinks about killing her children with *toddy*, the religious woman who dreams about the pleasures of the flesh, and the prostitute who begs for divine pleasures are placed side by side in the name of the desire for freedom, independence, and survival. A prostitute is not only made of asphalt and customers, and this is what we can observe in the singularity of each one of the Dolores who chose to be what they are: whores. The studies of Beauvoir (1990), and Despentès (2016) assist in the discussion regarding prostitution, desire, and the transgression of the female body in literature.

Keywords

Eroticism. Prostitution. Transgression. Freedom. Ivana Arruda Leite.

A LENDA DE FLANDRES: REESCRITA E ORIGINALIDADE BALZAQUIANA

André Barbosa Damasceno⁵⁹

Resumo

O presente artigo pretende discutir três aspectos narrativos estruturais do conto *Jesus Cristo em Flandres* (1831), de Honoré de Balzac (1799 – 1850). O conto está dividido em duas partes, a primeira, essa que vamos desenvolver traz o título do conto. A segunda intitulada *A igreja*, acrescentada à *Comédia Humana* a partir de 1842, deu-se menos atenção pelo fato de o objetivo do estudo concentrar-se mais efetivamente na concepção das personagens balzaquianas. Mostra-se que a concepção das personagens nesse conto representa fielmente a proposta original de Balzac na construção de sua *Comédia Humana*. Para isso, fundamenta-se em seu primeiro prefácio escrito para a primeira edição da *Comédia Humana* (1842). Balzac faz uma comparação entre a humanidade e a animalidade, a partir dessa premissa, toma-se três aspectos estruturais de sua escrita: a apresentação geográfica, histórica, social e econômica de onde se dá a narrativa do conto em estudo; o meio de transporte utilizado pelos moradores desse lugar e a concepção das personagens que compõe a lenda que se aplica nesse conto. A fundamentação se estenderá pela obra *O Universo do Romance* (1976), de Bourneuf e Ouellet, especificamente no subtópico “Ao princípio era o conto”. Portanto, apresenta-se neste artigo, as personagens como seres complexos, reflexo do indivíduo real, espécies forjadas pela sociedade.

Palavras-chave

Personagens balzaquianas. Oralidade. Reescrita.

⁵⁹ Mestre em Letras pela Universidade Federal do Ceará - UFC

Introdução

“Toda a sociedade planetária está sob as mesmas condições de perigo”. Essa chamada, que aparece tão insistentemente na obra do sociólogo e filósofo Edgar Morin, não poderia deixar de despontar nos principais eventos de natureza humanitária, produzidos nos últimos dois anos. Provavelmente, os efeitos pandêmicos sublinharam os alertas dos estudiosos e dos homens de natureza sensível, observadores das mudanças e protagonistas das reflexões tão necessárias – ao insistente convite de Morin – para que reformemos nosso pensamento. É verdade que a Literatura sempre desponta como aquela ciência disciplinar que proporciona o diálogo multi e interdisciplinar desses estudos, não importa o tempo, nem o espaço em que se dão essas leituras.

A Literatura tem a capacidade, por meio de sua aplicabilidade, de munir a sociedade de conhecimentos contra a ignorância e de despertar os vanguardistas para o enfrentamento das realidades observadas no cotidiano social. A obra de Honoré de Balzac é certamente uma literatura de resistência, em todo momento em que ela for desvelada, ela revelará todo o conhecimento e toda a capacidade de reflexão e de transformação do pensamento no indivíduo. Quem se depara com a leitura instigadora de Balzac, não pode voltar pelo mesmo caminho de chegada.

Esse, provavelmente, seja o conceito epifânico da Literatura, assim como podemos perceber no livro da Sagrada Escritura, quando nos é narrado o episódio dos sábios do Oriente, que pelos estudos dos astros e através de suas reflexões, eles conseguiram vislumbrar uma estrela que os guiavam até O Messias. No entanto, o encontro com a Luz, com a Sabedoria, com a Realeza, no lugar mais despropositado de todo o seu entendimento e de sua compreensão, os faz refletir, e essa reflexão causa uma mudança no pensamento desses estudiosos, pois eles não poderiam ser os mesmos depois da descoberta e da confirmação de todos os seus estudos; agora aquela Luz, Fonte de Saber – e isso é muito platônico – que eles encontraram, era maior do que aquela que os havia colocados em marcha. Com que tamanha complexidade não se depara esses estudiosos!

O conhecimento é inquietante, é um perigo a leitura de certas obras que não levam o leitor a se questionar. É um perigo a leitura que não te faz mudar de caminho. É um perigo um autor que não consegue desenvolver a habilidade por excelência de um poeta, que é para nós conhecida como o sexto sentido, algo a mais que todo escritor deve ter, ou seja, a premonição, o ver além das aparências.

No conto de Balzac que estudaremos a seguir, os usuários da barca estão todos sob a mesma situação de perigo, assim como todos nós nessa era planetária, sob as mesmas ameaças nessa comunidade de destino. Dessa forma, podemos verificar que as personagens vivem uma situação de ameaça global, que não se define pelo *status* econômico e nem pela classe social, nem tão pouco pela hierarquia. A situação de perigo proporcionada pelo barqueiro é igual para todos que utilizam a barca.

Balzac escreveu esse conto há dois séculos atrás, como podemos, Edgar Morin e nós, vislumbrar no presente, semelhanças tão significantes entre as sociedades em cotejo? Honoré de Balzac concebe uma sociedade estruturada pela formação de espécies sociais, assim como na natureza são concebidas as espécies animais, na sociedade se concebe as espécies sociais, ou seja, seus interesses comuns, seus objetivos, os que promovem o bem, os que se dedicam à injustiça, etc.

A sociedade balzaquiana dá partida em dois motores impulsionadores – o poder e o dinheiro –. É impossível não encontrarmos em seus enredos uma luta pela ascensão social, o estímulo a um capitalismo selvagem, um consumismo exacerbado, uma coisificação das pessoas, um individualismo sem precedentes. Dessa forma, pergunta-se como não poderíamos nos encontrar nesse conto? Como não pensar que Balzac tinha uma visão tão hologramática, dialógica e recursiva da sociedade?

1 Aspectos formais do conto *Jesus Cristo em Flandres*

1.1 Situando a história

Uma obra literária – essencialmente ficcional – não suporta um marco geográfico e muito menos histórico, uma vez que, como nos diz Maingueneau (2001), o contexto histórico de uma obra é muito diversificado, haja vista que, há o contexto da época em que a obra foi escrita, o contexto do autor e sua paratopia, o contexto da narrativa ficcional em si, além do contexto dos leitores, e aqui, uma infinidade de possibilidades e a criatividade proporcionada pelo horizonte de expectativa do leitor.

Mas acerquemo-nos da narrativa balzaquiana, vislumbremos uma costa litorânea de formação rochosa e plena de recifes, que ao nos distanciarmos de suas margens, adentramos abertamente no grande mar. Percebemos então que, pela época em evidência e pela localização geográfica, o meio de transporte disponível para pobres e ricos eram as embarcações. Todos

esses elementos nos permite uma analogia com diversas obras conhecidas e lidas por uma diversidade de leitores teóricos e não teóricos.

O presente conto é tão claro na sua narrativa que não deixa dúvidas ao leitor quanto ao objetivo de sua especulação à crítica articulada pelo autor. Os leitores do *Auto da barca do inferno*, de Gil Vicente (1465 – 1536), aproximadamente, certamente farão algumas analogias com a construção dos personagens, principalmente aos que se favorecem de suas condições financeiras e da distinção de classes sociais para subjugar os menos favorecidos. Mas também, não podemos, de forma alguma, nos distanciar do Evangelho segundo São Matheus, no capítulo XIV, quando lemos o episódio da tempestade acalmada por Jesus Cristo em alto-mar, no qual, Ele anda sobre as ondas.

Para nosso estudo, não importa que críticos e historiadores situem esse conto na costa da Argélia, mesmo que Balzac cite nomes específicos de determinadas comunidades, pois, para compreensão e entendimento desse conto, são insignificantes tais revelações, porém, o que não podemos negligenciar, de maneira alguma, são as metáforas canônicas que o constrói. Por exemplo – o mar e a barca – que representações nos trazem se não de uma sociedade e de uma instituição, seja ela a igreja, ou mesmo a política? Devemos refletir sobre quem constitui essas representações, quem conduz a barca nesse mar? Quem está na barca? Quem são esses tripulantes?

1.2 As personagens

Entendemos, então, que na escrita balzaquiana o autor recorre a variadas estratégias, possibilitando a riqueza da concepção dessas personagens, utilizando: costumes; hábitos cotidianos; as relações familiares e de trabalho, de amigos e vizinhos; as virtudes; as mazelas; os vícios; e toda essa riqueza, que condiciona o humano. Isso porque, como nos diz Hannah Arendt (2005), o homem não é somente a sua condição de vida dada pela sua existência, pois tudo o que entra em contato com a sua vida o condiciona humanamente; e isso não teria efeito no romance, ou em qualquer enredo, se este não fosse um reflexo da vida real.

O enredo do conto não deixa dúvidas ao leitor quanto ao objetivo de sua especulação e da crítica articulada pelo autor. *Jesus Cristo em Flandres* (1831) traz para nós, atualmente, as mesmas questões inquietantes que suscitou nos leitores da sua primeira edição e que voltam insistentemente ao cenário de nossa contemporaneidade. Qual é a religião atual que responde às inquietantes buscas pelo transcendente nesses tempos modernos?

Jesus Cristo em Flandres (1831) é um questionamento entre o posicionamento ideológico da elite que subjuga os pobres e marginalizados da sociedade. É também uma crítica à má distribuição de rendas entre os infortunados da ilha, local ficcional da história de Balzac, que se reporta ao conhecimento e à vivência popular na oralidade dos povos que viviam nessa localização próximo ao litoral da Argélia. Mas o que tem isso a ver comigo? É uma estória que não se ajusta ao meu cotidiano? Que lugar é esse?

Nesse conto, todas as pessoas que estão na barca, meio de transporte utilizado pelos povos dessa ilha, estão sob as mesmas condições de existência, “as relações entre a ilha de Cadzant e as costas de Flandres eram mantidas por uma barca destinada à passagem dos viajantes.” (BALZAC, 1992, p. 253). Aqueles tripulantes, independentes de sua condição financeira ou de sua classe social, conviviam com as mesmas ameaças naturais que trazia a comunidade de destino.

O mais significativo nessa narrativa, para nosso estudo, é a compreensão da complexidade do pensamento. Temos um enredo que se desenvolve no entorno de personagens que externalizam seus sentimentos através das ações praticadas nos atos narrados. Citamos, aqui, a da personagem principal, que por analogia, consideramo-lo como representante de Jesus Cristo, um homem simples, que não tinha um aspecto tão forte de miséria, possuía gestos simples, serenos e pacíficos – a descrição física desse personagem elucida toda nossa dúvida com relação a nossa analogia – protagonizando, temos também, o dono da embarcação, que é uma personagem muito importante nessa narrativa. As ações praticadas pelo barqueiro demonstram, sem dúvidas, suas práticas injustas, sua ganância desmedida, seu hedonismo e um ceticismo com relação a fé cristã.

Uma observação muito pertinente diz respeito à nomeação dos indivíduos. Poucos personagens têm nomes, porém não são anônimos, eles representam os diversos segmentos que constituem uma sociedade. Portanto, são elementos de composição, ou como Balzac denomina, espécies sociais que realizam suas funções dentro desse sistema. O barqueiro, no exercício de sua função, reconhece o estado de tempestade que se aproxima das margens da praia. Pela sua experiência nesse ofício, foi possível saber da tormenta que se aproximava, a partir daí, seus atos e gestos caracterizam sua espécie social. Para ele, as vidas que estavam na barca não significava nada, eram apenas pessoas do dia a dia, o fim das mesmas não tinha nenhuma importância, eles poderiam perecer, pois sempre haveria outros passageiros.

O condutor e dono do barco não se responsabilizava por essas vidas. Vejamos que em nosso tempo, os condutores que são escolhidos pelo povo como representantes, também não se importam com as vidas dos mais simples, e não só dos mais simples, pois estamos todos sob as mesmas condições; pandemias, guerras nucleares, desastres ecológicos, devastações climáticas e outras mais, eles não se importam com a própria existência. Ou talvez se importe, como nos diz Hannah Arendt, quando nos revela o desejo desse homem de não habitar a terra, local onde se concentra todas as possibilidades de vida para a humanidade, mas de viver à parte, no lugar artificial criado pela sua ganância e esperteza ou pela sua genialidade. Não será essa a mesma lógica do barqueiro quando toca a sineta para anunciar a partida, mesmo sob às condições previstas de tempestade?

Além desse personagem, tão aproximado dos nossos representantes políticos, religiosos, etc., temos aqueles personagens que representam a dualidade da sociedade. A barca se divide em duas grandes partes, ou seja, as polaridades mais expressivas da humanidade, pobres e ricos, divisão que sempre existiu e sempre existirá. Está também dividida em maus e bons. A composição cênica é grandiosa, uma mãe acalenta um bebê de colo – não existe algo mais enternecedor do que esse quadro – mesmo assim, a busca pelo dinheiro não deixa o condutor do barco se humanizar.

A chegada de um passageiro retardatário na embarcação salienta a divisão de classes, ele é rechaçado pelos ricos e encontra um lugar para sentar entre os pobres que se aglomeram, apertando-se, tentam abrir espaço para que ele se acomode. Todos esses aspectos narrativos nos levam a algumas reflexões muito pertinentes; qual meu lado nessa embarcação? Por quem estarei sendo representando nessa viagem, ou porque não dizer, nessa passagem? Será que esses personagens balzaquianos são tão diferentes dos personagens de nossa contemporaneidade?

1.3 A lenda

A introdução escrita por Paulo Rónai para a edição d'*A comédia humana* de 1954 ajuda-nos a compreender a lenda que foi reconstituída por Balzac. Nunca foi encontrado vestígios de narração escrita desses episódios, somente as pesquisas de Madeleine Ambrière, quando de sua apresentação e reescrita do conto para uma nova edição francesa da *Pléiade*, forneceu-nos algumas pistas que nos levam a uma narrativa oral imortalizada nas pinturas flamengas. Nessas telas, são representados diversos episódios e, entre eles, esse de um homem

que salva do naufrágio as vítimas que, pela fé, caminham pelas ondas enfurecidas do mar em tempestade, seguindo um passageiro, que na última hora embarcou. A lenda exalta a fé cristã dos humildes e nos faz indagar se ainda somos capazes de ter fé? Pois quem se levantará com o humilde e bondoso desconhecido e andarás sobre as águas?

No desenvolvimento da narrativa, podemos ver o posicionamento de cada personagem mediante suas ações e adesão ao convite que o passageiro retardatário faz a cada tripulante. Quando o mar em sua fúria mexeu com a tranquilidade dos embarcados, pudemos conhecer os sentimentos da tripulação. Soubemos o que pensa os ricos e soberbos, pobres e humilhados; e a situação de desespero e de morte iminente aflorou os sentimentos mais íntimos de suas almas. O que era importante para eles naquele momento, era um desnudamento de suas almas. Naquela hora conhecemos o que se passa no íntimo de seus sentimentos, e Balzac traz para nossa reflexão o quanto somos corruptos e infiéis.

No momento da tormenta se destaca três espécies sociais bem definidas, o corrupto, o avaro e o cético. Essas características formadoras de um mau-caráter são salientadas por Balzac por elas serem muito mais difíceis de modificações, quem as carrega dificilmente poderá se libertar de suas artimanhas. No conto, a prostituta não pereceu, arrependida e contrita como se encontrava naquele momento. Todos que estavam na barca traziam falhas de caráter, mas levantaram e caminharam sobre as ondas. Porém, é interessante perceber que o barqueiro recebe outra oportunidade para poder fazer diferente. Apesar de suas muitas falhas de caráter, inclusive sua prepotência e sua postura de quase Deus, ou seja, decisão sobre as vidas na barca, recebe uma oportunidade de reconhecer sua humanidade e sua condição de criatura.

2 Reescrita e rememoração

Bourneuf et Ouellet no livro *O Universo do Romance*, de 1976, iniciam fazendo uma retrospectiva da escrita dos contos desde suas origens. Ao princípio era o conto, subcapítulo do livro em estudo, é uma introdução muito pertinente ao trabalho em questão, pois revela de forma bem clara as fontes de inspirações para diversos escritores. Como eles mesmo denominam, “tesouros inestimáveis das literaturas orais”, essas fontes são atualizadas e reescritas com grande maestria e propriedade, assim estejam na ponta da pena de escritores como Honoré de Balzac.

A literatura oral narrativa constitui, pois, uma imensa memória da humanidade, recolhe tradições e crenças, assegura a recordação de factos marcantes (modificando-

os profundamente) é oculto dos heróis ou dos deuses, fixa coisas verídicas e fabrica outras maravilhas. (BOURNEUF ET OUELLET, 1976, p. 19).

Essa afirmação desses teóricos está concretamente confirmada pela escrita dos contos balzaquianos, pois é impossível não perceber a engenhosidade do escritor Balzac em seus contos, principalmente os denominados de *drolatique*. Essa capacidade de observar o cotidiano e reescrever a história com olhar que se lança no passado e no futuro, não é vislumbrado somente no conto em questão, mas também podemos observar em quase toda sua escrita. No conto *O elixir da longa vida* (1830), em sua primeira edição, Balzac foi considerado plagiador, pois a crítica o acusava de parodiar a obra espanhola *Dom Juan Tenório*. Logo em seguida, Balzac escreveu uma defesa espetacular que nos coloca acertadamente dentro desse circuito, como afirmam Bourneuf et Ouellet (1976), do recolhimento das tradições e crenças, mais ainda, remete-nos ao que eles nos confirmam ao dizer que a literatura oral narrativa fixa coisas verdadeiras e fabrica outras maravilhas. Não é sem fundamento, portanto, nem por vaidade que Balzac diz em sua defesa:

La Comédie Humaine est assez riche en inventions pour que l'auteur avoue un innocent emprunt ; comme le bon La Fontaine, il aura traité d'ailleurs à sa manière, et sans le savoir, un fait déjà conté. Ceci ne fut pas une de ces plaisanteries à la mode en 1830, époque à la laquelle tout auteur faisait de *l'atroce* pour le plaisir de jeunes filles. [...] Si l'auteur a conservé cette vieille formule AU LECTEUR dans un ouvrage où il tâche de représenter toutes les formes littéraires, c'est pour placer une remarque relative à quelques Études, et surtout à celle-ci. Chacune de ses compositions est basée sur des idées plus ou moins neuves, dont l'expression lui semble utile, il peut tenir à la priorité de certaines formes, de certaines pensées qui, depuis, ont passé dans le domaine littéraire, et s'y sont parfois vulgarisées. Les dates de la publication primitive de chaque Étude ne doivent donc pas être indifférentes à ceux des lecteurs qui voudront lui rendre justice. La lecture nous donne des amis inconnus, et quel ami qu'un lecteur ! Nous avons des amis connus qui ne lisent rien de nous ! L'auteur espère avoir payé sa dette en dédiant cette œuvre DIIS IGNOTIS⁶⁰. (BALZAC, 1966, p. 267).⁶¹

⁶⁰ "Aux dieux inconnus" (Actes, XVII, 23).

⁶¹ A *Comédia Humana* é rica o suficiente em invenções para o autor admitir um empréstimo inocente; como o bom La Fontaine, ele terá tratado à sua maneira, e sem o saber, um fato já contado. Essa não foi uma daquelas piadas da moda em 1830, quando todo autor fazia o papel de cruel para o prazer das meninas. [...] Se o autor manteve essa antiga fórmula AO LEITOR numa obra em que ele tenta representar todas as formas literárias, é para colocar uma relevância relativa a alguns estudos, e sobretudo a este. Cada uma de suas composições está baseada em mais ou menos novas ideias, cuja expressão lhe parece útil, ele pode manter a prioridade de certas formas, de certos pensamentos que, desde então, passaram para o campo literário, e às vezes são popularizados. As datas da publicação original de cada Estudo não devem, portanto, ser indiferentes às dos leitores que desejam fazer justiça. A leitura nos dá amigos desconhecidos, e que amigo esse leitor! Conhecemos amigos que não leem nada sobre nós! O autor espera ter pago sua dívida, dedicando esta obra DIIS IGNOTIS (Aos deuses desconhecidos). (Nossa tradução).

Mediante as palavras de defesa do próprio autor, não podemos deixar de considerar que o conto *Jesus Cristo em Flandres* (1831) também traz em sua reescrita uma forte influência da literatura oral, de conhecimento do autor, e também uma perspicaz observância da sociedade à sua volta, da inserção da economia e da ascensão capitalista cada vez mais elitista e classificatória. Observamos o cotidiano de uma sociedade absorvida pelo consumo, pela objetificação dos indivíduos, pelo desprezo dos sentimentos verdadeiros, pela supremacia de um hedonismo exacerbado, pela incensação do poder e da riqueza. Tudo isso é deflagrado pela escrita de Balzac, mas seu trabalho não é somente de denúncias, é muito mais de superação e transformação para a reflexão do indivíduo.

Conclusão

O que poderá ser transformado primeiro, quando lemos e refletimos sobre os acontecimentos nesse conto? Será que a sociedade? Ou indivíduo? Será que não é mais fácil começar por mim? Quando Edgar Morin pede para reformar o pensamento é preciso começar por mim.

O indivíduo capaz de refletir sobre as diversas mudanças pelas quais passam a sociedade nessa globalização, ou mundialização, é o mais apto a emergir nessa sociedade de ameaças globais. Estamos ameaçados por duas barbáries, a primeira vem desde os primórdios da nossa história; a dominação dos mais fortes sobre os fracos, a crueldade exercida pela hierarquia, a subserviência, a tortura, etc.; a segunda ao contrário, é uma barbárie fria, produzida pelo cálculo econômico, pois quando existe somente um pensamento fundado exclusivamente em cálculos, não se vê mais os seres humanos.

Por isso, Edgar Morin falar do ‘voo vespertino da fênix’, metáfora que representa o momento inesperado do conhecimento científico. Isso para nos dizer que é bom estarmos alertas, pois o saber, o conhecimento, pode ocorrer em horas bem adiantadas, ou seja, não é uma coisa imediata, pode acontecer também em um período de sombra, quando a luz já vai bem fraca pelo adiantado do dia. Podemos não ver claramente, os sentidos podem nos enganar, ou as coisas podem não ficar tão claras como deveriam ficar, ou seja, não compreendemos muito bem, por causa das sombras que se fazem sobre o conhecimento apresentado.

O conto *Jesus Cristo em Flandres* (1831) está cheio dessas chamadas para levar o leitor à reflexão. A saída da barca, foi ao entardecer, as pessoas ricas da sociedade eram sete, a totalidade, não esquecer que havia um homem de ciência entre eles. Todas essas características

da escrita balzaquiana juntam-se para criar um cenário cotidiano, cujo indivíduo é chamado a refletir sobre as incertezas que até mesmo as ciências nos trazem.

Outra questão muito pertinente é sobre como os leitores veem os acontecimentos que são narrados pelos autores e os relacionam ao seu dia a dia. A respeito dessa questão compreendemos que, sem essa relação do indivíduo real com o ficcional, a riqueza dos detalhes que Balzac imprimiu em seus quadros de costumes não teria nenhum efeito realístico. Isso porque esses costumes não teriam relação com a realidade que se apresentava no momento retratado por ele. Vale ressaltar o uso de “retratado” no sentido que essa palavra carrega em toda a sua polissemia; ou seja, retirado, copiado.

Fato é que os leitores examinam essas características, que consideramos complexas, pois elas se relacionam com o indivíduo. Significa também dizer que acreditamos que está no indivíduo toda a ação da complexidade. Afinal, quem pensa? Quem reflete? Como diria Morin, “Pensar de forma complexa torna-se pertinente quando nos deparamos (quase sempre) com a necessidade de articular, relacionar, contextualizar”. (MORIN, 2007, p. 38). E não é assim que agem os leitores em relação às narrativas? Eles não se colocam no lugar do personagem e vivem aquele momento paratópico do contexto criado pelo autor? Eles não sentem com o personagem? Não vibram com ele também?

Portanto, a nosso ver essas dinâmicas constituem a função verdadeira da literatura, pois, como diz Morin, o papel essencial da literatura é “mostrar a experiência anônima da humanidade traduzida em forma de saber e de conhecimento, tantas vezes deixada de lado pela atividade acadêmica e intelectual, e hoje tão necessária para educar e educar-nos” (MORIN, 2007, p. 21).

Entendemos, assim, que Balzac se utiliza do ambiente, da geografia, do momento histórico presente e passado, bem como das características das estéticas literárias anteriores, para construir e colocar em movimento personagens extremamente reais, que não possa deixar de refletir o indivíduo, nem de refletir o indivíduo no mundo das relações.

Referências

ARENDDT, Hannah. **A Condição Humana**. Tradução de Roberto Raposo, posfácio de Celso Lafer. 10. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

BALZAC, Honoré de. Jesus Cristo em Flandres. Tradução de Gomes da Silveira. *In*: BALZAC, Honoré de. **A comedia humana** – vol. XV: estudos filosóficos: Honoré de Balzac;

orientação, introdução e notas de Paulo Rónai; Nova edição revista. São Paulo: Globo, 1992. p. 253-268.

BALZAC, Honoré de. **La comédie humaine**. Préface de Pierre-Georges Castex. Présentation et notes de Pierre Citron. V. 7. Paris : Éditions du Seuil, 1966.

BÍBLIA. Português. **A bíblia de Jerusalém**. Edição revisada. São Paulo: Edições Paulinas, S. Paulo, Brasil, 1985.

BOURNEUF, Roland; OUELLET, Réal. **O universo do romance**. Tradução de José Carlos Seabra Pereira. Coimbra: Livraria Almedina, 1976.

MAINGUENEAU, Dominique. **O contexto da obra literária**: enunciação, escritor, sociedade. Tradução Marina Appenzeller; revisão de tradução Eduardo Brandão. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

MORIN, Edgar. **Educar na era planetária**: o pensamento complexo como método de aprendizagem no erro e na incerteza humana / elaboração para Unesco por Edgar Morin, Emilio Roger Ciurana, Raúl Domingo Motta. Tradução Sandra Trabucco Valenzuela; revisão técnica da tradução Edgard de Assis Carvalho. – 2. ed. – São Paulo: Cortez; Brasília, DF: UNESCO, 2007.

LA LÉGENDE DES FLANDRES: RÉÉCRITURE ET ORIGINALITÉ BALZACIENNE

Résumé

Cet article vise à discuter trois aspects narratifs structurants de Jésus-Christ en Flandre (1831), d'Honoré de Balzac (1799 – 1850). Le conte est divisé en deux parties, la première, celle que nous allons développer, porte le titre du conte. Le second intitulé L'Église, qui s'ajoute à la Comédie humaine à partir de 1842, reçoit moins d'attention du fait que le but de l'étude est de se concentrer plus efficacement sur la conception des personnages de Balzac. Il est montré que la conception des personnages de ce conte, ils représentent fidèlement la proposition originale de Balzac pour la construction de sa Comédie Humaine. Pour cela, il s'appuie sur sa première préface rédigée pour la première édition de la Comédie humaine (1842). Balzac fait une comparaison entre humanité et animalité, à partir de ce postulat, trois aspects structurants de son écriture sont pris : la présentation géographique, historique, sociale et économique de la place du récit du conte étudié ; les moyens de transport utilisés par les habitants de ce lieu et la conception des personnages qui composent la légende appliquée dans ce conte. Le raisonnement sera prolongé par l'ouvrage *O Universo do Romance* (1976), de Bourneuf et Ouellet, plus précisément dans le sous-thème, « Ao princípio era o conto ». Dès lors, cet article présente les personnages complexes, reflet de l'individu réel, espèce forgée par la société.

Mots clés

Personnages balzaciens. Oralité. Récrire

AS UNIDADES LEXICAIS EM TORNO DA IDENTIDADE DE GÊNERO DE ZÉ PAULÃO DO CONTO SAPATOS DE TACÃO ALTO, DE MIA COUTO

Leandro Vidal Carneiro⁶²

Resumo

Neste trabalho, analisamos as lexias empregadas no conto Sapatos de tacão alto para referir-se ao personagem Zé Paulão. As unidades lexicais que designam os aspectos físicos desse personagem recebem uma expressão de superlatividade, tanto por meio do acréscimo de sufixos de grau, quanto pela soma desses sufixos a lexias já alteradas por outros sufixos também intensificadores nas quais houve ainda a inserção de consoantes de ligação em situações em que tal inclusão não é prevista pelo sistema linguístico. Revela-se, portanto, uma expressão da dimensão das características por meio da dimensão das formas linguísticas. A forma composta do hipocorístico revela e oculta as identidades do personagem: um nome tem sua sílaba átona truncada e a sua sílaba forte mantida ao lado do nome que recebe o sufixo de grau aumentativo, cuja função é designar o imenso porte físico do personagem, revelando a identidade de gênero masculino tradicional que a sociedade lhe impõe e a qual ele apresenta a todos. A sílaba apagada expressa a identidade que o personagem esconde e mantém para si apenas no íntimo do seu lar. Usando as potencialidades da língua e a força expressiva das palavras, Mia Couto aborda a questão da identidade de gênero.

Palavras-chave

Unidades lexicais. Expressividade. Identidade de gênero. Mia Couto.

⁶² Aluno do curso de Mestrado Acadêmico do Programa de Pós-Graduação em Linguística da Universidade Federal do Ceará (UFC). Especialista em Linguística Aplicada e ensino de línguas estrangeiras e graduado em Letras com habilitação em língua portuguesa e língua italiana e suas respectivas literaturas pela UFC. Este trabalho resulta da análise dos dados da pesquisa de mestrado intitulada *Aspectos linguísticos e socioculturais dos neologismos em Estórias abensonhadas, de Mia Couto*. Agradeço à CAPES pelo financiamento.

Introdução

Neste trabalho, considerando pressupostos teóricos e conceitos operatórios oriundos da Estilística e da Lexicologia, desenvolvemos uma discussão sobre como o léxico da língua portuguesa é empregado pelo enunciador do conto *Sapatos de tacão alto* (COUTO, 1993) para apresentar ao leitor um personagem cujo nome revela e, ao mesmo tempo, camufla a sua identidade de gênero.

1 Fundamentação teórica: léxico e estilística lexical

O léxico é o conjunto organizado de signos para categorização e nomeação da realidade. Os falantes de uma língua, geográfica e temporalmente situados e circunscritos em campos de atividades humanas, empregam signos lexicais para reportar o mundo, a realidade ao redor, tal como a observam e a constroem (BIDERMAN, 1998, 2001)⁶³. Cardoso (2018, p. 31) diz que, “se por trás de uma unidade lexical é possível distinguir um signo conceptual, em que se percebe uma referência direta à realidade, também é possível encontrar significados conotativos em uma referência a atitudes e/ou sentimentos do enunciador”. Desse modo, as unidades lexicais, quando empregadas em situações concretas de comunicação, carregam em si mais do que o simples fato denotativo, isto é, há um objetivo além daquele de designar referentes do mundo. Nelas deitam raízes também fatos emotivos do sujeito que as emprega. Assim, as palavras servem como meios para a exteriorização de emoções, de sentimentos, de ideias e de atitudes perante os fatos do mundo, cujo objetivo é fazer despertar no interlocutor uma atenção maior ao conteúdo da mensagem. Quando assim empregadas, as palavras estão carregadas de expressividade, pois, de acordo com Monteiro (1991, p17), “a característica fundamental da expressividade reside na ênfase, na força de persuadir, ou transmitir os conteúdos desejados, na capacidade apelativa, no poder de gerar elementos evocatórios ou conotações”.

O texto literário é um objeto de linguagem ao qual se associa uma representação de realidades físicas, sociais e emocionais mediatizadas nas palavras da língua, na configuração de um objeto estético (PROENÇA FILHO, 2007). É também o local onde a natureza da linguagem humana pode ser vislumbrada como um mecanismo que contém as regras da sua

⁶³ Neste trabalho, cujo objetivo não é uma distinção de definições teóricas, os termos *signo lexical*, *unidade lexical* e *vocabulo* serão empregados com o mesmo sentido popularizado do termo *palavra*.

própria subversão (CARDOSO, 2018). Apresenta-se, portanto, como um objeto de grande importância para a Linguística, pois se configura para esta um registro autêntico de um determinado estágio de língua em um determinado período de tempo, recorte no qual particularidades de estilo pessoal e de estilos de época – as marcas do espaço sociocultural – também se fazem presentes, pois todo discurso pressupõe um sujeito social e historicamente situado.

Conquanto a língua presente em um texto literário tenha escopos estéticos e não se confunda com a língua usada no cotidiano, ela nasce da linguagem comum a todos, isto é, da capacidade humana de se comunicar por meio de signos verbais. Nesse sentido, o texto literário pode e deve ser abordado do ponto de vista linguístico, pois é na literatura que a língua se manifesta de forma criativa, refletindo a visão de mundo de um autor, de uma época, de um momento socio-histórico (CARDOSO, 2018). Sob essa perspectiva, o autor de um texto literário é, portanto, um artífice da palavra. O texto literário é o domínio da Estilística precisamente porque implica uma escolha mais voluntária e consciente (CRESSOT *apud* CARDOSO, 2018).

Como forma de expressão, o discurso literário se apresenta com traços singulares, pois visa à estética, em uma tentativa de ultrapassar a simples informação referencial, afastando-se dos discursos cotidianos. De acordo com Cardoso (2018), esses discursos buscam a universalidade e valorizam o ficcional sobre o real. Caracteriza este tipo de discurso a ideia de verossimilhança, que, retomada, no Renascimento, da antiguidade greco-romana, revela o princípio estético grego da *mimesis*, segundo o qual a arte imita a vida. Apesar disso, o texto literário, posto que é ficcional, não é veridiccional, isto é, não relata fatos de uma vida real no sentido denotativo dessa expressão, nem, de fato, imita a vida, mas apresenta *metáforas da vida*, apresenta emoções da vida, a fim de seduzir o ouvinte-leitor, cumprindo, pois, a sua função estética de objeto artístico. A função estética é, portanto, elemento determinante de sua eficácia e de sua valorização social. Assim, a linguagem literária não se confunde com a linguagem comum, pois tem funções expressivas e um escopo estético. Todavia, a linguagem comum, organizada de outra forma, é reutilizada no discurso literário.

O texto literário, como enunciado empregado em situação de expressão artística, dialoga com outras formas de expressão e reflete as transformações sociais e culturais (CARDOSO, 2018). Assim considerado, torna-se impossível dissociar o texto literário do universo sociocultural e da ideologia de uma sociedade de uma época, pois, de acordo com

Maingueneau (2010 *apud* CARDOSO, 2018, p. 18), “o texto não é somente o vestígio de uma atividade enunciativa, mas o produto de uma história geralmente muito rica, um enunciado que geralmente atravessou múltiplos contextos, sofrendo constantes modificações, um objeto de múltiplas culturas”. O discurso literário é, portanto, um ato linguístico e, como tal, “[d]eve ser tratado também pela linguística como um gênero distintivo plural que mescla aspectos linguísticos e estilísticos, refletindo o contexto, a ideologia do autor, o momento socio-histórico-cultural etc.” (CARDOSO, 2018, p. 16).

Desse modo, em consonância com Maingueneau (2010) e com Cardoso (2018), consideramos que o exame da expressividade das unidades lexicais empregadas no texto em foco para designar e caracterizar o personagem *Zé Paulão* deve levar em conta o conjunto da situação de produção e o discurso no qual se insere a obra. Perante essa afirmação, apresentamos, na seção a seguir, breves notas sobre a literatura de Mia Couto, acompanhadas de considerações sobre o contexto linguístico e social no qual se insere a obra *Estórias abensonhadas*, na qual se situa o conto *Sapatos de tacão alto*.

2 O discurso literário de Mia Couto e a obra *Estória Abensonhadas*

Mia Couto, procurando manter viva a história e o presente da sua nação, insere em seu discurso literário elementos caracterizadores das sociedades africanas. (CAVACAS, 2006). Por um lado, o imaginário dos povos africanos – do moçambicano, em especial – está vivamente presente em suas obras, nas quais podemos encontrar desde o elemento fantástico ao conteúdo místico, imagético e imaginário de uma longuíssima e longínqua tradição que perdura através dos tempos. Por outro lado, o autor se permite mostrar o entrecruzamento de culturas que acontece(u) em sua terra, transportando para as suas obras esse processo de simbiose sociocultural entre o europeu e o africano. Esse expediente é desenvolvido pelo autor principalmente através de interessantes estratégias de inovações lexicais, em um trabalho que promove a reinvenção da língua portuguesa, ajustando-a às cosmovisões africanas. Por isso, Fonseca e Cury (2008, p. 127-128) defendem que essas inovações

Conferem um sentido político à escrita de Mia Couto, marcando o empenho de sua literatura em demarcar o espaço da nação. Mais uma vez, reitera-se, como espaço de contradição, de rearranjo sempre provisório de fragmentos. [...]. Tal estratégia narrativa leva o escritor a apossar-se de uma vertente literária ao mesmo tempo libertária e apostrófica, afirmativa e de reivindicação. (FONSECA; CURY, 2008, p.127-128).

É nesse procedimento que os textos de Mia Couto representam

[...] processos de tradução cultural e, com eles, de construção de identidades: traduzem as tradições, que se atualizam, no presente da escritura; traduzem-se as transformações do mundo contemporâneo, com a consciência de que local e global são contraditórias moedas da negociação identitária. Tais contradições, sempre no horizonte dos excluídos, acirram-se, hoje, em tempos de globalização, sobretudo nas margens, a partir das quais a ficção de Mia Couto constrói suas enunciações (FONSECA; CURY, 2008, p.127-128).

Esse esforço de pensar a nação moçambicana a partir das margens é visível em várias obras de Mia Couto e está bem evidenciado na obra *Estórias abensonhadas* (COUTO, 2012)⁶⁴. Os textos que compõem essa obra, foram, como evidenciado pelo autor, escritos depois da guerra, durante a qual, “*por incontáveis anos, as armas tinham vertido luto no chão de Moçambique*” (p. 5). Embora mencione *guerra*, no singular, o contexto socio-histórico evidencia que se trata, na verdade, de duas guerras. A primeira delas ocorreu entre os militantes da Frente de Libertação de Moçambique (FRELIMO) e os colonizadores portugueses, que dominavam Moçambique sob o regime salazarista, o qual findou em 1975, após a queda do ditador Salazar, resultando na independência de Moçambique. A segunda ocorreu durante o arco temporal de 1975 a 1992, em uma mortífera guerra civil entre o governo da FRELIMO e a Resistência Nacional de Moçambique (RENAMO), que deixou mais de um milhão de mortos, até a assinatura de um tratado de paz em 1992.

A obra em foco foi publicada em 1993, um ano após a firmação do acordo de paz. Mia Couto (2012) diz que as histórias ali contadas lhe surgiram “*entre as margens da mágoa e da esperança*”; da mágoa porque ele acreditava que os resultados da guerra seriam apenas cinzas e destroços; da esperança porque ele viu que “*onde restou o homem sobreviveu semente, sonho a engravidar o tempo*” (p 5). Nessa afirmação, que sabe de poesia, destaca-se a palavra *semente*, que evoca a ideia da geração de uma nova vida, de um novo mundo, de uma nova realidade para Moçambique, pois, como ele mesmo afirma, as estórias falam de um território onde “*nos vamos refazendo e vamos molhando de esperança o rosto da chuva, água*

⁶⁴ Doravante, todos os trechos reportados em itálico serão da obra *Estórias Abensonhadas*, cuja referência completa consta na última seção deste trabalho. Desse modo, indicaremos apenas a página onde se encontram.

abensonhada” (p. 5), um território de sonhos, onde todo homem é igual, onde todo homem finge que está, sonhando que vai e inventando que volta (COUTO, 2012).

Desse modo, a obra *Estórias abensonhadas* se apresenta como uma expressão literária dos fatos socio-históricos que permearam Moçambique durante esse período de fecundação e de nascimento de uma nova sociedade, em que o passado, das tradições moçambicanas, e o presente, da reconstrução de Moçambique, se misturam e se confundem. Esses textos não pretendem significar coisas novas, mas ressignificar o mundo moçambicano, porque o homem moçambicano sonha que vai em direção a um futuro *abensonhado*, mas também inventa que volta ao seu passado, não aquele de colonizado, mas aquele das *estórias*, da tradição, da memória e da identidade (AGUIAR, 2009). Como objeto mimético, esses textos são verossimilhantes à realidade do contexto do qual emergem. A obra em questão é composta por 26 contos. Cada conto apresenta seus próprios personagens particulares. Aqui, selecionamos apenas um dos inúmeros nomes próprios que, impregnados de expressividade, poderiam também compor a análise e enriquecer a compreensão do fenômeno investigado.

3 A expressividade lexical em torno do personagem Zé Paulão

A história narrada no conto *Sapatos de tacão alto* aconteceu em um local chamado Esturro, um “*bairro cheio de vizinhança*” (p. 87), que existe de verdade no espaço geográfico moçambicano e está situado na cidade de Beira, capital da província de Sofala. A narrativa é contada em primeira pessoa por um personagem cujo nome não nos é informado, sabemos apenas que os fatos aconteceram quando ele ainda era criança, ou, como ele mesmo conta, “*passou-se nos coloniais tempos, eu ainda antecedia a adolescência*” (p. 87). Esse marco temporal, destacado logo na abertura do conto, tem importância crucial para os sentidos do texto, conforme apontaremos ao longo desta análise. Como afirma o narrador-personagem,

Nesse lugarinho, os portugueses punham sua existência a corar. Aqueles não ascendiam a senhores, mesmo seus sonhos eram de pequena ambição. Se exploravam era arredondando as alheias quinhentas. Se roubavam era para nunca ficarem ricos. Os outros, os verdadeiros senhores, nem eu sabia onde moravam. Com certeza, nem moravam. Morar é um verbo que apenas se usa nos pobres. (COUTO, 2012, p. 87).

Nessa fala, podemos vislumbrar aspectos da vida cotidiana na colônia, em particular, dos portugueses ali residentes. Tal como aconteceu durante a colonização no Brasil,

ali viviam também portugueses, mas não os senhores, não a nobreza de Portugal, que continuava na Europa, enquanto as terras colonizadas eram exploradas. De fato, ali no Esturro, viviam os portugueses deslocados da sua pátria, sobrevivendo das atividades que desenvolviam, incapazes de explorar as terras como aqueles da metrópole, incapazes de ascender, pois continuavam pobres, apesar de explorarem os coabitantes.

É nesse espaço de miséria, de dupla exploração – dos senhores da metrópole e dos portugueses moradores da colônia –, “*nesse bairrinho de ruas poeirentas, onde o poente começava mais cedo que no resto da cidade*” (p. 87), onde nada de diferente ocorria, na mesmice do ócio, que moravam o narrador-personagem e seu intrigante vizinho *Zé Paulão*, “*homem graúdo, barbalhudo, voz de trovoada*” (p. 87).

Zé Paulão é um hipocorístico de *José Paulo*. Na tradição antroponímica portuguesa, são comuns os nomes compostos. Esse hipocorístico foi formado por dois processos morfológicos corriqueiros na língua portuguesa: o primeiro nome sofreu um truncamento e, de *José*, passou a *Zé*, perdendo a sílaba átona e mantendo a sílaba tônica; o segundo nome recebeu o sufixo *-ão*, o qual codifica o grau aumentativo, e, de *Paulo*, passou a *Paulão*. Uma análise dos nomes no texto faz-nos perceber que os processos de formação, mesmos banais, injetam no produto final uma intensa força expressiva. Vejamos que, no truncamento do primeiro nome, a sílaba que restou foi a sílaba tônica, a sílaba que, na fonação, é pronunciada com maior intensidade; no segundo nome, foi acrescido o sufixo prototípico do grau aumentativo. É possível identificar na realização dos dois processos uma expressão de *intensidade*, de *grandeza*, enfim, de *força*. Essas noções de *tamanho maior*, *intensidade*, *força* e *grandeza*, encontram-se tanto nas características físicas do referente designado, como apontado acima: “*homem graúdo, barbalhudo, voz de trovoada*” (p.87), como no campo de atuação profissional do referente: “*o português trabalhava nos pesados guindastes, em rudes alturas. Seu tipo era o de um galo de hasteada crista, cobridor de vastas capoeiras*” (p. 87).

Na breve descrição dos aspectos físicos de *Zé Paulão*, aparece um neologismo interessante. Trata-se da forma *barbalhudo*. Nessa palavra, encontra-se o sufixo *-udo*, o qual, adjungindo-se a substantivos, produz adjetivos qualificativos que exprimem uma dimensão maior daquilo que a base designa. Na palavra em questão, a base a qual o sufixo se adjunge é a palavra *barba*. O ponto peculiar desse neologismo é o fato de ele apresentar uma consoante de ligação (grafada com um dígrafo) onde a estrutura da língua não a exige. Isso acontece porque ele preserva a vogal átona pós-tônica, que deveria ser elidida à presença do sufixo. A unidade

lexical neológica contém, assim, entre a base *barba* e o formate *-udo*, a consoante palatal [ʎ]. A presença desse som torna o vocábulo foneticamente grande, maior do que a forma, estruturalmente esperada, *barbudo*. Como estamos diante de um texto escrito, a palavra gráfica *barbalhudo* contém três sinais gráficos a mais do que a palavra *barbudo*. Trata-se de um recurso morfológico denominado metaplasmo, que, na escrita, realiza-se como um metágrafo, isto é, uma mudança proposital na forma como se grafa uma palavra, por meio da qual um enunciador almeja fins expressivos. De fato, acreditamos que o enunciador, empregando essa forma, busca evidenciar a imensidão da estatura do personagem descrito: ele não é apenas *barbudo*, ele é *barbalhudo*; ou seja, é muito mais *barbudo* do que o normal.

Destaca-se na descrição do personagem a palavra *trovoada*, que qualifica a sua voz. Tal palavra aparece como complemento do sintagma preposicional *de*, o qual aparece como um elo gramatical dos nomes que o precedem e o sucedem. A palavra empregada (*trovoada*) carrega de expressividade o sintagma, que poderia, em condições menos expressivas, ser *voz de trovão*. Contudo, seguindo aquilo que consideramos um tipo de paralelismo fonético e metagráfico, Mia Couto emprega uma forma que, em relação à forma *trovão*, contém dois fones e dois sinais gráficos a mais. Além disso, a forma empregada é semanticamente mais expressiva do que *trovão*. Não se trata de uma voz apenas forte como um trovão, trata-se, na verdade, de uma voz intensa, retumbante, poderosa, como uma série de trovões, pois o sufixo *-ada*, entre os seus vários significados, pode denotar ‘*uma série de X*’, ‘*um conjunto de X*’, como *papelada*, *criançada*, mas também aquele que expressa *golpe de*, como *facada* e *martelada*. Como lexema, essa unidade linguística contém, desse modo, os traços semânticos [+força] e [+tamanho].

Um pouco mais adiante na narrativa, o narrador-personagem se refere a *Zé Paulão* como “*corpãozudo vizinho*” (p. 90). Novamente, na descrição do aspecto físico da personagem, Mia Couto adjunge o sufixo *-udo* a uma base nominal. O fato peculiar aqui é que tal formante é acrescido a uma base nominal já alterada pelo emprego de um outro formante, o sufixo *-ão*, forma prototípica para a expressão do grau aumentativo em língua portuguesa, e conta ainda com a presença de uma consoante de ligação. Em vez de *corpudo*, temos, *corpãozudo* o qual é, em relação aquele, muito maior, pois contém três fones e três sinais gráficos a mais.

Trata-se novamente do recurso ao metaplasmo e ao metágrafo para expressar dimensões maiores do que aquilo que se considera normal na espécie humana, em particular nos exemplares do sexo masculino. Trata-se, no âmbito da significação, de uma forma criativa

de codificar o grau superlativo do nome, empregando não mais os recursos que o sistema oferece comumente (as formas sintéticas com *-íssimo* ou *-érrimo* e as formas analíticas), mas sim dois sufixos que funcionam morfossintaticamente de maneiras diversas, posto que o sufixo *-ão* aparece na *flexão*, mecanismo exigido pela gramática, e o sufixo *-udo* aparece na *qualificação*, a qual não é um mecanismo gramatical *stricto sensu*. Podemos ver que o nome dado ao personagem se acomoda perfeitamente aos seus aspectos físicos. Apesar de imenso nos aspectos físicos, *Zé Paulão* era “*afável, de maneiras e requintes*” (p.87) e vivia sozinho,

dele se sabia apenas o condensado sumário: sua esposa fugira. Quais as razões de desconsumar um tal casamento ninguém sabia [...] Uma vez a vimos saindo de casa, sustosamente branca. Vinha pela avenida em certo e exposto perigo. [...] a moça chorava, em aberto pranto [...]. Decidiu meu pai escoltar a criatura, protegendo-a dos perigos da avenida, até ela se perder no último escuro. Só então confirmámos: a mulher saía de casa, em muito definitiva partida. (COUTO, 2012, p. 88).

O trecho acima reportado descreve a cena que culminou na “*sozinhidez*” (p.77) de *Zé Paulão*. O personagem era casado, mas sua mulher o abandonara, saindo de casa “*sonambulante*” (p. 88), e “*sustosamente branca*” (p. 88), atingida por algum golpe tão forte que a deixara anestesiada e alheia aos perigos do tráfego da avenida, mas do qual ninguém sabia a menor nesga. Contudo, como acontece em locais cheios de vizinhanças, logo o narrador descobrira o segredo: “*no quintal de trás, onde não se punham os alheios olhos, nós víamos, cada vez em quando, roupas de mulher se estendendo no sol.*” (p. 89).

Assim, vislumbrando do seu quintal as roupas, apenas o narrador e a sua família descobrira a “autêntica verdade” (p. 88): *Zé Paulão* tinha já uma outra mulher, e a traição fora descoberta por sua primeira mulher, que o abandonara, aos prantos. Quem seria a tal mulher, todavia, a família ainda não descobrira, mas tinham certeza de ouvi-la caminhar todas as noites pela casa de *Zé Paulão*: “*de noite escutávamos os femininos passos do outro lado da parede. Em casa de Zé Paulão, não havia dúvida, tiquetaqueavam sapatos de tacão alto. Rodavam no quarto, corredor e salas noturnas do vizinho*” (p. 89). Os parentes confabulavam a identidade da mulher misteriosa

quem seria que nunca se via entrar nem sair? Minha mãe apostava: consistiria em dona alta, muito mais alta que o Paulão. Os passos pareciam antes de uma gorda, contrafalava minha tia. Vai ver que é tão gorda que não consegue passar a porta, brincava nosso pai. (COUTO, 2012, p. 89).

O narrador-personagem, por sua vez, imaginava-a a mais bela de todas, por isso só podia sair à noite, pois os olhos desse mundo não a mereciam. O halo de mistério envolvia os sonhos do garoto e a falação dos seus familiares. Até que, um dia, enquanto brincava com outras crianças, subindo telhados, acabou na varanda da casa de *Zé Paulão*. De repente a luz se acendeu no interior da casa e, com medo de ser colhido em flagrante, o narrador-personagem procura se esconder em um canto escuro. Nesse instante, ouve os tacões altos e, tomado pela curiosidade, resolve espreitar. Primeiro, vislumbra longas saias de mulher e, tomado de mais curiosidade e ignorando conscientemente todas as precauções, resolve espiar mais de perto. Então, ele avista a mulher de costas e percebe que ela, afinal, nem era tão alta e nem tão gorda como supunha toda a família. De repente, a mulher se vira e ele recebe o baque: “*os olhos de Zé Paulão, ornamentados de pintura, me fitaram num relâmpago*” (p. 90). Assim, ficamos sabendo que a mulher misteriosa é, na verdade, *Zé Paulão* travestido. Com a decepção da descoberta, o inocente garoto chora em seus lençóis antes de adormecer, quando é consolado pela mãe, e anuncia o falecimento da moça que tanto amara. A sua paixão fora também a sua frustração.

O antropônimo *Zé Paulão* se mostra, assim, uma ambiguidade: ao mesmo em que o referente é, devido ao seu aspecto físico, caracterizado como o exemplar do macho padrão, detentor de grande estatura e muita força, a ponto de trabalhar com pesadas maquinarias, ele também é caracterizado como sujeito de modos gentis e requintados, totalmente oposto à rudeza peculiar do macho arquetípico, imagem construída socialmente. A revelação do íntimo de *Zé Paulão* promove uma reviravolta no enredo, que repercute na compreensão que temos do antropônimo. Pode vir ao leitor a sensação de estar diante de uma artimanha para enganá-lo. Contudo, é importante, como afirmamos no início desta seção, considerar o dado socio-histórico que o conto nos fornece na sua primeira sentença: “*passou nos tempos coloniais*” (p. 87). É fato incontestável que a colonização dos países do Sul, desde o começo da Idade Moderna até a Pós-Modernidade, significou um momento de desconstrução e reconstrução da identidade dos povos colonizados. Podemos dizer, com base em Hall (2006), que a Pós-Modernidade descarta a ideia de uma identidade fixa, essencial ou permanente: “[n]esse movimento da Pós-Modernidade, a questão identitária é vista numa perspectiva de pluralização de identidades e estas são continuamente deslocadas, fragmentadas, reconstruídas” (GOMES, 2015, p. 18).

A tese central de Hall (2006, p. 18) é a de que “o indivíduo, na Pós-Modernidade, encontra-se fragmentado justamente porque as identidades estão sendo ressignificadas”. Desse modo, “não se pode pensar que o sujeito tenha uma identidade límpida e clara como água

cristalina; melhor seria falar e esboçar a categoria numa dinâmica de pluralização de identidades e, por vezes, ambíguas” (HALL, 2006, p. 18). Nessa perspectiva, que vê o sujeito como um corpo sociológico, o núcleo do sujeito não se manifesta de forma autônoma e suficiente, mas se constrói nas relações sociais, isto é, a identidade é construída na interface entre o eu e a sociedade. Assim,

O sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um “eu” coerente. Dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas (HALL, 2006, p. 13).

Realizando uma leitura dos enunciados do conto tomando como perspectiva de análise as proposições de Hall (2006) sobre as questões de identidade, podemos compreender que *Zé Paulão* é um personagem cuja identidade é fragmentária. Ele é natural de Portugal, mas vive em Moçambique. Vive, portanto, em um espaço diferente da sua terra natal, envolto por uma cultura que não é a sua. É um deslocado, afastado da sua terra-mãe, para um local desconhecido. *Zé Paulão* é um personagem que vive às margens de duas identidades, uma que esconde, mas a qual não renuncia, e outra que mostra a todos, como uma máscara sobre aquela da qual não se desfaz. É um personagem cujo *eu* está fragmentado. E o seu nome se acomoda bem à essa situação. De fato, analisando a estrutura do antropônimo *Zé Paulão*, podemos ver que se trata de um nome composto, como se mostrasse que se trata de duas faces de um mesmo sujeito, uma dualidade, e não uma unicidade. Além dessa duplicidade formal, os vocábulos que compõem os nomes apresentam características bem peculiares. Como descrito anteriormente, o primeiro nome, *José*, sofreu um truncamento e resultou na forma *Zé*. Entendemos esse corte na forma como recurso estilístico que Mia Couto empregou para expressar um corte na identidade do sujeito, um talho que decepa aquilo que ele é. A forma truncada resguarda a tonicidade, entendida, no plano dos sentidos, como a força masculina do sujeito, enquanto a sílaba átona foi apagada, tal como a sua outra identidade.

Zé é um hipocorístico e, como tal, é uma imposição da sociedade, pois ninguém atribui a si um hipocorístico; mesmo nos casos de nomes artísticos, ainda existe a motivação social, imposta pela necessidade do reconhecimento e da fama. O corte no nome *José* é uma imposição social, e o corte na identidade do sujeito também o é: por algum motivo de imposição social oriundo das ideologias de uma sociedade que tem um modelo ideal de macho, *José Paulo* teve a sua identidade cortada, truncada, e deve sempre exhibir a face que a sociedade exige.

O segundo nome do composto recebe um sufixo aumentativo. Entendemos essa adjunção formal como um recurso estilístico que Mia Couto emprega para reforçar as características masculinas daquele sujeito, tendo em mente que, socialmente, a imagem do masculino ideal é aquela em que se identificam as características da força e do poder. No caso de *Zé Paulão*, o signo antropônimo evidencia a robustez do referente designado, totalmente de acordo tanto com os aspectos físicos do arquétipo masculino: “*homem graúdo, barbalhudo, voz de trovoada*” (p. 87), “*corpãozudo*” (p.90), quanto com os aspectos comportamentais desse arquétipo: “*grande malandrão*” (p. 89) “*eterno namorador*” (p. 90).

Desse modo, não podemos cair na tentação de ver o antropônimo em questão como uma artimanha para enganar o leitor: a forma e os sentidos desse nome não são um modo de camuflar a característica real do referente, não há aí uma estratégia para enganar, como se o nome, referindo-se a um exemplar da masculinidade absoluta, dissesse o contrário exato daquilo que o personagem é, um sujeito que se traveste de mulher, que cobre com o véu de outra identidade a sua masculinidade. Na verdade, as duas identidades, homem e mulher, masculino e feminino, estão em *Zé Paulão*, o qual, sob as pressões da sociedade, precisa camuflar uma delas sob um corpo e um nome, revelando-a apenas para si, no íntimo do seu lar e da sua consciência.

Nesse sentido, podemos dizer que Mia Couto aborda uma questão social com uma sutileza que não cai na simploriedade e o faz por meio do recurso às possibilidades e às potencialidades da língua, empregando os recursos morfológicos e lexicais que a língua lhe oferece, mas combinando-os de forma inusitada e, até mesmo, subvertida. Com esses recursos em mão, Mia Couto constrói estrategicamente uma narrativa que coloca o leitor diante de um cruzamento de discursos sociais, que abalarão, de certo modo, as suas convicções. O autor trata, de fato, da questão da identidade de gênero socialmente construída, que, em termos atuais, compete com a noção de sexo biológico, preservada e promovida pela tradição conservadora. Um tema que, mais do que nunca, levanta fortes e acalorados debates e mesmo interdições.

Embora seja um tema que encontra diversas representações na literatura, no conto *Sapatos de tacão alto*, a questão vem à tona de forma diferente, por meio da visão do outro. Não temos acesso aquilo que o personagem *Zé Paulão* sente ou passa como ser humano, temos acesso apenas a uma imagem social tal como a constroem os olhos que o veem. Apesar disso, os olhos que o veem nos leva a ter um vislumbre daquilo que *Zé Paulão* é, mas que precisa mascarar perante uma sociedade que lhe exige algo diferente. Ainda assim, Mia Couto,

estrategicamente, coloca-nos uma dúvida, pois, apesar de termos um vislumbre daquilo que *Zé Paulão* faz no íntimo do seu lar, nunca teremos a certeza se *Zé Paulão* é, de fato, homossexual, ou se ele apenas gosta de vestir de mulher. No conjunto da obra *Estórias abensonhadas*, o conto *Sapatos de tacão alto* traz organicidade ao discurso miacoutiano de busca pela construção de uma nova realidade, de uma identidade moçambicana, tratando, dessa vez, dos temas referentes à identidade sexual dos sujeitos.

Conclusão

Neste trabalho, considerando pressupostos teóricos da Estilística e da Lexicologia, buscamos organizar um aparato cujos pontos de interseção pudessem guiar a análise das unidades lexicais em torno da identidade de gênero de *Zé Paulão*, do conto *Sapatos de tacão alto*, de Mia Couto. Como evidenciado na seção da análise do antropônimo *Zé Paulão*, Mia Couto demonstra porque suas obras são alvo de inúmeras pesquisas e investigações e porque não se esgotam as possibilidades de olhares. Neste trabalho, desenvolvendo uma investigação com base em pressupostos da ciência linguística, podemos identificar como Mia Couto manipula de modo magistral a língua portuguesa, encontrando sempre novas formas de expressão até mesmo nos momentos em que subverte o sistema linguístico, extraíndo dele as mais preciosas nuances de expressividade.

Fazendo uso de recursos morfológicos, sintáticos e, particularmente, lexicais que a língua lhe oferece, Mia Couto consegue desenvolver estratégias discursivas para abordar de modo elegante e sutil temas sociais delicados. Combinando elementos linguísticos de forma inusitada e, até mesmo, subvertida, Mia Couto nos apresenta um personagem ambíguo, cuja identidade encontra-se fluída entre duas margens. Pudemos perceber que as unidades lexicais em torno desse personagem refletem diretamente essa sua condição, mostrando, ao mesmo tempo, seus aspectos masculinos socialmente construídos e seus aspectos femininos socialmente camuflados. Pudemos perceber, assim, uma majestosa manipulação do léxico a favor de uma expressividade linguística, cujo objetivo principal é, no conto *Sapatos de tacão alto*, a produção de um discurso em torno da construção e da reconstrução do homem moçambicano, em seus aspectos sociais e também naturais. Esperamos que este trabalho se constitua como uma contribuição para os estudos linguísticos e, particularmente, para os estudos sobre a produção literária de Mia Couto.

Referências

AGUIAR, F. C. S. **Um olhar sobre a identidade moçambicana**: um estudo do romance *A varanda do frangipani*, de Mia Couto. 2009. 125 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Centro Universitário Ritter dos Reis, Faculdade de Letras, Porto Alegre, 2009.

BAKHTIN, M. M. **Estética da criação verbal**. Prefácio à edição francesa Tzvetan Todorov; introdução e tradução do russo Paulo Bezerra. 6 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2015.

CAVACAS, F. Mia Couto: palavra oral de sabor cotidiano/palavra escrita de saber literário. In: CHAVES, Rita; MACÊDO, Tania (Orgs). **Marcas da diferença**: as literaturas africanas de língua portuguesa. São Paulo: Alameda, 2006. p. 57-73.

CARDOSO, E. A. **O léxico no discurso literário**: a criatividade lexical na poesia moderna e contemporânea. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2018.

FONSECA, M. N. S.; CURY, M. Z. F. **Mia Couto**: espaços ficcionais. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

GOMES, A.M. **Identidades em trânsito em romances e contos de Mia Couto**. 2015.144 f. Tese (Doutorado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras. Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2015.

HALL, S. A identidade cultural na Pós-Modernidade. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

PROENÇA FILHO, D. **A linguagem literária**. São Paulo: Ática, 2007.

THE LEXICAL UNITS AROUND THE GENDER IDENTITY OF ZÉ PAULÃO, FROM THE STORY SAPATOS DE TACÃO ALTO, BY MIA COUTO

Abstract

In this study, we analyze the lexias employed in the short story *Sapatos de tacão alto* to refer to the character Zé Paulão. A superlative expression is attributed to the lexical units that designate the physical features of the character, both by the addition of suffixes of degree and by the addition of these suffixes to lexias already altered by other intensifying suffixes that had linking consonants attached in contexts where such inclusion is not foreseen by the linguistic system. Therefore, the dimension of the physical features of the character is revealed through the notion of degree denoted by the linguistic forms. The compound form of the hypocorism simultaneously reveals and conceals the character's identities: the unstressed syllable of the first anthroponym is truncated and its stressed syllable is maintained; and the second anthroponym receives an augmentative suffix to denote the enormous body size of the character, expressing the traditional male gender identity imposed by society, which he allows everyone to see. The elided syllable expresses the identity that the character conceals and keeps to himself in the inmost of his home. Using the linguistic possibilities and the expressive potential of words, Mia Couto addresses the issue of gender identity.

Keywords

Lexical units. Expressiveness. Gender identity. Mia Couto.

NO JARDIM DA LIBERDADE

Márcio Camillo da Silva⁶⁵

Cynthia Almeida de Souza⁶⁶

Resumo

O trabalho tem por objetivo ajudar a refletir sobre o problema sempre presente da resistência frente a um mundo cada vez mais determinado externamente, em que a pessoa não tem direito senão a espaços cada vez mais reduzidos para se realizar. Para essa reflexão, trazemos a análise do conto “Um grão de feijão e sua história”, do livro *Alameda* da escritora amazonense Astrid Cabral. Nesse conto, narra-se a história de um grão de feijão que, retirado de uma panela de água fervente pela cozinheira, cai em um quintal onde consegue sobreviver. De volta à terra, pensa em seu futuro e como pode viver ali naquele lugar. Em um momento do texto, o narrador se refere à vida anterior do personagem antes de sua queda no quintal. Pela narrativa, analisamos que a vida anterior do grão de feijão tinha sido uma determinação do mundo dos homens: desde a plantação, ensacamento, transporte e venda em um mercado para consumo. Nesse mundo determinado, não há realização e desenvolvimento do ser. Na análise, procurou-se opor o mundo enquanto planificação da vontade, como vontade da técnica, e a realização de vida através do personagem grão de feijão que, por acaso, conseguiu escapar temporariamente do mundo em que lhe tinham determinado um modo específico de ser pela utilidade. Rejeitando essa vida, o personagem procura ocupar-se consigo na plenitude de suas possibilidades, vida como liberdade, mas, por outro acaso, morre no final. Utilizaram-se como base teórica algumas obras de Heidegger, Fogel e outras referências.

Palavras-chave

Literatura brasileira. Literatura amazonense. Astrid Cabral. Existencialismo.

⁶⁵ Mestre em Letras pela Universidade Federal do Amazonas

⁶⁶ Mestranda em Letras pela Universidade Federal do Amazonas

1 Introdução

Pensando na sociedade atual - em que os compromissos do trabalho e da casa, a vida que escapa diante do olhar voltado ao virtual -, as sensações mais simples humanas perdem a força, anestesiadas. Nesse sentido, a ficção é uma rica oportunidade de voltar-se às sutilezas dos afetos e do sentir. A alegoria da existência que se expressa num grão de feijão permite ao leitor a possibilidade de se estreitar com essa existência por meio do sentir em um dado momento. Esse estreitamento se dá pelas tonalidades afetivas de um feijão que permitem ao leitor espelhamento e estímulo. A terra e o feijão simbolizam o contato com a natureza e com o natural, a matéria e essência perceptiva do ser humano que se perdem com a cultura e o abstrato. Pensar, nesse sentido, não é racional. Se a frase de Descartes “Penso, logo existo” se refere a uma operação lógica, no conto, os contornos do páthos assumem posição. Pensar em vez de operar com a lógica passa a ser essência, algo que se aproxima da consciência de que existir é estar vivo, tendo assim, ciência de sua totalidade e amplitude que se abre. Nesse sentido, uma análise do conto “Um grão de feijão e sua história” será feita para ressaltar os elementos que o fazem ser uma especial oportunidade de sentir o viver na experiência da leitura. Utilizaram-se como base teórica algumas obras de Heidegger (2003; 2015), FOGEL (1998; 2017) e referências complementares.

2 Liberdade como possibilidade para possibilidade

O início do conto “Um grão de feijão e sua história”, do livro *Alameda* da autora amazonense Astrid Cabral, é sintético e revelador: “Por engano foi cair ali”. A expressão “por engano” revela o tom a partir do qual a narrativa se desenvolve. Logo no primeiro parágrafo, tem-se:

Por engano foi cair ali. Salvo da panela prestes a levantar fervura. Xingou seus vizinhos, os grãos brocados, de espécie degenerada, rebotalho de safra, até que se calou de repente. Afinal, devia-lhes a vida. Por um triz não estava no torvelinho da água quente, confundido entre mil grãos, passando de raspão pelos tomates inteiros que eram boias escorregadias naquele marzinho em revolta. (CABRAL, 1998, p. 97).

A expressão “por acaso”, no excerto, determina um dos vários acasos em que se encontra o grão de feijão. Antes de cair no quintal de uma casa, foi salvo de seu destino inicial: servir de alimento para o ser humano. Ter caído ali no chão, no entanto, é apenas mais um acidente. Inicialmente, para se manter de fato ao que foi narrado, o grão foi confundido com

grãos inservíveis na panela onde estava sendo cozido e, por isso, foi retirado de lá. Depois, outra expressão – por um triz – significa que a sorte de ter escapado foi difícil e que teria sido salvo por muito pouco do cozimento. Além disso, passa ainda muito próximo dos tomates, correndo o risco de novamente voltar a cair na panela com água fervente, pois tudo isso aconteceu de raspão, outra expressão, inclusive, que ratifica a sorte de ter sido salvo, quando todas as possibilidades estavam contra o personagem. Para finalizar a dificuldade de ter escapado, há ainda a hipérbole dos mil grãos, expressando a mínima porcentagem que teve ao escapar ileso da panela. O último acaso, portanto, foi a queda do grão no quintal, e isso, por enquanto, não foi ruim.

Ao se encontrar no chão onde está, a primeira reação do personagem é xingar os outros grãos, até perceber que eles estavam mortos. Ao se dar conta do que ocorreu, silencia. Nesse trecho, e em outros mais adiante, há uma variação de humor no grão, e esse fato dá ao personagem uma grande qualidade humana. Nos parágrafos seguintes, há outras disposições de humor do personagem: no segundo parágrafo, de nervoso passa a contente; no terceiro parágrafo, há a solidão e o abandono; no quarto parágrafo, está assustado e medroso; no quinto parágrafo, seu ânimo está repousado; no sexto parágrafo, consegue ficar alegre no quintal; no sétimo parágrafo, há o deleite; no oitavo parágrafo, estava embevecido; no décimo parágrafo, novamente há a solidão. E esse rol de mudança de ânimo, embora sem a pretensão de ser exaustivo, serve para caracterizar a humanidade do personagem.

De acordo com Martin Heidegger, filósofo de Baden e prócer do existencialismo, não há o ser humano mais a variação de humor, como se ela fosse um adendo, uma característica, algo a mais que poderia ser acrescentado. Para ele, a variação de humor é o substrato através do qual o homem sempre aparece, surge. Variação de humor, na filosofia de Heidegger, é um conceito importante e é expresso, em alemão, pela palavra *Stimmung*; em língua portuguesa, essa palavra é traduzida por tonalidade afetiva pelo professor Marco A. Casanova na tradução que fez do texto heideggeriano *Os conceitos fundamentais da metafísica*, de onde recuperou-se a palavra. Além dessa tradução, o tradutor diz que há outras possibilidades de tradução, como disposição, afeto, páthos, disposição de humor (HEIDEGGER, 2003, p. 6). O filósofo alemão ainda dá como exemplos de tonalidade afetiva as seguintes disposições: euforia, satisfação, bem-aventurança, tristeza, melancolia, ira. Essa lista, obviamente, não é fechada, mas aberta. O importante é que o homem sempre é visto a partir de uma tonalidade afetiva, que mostra o modo através do qual ele sempre surge. Para o autor de *Conceitos fundamentais da metafísica*:

Tonalidades afetivas são jeitos fundamentais nos quais nos encontramos de um modo ou de outro. Tonalidades afetivas são o como de acordo com o qual as coisas são para alguém de um modo ou de outro. Por razões que não podemos discutir agora, certamente tomamos com frequência este “ser para alguém de um certo modo” como algo indiferente no que concerne ao que vem a ser junto conosco. Contudo, este “ser para alguém de um certo modo” não é nunca primordialmente a consequência e a manifestação paralela de nosso pensar, agir e não agir. Ao contrário, ele é – grosso modo – o seu pressuposto, o “meio” no qual primariamente o pensar acontece. (HEIDEGGER, 2003 p. 81).

De acordo com o trecho acima, afeto (na tradução acima tonalidade afetiva) é o começo, princípio ou mesmo fundamento do ser humano. Nesse mesmo sentido, há as palavras do filósofo Gilvan Fogel, “afeto diz ainda e, sobretudo, ser tomado por” (FOGEL, 2017, p. 13).

Visto por esse ângulo, o grão de feijão passa por diversas disposições anímicas. Nesse sentido, ele aparece desta ou de outra maneira ao longo da narrativa. Esse modo como ele aparece, citando o excerto acima de Heidegger, não é a “consequência e manifestação paralela” do pensar do grão de feijão, mas o substrato a partir do qual o pensamento dele aparece, surge. Agora, pode-se dizer justamente o contrário: o agir ou o não agir são consequência e manifestação desse estado anímico, desse *páthos*, que determina o aparecer do ser humano. Como a narrativa demonstra, a ação do grão de feijão acontece a partir de um modo específico de tonalidade afetiva.

No primeiro parágrafo da narrativa, como se viu, o grão de feijão, até mesmo pelo susto que tomou sendo colocado e abruptamente retirado de uma panela fervente, surge, irritado, nervoso, mas, depois que verifica a morte dos companheiros – os grãos brocados –, tranquiliza-se. No segundo parágrafo, logo depois, percebe que a terra, onde caiu no quintal, estava molhada pela chuva que ocorreu um pouco antes. A tonalidade afetiva é outra. Vale aqui o registro do texto, que demonstra a transformação do personagem em termos de disposição: “A terra, porém, que delícia, estava recém-chovida. Posso mesmo ver umas sobrinhas de chuva enganchadas nas folhas da chicória, reparou de coração contente” (CABRAL, 1998, p. 99). A expressão “de coração contente” expressa que essa mudança ocorre no interior do personagem. Qual a importância disso? Em si, significa apenas mais uma transformação psicofísica dele. No entanto, essa nova modificação permite que o personagem possa olhar em volta e prestar atenção ao que está ao seu redor. O grãozinho de feijão “repara” que havia gotas de água nas folhas de chicória. Reparar tem o sentido de prestar atenção, observar, notar. Por isso, ainda no segundo parágrafo, o personagem diz que o chão é amigo, observação ligada diretamente a sua nova e alegre tonalidade afetiva. Além dessa observação, o personagem nota igualmente que os

outros grãos já estavam mortos antes mesmo de serem lançados à água da panela. A própria água muda de sentido entre o primeiro e o segundo parágrafos: a água que mata, no primeiro momento, e a água que acolhe, permite a vida, no segundo momento.

Esse encontro com a terra molhada não é indiferente para o grão de feijão. Aliás, esse momento não é um momento qualquer. Ele é fundamental para a narrativa. Foi dito no início do capítulo que as pessoas são a partir de uma disposição, de um *páthos*. Mas, para Heidegger, no livro *Conceitos fundamentais da metafísica*, há uma disposição anímica fundamental que permite ao homem pensar. Nesse livro citado, Heidegger mesmo diz que pensar, filosofar, ocorre a partir de uma tonalidade afetiva *fundamental*. Ele comenta o fragmento do poeta alemão Novalis quando diz que a filosofia é propriamente uma saudade da pátria, um impulso para se estar por toda parte em casa (HEIDEGGER, 2003, p. 6). Para o filósofo de *Ser e tempo*, essa tonalidade expressa por Novalis é a disposição fundamental que permite ao homem pensar. E por que isso acontece? Porque essa tonalidade afetiva, que é a saudade da pátria, permite algo:

Ao que aspira a exigência desse impulso? Estar por toda parte em casa – o que é isso? Não apenas estar aqui e acolá, também não apenas estar em casa em qualquer lugar, como se estes lugares estivessem todos juntos um depois do outro; estar por toda parte em casa significa muito mais: estar em casa a qualquer momento, e, sobretudo, na totalidade nós denominamos mundo este na totalidade e sua integralidade. Nós somos, e porque somos, esperamos sempre por algo. Sempre somos chamados por algo como um todo. Este *na totalidade* é o mundo. (HEIDEGGER, 2003, p. 7).

Para o grão de feijão, esse contato com a terra faz com ele se sinta bem novamente. Inesperadamente, sente-se contente, de coração alegre, justamente porque se sente em casa. Isso lhe permite reparar, observar a sua volta, já que esse sentimento de estar em casa é a disposição que permite ao personagem pensar. A partir desse momento, o ser do grãozinho do feijão será a determinação desse impulso, dessa totalidade de estar em um mundo. Para Heidegger, sempre se está a caminho dessa totalidade, e o homem sempre é “essa travessia, este nem um nem outro” (HEIDEGGER, 2003, p. 7). Este nem ser uma coisa nem outra, essa travessia em direção a essa totalidade, o filósofo alemão a chama finitude. Conceitualmente, ele diz que “finitude não é nenhuma propriedade que se encontra apenas atrelada a nós. Ela é o *modo fundamental de nosso ser*⁶⁷” (HEIDEGGER, 2003, p. 7). Conclui-se, pois, que a finitude, por seu caráter mutável em termos de tonalidade afetiva ou afeto, é o fundamento do homem. Nas palavras de

⁶⁷ Grifos meus.

Gilvan Fogel, “esse atravessar, perpassar é que propriamente dá o caráter de *páthos*⁶⁸, de afecção, ou seja, de ser tocado e tomado por. Enfim, o que também se denomina experiência” (FOGEL, 2017, p. 20). Por essa mesma razão, pode-se dizer que o grão de feijão, ao encontrar a terra molhada de chuva, chega à tonalidade afetiva fundamental que lhe permite o sentimento de totalidade que é o mundo em que se encontra. Essa finitude expressa a singularização do personagem. Neste momento, o grão de feijão, embora seja mais um de sua espécie, individualiza-se de todos os outros e mostra a sua singularidade, a sua diferença perante os demais grãos. Por essa razão, o grão compreende-se como possibilidade em seu mundo.

Retomando o que foi dito, o grão de feijão foi visto a partir de suas variações anímicas, em termos panorâmicos. Essas modificações, no entanto, não são apenas mais uma característica dele. Essa variação de tonalidade afetiva é a característica do ser humano, logo aqui também do grão de feijão, que faz parte de sua estrutura de vida. O grão sempre aparece, surge, de uma maneira, e essa maneira varia durante a narrativa. Embora o homem tenha essa mesma variação como parte de sua constituição, há uma tonalidade afetiva que permite ao grão-homem pensar; Heidegger denomina essa tonalidade afetiva de saudade da pátria, um “impulso para se estar por toda parte em casa”, retomando o fragmento de Novalis. Essa tonalidade afetiva ocorre quando o grão de feijão “cai” e ele se encontra novamente com a terra do quintal onde se encontra. Essa tonalidade afetiva, além da singularização e da finitude, traz como consequência o fato de o personagem reparar o mundo a sua volta.

3 Ser-no-mundo como conceito fundamental

Para os seres humanos, seres em que o seu ser sempre está em jogo a partir de um afeto, Heidegger elabora o existencial⁶⁹ “ser-no-mundo”. De acordo com Salanskis (Salanskis, 2011), ser no mundo é o primeiro existencial de *Ser e tempo*. Nesse sentido, deve-se entender que há uma profunda comunhão entre o personagem e o quintal. Essa comunhão faz parte da estrutura ser-no-mundo, pois, segundo Heidegger, “a expressão ser-no-mundo, já na sua cunhagem, mostra que pretende referir-se a um fenômeno de unidade” (HEIDEGGER, 2015,

⁶⁸ Grifos do autor.

⁶⁹ De acordo com Heidegger: “Existenciais e categorias são duas possibilidades fundamentais de caracteres ontológicos. O ente, que lhes corresponde, impõe, cada vez, um modo diferente de se interrogar primariamente: o ente é um quem (existência) ou um que (algo simplesmente dado).” (HEIDEGGER, 2015, p. 89). Há, de um lado, as coisas (estudadas a partir de suas categorias) e, de outro lado, há o homem (estudado a partir de sua estrutura, chamada a partir dos existenciais). O que interessa para Heidegger é compreender a constituição do ser humano. Para isso, então, elabora, através de uma linguagem muito própria, os existenciais do ser humano.

p. 98). Nesse sentido, o feijão não está dentro do quintal como os fósforos estão dentro de uma caixa, mas o feijão e o mundo, em conjunto, pertencem a uma unidade indissociável.

Para o conceito de ser-no-mundo, pode-se recorrer a uma citação de Salanskis: “O que de fato Heidegger descreve é a superposição necessária entre estar interessado em seu próprio futuro e estar voltado para um mundo” (SALANSKIS, 2011, p. 20). Mais um pouco abaixo, o autor francês diz: “Numa formulação mais precisa, com efeito, a ideia de Heidegger é que a projeção interessada de nós mesmos no futuro nos leva à ocupação e abre algo como espaço e um mundo” (SALANSKIS, 2011, p. 20). Nesse sentido, pode-se perceber que o grão cai na terra e chega à conclusão que chegou ali por acaso. Percebe também que ainda está perto da porta e fica temeroso de que ali ainda pode ser encontrado. Compreende que ali o perigo ainda existe. Posteriormente acalma-se, no quinto parágrafo, e depois projeta que seu futuro pode estar ameaçado. Começa a ocupar-se então de seu futuro, de modo que seu temor possa se afastar. Decide que deve sair dali. Nesse sentido, deve-se compreender que “divertia-se descobrindo o quintal”, pois a sua tarefa é feita com alegria (CABRAL, 1998, p. 100). Ao mesmo tempo, começa a se transformar de grão de feijão em um pé de feijão; com essa transformação, se biparte e começa a projetar as suas raízes.

Em sua tentativa de sair de onde estava, o personagem pensa no que poderia lhe acontecer. Nas palavras do texto: “No momento discutia o problema do apoio. Em quem se agarrar? Seria forçado a deitar rama quando não mais se sustivesse de pé. Cascavilhava a vizinhança atrás de um encosto e botava olho grande na jiboia que se enroscava em uma mangueira” (CABRAL, 1998, p. 101 e 102). A expressão no momento, que inicia o décimo terceiro parágrafo, significa o planejamento da expansão com que continuaria a sua estirpe. Ou ficaria espalmada e esparramada no chão (deitar rama) ou poderia se apoiar em algum outro ser vivo, como a jiboia que estava enroscada em uma mangueira. Essa tentativa redundou em fracasso, já que não conseguia alcançá-la. Aliás, o texto recorre a uma antecipação de como a narrativa acabaria, já que “sua laçada morria no espaço”. Nas palavras do texto:

Oh, bem que sabia abraçar e no entanto sua laçada morria no espaço. Um dia caminho até a cerca, abraço-a, e dou início a escalada. Com o tempo, vou me espichando, quem sabe não tomarei conta da cerca toda? Está nuinha e nova à minha espera. Me chama com seu cheiro bom de resina (CABRAL, 1998, p. 102).

Há, nesse trecho, uma consideração a ser feita: havia um plano para poder sobreviver: agarrar-se à cerca. Esse parágrafo, assim como o anterior, quando pensa em se

abraçar à planta jiboia, demonstra que o agora pé de feijão já está sempre em uma ocupação: ora chegando-se à terra, ora expandindo-se diante do ar ou mesmo procurando um apoio que lhe garanta sua sobrevivência. Projeta, inclusive, tomar conta de toda a cerca. Na expansão dela, ou seja, em sua ocupação desse mundo que agora lhe pertence, o pé de feijão pensa que este mundo foi feito para ele, pois há nesse mundo uma cerca nova e o pé de feijão precisa de um apoio em que possa se enroscar, como já o fizera a jiboia junto à mangueira. Essa coincidência faz com que a personagem pense que a cerca e ele foram feitos um para o outro, transmitindo-lhe que nesse mundo há uma perfeição finalista. Não consegue perceber que, apesar de suas tentativas, não consegue obter êxito. Na ocupação em que se encontra, cuida de si mesma. Preocupando-se com o cuidado de sair daquele lugar, pensa que há uma feliz coincidência entre a sua pretensão e a disponibilidade da cerca. Ela é um ente que está ali à mão, um instrumento que lhe pode servir de apoio. As perguntas feitas no excerto acima e a resposta a que chega por si mesma liberam o poder-ser do pé do feijão, destinando-se a ficar em um determinado lugar. Ser é ocupar um determinado lugar. É estar em lugar determinado liberado pelo seu poder-ser que pertence essencialmente a sua estrutura enquanto ente que existe preocupado consigo mesmo. A ocupação, como se vê a partir da citação de Salanskis, é um existencial imbricado com o conceito de ser-no-mundo. Havia uma outra possibilidade que era aproximar-se da cerca e ocupá-la.

Como se pode observar, há um profundo vínculo entre o conhecimento paulatino do espaço em que o personagem se encontra a personagem e o ocupar-se e pre-ocupar-se com o futuro, já que há perigo de que ela possa morrer, levando, assim, toda a sua estirpe ao fim junto consigo. O conceito ser-no-mundo reflete, dessa maneira, uma unidade entre o pé de feijão, mundo e pré-ocupação (preocupação). Nesse sentido, Salanskis afirma que, para Heidegger, “a existência não está subitamente no espaço, antes o engendra” (SALANSKIS, 2011, p. 22). Mais adiante, ele acrescenta:

Há, portanto, para Heidegger, uma noção de espacialidade existencial que precede a noção de espacialidade objetiva: ela corresponde confusamente à ideia de que engendramos o espaço por meio de nossos atos de situar-como-próximo, à ideia de que nossa existência se destina ao espaço e, enfim, à ideia de que nos situamos na constelação das coisas que situamos como próximas (SALANSKIS, 2011, p. 22).

De acordo com o excerto acima, o narrador e o personagem, já que se encontra muitas vezes o estilo indireto livre, descrevem a paisagem ao seu redor de acordo com a

preocupação com o seu futuro. Por isso, então, há uma ênfase na mangueira em cujo tronco se enroscava a jiboia na cerca. Essas duas personagens entram em cena à medida que a ocupação com o seu futuro está em jogo.

A narrativa valoriza essa unidade entre espaço-personagem-ocupação de uma maneira bem singular: o espaço é conhecido pelo leitor à medida que a preocupação do pé de feijão com o seu futuro é revelado e essa revelação – desvelamento – sempre é acompanhada de um determinado afeto, que é sempre o substrato do qual emerge a personagem. Tudo isso, como se viu, aparece aos poucos, como aos poucos se apresentam as tonalidades afetivas e, junto, o mundo é conhecido por essa apropriação, como aquilo que é mais próprio ao personagem. Pode-se perceber que a singularização do grão permite-lhe se desenvolver plenamente, projetando para si mesmo um futuro que antes não havia.

Essa singularização metaforizada no reencontro do personagem com a terra e com a água é o reencontro de um caminho que tinha sido perdido; nas exatas palavras do texto:

Divertia-se descobrindo o quintal. Tanto tempo confinara-se a sacas escuras que perdera a naturalidade de ver-se ao ar livre. Palavra que até me ia esquecendo do dia. Tão morninho e limpo.

Enquanto se deleitava ao sol, recuperando um passado interrompido – a colheita privara-o de luz, céu, chuva e chão – calmamente se dilatava, tufando ao bem estar de quem se reencontra após descaminhos. Na terra sim, estava a vida. Agora, reintegrava-se. Restabelecia o elo temporariamente partido, devolvendo à terra o embrião da espécie. (CABRAL, 1998, p. 100).

Estes dois parágrafos são o único trecho do conto que faz referência à vida anterior do grão de feijão. A narrativa se detém na vida nova, na qual ele se encontra. O personagem alegra-se com esse reencontro com a vida. Como ele é uma unidade psicofísica, a reação se dá em termos de tonalidade afetiva, páthos, como também em sua materialidade, ao se expandir através do crescimento de suas folhas. Ocorre, contudo, subterraneamente na narrativa, uma oposição entre um antes e um depois.

Mas é possível pensar no outro polo da oposição concentrado no excerto acima. Se a vida do grão se desenvolve junto à terra, tornando a vida uma possibilidade entre possibilidades, deve-se pensar que antes a vida do grão não estava se desenvolvendo plenamente. Esse silêncio subentendido merece atenção.

4 Ser-no-mundo como limitação à liberdade

Existe uma relação anterior do grão de feijão com o mundo onde ele já se encontrava antes de cair no quintal, ao ser jogado para fora junto a outros grãos “brocados”. No que se refere ao conto em si, há progressivamente um entendimento do grão de feijão acerca de sua situação, de sua circunstância. Como se disse no início deste artigo, de acaso em acaso o personagem cai na terra do quintal. O acaso sempre fez parte da existência do grão de feijão. E isso não se limitou a ter saído ileso da panela e de ter caído na terra. Isso começou antes. A caída na terra, por exemplo, é o momento em que ele recupera o elo interrompido, de acordo com o excerto acima.

Toda a vida do personagem tinha sido um produto do acaso. Na plantação, na colheita, no transporte, no ensacamento, na distribuição... A digressão envolve uma volta ao passado, do seu desterramento em sacas de feijão para o comércio do dia a dia. Há um contraste entre a escuridão das sacas e a claridade do dia, morno e limpo. Essa lembrança era a evidência da mudança da vida que vinha sendo até então.

Quando chega àquele pedaço de terra, sua vida tinha sido uma determinação externa, sua vida até então tinha sido uma decisão não pertencente a ela, mas às pessoas de uma maneira geral. Quando está na terra e com o peso de seu grão cava seu lugar na terra fofa, restabelece com a terra um “elo perdido”. Evidentemente que não há um reencontro só com a terra, mas com todos os elementos sempre circundantes e dos quais agora se lembra: a terra, o sol e a água. Esse reencontro permite-lhe algo: assenhorar-se de si mesmo. Por isso no conto se diz que “com a terra estava a vida”. Vida aqui tem o sentido de que agora, pela primeira vez, o personagem podia pensar sobre sua vida, pensar sobre seu futuro; em suma, seu destino.

O feijão encontra-se em um mundo dominado pelas ações humanas e, nesse mundo humano, ele é apenas uma objetificação, uma utilidade para o homem. No momento anterior, que é apenas silêncio na narrativa, o personagem está inserido em um campo menor, no qual ele é apenas um produto do homem.

Nesse sentido, pode-se estruturar o homem nesse conto a partir de um plano cartesiano. No eixo sintagmático, tem-se a presença humana, enquanto no eixo paradigmático encontra-se a ausência do homem, mas em termos de uma ausência significativa. São dois lados da mesma moeda, para suscitar uma expressão saussuriana.

Em “Um grão de feijão e sua história”, a presença do homem ocorre desde o primeiro momento. Nessa história, aliás, o feijão é um produto feito ou gerado a partir do homem, desde sua produção na fazenda, de sua colheita, de seu ensacamento, de seu transporte, de sua venda e, finalmente, de seu consumo final; aparece até mesmo no descarte utilitário da cozinheira. Pode-se dizer que a liberdade do grão de feijão foi apenas compreendida a partir de um pequeno interregno da ação humana. Novamente o que se vê é o cálculo antecipador do homem desde a produção até o consumo. Esse consumo não permite que o grão de feijão venha a ser o que ele é, ele se transforma em coisa entre coisas jogadas no quintal ou no saco onde foi transportado, pois “tanto tempo confinara-se a sacas escuras” (CABRAL, 1998, p. 100).

Em síntese, o homem mostra-se como aquele que transforma os seres em coisa: jardins geometrizados, cercas, sacos de feijão. Em tudo, o homem já não se importa com os seres, mas os reduz a coisas, simples objetos que têm alguma utilidade imediata, como aquilo que está à mão, disponível, sempre aí. Em suma, o homem instrumentaliza outros seres.

Enquanto estava no circuito humano da produção, o grão vivia como morto, paralisado em suas ações e suas emoções. Obedecia a um destino externo, heteronômico. Represado, nem sabia o que era vida. Vivia em um mundo no qual a sua participação reduzia-se a um simples produto a ser consumido. Literalmente, vivia apático (sem *páthos*). Narrativamente, não possuía “liberdade como possibilidade para possibilidade”, para usar uma expressão de Kierkegaard em seu livro *O conceito de angústia* (Kierkegaard, 2013, p. 45). Nesse mundo, a que ele estava ligado, refletia-se o comportamento do próprio grão em sua inércia. Vivo, parecia morto.

O texto ficcional, então, ajuda-nos a esclarecer que a liberdade não é total. O conceito de Kierkegaard como possibilidade para possibilidade tem de ser visto com certa desconfiança. Pode-se estar em um mundo que seja limitação à expansão das pessoas como seres livres e desatreladas. Pode-se estar em um mundo em que a liberdade seja apenas um descuido de uma estrutura maior que serve para objetificar as pessoas, tornando-a dóceis para determinados fins, como consumo, corpo perfeito etc.

Entre as décadas de 1930 e 1940, Martin Heidegger levou adiante essa reflexão ao pensar a técnica. De acordo com Gilvan Fogel, em seu livro *Da solidão perfeita: escritos de filosofia*, procurar entender o papel da técnica em nosso mundo é responder pela sua essência. Para ele, essa essência é estruturada por René Descartes e inaugura o pórtico da modernidade no século XVII. Em suas palavras,

Na tecnologia, acontece que o “logos” da representação se torna o projeto, o sentido orientador de toda “techné” possível. O que não for esta técnica é pré e sub-técnica – isto é, não é a técnica verdadeira, certa, segura. Este fenômeno, que é a “arché” e o “télos” modernos, define a modernidade e a contemporaneidade ocidentais e perfaz o fenômeno de europeização planetária ou de total ocidentalização da Terra – ou seja, de todos os horizontes ou possíveis modos de ser. (FOGEL, 1998, p. 143).

Nesse trecho do filósofo Gilvan Fogel, pode-se entender que a vida utilitária de um grão de feijão já está toda certa. O seu início (*arché*) e o seu fim (*télos*) já estão assegurados por antecedência. Ser significa, pois, dar-se desse modo objetivo e utilitário, dar-se apenas desse modo. Nesse mesmo sentido, Ernildo Stein completa: “Na técnica, no planejamento total, na “mobilização” total, esconde-se a exacerbação máxima da vontade de poder, que finalmente se contempla em sua obra como pura objetivação da vontade desemboca na vontade da vontade” (STEIN, 2002 p.155).

Desse modo, compreende-se por que no conto o encontro entre o grão e a terra tenha se dado por causa do acaso. É que nesse mundo geometrizable, esquemático, autoassegurado, o feijão não podia ser outra coisa a não ser o que já estava determinado: objeto para consumo. Não havia nesse mundo objetivável pela vontade, planejada em seus interesses comerciais e industriais, lugar para o grão se desenvolver como quisesse, de acordo com sua autodeterminação, com sua autonomia. Nesse mundo já padronizado, entende-se a postura do personagem que procura a todo momento ir para um lugar em que ele não seja descoberto em sua “inutilidade”.

Esse receio de ser descoberto no quintal em sua “inutilidade” é descrito pelo narrador desde o princípio da narrativa. Logo ao cair na terra, já se preocupa porque está perto da porta, embora seja pequeno, o que dificulta a sua visualização. Mais adiante, pensa que tinha de sair daquele lugar e, para isso, preocupa-se em agarrar-se à planta jiboia perto dele ou mesmo agarrar-se à mangueira que está próxima. Havia a possibilidade de agarrar-se à cerca, mas pondera que “Na cerca, relutava, ficarei mais exposto. Se não me quiserem lá, arrancam-me como qualquer mato reles” (CABRAL, 1998, p. 102). De qualquer maneira, nesse mundo ordenado externamente, pensa não haver lugar para ele. Por isso, raciocina desta maneira: “Se o arrancassem apesar de tudo? ‘Ainda mais essa! Com tantos quilos de feijão debulhado e enlatado na despensa. Que tolice a desse grão! Querer fazer roça no quintal” (CABRAL, 1998, p. 102).

Apesar de o personagem estar se realizando quintal, ele não se esquece do papel que lhe atribuíram. Para o grão de feijão, fora o fim que lhe deram, o consumo, resta-lhe fugir ou morrer. Como não consegue se deslocar, presa que está por suas raízes à terra, o conto só podia terminar deste jeito: “Assim não se surpreendeu no momento em que um jato d’água fervendo (a empregada tinha o mau hábito de atirar as coisas pela janela) veio colhê-lo enquanto com muito carinho tecia o seu futuro” (CABRAL, 1998, p. 103).

À guisa de conclusão

No conto “Um grão de feijão e sua história”, procurou-se opor o mundo enquanto planificação da vontade, como vontade da técnica autoasseguradora e a realização de vida através do personagem grão de feijão que, por acaso, conseguiu escapar temporariamente do mundo em que lhe tinham determinado um modo específico de ser pelo utilitário. Rejeitando essa vida anterior, o personagem procura ocupar-se com o seu futuro na plenitude de suas possibilidades, vida como liberdade, mas, por outro acaso, morre no final.

Referências

CABRAL, Astrid. **Alameda**. 2.ed. Manaus: Valer, 1998.

FOGEL, Gilvan. **Da solidão perfeita**: escritos de filosofia. 1.ed. Petrópolis: Vozes, 1998.

FOGEL, Gilvan. **Desaprendizagem do símbolo**: ou da experiência da linguagem. 1.ed. Rio de Janeiro: Mauad X, 2017.

HEIDEGGER, Martin. **Os conceitos fundamentais da metafísica**. Trad. Marco A. Casanova. 1.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.

_____. **Ser e tempo**. Trad. Márcia Cavalcanti. 10.ed. Petrópolis: Vozes, 2015.

KIERKEGAARD, Søren Aabye. **O conceito de angústia**. Trad. de Álvaro Luiz de Montenegro Valls. 1.ed. Petrópolis: Vozes, 2013.

SALANSKIS, Jean-Michel. **Heidegger**. Trad. Evandro Nascimento. 1.ed. São Paulo: Estação Liberdade, 2011.

STEIN, Ernildo. **Introdução ao pensamento de Martin Heidegger**. 1.ed. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002.

IN THE GARDEN OF LIBERTY

Abstract

The work aims to help reflect on the ever-present problem of resistance in the face of an increasingly externally determined world, in which the person has no right but to increasingly reduced spaces in which to fulfill themselves. For this reflection, we bring the analysis of the short story “Um grão de feijão e sua história”, from the book *Alameda* by the Amazonian writer Astrid Cabral. This tale tells the story of a bean that, taken from a pot of boiling water by the cook, falls into a backyard where it manages to survive. Back on earth, he thinks about his future and how he can live there. At one point in the text, the narrator refers to the character's previous life before his fall in the backyard. Through the narrative, we analyzed that the previous life of the bean grain had been a determination of the world of men: from planting, bagging, transport and sale in a market for consumption. In this determined world, there is no realization and development of being. In the analysis, we tried to oppose the world as the planning of the will, as the will of the technique, and the realization of life through the bean grain character who, by chance, managed to temporarily escape from the world in which he had been given a specific way of being. for the usefulness. Rejecting this life, the character tries to occupy himself in the fullness of his possibilities, life as freedom, but, by another chance, he dies in the end. Some works by Heidegger, Fogel and other references were used as a theoretical basis.

Keywords

Brazilian literature. Amazonian literature. Astrid Cabral. Existentialism.

A TERCEIRA MARGEM DO MITO: O LABIRINTO COMO ENTRE-LUGAR EM OS REIS, DE JULIO CORTÁZAR

Camila Sâmia da Silva Souza⁷⁰

Resumo

Partindo do poema dramático em prosa *Os Reis*, de Julio Cortázar, analisamos sua interpretação do mito grego do labirinto do Minotauro dando destaque à figura do Labirinto como entre-lugar; uma terceira via, refúgio e possibilidade transformadora do Eu, do Outro e do mundo que se encontra para além dele. Para tanto, cotejamos a figura do labirinto em Apolodoro, Higino e Ovídio; bem como suas representações na Grécia arcaica e clássica, em especial na ilha de Creta, em textos de Walter Burkert e Junito de Souza Brandão. A partir do uso feito do “entre-lugar” por Silviano Santiago, observou-se a construção do Minotauro como um terceiro rei antropófago, no sentido literal e no metafórico usado pelo autor; a plurissignificação do labirinto, prisão e libertação dos que o enfrentam, além de ameaça ao poder vigente e, por fim, a Arte como terceira margem, aos moldes rosianos, para um mundo que rejeita o diferente no outro temendo o que enxerga dentro de si. Constatou-se que a leitura feita do mito grego por Julio Cortázar expande suas concepções iniciais, atualiza-o e convida a uma nova releitura do mundo moderno a partir da herança deixada pelos antigos em seu imaginário.

Palavras-chave

Literatura Clássica. Literatura Moderna. Literatura Comparada. Entre-lugar.

⁷⁰ Mestra em Letras pela Universidade Federal do Ceará

Introdução

“Nosso pai não voltou. Ele não tinha ido a nenhuma parte.”

(Guimarães Rosa)

O conto de Guimarães Rosa “A terceira margem do rio”; que compõe a obra *Primeiras Estórias*, de 1962; nos introduz a uma narrativa inusitada que apresenta; através do ponto de vista de um garoto que cresce ao decorrer da estória; um homem, pai desse narrador, que, sem nenhuma explicação aos membros de sua família, passa a viver dentro de uma canoa ao longo de um rio. Muitas são as interpretações dadas ao conto, suas personagens, atitudes e aos espaços nele situados. Mas, a leitura que nos parece pertinente aqui é a do uso simbólico dessa terceira margem, terceira via, espaço que se situa entre mundos, entre existências e, com ele, personagens que, por escolha ou não, são situados pela sociedade que os governa ou uma lei maior que parece reger; sem nunca se revelar claramente ou explicar o porquê de suas ações; a vida e ações destes. É exatamente esse lugar entre os planos socialmente aceitos e essas personagens que parecem estar sempre testando os limites em que estão situadas que encontramos na leitura dramática de um dos mitos da antiguidade greco-latina mais conhecidos, mas que, a partir dessa visão moderna, permite uma identificação inusitada e uma opção de fuga e transformação do cenário imposto através da criação artística.

Em 1949, Julio Cortázar utiliza, pela primeira vez, seu próprio nome para publicar uma obra sua; um poema dramático em prosa nomeado *Los reyes*, traduzido como *Os reis*, no Brasil; que trabalha a literatura clássica greco-latina, tão cara ao autor, mas permite uma leitura que, para além do drama narrado no mito, dá voz aos sofrimentos enfrentados pelos que se mantem à margem dos cantos épicos.

O presente artigo estuda a figura do labirinto do Minotauro, a partir da leitura feita por Cortázar em seu drama *Os reis*, não como prisão apenas, mas uma possível terceira via para aqueles, cuja sociedade, representada pelos dois reis, exclui e abandona ou mesmo tenta destruir. Para tanto utilizamos o conceito de “entre-lugar”, trabalhado por Silviano Santiago em seu artigo “O entre-lugar do discurso latino-americo”, no livro *Uma literatura nos trópicos*, de 1978. Observamos como o autor apresenta esse entre-lugar, uma terceira via que se cria em reação a essa sociedade, semelhante à apresentada por Guimarães Rosa em seu conto “A terceira margem do rio”, presente no livro *Primeiras Estórias*, de 1962.

Porém, antes de andarmos por caminhos modernos, é essencial o retorno à fonte em que não só o autor, como a literatura ocidental principiou e se desenvolveu. Precisamos retornar aos gregos e àqueles que foram responsáveis por transpor sua cultura através dos séculos.

O labirinto do Minotauro é um mito grego que ecoa por toda a literatura ocidental. Ele surge entre a literatura greco-latina como parte das narrativas de vitória do herói ateniense Teseu enquanto construção de sua *kléos*, prova de sua glória e ascendência divina. Nesse mito específico, vemos a luta entre o herói e o monstro metade humano metade touro utilizado pelo rei de Creta, Minos, como desculpa para exigir de Atenas 14 jovens, sete rapazes e sete moças, para servir de pasto para o monstro. Mas, antes de observarmos o dia dessa batalha fatal, momento do drama de Cortázar, precisamos recapitular o que a mitologia nos diz, através dos relatos literários e antropológicos, dos acontecimentos que desencadearam essa cena fatal.

1 Os incertos caminhos do mito

Os mitos nos contam que Pasífae, rainha da ilha de Creta e esposa do rei Minos, por não fazer sacrifícios à deusa Afrodite, é castigada apaixonando-se por um touro. Para consumir seu desejo, ela consegue que o inventor Dédalo construa uma caixa em forma de vaca. Dessa união nascerá o Minotauro, metade humano, metade touro. Minos aprisiona o Minotauro em um labirinto construído também por Dédalo e exige periodicamente 14 jovens atenienses que serão lançados no labirinto e servirão de alimento ao monstro. No terceiro tributo, Teseu, príncipe de Atenas, surge entre os jovens, mata o Minotauro e, com o auxílio da filha de Minos Ariadna, encontra a saída do labirinto. Muito ocorrerá ainda entre Teseu e Ariadna, mas sobre o Labirinto e seu terrível habitante, é aqui que o mito se cala.

As linhas gerais do mito nos contam da existência de um labirinto e do perigo que este encerrava. No entanto, podemos encontrar variações notáveis nas versões que chegam até nós através dos poetas clássicos.

O poeta latino Ovídio, que viveu entre os anos 42 a.C. e 18 d.C., narra no livro VIII de seu poema mitológico *As Metamorfoses* a construção do labirinto em Creta ordenada por Minos devido à vergonha que lhe causava a figura do Minotauro, lembrança constante do adultério de Pasífae. Temos então dois reis perversos, Minos por escolher ocultar de si mesmo e dos demais sua vergonha ao preço do sangue e do medo de Atenas, e Teseu que é descrito como impiedoso, após abandonar sua cúmplice, Ariadne. O Minotauro é referido em três

momentos. A princípio vivia no palácio, mas será afastado devido à vergonha que sua imagem evocava ao rei, no labirinto ele teria por duas vezes saciado sua sede de sangue, seria então o monstro antropófago, e, ao fim, ele será vencido por um dos enviados na terceira paga do tributo. Mas é Ovídio o responsável pela mais rica descrição do labirinto mítico cretense, que viverá nos sonhos e pesadelos de todos que recordarem a terrível habitação e seu ilustre habitante.

Ele (Dédalo) confunde todas as direções e induz em erro o olhar, perturbado pelos rodeios do caminho, em várias direções. Do mesmo modo que, nos campos frígios, brinca o Meandro de águas límpidas, cujo dorso hesitante segue uma direção, depois uma outra, e reflui de encontro às suas próprias águas, e ora corre em direção às suas cabeceiras, ora em direção ao mar, e acaba fatigando as suas águas incertas, assim Dédalo enche inúmeros caminhos de desvios, e foi com dificuldade que ele pôde voltar à entrada, tanto a casa estava repleta de falácias. (OVÍDIO, 1983, p. 146)

Além da belíssima imagem poética que a descrição de Ovídio evoca, a comparação feita entre o labirinto e um rio tortuoso demonstra tanto o perigo físico que suas curvas encerram quanto a confusão mental que provocam mesmo em seu criador. Apenas um ser povoa essas “águas” que precisam ser capazes de gerar essa confusão para lá prendê-lo. Os corredores impossíveis são apresentados como o enigma que assombra eternamente o homem que ouve falar no labirinto do Minotauro. O destaque dado pelo poeta latino à prisão servirá para uma releitura da clausura física e psicológica a que o homem é sujeito pelo poder vigente, especialmente nos momentos de repressão.

Apolodoro, ou Pseudo-Apolodoro segundo vários estudiosos dos textos atribuídos a ele, teria sido o autor latino que nos séculos I ou II teria sido responsável pela escrita ou compilação da *Biblioteca*, coletânea de mitos gregos; entre esses, encontramos o mito de Teseu. Nessa versão o ateniense foi designado ou, “dizem alguns”, foi voluntariamente servir de tributo ao Minotauro. Já essa é uma indicação de como o poeta tratará o herói destacando sua coragem e iniciativa de salvador de Atenas. Ele é forçado por uma promessa a levar consigo Ariadna que será raptada por Dioniso deixando-o triste a ponto de fazê-lo esquecer uma promessa ao pai, que termina por levar o rei de Atenas à morte. O Minotauro só é referido como motivo do tributo ateniense e que permanece no fim do labirinto. Este apenas citado quando se fala do fio, que teria sido dado, através da ordem de Ariadna, por Dédalo, para que, ao matar o monstro, Teseu pudesse encontrar o caminho de volta. Nesta versão vemos a exaltação de Teseu e sua ascensão, assim como uma escolha de tornar o labirinto do Minotauro como acessório à construção da

identidade heroica do príncipe ateniense. O único destaque feito é à figura de Ariadna que é apresentada pelo poeta:

Ariadna hija de Minos, enamorada de él, prometió ayudarle a condición de que la llevara a Atenas y la tomase por esposa. Una vez que Teseo lo hubo jurado, Ariadna pidió a Dédalo que le indicara la salida del laberinto;(…) Por la noche llegó a Naxos con Ariadna y los jóvenes. Pero Dioniso, enamorado de Ariadna, la raptó y la llevó a Lemnos, donde yació con ella y engendró a Toante, Estáfilo, Enopión y Pepareto (APOLODORO, 1985, p. 201).

Segundo a versão, a jovem pede para ser levada de Creta como esposa de Teseu, indicando, para além da paixão, o desejo de fuga do lugar que ocupava na ilha. Mais tarde será raptada pelo deus Dioniso que a tornará sua esposa. Se por um lado temos uma jovem desejosa de fugir de seu lugar de origem, por outro vemos o retrato de um jovem e nobre herói que, mais tarde devido à tristeza da perda da amada, sofrerá ainda mais por, indiretamente, causar a morte do próprio pai. Apolodoro nos entrega uma dramática narrativa, permeada por paixões, mas que parece concordar em exaltar a figura do heroico salvador ateniense que subjugará a monstruosidade de Creta.

As *Fábulas*, atribuídas ao polígrafo Higino que viveu entre os séculos 64 a.C. e 17 d.C., é vista, junto da *Biblioteca* como principal enciclopédia mitológica da antiguidade e, junto d’*As Metamorfoses*, como principal fonte latina para o estudo de mitologia clássica. Nesta obra, é de modo fragmentado que somos informados desse mito a partir da listagem de seus participantes e da nomeação dos feitos e destinos de cada um. Mas é no ponto XLII nomeado “Teseu ante o labirinto” que teremos a apresentação da versão de Higino deste mito. Minos, por ter derrotado os atenienses em combate, pedia o sacrifício dos jovens em retribuição. Teseu voluntariamente se apresenta como sacrifício. Ariadna terá aqui a descrição mais negativa entre as narrativas clássicas. O poeta conta que “Cuando Teseo llegó a Creta, Ariadna, hija de Minos, se enamoró de él hasta el punto de traicionar a su hermano y salvar al extranjero.” (HIGINO, 2009, p. 131). Descrita como traidora do irmão e do pai em benefício de um estrangeiro, ela será mais tarde também traída, abandonada por Teseu, que considera uma desonra trazer a estrangeira consigo como esposa. Líber a encontra e toma como esposa. Mais tarde ainda na coletânea do latino, ela será listada no ponto CCLV intitulado “Que foram implacáveis”, um apanhado das mulheres da antiguidade consideradas demasiadamente cruéis. Temos em Higino a versão mais terrível da filha de Minos. Quanto ao Minotauro, será descrito com cabeça de touro e corpo humano, preso num labirinto construído por Dédalo e morto por Teseu devido à

traição de Ariadna. O labirinto referido é caracterizado como inextricável, “inextricabilis”, ou seja, que não se pode desembaraçar, aludindo possivelmente ao novelo que será a chave para sua solução que nessa versão é dado por Ariadna em troca da fuga e matrimônio com o ateniense.

É perceptível através desses recortes a visão clássica desse mito. Minos e Teseu são apresentados como semelhantes, mesmo que de gerações diferentes, são vertentes do poder, e da manutenção do poder através da violência. Mesmo que Apolodoro pareça apresentar seu Teseu com maior nobreza e mais tomado de paixões, ele, quando muito, se enquadraria junto a Hércules como um civilizador matador de monstros. Mas sua justiça não vem através da fala, e sim de sua espada. Ariadna entre enamorada e traidora, termina por ser a ponte que permite o retorno à vida ao herói ateniense, simbolicamente a partir de sua saída do labirinto. É surpreendente ver como uma figura tão poderosa como a do Minotauro seja tão rapidamente citada, sempre ressaltando sua parte feral, mas calando sobre o que há de humano nele. E, por fim, o labirinto, copiosamente referido em nossa literatura Ocidental, quando melhor referido aproxima-se de um Hades, lugar terrível, esperando pelos condenados que encontrarão algo monstruoso em seu centro e de saída impossível.

A figura do labirinto é vista diversas vezes ligada à ilha de Creta. Em *Religião grega arcaica e clássica*, Walter Burkert nos fala do fascínio que os historiadores das religiões mostravam ante os elementos que relacionavam Creta, a deidade e o touro. O touro branco enviado através dos mares por Posídon para ser sacrificado, mas que termina por destruir a ilha devido à traição do rei ao deus, Pasífae apaixonada pelo touro enviado por Posídon como castigo, e, finalmente, o Minotauro. Uma tabuinha encontrada em Cnossos chega mesmo a mencionar um “Daidáleion” e uma “Senhora do labirinto”, possível deidade da idade de bronze de Creta. Junito de Souza Brandão lembra em sua obra *Mitologia Grega* da importância das grutas e cavernas na religião cretense aonde a gruta, ou o labirinto, seria símbolo de uma morte ritual que culmina em um retorno do indivíduo transformado de tal maneira a trocar mesmo seu nome, tornando-se outro.

À ideia de caverna está associado o labirinto. Embora as escavações arqueológicas em Cnossos não revelem nenhum labirinto, este figura nas moedas cretenses e é mencionado em relação a outros locais na ilha. Ao que parece, “os labirintos” em Creta foram reais: trata-se, provavelmente, de cavernas profundas artificialmente aberta pelo próprio homem, junto ou entre pedreiras para fins iniciáticos. (BRANDÃO, 2010, p. 57).

Entre um lugar reservado para esconder uma vergonha, um símbolo de poder e opressão, uma prisão ou condenação à morte, representação de morte simbólica e renascimento para uma nova vida ou retorno ao útero materno para um renascimento do indivíduo, se erguem os muros simbólicos e literais do labirinto. Os gregos nos entregam um lugar plural e nós, seus leitores, devolvemos aos antigos uma terceira via, um lugar a mais.

2 Construindo um entre-lugar

Na obra *Uma Literatura nos trópicos*, Silviano Santiago, partindo dos *Ensaio*s de Montaigne apresenta o conceito de entre-lugar ao falar do lugar que ocupa o discurso da literatura latino-americano ao ser confrontado com o europeu, de onde ele se originou. Ele apresenta a construção do discurso através do apagamento das línguas que serão substituídas pelas europeias com o intuito de subjugar os povos nativos. Mas, a partir de um renascimento colonialista, através do surgimento dos *mestiços*, mistura europeia e indígena, pode-se chegar ao hibridismo. Segundo Santiago,

A maior contribuição da América Latina para a cultura ocidental vem da destruição sistemática dos conceitos de *unidade* e de *pureza*: estes dois conceitos perdem o contorno exato do seu significado, perdem seu peso esmagador, seu sinal de superioridade cultural, à medida que o trabalho de contaminação dos latino-americanos se afirma, se mostra mais e mais eficaz. (SANTIAGO, 1978, p. 18)

É através do desvio do que o europeu envia para o Novo Mundo que a América Latina constrói seu lugar e seu discurso. E mesmo a língua imposta será aceita e usada como arma contra o conquistador.

Então antes de mera busca das fontes, iluminação das dívidas dos latino-americanos ante seus influenciadores europeus, encontraremos a escrita sobre a escrita. A inovação do escritor latino-americano será fazer da prisão criada pelas fontes, lugar de “transgressão ao modelo, no movimento imperceptível e sutil de conversão, de percepção, de reviravolta.” (SANTIAGO, 1978, p. 27) E termina seu discurso afirmando o lugar da literatura latino-americana, ou melhor dizendo, seu entre-lugar construído de contradições em que o voraz antropófago cultural encontra a si.

3 Entre-lugar como vivência e resistência

Davi Arrigucci Jr. em seu livro *O escorpião encalacrado*, dedicado à obra de Julio Cortázar, escreve acerca do tratamento dado pelo escritor argentino aos temas helênicos: “Como Keats, ele se serve do mito grego como se este o circundasse historicamente e não como um mero sistema de referência literária a serviço da tematização, no seu poema dramático *Los reis* que, é também do início da sua carreira de escritor.” (ARRIGUCCI JR. 1995, p. 67) Cortázar aqui aproxima-se de Keats que também se identificava aos clássicos, não como os classicista, mas identificando-se com o sistema de valores helênico que, segundo o romântico, só lhe são alheios historicamente.

Partindo dessa construção discursiva, o argentino propõe no drama *Os reis* uma releitura do mito grego do labirinto do Minotauro, não como mera imitação, mas transpondo os valores gregos para uma cultura moderna que permite uma nova visão do monstro helênico e da prisão que o encerra. Os reis aqui representados são mais prisioneiros de seus próprios temores que libertadores e libertos. Mostram-se como tementes da verdade que encerra o labirinto, a verdade que revela um monstro maior nos tiranos e um humano melhor no Outro, seja ele um ser desforme, jovens abandonados ao azar ou uma mulher constantemente vista como inferior.

Minos tem no labirinto uma constante lembrança de terror; o medo de perder seu poder e o medo de si mesmo, representados pelo mar, em seu monólogo inicial, que se assemelha a um espelho. “Tens medo do eco?”, pergunta Ariadne, “Há alguém por trás. Como em todo espelho, alguém que sabe e espera.” (CORTÁZAR, 2001, p. 21). Teme o que pode estar atrás do espelho, seu duplo, aliás, tema constante em Cortázar. Ele teme não o monstro em si, mas a imagem que criou deste, que o identifica ao monstro assim também é a visão que tem do labirinto que para o rei de Creta é um lugar povoada de “desoladas agonias”. Ele escolhe fechar os olhos à verdade e permanecer fingindo ignorância para manter seu trono, seu lugar na sociedade e seu eu.

Da mesma forma Teseu que surge como libertador, desejoso de unir as casas de Minos e Atenas através de Ariadne, rapidamente se identifica com Minos, no primeiro momento por ambos virem de linhagem real, depois por desejarem unir seus nomes ao do Minotauro para conseguir fama através do monstro. Por fim, terminam por igualar-se a Minos que o convence a matar, mas calar o feito dando Ariadne em troca desse silêncio de maneira a permitir a manutenção do poder de Minos como detentor do Minotauro. “Nenhum monstro vivo. Somente

os homens” (CORTÁZAR, 2001, p. 49), diz Teseu ao aceitar a troca. No que Minos conclui: “Vê como nos parecemos.” (CORTÁZAR, 2001, p. 49). Em suas vaidades ambos os reis provam que não são necessários monstros a trazer o medo aos povos, bastam os homens.

Cortázar então nos apresenta na penúltima cena seu Minotauro; contrário a todos os temores dos homens e dos reis, próximo à idealização de sua irmã Ariadne, um terceiro rei que comanda o labirinto. Ele que decide morrer ao saber do auxílio dado por Ariadne ao herói ateniense, mas não vê em sua morte um verdadeiro fim:

O que sabes tu sobre a morte, doador da vida profunda. Olha, só há um meio para matar os monstros: aceitá-los. (...) Quando o último osso tiver se separado da carne, e minha figura se tornar olvido, nascerei de verdade em meu reino incontável. Lá habitarei para sempre como um irmão ausente e magnífico. Ó residência diáfana do ar! Mar dos cantos, árvore de murmúrio! (CORTÁZAR, 2001, p. 70-72)

Ele também busca para si um lugar que, esquecido de sua figura, o acolherá como a um irmão ausente e muito amado. Ele espera ser, enfim, querido e aceito e, com suas palavras, o dito monstro revela a verdade de si, reflexo da vergonha do herói que só deseja ouvir cantadas suas façanhas em meio à vaidade. Teseu se recusa a ver a verdade diante seus olhos, a ouvir as palavras do Minotauro, ele escolhe só ver o que quer para, de maneira cômoda, a fim de sustentar para si mesmo sua imagem de rei salvador e justo. Ao encontrar-se com o dito monstro ele escolhe o caminho da ignorância:

Se esperasse para ouvir, talvez não te pudesse matar depois. (...) Não mato a ti, mas a teus atos, o eco de teus atos, seu ressoar distante nas costas gregas. Fala-se tanto de ti que és como uma vasta nuvem de palavras, um jogo de espelhos, uma reiteração de fábula inapreensível. Tal é ao menos a linguagem dos meus retóricos. (CORTÁZAR, 2001, p. 63-64)

O herói escolhe a fábula, à verdade mostrando-se novamente próximo do tirano que veio combater e perpetuador de mentiras. A cena que se segue revela a verdade antes entrevista: os jovens sacrificados estão vivos e tem no Minotauro esse terceiro rei que os auxiliara à passagem da “adolescência temerosa”, esse é o segredo do labirinto construído por Cortázar. Ele aproxima-se do local iniciático grego de maneira a permitir o rito de passagem, aqui da adolescência à vida adulta, mas acresce a essa leitura a ideia de que o que principia como prisão, passa por uma transgressão ao tornar-se local de acolhimento.

O labirinto de Cortázar acolhe o visto pela sociedade como monstruoso e o permite, em sua sabedoria, reinar entre os abandonados pela sociedade, seja por terem sido subjugados ou por serem considerados inferiores. Ele é mutável, dependendo da percepção de cada um, sendo, talvez, mais um espelho dos tantos referidos na trama. Bem o descreve Ariadne:

Ninguém sabe que mundo multiforme ou que multiplicada morte preenche o labirinto. Tu (Minos) tens o teu, povoado de desoladas agonias. O povo o imagina concílio de divindade da terra, acesso ao abismo sem margem. Meu labirinto é claro e desolado, com um sol frio e jardins centrais em que pássaros sem voz sobrevoam a imagem do meu irmão adormecido junto a um plinto. (CORTÁZAR, 2001, p. 27)

Assim como o Minotauro, percebido por Teseu a partir das impressões de outros, ecos das falas de muitos, o labirinto de Cortázar é também plural, ele permite várias definições e muda dependendo de quem o encara. Para Minos é uma prisão terrível, cheia de sofrimento, seja pelo sofrimento que ele sente por precisar manter aquela lembrança terrível sempre próxima a si, seja pelo que ele deseja que seja sentido por quem nele entrar. O povo, os ecos ditos por Teseu, é livre para imaginar, confabular, e cria um universo fantástico entre o divino e o aterrorador. Eles carregarão a fama do monstro e terminarão por ser os verdadeiros responsáveis pela criação do que será construído como o labirinto do Minotauro. Por fim, Ariadne tem uma percepção romântica de um lugar acolhedor para seu amado irmão e, possivelmente, também para si, que deseja se unir a ele na dita prisão. Ele existe como desejo dentro de Ariadne, que também não encontra lugar no mundo que está inserida e representa constante ameaça à sociedade vigente que se sustenta entre o medo, a violência e a mentira. O labirinto apresenta-se então como entre-lugar, aos moldes de Silviano Santiago, os prisioneiros são enviados como pasto, mas o que seria literal revela-se apenas em metáfora que permite aos habitantes desses muros desenvolverem-se e rebelar-se contra os que o condenaram. Eles são um segredo terrível e representam uma constante ameaça aos poderosos por mostrarem-se como terceira via entre o impiedoso Minos e, o que se apresenta como justo, Teseu, que se revela tão conivente e mentiroso quanto o cretense. Os prisioneiros “libertos” no reconto do argentino percebem que terão de mentir, de ecoar mais uma vez as mentiras já tão conhecidas de todos, já que a verdade jamais seria aceita na sociedade a que retornarão.

Livres! Mas não por sua morte – Quem compreenderá o nosso carinho? Esquecê-lo... Teremos de mentir, menti continuamente até pagar este resgate. Somente em segredo, na hora em que as almas escolhem seu rumo a sós... Que estranhas palavras dissestes, senhor dos jogos!

Eles já vêm. Por que começa a dançar, Nydia? Por que minha cítara te dá a medida sonora? (CORTÁZAR, 2001, p. 82)

O Minotauro, antes de morrer, pede que eles o recordem e que dançam quando recordarem. O único lugar que acolherá a verdade do labirinto é a dança, a música, a poesia, ou seja, eles só estarão verdadeiramente livres através da arte. É através das manifestações artísticas provenientes da lembrança da verdade que o dito monstro viverá, agora eternamente.

De maneira semelhante o drama de Cortázar se apresenta como metáfora para o próprio discurso latino americano que se alimenta do estrangeiro e o transforma quando assimilado. O autor se utiliza de uma narrativa greco-romana para falar ao público e aos problemas atuais. Assim como Keats faz com os românticos, ele percebe e se volta ao mundo helênico, identifica seus valores, mas escolhe recontar esse mito permitindo à voz feminina, à prisão e aos condenados uma defesa e um lugar para existir.

Cortázar nos entrega, através de seu Minotauro e do lugar em que ele habita, seja o labirinto ou a eternidade artística, uma morada possível para os socialmente excluídos, seja por representarem uma ameaça, trazerem consigo verdades incômodas aos poderosos, por não se encaixarem nos moldes sociais, os jovens em seu momento de transição à vida adulta que ainda não encontraram um lugar para se encaixar, ou seja, todo aquele considerado incômodo ao poder vigente encontra no labirinto um entre-lugar que acolhe suas diferenças. Semelhante à terceira margem de Guimarães Rosa, o labirinto de Cortázar termina por representar uma terceira via para todo excluído, seja por vontade própria, seja por imposição, por uma sociedade tradicional e autoritária que não percebe que, mesmo destruindo os muros de pedra do labirinto físico, a arte acolherá e tornará imortal todo prisioneiro, garantindo, assim, a verdadeira liberdade.

Conclusão

Tanto o labirinto quanto a peça *Os reis* se apresentam como entre-lugar no drama argentino. Seja como cenário que permita uma terceira via para uma sociedade excludente ou uma obra que materialize essa terceira via como resposta e expressão do monstro antropófago, o texto nos apresenta um poderoso discurso de resistência perante a tirania do poder vigente que ataca o diferente e o marginalizado e o isola em prisões para esconder, assim, sua própria monstruosidade ou se apresenta como libertador, mas termina por ser igual ou pior que os

monstros que combatem. No fim, a conclusão é uma só, a prisão será ressignificada e se tornará lugar, um entre-lugar, para acolher as individualidades de seus habitantes e, séculos depois, partindo da memória e da arte, permitirá repensar quem são os verdadeiros monstros e como poderíamos, saídos dos labirintos dos textos, como se de ritos iniciáticos, trazer para fora o entre-lugar e, assim, transformar a sociedade que nos repeliu. Uma coisa é certa: o cenário latino americano nunca foi tão grego e os reais monstros nunca foram tão atuais.

Referências

- ARRIGUCCI JR., Davi. **O Escorpião Encalacrado**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- APOLODORO. **Biblioteca**. Madrid: Editorial Gredos, 1985.
- BRANDÃO, Junito de Souza. **Mitologia Grega**, vol. 1 e 3. 22 ed. Petrópolis: Vozes, 2010.
- BURKERT, Walter. **Religion griega arcaica y clásica**. Madrid: Abada Editores, 2007.
- CORTÁZAR, Julio. **Os Reis**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.
- _____. A urna grega na poesia de John Keats. In: **Obra crítica**, volume 2. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999. (p. 21-66)
- GUIMARÃES, Ruth. **Dicionário da Mitologia Grega**. São Paulo: Editora Cultrix, 1982.
- HIGINO, Caio Júlio. **Fábulas**. Madrid: Editorial Gredos, 2009.
- OVÍDIO. **As Metamorfoses**. Tradução e notas de David Jardim Júnior. Rio de Janeiro, Ediouro, 1983.
- ROSA, João Guimarães. A terceira margem do rio. In: **Ficção completa**: volume II. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 409-413.
- SANTIAGO, Silviano. O entre-lugar do Discurso Latino-americano. In: **Uma literatura nos trópicos**. São Paulo: Perspectiva, 1978. (p. 11-28)

LA TROISIÈME RIVE DU MYTHE: LE LABYRINTHE COMME ENTRE-LIEU DANS *LES ROIS*, DE JULIO CORTÁZAR

Résumé

En partant du poème dramatique en prose *Les Rois*, de Julio Cortázar, nous analysons son interprétation du mythe grec du labyrinthe du Minotaure en mettant l'accent sur la figure du labyrinthe comme entre-lieu; une troisième voie, un refuge et une possibilité de transformation du Moi, de l'Autre et du monde qui se trouve au-delà. Pour ce faire, nous rassemblons la figure du labyrinthe chez Apollodore, Hyginus et Ovide, ainsi que ses représentations dans la Grèce archaïque et classique, notamment dans l'île de Crète, dans les textes de Walter Burkert et Junito de Souza Brandão. À partir de l'utilisation de l'"entre-lieu" par Silviano Santiago, on a observé la construction du Minotaure comme un troisième roi anthropophage, au sens littéral et métaphorique utilisé par l'auteur ; la plurisignification du labyrinthe, prison et libération de ceux qui l'affrontent, ainsi que menace pour le pouvoir en place et, enfin, l'Art comme troisième marge, à la manière rosienne, pour un monde qui rejette la différence dans l'autre par peur de ce qu'il voit en lui-même. On a constaté que la lecture du mythe grec par Julio Cortázar élargit ses conceptions initiales, l'actualise et invite à une nouvelle lecture du monde moderne à partir de l'héritage laissé par les anciens dans leur imaginaire.

Mots-clés

Littérature Classique. Littérature Moderne. Littérature Comparée. Entre-lieu.